

De l'Académie au Musée : regards sur la mosaïque « des Philosophes » (MANN 124545)

Françoise-Hélène Massa-Pairault

DANS **REVUE ARCHÉOLOGIQUE** 2020/1 n° 69 , PAGES 29 À 83
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0035-0737

ISBN 9782130823520

DOI 10.3917/arch.201.0029

Date de mise en ligne : 13/05/2020

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-archeologique-2020-1-page-29?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

DE L'ACADÉMIE AU MUSÉE : REGARDS SUR LA MOSAÏQUE « DES PHILOSOPHES » (MANN 124545)

par Françoise-Hélène Massa-Pairault

From Plato's Academy to Alexandria's Museum: Observing the mosaic "of the Philosophers" (MANN 124545)

Résumé. – Depuis sa découverte en 1897 près de Pompéi, la mosaïque « des Philosophes », homologue d'une autre mosaïque de Sarsina, a suscité les interprétations les plus diverses : Académie de Platon, Lycée d'Aristote, Sept Sages. Après avoir exposé les arguments et les enjeux des principales thèses en présence, l'article revient à l'observation de l'*emblema* pour corriger certaines erreurs de lecture et rejeter ces interprétations. Le paysage lointain est une représentation de la vallée du Nil et les intellectuels réunis en cénacle appartiennent au Musée d'Alexandrie. Le protagoniste en est Ératosthène. Le modèle de la mosaïque remonte au règne de Ptolémée III Évergète. L'intérêt des élites romaines pour les héros de l'intellect ou de l'humanité explique en dernier lieu la présence de telles mosaïques à Pompéi ou à Sarsina.

Mots-clés. – Mosaïque. Pompéi. Alexandrie. Académie. Lycée. Musée. Ératosthène. Nilomètre. Cadran solaire. Sphère céleste.

Abstract. – Since its discovery near Pompeii in 1897, the mosaic "of the Philosophers", similar to another mosaic from Sarsina, has led to various interpretations: Platon's Academy, Aristotle's Lyceum, the Seven Wise Men. The article first synthesizes the various theses' arguments, and their stakes. It then re-examines the *emblema* to correct some mistakes in its reading and reject these identifications. The landscape in the background represents the Nile Valley; the intellectuals gathered here belong to Alexandria's Museum; the main figure is Eratosthenes. The mosaic's model dates back to Ptolemy III Euergetes. The interest of Roman elites in the heroes of intellect or mankind might explain the discovery of these mosaics at Pompeii or Sarsina.

Keywords. – Mosaic. Pompeii. Alexandria. Academy. Lyceum. Museum. Eratosthenes. Nilometer. Sundial. Celestial sphere.

La mosaïque inv. 124545 du Musée archéologique national de Naples dite mosaïque « des Philosophes » (fig. 1) a été découverte en 1897 dans une zone extra-urbaine de Pompéi, au nord de la porte « vésuvienne » sur les terrains du fonds Masucci D'Aquino donnés en concession de fouilles à leur propriétaire¹. Il s'agit d'un *emblema* de sol, encastré, lors de sa découverte, dans une dalle de travertin, et certainement pas *in situ*.

1. Cette mosaïque est désignée dans l'article alternativement sous les termes de « mosaïque de Pompéi » ou de

« mosaïque de Torre Annunziata », d'après le nom moderne de la localité où elle a été découverte.



1. MANN 124545. Torre Annunziata : mosaïque dite « des Philosophes » (cliché MANN).

La mosaïque fut trouvée à l'intérieur de la pièce nommée « F » d'un complexe comportant au nord une cour à péristyle, et en façade derrière un portique à colonnade, différentes pièces à destination commerciale ou artisanale². Deux autres fouilles dans le même secteur paraissent compléter le plan de cet ensemble, la première dans les terrains du fonds Barbatelli et la seconde dans ceux du fonds

2. En raison de l'usure de la superficie : STEFANI 1995-1996, p. 13 et cf. SOGLIANO 1898, col 398.

Knight³. L'ensemble fut donc interprété de façon unitaire comme celui d'une villa suburbaine et son propriétaire reconnu comme T. Siminius Stephanus, en raison d'un sceau en bronze portant son nom retrouvé dans le péristyle⁴. Un autre document, toutefois, revêt une certaine importance pour la topographie antique : une colonnette en marbre portant les noms des *magistri* du *pagus*, M. Mundicius Malchio et M. Clodius Agatho. Le *pagus* a été identifié au *pagus augustus felix suburbanus*. La révision des premières données de fouilles, le réexamen des données acquises par le surintendant V. Sogliano (le seul à avoir illustré par un compte rendu scientifique les recherches en ces lieux⁵) et des vérifications sur le terrain permettent aujourd'hui de confirmer que la zone a abrité nombre d'activités artisanales, dont un atelier de bronzier et un autre probablement de marbrier⁶. Restent cependant difficiles, même après ce contrôle, aussi bien la reconnaissance de l'ensemble de la planimétrie des édifices que celle des destinations de tous les espaces. La dénomination de villa suburbaine et l'attribution de cette dernière à T. Siminius soulèvent même plus d'une question.

C'est à ce contexte, encore insuffisamment reconnu, qu'appartient la mosaïque, dont le sujet (une réunion d'intellectuels) contraste à première vue avec les activités productives pratiquées dans la zone où elle fut découverte. Il n'est pas inutile de faire l'historique des interprétations suscitées par ce sujet pour mieux comprendre pourquoi les vues actuelles semblent se cristalliser autour de la reconnaissance de l'Académie de Platon dans une surenchère toujours plus raffinée d'arguments.

LA MOSAÏQUE ET SON INTERPRÉTATION DE SOGLIANO À RASHED : ENJEU ET INTENTIONS

Qu'il s'agît en effet d'une mosaïque d'un intérêt peu commun fut aussitôt reconnu par V. Sogliano et la preuve en fut l'écho que la découverte suscita dans le milieu de l'Institut de correspondance archéologique⁷. On connaissait déjà, en effet, une sorte de duplicata de l'œuvre, une mosaïque trouvée à Sarsina et publiée pour la première fois par Winckelmann⁸ (fig. 2a-2b).

3. Sur ce dernier fonds, qui a fourni uniquement du matériel postérieur à l'éruption de 79 p. C., STEFANI 1995-1996, p. 20.

4. STEFANI 1995-1996, p. 13.

5. A. SOGLIANO, « IX. Torre Annunziata-Fabbriche antiche scoperte in contrada "Civita" presso le mura di Pompei », *NSc*, 1898, p. 494-503, et « I. Pompei-Regione I-Torre Annunziata-Fabbriche antiche scoperte in contrada "Civita" presso le mura di Pompei », *NSc*, 1899, p. 236-239 ; inscriptions dans *CIL IV suppl.* 5438, 5749, 5820, 5987, 5992, 6013.

6. STEFANI 1995-1996, p. 24-25 : synthèse des résultats topographiques et de la restitution planimétrique actuelle du complexe, sans doute à l'origine deux villas, mais dont le caractère résidentiel ne subsista pas totalement au cours du temps, remplacé par une série d'activités productives (voir les fig. 20-21).

7. SOGLIANO 1898, col. 389 suiv. ; voir en part. E. PETERSEN, « Bericht über zwei Mosaiks und ihr Urbild », *RM*, 12, 1897, p. 320-334, et H. DIELS, « Bericht über den Fund von Torre Annunziata », *AA*, 13, 1898, p. 120-122, mais aussi HELBIG (1899²), avec lequel Sogliano avait collaboré en composant un supplément au recueil des peintures pompéiennes éditées par le savant allemand : A. SOGLIANO, *Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867-79 descritte da Antonio Sogliano. Supplemento all'opera dell'Helbig « Wandgemälde verschütteten Städte Campaniens »*, Naples, 1879.

8. WINCKELMANN 1767, vol. I, p. 242 et pl. 185. La mosaïque est dans la collection du cardinal Albani, raison pour laquelle elle se trouve répertoriée par la suite à la villa Albani-Torlonia : HELBIG 1899² ; HELBIG 1972⁴ ; *Villa Albani* 1994, p. 456-460, pl. 273 [M. De Vos].



2. Villa Albani. Mosaïque de Sarsina (a : cliché DAI ROM 2143 ; b : Winckelmann 1767, I, pl. 185).

Dans son article des *Monumenti Antichi* en 1898, Sogliano rappelle les discussions soulevées par l'examen de la mosaïque et les critiques que reçut son hypothèse relative à l'Académie platonicienne. Il y explique de nouveau pourquoi il faut, selon lui, retenir ce principe herméneutique. D'abord, le paysage lointain offert par le tableau dans l'angle supérieur gauche contient la représentation d'une acropole dominant un espace de plaine encerclé par un mur d'enceinte. Une telle topographie renvoie à Athènes et, comme l'éminence au fond de la perspective présente une paroi rocheuse avec de nombreuses irrégularités⁹, nous apercevons la face nord de l'Acropole : ce qui ne serait pas le cas si la face sud s'offrait à nous puisque cette dernière ne présente pas de multiples éperons rocheux mais une ligne d'à-pic pratiquement continue, offrant un quasi angle plat¹⁰. Le lieu où se situe la réunion des philosophes est donc au nord-ouest d'Athènes et le détail ne peut qu'orienter vers l'Académie au-delà de Colonos Agoraios¹¹.

Tout d'abord, Sogliano doit éliminer une objection de Petersen : pourquoi trouve-t-on à l'intérieur des remparts supposés une zone bleue d'une extension certaine, indiquant apparemment la présence de l'eau ? Sogliano esquivé le problème en répondant que l'on pourrait croire effectivement à la présence de l'eau, mais que la couleur bleue est employée seulement « pour concourir à créer un effet de lointain »¹². Cette explication a été reprise dans nombre d'études postérieures qui n'ont pas toutes éliminé les doutes de Petersen¹³.

Bien d'autres détails corroborent la thèse de l'Académie, en rapport avec le cadre architectural qui abrite la réunion ou en liaison avec les personnages. D'abord, qui donc, sinon Platon, le Platon du *Timée*, pouvait être représenté montrant du *radius* la sphère céleste ? Mais pourquoi Platon dans son école devrait-il donner une leçon d'astronomie ? Sogliano répond à cette objection, en soulignant que c'est le seul moyen qu'un artiste avait de faire reconnaître par les spectateurs du tableau l'identité du philosophe. D'ailleurs – et Sogliano rappelle que l'artiste a tenté des portraits pour l'ensemble des personnages – la tête de l'homme à la sphère céleste est comparable aux portraits connus de Platon. Sur la base des portraits antiques, un autre personnage est probablement encore à retenir : l'homme chauve assis dans l'exèdre est vraisemblablement Lysias (qui, sans avoir été précisément élève de Platon, est cependant cité dans le *Phèdre*). On ne saurait proposer d'autres identifications sur la base de nos connaissances sur les portraits antiques.

En ce qui concerne le cadre architectural de la conversation, Sogliano n'a pas de mal à prouver la part de convention, propre à l'époque de l'artiste, avec lequel il est traité : ce sont les mêmes conventions que nous voyons à l'œuvre dans les paysages champêtres, « sacrés-idylliques »,

9. Noter que Sogliano ne parle jamais du Parthénon sur l'Acropole mais seulement des contours du rempart de l'Acropole (voir fig. 2a-2b, col. 401-402). Il faut observer son schéma d'interprétation à ce sujet. Certaines interprétations plus récentes voient le Parthénon là où Sogliano (correctement, selon nous, voir *infra*) parle seulement d'éperons rocheux.

10. L'autre argument de Sogliano pour éliminer la face sud est que l'on devrait apercevoir le théâtre de Dionysos au pied de l'éminence (col. 400). Ce qui est juste s'il s'agit effectivement de l'Acropole et si le mosaïste reproduisait photographiquement tous les détails. Notons de nouveau qu'il ne vient pas à l'esprit de Sogliano de se demander où serait le Parthénon. Il est vrai que, vue de la face nord, l'Acropole offrirait un ensemble d'édifices complexes vus en perspective lointaine.

11. Depuis Sogliano, inutile de souligner les progrès dans la connaissance de la topographie d'Athènes, aussi bien en ce qui concerne l'Académie (en dernier BILLOT 1989, p. 783 ; *LTUA*, IV, 11-27, p. 1465-1476 ; 11-28, p. 1476-1490 [D. Marchiandi]) que le Lycée d'Aristote (dernières fouilles de 2011) ; *LTUA*, III.1, p. 617-619 [D. Marchiandi] et fiche F. 53, p. 698-702.

12. Il est significatif que Sogliano, dans un premier temps, identifiait bien une zone aquatique, pour se ranger ensuite à l'interprétation d'un effet de lointain coloré en bleu (SOGLIANO 1898, col. 401-402).

13. Ainsi BRENDEL 1977, p. 3-4, qui admet comme possible un effet de lointain.

pompéiens¹⁴. Elles servent ici à évoquer les aménagements existant dans les jardins d'Académos : portiques, promenades, gymnase, etc. L'exèdre et le cadran solaire soulèvent quelques problèmes particuliers de lecture. C'est ainsi le cas du personnage sous le cadran solaire, qui semble assis sur le dossier de la *schola* : en réalité, il ne serait pas à l'intérieur de l'exèdre, mais l'artiste aurait voulu suggérer qu'il était assis sur une sorte de piédestal au bas de la colonne soutenant le cadran solaire ; les exemples pompéiens du forum triangulaire et de la schola de A. Veius permettraient de comprendre le système employé¹⁵. En tout cas on ne saurait reconnaître ici un dispositif funéraire comme dans l'exemple de Termessos cité par Petersen et, partant, une volonté de figurer au centre de l'exèdre l'entrée de l'hérôon d'Académos.

Sogliano apporte donc à l'exégèse du monument sa connaissance de première main sur Pompéi et tente une série d'identifications au moyen de portraits antiques alors connus : ainsi Platon qui raisonne sur la sphère, ou Lysias, le personnage atteint de calvitie. Mais sa ferme conviction n'arrive pas à écarter toutes les objections et s'appuie, de plus, sur le sentiment implicite des continuités culturelles qui font de Naples une ville philosophique et platonicienne par excellence. Sogliano rappelle ainsi le nom d'Academia que Cicéron avait donné à son *praedium* du lac Lucrin. On peut ajouter les liens de Naples avec le néo-platonisme de Plotin et Porphyre, et le patronage que ce courant de pensée reçut de l'empereur Gallien et de l'impératrice Salonine.

La recherche d'Elderkin est la première à essayer de critiquer systématiquement la thèse relative à l'Académie platonicienne¹⁶. D'abord, le nombre des participants (sept) n'est sûrement pas un hasard et certainement on a voulu instituer une comparaison entre le cénacle et les Sept Sages. Elderkin critique ensuite la topographie de Sogliano : puisque le Parthénon semble proche d'un mur, celui-ci est sûrement le mur sud de l'Acropole¹⁷. La vue du cénacle s'entend donc prise à partir du nord-ouest. Or, une telle orientation ne désigne pas l'Académie, mais le Lycée d'Aristote, près de la pente sud du Lycabette, non loin de la vallée de l'Ilissos¹⁸. La topographie d'Elderkin est certainement sommaire, mais elle renforce sa conviction que l'original d'une telle peinture devait se trouver dans le Lycée, au développement duquel contribua Démétrios de Phalère dont l'aide financière soutint Théophraste comme successeur d'Aristote.

Démétrios de Phalère est justement le moyen terme qui permet de comprendre pourquoi l'école aristotélicienne, le Lycée, est représentée comme une réunion de sept sages. Démétrios, en effet, est l'auteur d'un opuscule sur les Sept Sages, et il n'avait pas craint d'ajouter ses propres sentences à celles déjà reconnues pour ces vénérables « proto-philosophes ». C'est lui que nous pouvons reconnaître à l'extrême gauche du cercle, pour deux raisons. La première est le port d'une sorte de bandeau royal, qui se comprend dans la mesure où Démétrios, archonte d'Athènes, se conduisit comme un vrai souverain, jusqu'à sa fuite auprès des Ptolémées en 307 a.C. La seconde, indiquée seulement sur la mosaïque de Sarsina, est le serpent qu'il tient en main, allusion évidente à sa mort suspecte en Égypte, à la suite d'une morsure de serpent, après sa brouille avec Ptolémée Philadelphie. Ce dernier détail montrerait que la mosaïque de Sarsina dépend d'un modèle postérieur à 285 (année de la mort de Démétrios en Égypte), tandis que celle de Pompéi dépendrait d'une œuvre antérieure. À cette conclusion compliquée, mais logique, sur l'existence de deux

14. SOGLIANO 1898, fig. 3, col. 403-405.

15. SOGLIANO 1898, col. 405 et fig. 4. Il reconnaît pourtant que si la colonne imitait le dispositif colonne-exèdre de A. Veius, on ne pourrait pas vraiment faire correspondre le fût de la colonne et la base de soutènement envisagée.

16. ELDERKIN 1935.

17. Ce qui ne serait pas le cas si nous avions une vue de la face nord de l'Acropole comme chez Sogliano.

18. À noter que cette topographie est elle-même à revoir en fonction des découvertes récentes.

modèles rendant compte des différences entre les deux mosaïques, Elderkin, ajoute des preuves supplémentaires : d'abord l'antécédent du tombeau d'Isocrate, où l'orateur était représenté en compagnie du rhéteur et philosophe Gorgias en train de contempler une sphère astronomique ; ensuite la nature du paysage où se tient la conversation : on reconnaît en effet le platane gigantesque du Lycée¹⁹.

Inévitablement suivent quelques identifications de péripatéticiens : Théophraste, à côté de Démétrios et qui discute avec lui – ses ouvrages sur l'astronomie en font un interlocuteur plausible. Un autre ami de Démétrios, le poète comique Ménandre, est le troisième à partir de la droite, assis et reposant le menton sur sa main selon des traits canoniques employés pour les poètes. La référence à Ménandre est dans la suite de l'article une raison pour expliquer l'existence d'une mosaïque à Sarsina : la patrie de Plaute ne pouvait que rendre hommage au grand poète comique qui fut son inspirateur.

La dernière partie de la réflexion d'Elderkin est une savante recherche sur les origines des représentations des apôtres en cénacle dans les enluminures, ce qui entraîne des réflexions sur l'illustration des *Hebdomades* de Varron et sur l'origine hellénistique de toute une conception de la représentation des philosophes et de leur métamorphose en apôtres et figures éminentes de l'Église.

La réflexion d'Elderkin est nourrie d'une sûre érudition qui débouche sur un problème d'histoire de l'art de caractère plus général. Mais la grande culture de ce savant, unie à sa connaissance des textes, comporte aussi des points faibles (topographie, portraits, modèles) qui se combinent avec ce qui n'est guère qu'une pétition de principe.

À un an de distance paraissait la recherche de Brendel, inspirée et conduite par une conception de l'histoire de l'art principalement dans la lignée de l'école de Warburg²⁰. En reprenant les grandes catégories de lecture des monuments figurés en usage dans cette école, nous constatons que Brendel apporte un certain nombre de mises au point au niveau de la lecture primaire des motifs. Il s'agit d'observations fondamentales qui seront oubliées ou minimisées par la suite. D'abord, se fondant sur un examen direct de la mosaïque de Sarsina, il écrit : « L'un des rares endroits sur la mosaïque Albani où la forme et l'arrangement des tessères indiquent clairement une intervention plus récente coïncide précisément avec la partie inférieure du bras de l'homme portant diadème, comprise la main tenant le prétendu serpent. Cette main précisément avait induit Winckelmann en erreur²¹. Le serpent peut être en toute sûreté défini comme moderne, ainsi que l'avait reconnu Helbig²². » Ensuite, il met en doute les définitions jusqu'à présent proposées du

19. Le platane du Lycée, mentionné par Théophraste, *Hist. plant.*, I, 7, 1 ; Strabon, IX, 1, 19 ; ELDERKIN 1935, p. 101. Ces textes ont été parfois oubliés par ceux qui considèrent le platane comme une caractéristique intrinsèque et unique de l'Académie de Platon : voir *infra* note 48.

20. O. BRENDL « Symbolik der Kugel: Archaeologischer Beitrag zur Geschichte der älteren griechischen Philosophie », *MDAI*, 51, 1936, p. 1-95. Toujours cité par la suite dans la réédition en anglais de cet article : BRENDL 1977.

21. WINCKELMANN 1767, p. 242, pensa pour cette raison que l'homme au serpent était un médecin et, partant, que l'assemblée se qualifiait comme réunion de médecins, comme sur le manuscrit de Dioscoride à Vienne.

22. BRENDL 1977, p. 7. Référence à W. HELBIG, éd. W. AMELUNG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 3^e éd., vol. 2 : *Die päpstliche*

Sammlung im Lateran. Die staatlichen Sammlungen imThermenmuseum Villa Borghese, dem Collegio romano und dem Museo di Villa Papa Giulio. Privatsammlungen : Palazzo Spada, Palazzo Barberini, Villa Albani, Leipzig, 1913. Dans un article paru un an après celui de Brendel et contestant l'interprétation et la lecture de la mosaïque donnée par ce dernier, ELDERKIN (1937, p. 225) prétend que le serpent est vrai (un tel détail, selon lui, ne s'invente pas-mais alors pourquoi est-il absent sur la mosaïque de Pompéi ?) et que Helbig avait confirmé son authenticité (ce qui est faux) puisque ce savant écrit : « Die Abweichungen sind zu erheblich, und nicht alle lassen sich so ohne weiteres, wie die Schlange in der Recht des links stehenden Mannes, dem Unterverstand eines modernen Restaurators zu lastgehen » (« les anomalies sont en nombre élevé et toutes ne sont pas sans l'ombre d'un doute, comme le serpent dans la main du personnage à gauche, attribuables à l'erreur d'un restaurateur

paysage lointain et va même jusqu'à déclarer que ce paysage ne présente aucun trait distinctif d'une acropole, qu'il s'agisse de celle d'Athènes ou de toute autre acropole²³.

L'interprétation proprement dite part de l'assomption qu'il s'agit d'un cénacle de sept personnes qui sont à identifier aux Sept Sages et que le véritable centre de leur discussion est la sphère. Brendel retrouve ainsi l'un des thèmes préférés de l'école de Warburg, attentive aux multiples métamorphoses et significations de la sphère²⁴ dans la création littéraire et artistique, ainsi qu'à l'importance de l'astrologie dans la conception des œuvres d'art. Partant des textes antiques connus sur les Sept Sages²⁵ et de la prééminence de Thalès parmi eux comme sage et astronome, Brendel entend démontrer que le sujet du tableau consiste précisément à résoudre un ensemble d'énigmes auxquelles Thalès avait ainsi répondu : « Quel est le plus ancien ? – La divinité. Le plus beau ? – Le monde. Le plus grand ? – Le lieu. Le plus rapide ? – L'esprit. Le plus fort ? – La nécessité. Le plus sage ? – Le temps. » Avec une virtuosité remarquable, Brendel démontre que le dénominateur commun aux réponses de Thalès est la sphère. Le divin (sans commencement ni fin), la divinité (la plus ancienne, en suivant en particulier Xénophane de Colophon) et le monde (celui du *Timée*) y conduisent, mais aussi le temps (le *Cratyle* et Pythagore à l'appui), le lieu qui, dans sa perfection, est sphérique, l'esprit (les textes cités vont des Pythagoriciens aux Orphiques) et la nécessité (comme l'illustrent encore les doctrines orphico-pythagoriciennes²⁶).

On peut objecter que les doctrines philosophiques sont seulement mises à contribution (de façon parfois un peu disparate) comme auxiliaires et fidèles servantes de la thèse de la sphère, qu'elles confirment de façon presque trop attendue, sans éviter la difficulté (que nous retrouvons pour d'autres interprétations de la mosaïque) de tomber dans quelque excès : des corpus entiers de doctrines sont convoqués pour expliquer un tableau où l'artiste a pu, au mieux, donner forme lisible seulement à quelques allusions d'ordre philosophique. Certes, c'est la sphère représentée qui semblerait résumer tout, mais qui nous assure qu'elle renvoie ici aux énigmes de Thalès²⁷ ?

La suite de l'étude de Brendel se concentre ensuite sur Thalès et sur les portraits antiques du philosophe pour tenter de rendre compte de l'aspect qu'il revêt dans le tableau. La démonstration se fait laborieuse, même si elle utilise pour la première fois les renseignements offerts par le cénacle du Sérapéion de Memphis²⁸. Mais Brendel est intéressé avant tout à l'approfondissement

moderne ». Après Elderkin, nous notons les hésitations de MANSUELLI 1954, p. 176 sq. (le bras est sûrement restauré et peut-être jusqu'à la main), et de Parlasca (HELBIG 1972⁴, p. 328 : « die merkwürdig, anmutende Schlange in seinen Rechten, wenigstens in ausreichenden Resten-antik ») qui s'étonne de la présence du serpent tout en pensant que son caractère antique serait tout compte fait suffisamment prouvé par les vestiges. Dans *Villa Albani* 1994, p. 456-460 [M. De Vos], la question est éludée : voir *infra*.

23. BRENDEL 1977, p. 9. Réflexion que Brendel oublie plus loin quand l'hypothèse des Sept Sages lui fait préférer la thèse de l'acropole de Corinthe (en raison aussi du sanctuaire d'Ananké et de son raisonnement sur Périandre parmi les Sages).

24. Voir par exemple F. BOLL, *Sphaera*, Leipzig, 1903, SCHLACHTER 1927 et toute l'œuvre de Gundel autour des astres, de la sphère et du zodiaque, souvent rééditée : W. GUNDEL, H. G. GUNDEL, *Stern Glaube, Sternreligion u. Sternorakel*, 2, Heidelberg, 1959 ; H. G. GUNDEL, *Zodiakos*,

Stern Glaube und Sterneutung, 4, Darmstadt, 1966 ; H. G. GUNDEL, *Zodiakos: Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben*, Mayence, 1992.

25. Essentiellement Plutarque, *Sept. Conv.*, 9, 153 C ; et Diog. Laert., *Thales* 35.

26. BRENDEL 1977, p. 36-38 (avec référence à la réflexion de Gundel, *supra*).

27. BRENDEL 1977, p. 40 : « L'énigme ou plutôt le secret de l'énigme est dévoilé selon un procédé tout à fait semblable à celui qui est employé dans la frise de Télèphe, là où l'histoire de l'oracle incorpore la signification de paroles obscures à l'intérieur de ce qui est représentable. » Si l'on peut être d'accord sur l'existence de procédés similaires dans la frise de Télèphe, ce qui fait difficulté, c'est justement de prendre la mosaïque comme le texte d'un oracle à représenter.

28. Avant même la reconsidération des statues ptolémaïques de Memphis trouvées par Mariette : LAUER, PICARD 1955.

des concepts de sphère et de monde rapportés à l'histoire de la philosophie et de la culture. Aussi son chapitre sur le fuseau cosmique et la sphère céleste présente-t-il une analyse en ce sens du livre X de la *République*, qui se veut aussi une exploration par l'image des corrélations entre la représentation du destin et celle de la sphère de l'univers. Idée que Brendel développe tout particulièrement dans son chapitre sur la sphère céleste et les *Moirai*²⁹. La conclusion, non exempte d'une certaine propension au mysticisme, mérite cependant d'être méditée comme manifeste de la fécondité de l'interprétation allégorique des œuvres d'art. Sont en cause en particulier les représentations de certains sarcophages romains comme aboutissement de toute une tendance culturelle et comme avènement d'une certaine forme de compréhension du monde : « la liberté de la nouvelle interprétation artistique découle de l'image allégorique, et, entre interprétation et apparence, un réseau d'innombrables relations intrinsèques vient au jour. C'est par là que le lien de l'individu avec le cosmos pouvait être représenté : les simples figures de jeunes filles jouant avec la sphère (balle) et le cadran solaire valaient comme idée du destin commun de l'humanité³⁰. »

Les discussions sur le monument réapparaissent lors de la publication par Lauer et Picard des statues du Sérapéion de Memphis, Picard se rangeant à l'idée des Sept Sages combinée à la présence de Démétrios de Phalère³¹. Mais aucune étude de fond n'est présentée ensuite avant le travail de Gaiser dans les années 1980. Et, depuis Gaiser, l'analyse de la mosaïque devient surtout le fait des philosophes, jusqu'à Marwan Rashed, ne suscitant chez les archéologues et historiens de l'art que de brèves mises au point ou considérations sur tel ou tel aspect du problème : les *realia* de la topographie d'Athènes³², le nombre sept des participants au cénacle³³, le réexamen de la relation entre la mosaïque de Sarsina et celle de Pompéi³⁴, la mosaïque et l'histoire des intellectuels dans l'Antiquité³⁵.

Gaiser critique l'hypothèse des Sept Sages et de la sphère et produit une théorie renouvelée sur l'Académie de Platon dans deux interventions, la première dans les *Studi Filosofici* édités à Naples et la seconde dans les actes de l'université d'Heidelberg³⁶. Dans ce dernier travail, Gaiser développe ses conceptions en quatorze chapitres selon une exposition systématique et exhaustive des problèmes et difficultés qu'il entend résoudre après avoir décrit les deux mosaïques de Pompéi et de la villa Albani.

L'*emblema* ne saurait évoquer ni la tombe d'Isocrate ni les Sept Sages. C'est sur un simple déni que Furtwängler³⁷ doute de la thèse de l'Académie (se refusant à reconnaître l'acropole d'Athènes dans le fond du paysage) et c'est en se fondant sur le dossier iconographique des

29. BRENDDEL 1977, p. 79-85.

30. BRENDDEL 1977, p. 85.

31. LAUER, PICARD 1955, p. 69-89 et 129-135 ; cf. fig. 75 et 86 pour les deux mosaïques de Sarsina et de Torre Annunziata.

32. BILLOT 1989, *supra* note 11.

33. K. SCHEFOLD, *Bildnisse der antiken Dichter, Redner, und Denker*, Bâle, 1943, p. 154-155 ; H. VON HEINTZE, « Zu den Bildnissen der Sieben Weisen », U. HÖCKMANN, A. KRUG (éd.), *Festschrift f. Frank Brommer*, Mayence, 1977, p. 163-167 ; H. VON HEINTZE, « Die erhaltenen Darstellungen der Sieben Weisen », *Gymnasium*, 84, 1977, p. 437-444 ; *Villa Albani* 1994, p. 456-460 [M. De Vos].

34. B. ANDREAE, « Das Mosaik der Sieben Weisen aus Sarsina in der Villa Albani in Rom und sein Verhältnis zum

Philosophenmosaik aus Pompeji im Nationalmuseum von Neapel », Th. GANSCHOW *et al.*, *Otium. Festschrift für Völker Michael Strocka*, Remshalden, 2005, p. 9-14.

35. ZANKER 1995, p. 277, fig. 160 ; *Musa pensosa* 2006 : reproduction de l'oeuvre sur la page de garde et fiche n. 17 du catalogue.

36. K. GAISER, « Il mosaico dei Filosofi di Napoli. Una raffigurazione dell'Accademia platonica », *AION*, 2, 1979, p. 35-60 ; GAISER 1980.

37. A. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, Berlin, 1900-1903, I, pl. 35, 35, et III, p. 166.

gemmes et des manuscrits enluminés qu'il suggère un lien possible avec une représentation des Sept Sages. Mais il n'y aurait pas de précédent bien identifié à une représentation des Sept pouvant justifier la reprise du modèle sur nos mosaïques, ni en considérant la gemme de Cambridge, ni le précédent littérairement attesté de la Pléiade alexandrine ou des *Hebdomades* de Varron. Il se débarrasse aussi rapidement du raisonnement de Brendel, n'ayant pas de peine à démontrer qu'une discussion sur le symbolisme de la sphère n'est pas exactement le fond de la discussion en cours³⁸. Le raisonnement d'Elderkin ne trouve pas meilleure grâce à ses yeux, surtout les identifications proposées qui orientent vers le Lycée d'Aristote.

Le regard de Gaiser se tourne à juste titre sur un personnage que la mosaïque de Pompéi met clairement en évidence, le premier personnage debout à gauche qui semble porter un diadème et, sur la mosaïque de Sarsina, tient un serpent à la main. C'est à partir de ce réexamen que se développe la partie constructive du raisonnement. On notera à ce sujet un premier contraste entre le chapitre VI qui réexamine la question de la colline à l'arrière-plan et le chapitre VIII qui analyse un détail de la coiffure du premier personnage à gauche. Alors que le chapitre VI énumère toutes les perplexités induites par l'aspect du paysage lointain (le Parthénon n'aurait pas de toit ; le tracé du mur sous la colline reste incertain ; la « flaque bleue » indiquant la présence de l'eau est bien réelle ; la ligne de cerne oblique de l'ensemble sur la gauche est-elle un escalier ?), le chapitre VIII est toute certitude sur les caractères de la coiffure du personnage précité. Aussi les difficultés énoncées au chapitre VI conduisent-elles à deux sortes de conclusions : il s'agit d'un paysage idéalisé et pour cela difficile à reconnaître ; il s'agit d'un paysage maladroitement rendu (thèse de Parlasca) et pour la même raison difficile à identifier. Mais, pour aller au-delà de ces incertitudes, Gaiser introduit à ce point un argument qu'il estime décisif : les formations obliques en hachures parallèles régulières épousant la forme de la colline à gauche ne sont autres que les escaliers donnant accès aux propylées. Une monnaie impériale romaine donnant une vue de l'Acropole du côté oriental prouve cette assertion³⁹. Or notons dès à présent qu'il faut vraiment forcer l'interprétation de la disposition des tessères de la mosaïque pour voir un escalier dans ce « ruban tuyauté » de structure incertaine et le comparer à l'escalier bien conformé représenté sur la monnaie.

Gaiser est aussi catégorique en ce qui concerne la coiffure du premier personnage à gauche. Tous ont reconnu un diadème, mais il s'agit d'une erreur. Le personnage porte une sorte de bonnet qui laisse échapper les cheveux sur le front et sur la nuque et, comme on voit aussi des touches de noir sur la calotte cranière revêtue du bonnet, il faut donc imaginer la figuration d'un tissu transparent ou d'une sorte de résille pour rendre compte du détail. Sur la mosaïque de Sarsina, tout ce qu'on peut dire est qu'un diadème est figuré et que la masse des cheveux est noire mais ne suggère aucunement l'existence d'un bonnet⁴⁰. Or la thèse du bonnet, qualifié aussi de « *mitra* orientale » par Gaiser, fera son chemin malgré la rareté des comparaisons vestimentaires connues dans l'Antiquité⁴¹. C'est sur ce détail, en effet, que se fonde l'identification-clef de Gaiser qui reconnaît dans ce personnage Héraclide Pontique, identification qui commande par la suite celle de tous les platoniciens rassemblés à l'Académie. Le chapitre IX est la synthèse de cette théorie : seul Héraclide Pontique, par sa personne, les liens de sa philosophie avec l'Orient et avec Pythagore, répond à une telle caractérisation. De plus il est connu pour avoir possédé un serpent familier et apprivoisé : ce qui nous explique l'allusion de la mosaïque de Sarsina, absente à Pompéi.

38. Quitte à se contredire dans la suite du raisonnement quand il abordera les liens avec l'école platonicienne.

39. GAISER 1980, p. 34-36 et pl. VIII, 1-2.

40. Vérification faite par F. Prayon sur la mosaïque de Sarsina : voir GAISER 1980, note 52 du chapitre VIII.

41. GAISER 1980, p. 51-52. Cf. *infra* p. 50.

Le chapitre X propose d'autres identifications de platoniciens ainsi qu'une interprétation des éléments de paysage ou d'architecture définissant le cadre rapproché de la réunion. Sans reprendre tous les arguments de détail, nous soulignons que Gaiser interprète ainsi de gauche à droite les personnes présentes : après Héraclide, le deuxième, assis dans l'*exedra*, est Speusippe ; le troisième, montrant la sphère, est Platon (il s'agit d'une reprise de la thèse de Sogliano) ; le quatrième, qui survient de l'extérieur derrière le banc, ne saurait être qu'un étranger⁴² ; le cinquième, sous le cadran solaire est Eudoxe de Cnide (connu justement pour ses recherches sur les *horologia*) ; le sixième, méditatif, la main appuyée sur le menton est Xénocrates ; et le septième, qui esquisse un mouvement de recul, est le contestataire Aristote. Le cadre de la réunion convient parfaitement pour une discussion à l'Académie : le *mouseion*, l'exèdre, l'hérôon d'Académus, le cadran solaire (que Platon fit installer), la sphère céleste comme sujet d'étude de cette école philosophique le confirment. Or les identifications des membres de l'école platonicienne ne peuvent que très rarement s'appuyer sur les portraits connus (quand ils le sont) de ces philosophes : elles devraient tenir compte aussi, de surcroît, de l'existence de « types » pour traiter « le philosophe », le « poète », le « rhéteur », etc., et considérer l'interférence entre ces types et les caractères individuels ; enfin, l'espace restreint offert par la mosaïque (quelques centimètres) pour camper des têtes individuelles rend encore plus problématique une possibilité de reconnaissance absolue des personnages sur la seule base physiologique, même si l'artiste entendait caractériser des individus différents (intention de portrait). Ce problème a d'ailleurs été rencontré par tous les exégètes de la mosaïque.

Nous en venons aux parties les plus méditées de l'analyse de Gaiser. Il s'agit d'abord, au chapitre VII, d'une analyse astronomique de la sphère céleste et du réseau de parallèles, méridiens et colures qui la constituent. Cette analyse, certainement très fouillée et sur laquelle nous reviendrons, a pour pendant le chapitre XI, où Gaiser expose la teneur des discussions de l'Académie sur le ciel et la terre. Le but de Gaiser consiste ici à tenter de mieux cerner ce qui pourrait être un sujet de conversation plausible justifiant la présente mise en scène de l'école, tout en se démarquant implicitement des perspectives larges ouvertes par Brendel sur la sphère comme objet philosophique se constituant à partir de la méditation du plus célèbre des Sept Sages, Thalès. Après des considérations sur la place de l'école platonicienne dans l'histoire de l'astronomie, Gaiser rappelle que la question au centre de son attention était celle de la relativité du mouvement et du repos ; qu'Eudoxe de Cnide avait cherché en suivant Platon à « sauver les phénomènes » et la régularité des mouvements du ciel ; que Speusippe et Xénocrate s'interrogeaient sur la hiérarchie ordonnée du cosmos. Autant de raisons, donc, de les faire participer à une méditation d'ordre astronomique. Et Héraclide Pontique ? Et Aristote ? Le premier est certainement connu pour ses thèses originales sur la rotation de la terre sur son axe, l'immobilité du ciel, les épicycles de la planète Vénus et du Soleil. Il est facile de voir qu'aux thèses de ce personnage s'opposent celles d'Aristote (figuré pour Gaiser à l'autre extrémité de la mosaïque), selon lesquelles, en particulier, la terre est en repos. Toute la cosmologie platonicienne (de nouveau, un corps entier de doctrines, mais plus unitaire et moins disparate que celui invoqué par Brendel) « informerait » donc le tableau et rendrait compte de sa composition.

Reste la question du « platonicien de l'extérieur », représenté derrière le banc, en dehors de l'exèdre. C'est en ce personnage que Gaiser trouve son « *deus ex machina* ». Il faut en effet aborder

42. Et cet étranger, comme le développe Gaiser, est aussi étranger au « temps » de la discussion : il provient d'une autre époque !

la question de l'original, du modèle de notre mosaïque et de son commanditaire. Tout le chapitre XII y est consacré, aboutissant à l'énoncé des indices archéologiques qui sembleraient nous orienter vers Alexandrie. Le chapitre XIII ne peut alors que considérer Ératosthène de Cyrène, d'abord dans ses rapports avec l'école platonicienne, ensuite comme celui qui ordonna et consacra l'original de notre mosaïque, un tableau représentant Platon au milieu des siens. Ératosthène se serait donc fait représenter modestement derrière le banc, éloigné et proche de son école d'élection⁴³ et pour lui rendre hommage. Le modèle d'une telle œuvre nous conduit donc à l'Égypte ptolémaïque.

Le chapitre XIV examine le problème de la transmission de cette image en Italie, à Pompéi et Sarsina, et de son appropriation comme bien philosophique et de savoir dans le monde romain.

Le livre de Gaiser, extrêmement riche et philosophiquement impeccable, peut prêter le flanc à de nombreuses critiques au plan des *realia* archéologiques, qu'il manie avec une certaine tendance simplificatrice, voire parfois naïve. Il donne l'une des preuves les plus extraordinaires de l'intuition de la vérité qui cependant se dérobe du fait même de postulats archéologiquement discutables.

La dernière interprétation donnée, celle de Rashed, est aussi celle d'un philosophe se situant dans la ligne de Konrad Gaiser⁴⁴. Rashed pense en effet que l'assomption de base de Gaiser (une représentation de l'Académie de Platon) doit être considérée comme acquise. Aussi Rashed s'attache-t-il seulement à la contestation de deux identifications des membres de l'assemblée proposées par Gaiser, mais tient pour bonnes toutes les autres⁴⁵.

On a vu que pour Gaiser le personnage 1 (le premier à gauche en train de pérorer) est Héraclide Pontique et le personnage 4, représenté derrière l'exèdre et comme étranger au cercle principal, est Ératosthène de Cyrène⁴⁶. Or pourquoi inclure un intellectuel, certes non sans liens avec l'école platonicienne, mais non contemporain de Platon et de ses disciples immédiats, dans le cénacle ? Rashed individualise ici une difficulté de la démonstration de Gaiser sur laquelle nous reviendrons nous-même. Or, pour des raisons de *doctrine* (nous soulignons), il est improbable, argumente Rashed, qu'Ératosthène et Héraclide figurent dans le même ensemble⁴⁷. Héraclide et Ératosthène sont donc à revoir. Comme détail caractérisant Héraclide, Gaiser retient le couvre-chef (selon lui, une sorte de bonnet de type oriental qui sied à Héraclide, connu pour ses liens avec l'Orient) et le serpent tenu d'une main (attribut existant seulement sur la mosaïque de Sarsina). Rashed n'a pas de peine à souligner la fragilité des caractéristiques retenues par Gaiser. Aussi, après avoir confirmé la présence de Platon⁴⁸, propose-t-il, à la place d'Héraclide, Archytas

43. À noter que seule l'influence platonicienne sur Ératosthène est considérée.

44. RASHED 2012.

45. Soit : le personnage 2 de l'exèdre est Speusippe ; le 3 est Platon (qui raisonne sur la sphère céleste) ; le 5, sous le cadran solaire, est Eudoxe de Cnide ; le 6, qui ramène une jambe en arrière, est Xénocrate ; et le 7, debout et semblant reculer est Aristote, le contestataire. Sur la fragilité probatoire de ces « portraits-robots » psychologiques et intellectuels, nous reviendrons *infra*.

46. Au moins dans la psychologie sommaire qui consiste à penser que l'auditeur derrière le banc n'est pas admis dans le « saint des saints » du cénacle. C'est prêter une intention non vérifiable, et peu probable, dans la pratique antique de la conception artistique, à celui qui a réalisé la composition des personnages.

47. RASHED 2012, p. 31-33 (examen des doctrines sur la provenance des âmes selon les deux philosophes).

48. Même si Rashed reconnaît plus haut (p. 35) qu'il est ridicule de faire de Platon, Speusippe et Xénocrate les auditeurs émerveillés d'un personnage comme Héraclide, la présence de Platon est un trait incontournable si l'on veut donner quelque poids à la thèse d'une représentation de l'Académie. Et pourtant, le personnage identifié comme Platon n'offre pas un portrait dénué d'équivoque : la *sphairopoiia* n'est pas la seule spécialité de Platon, même si le *Timée* est le lieu même de la pensée du philosophe sur la sphère et l'âme du monde. Rashed affirme donc que le mosaïste procède *ainigmatōdōs* : le platane de la réunion est celui de l'Illisos (allusion au *Phèdre*) et, entre le platane et Platon, l'arbre aux larges feuilles et l'homme aux larges épaules, tous comprenaient le rapport. Sauf que nous ne connaissons pas

de Tarente ou Pythagore⁴⁹. De fait, Archytas ou Pythagore (selon les identifications) semble coiffé d'une sorte de turban oriental⁵⁰ dans le célèbre portrait de la villa des Papyri à Herculaneum. Il faut alors expliquer l'intimité de la conversation (l'aparté) entre Speusippe (premier assis dans l'exèdre selon cette interprétation) et Archytas-Pythagore⁵¹. Rashed trouve de nouveau un argument doctrinal (une commune théorie de l'Un entre Speusippe et les pythagoriciens) pour la justifier. À l'évocation de ce point doctrinal s'ajoute l'allusion à la *tétraktys* (ce point aussi chez Gaiser), que constituerait la présence des quatre vases sur l'épistyle du portique et la référence à Apollon que seraient les quatre becs verseurs en forme de griffon des vases précités⁵². Il reste alors à montrer que le serpent – existant seulement sur la mosaïque de Sarsina – ne peut avoir été employé pour caractériser Héraclide ; en effet, les anecdotes biographiques sur Héraclide et son serpent familier, à bien les entendre, ne sont guère à la gloire du personnage⁵³. Ce détail ne pouvait donc être retenu pour un portrait-*encomion* du philosophe. Si le serpent, cependant, figure sur la mosaïque de Sarsina, on pourrait conjecturer que l'artiste, désirant flatter la passion pour ses ancêtres d'un propriétaire habitant en Étrurie (*sic* pour l'ombrienne Sarsina), entendait par ce détail faire allusion à Pythagore qui, selon Jamblique, tua « le serpent d'Étrurie »⁵⁴.

Héraclide étant à ce point remplacé par Archytas ou Pythagore, il s'agit à présent de trouver une nouvelle identité plausible pour le personnage derrière le banc de l'exèdre, qui ne saurait être Ératosthène. Seule son attitude – les bras cachés sous le manteau⁵⁵ – permet un raisonnement et un rapprochement avec des traits caractérisant des orateurs comme Démosthène ou Eschine. Ce dernier, surtout dans la statue d'Herculaneum, dérobe à la vue ses bras sous le drapé de l'*himation*⁵⁶. Mais nous passons maintenant aux intentions morales de ce portrait. Le personnage derrière le banc ferait figure en effet d'une sorte de mentor, de protecteur de la réunion⁵⁷, et son attitude – qui reporte aux orateurs – évoque aussi l'antique sagesse dont ils se prévalent : pour Démosthène, l'imitation volontaire de Solon est avérée ; pour Eschine, ne semblent valoir que des suppositions génériques. Notre personnage est donc vraisemblablement Solon, même si l'absence de portraits avérés du législateur est un obstacle à la certitude totale.

Nous notons que par ce biais Rashed réintroduit dans la mosaïque un personnage qui fut considéré comme l'un des Sept Sages, semblant ainsi faire une concession aux interprétations de

d'anecdote antique valorisant ce jeu de mots. On remarquera de plus que le platane ne caractérisait pas seulement l'Académie (RASHED 2012, p. 37) mais aussi le Lycée (ELDERKIN 1935, p. 101), tous deux lieux de promenade ombragés.

49. En précisant que rien ne serait changé dans l'interprétation s'il s'agissait de Pythagore. On le voit de nouveau : ce qui intéresse ici Rashed, c'est l'homologie réelle ou supposée entre les détails de la mosaïque et les particularités des doctrines que l'on entendrait mettre en scène à travers des personnages. S'il s'agit d'Archytas, il faut encore admettre que la mosaïque emploie l'unité de lieu (les jardins d'Academos) pour des personnages (Platon et Archytas) qui ne se sont pas connus à Athènes, mais à Tarente. S'il s'agit de Pythagore, il n'est pas plus le contemporain de Platon que ne l'était Ératosthène.

50. Voir Gaiser dans sa discussion des coiffures orientales supposées du personnage. Mais on n'a pas vraiment expliqué cette coiffure (une sorte de large *stephanos* en forme de torse torsadé) : voir *infra*.

51. Chacun en correspondance d'un pilier, comme pour souligner encore plus leur lien, écrit Rashed.

52. Scepticisme de BILLOT 1989, p. 783. Mais nous ajoutons que le détail des becs en forme de gueule de griffon existe probablement seulement sur la mosaïque de Sarsina. Le griffon, au contraire pourrait se lire sur l'abaque des piliers supportant l'épistyle avec les vases sur la mosaïque de Torre Annunziata.

53. RASHED 2012, p. 40-42.

54. Encore que Rashed ne présente cette assumption que comme une possibilité lointaine, il faut rappeler que l'Étrurie (Tyrrhenia) du texte de Jamblique (*Vit. Pyth.*, 142) ne va pas de soi. Tyrrhénie d'Occident (Italie) ? ou d'Orient ? Pythagore de Samos pouvait avoir connu Lemnos et l'Égée orientale, sièges des Tyrrhènes d'Orient.

55. Sur ce détail vestimentaire, voir nos observations *infra*.

56. On remarquera que le vêtement de ce personnage (une sorte de pèlerine : voir *infra*) n'a rien à voir avec le drapé de Démosthène sur les portraits conservés de l'orateur.

57. On voit que la thèse de l'importance mineure, accessoire ou « étrangère » du personnage (Gaiser) est maintenant abandonnée au profit de celle d'un personnage majeur et essentiel du cercle platonicien.

la mosaïque qui ont privilégié ce filon herméneutique. Mais pourquoi, demandons-nous, briser apparemment de nouveau « l'unité d'action » et de temps d'un sujet comme l'Académie de Platon ? C'est, affirme Rashed, que la présence de Solon donne le sceau définitif de l'authenticité platonicienne à la réunion. En effet, selon Proclus, la doctrine de Solon est de celles qui préfiguraient la prééminence de l'intellect affirmée ensuite dans la philosophie d'Anaxagore et de Platon⁵⁸. Mais surtout, Solon est la figure tutélaire du *Timée*, puisque intime des aïeux de Critias, l'oncle de Platon. Et s'il est vrai, comme le rappelle Rashed, que l'on ne saurait fonder la science politique sans en fixer un cadre astronomique adéquat (c'est justement l'un des buts du *Timée*)⁵⁹, voici que nous expliquons aussi pourquoi Solon serait convoqué au milieu d'une réunion où le raisonnement sur la sphère céleste (Platon) occupe une place centrale. Solon en serait l'harmonique dans l'ordre politique. Cependant, ajoute Rashed, tous dans l'Académie n'étaient pas prêts à suivre cette ligne et voilà pourquoi une figure comme celle d'Aristote servait comme incarnation de l'opposition.

On voit donc par quels raisonnements raffinés, mais abstraits, Rashed se lance dans une justification et identification des personnages. Il fait plus encore dans sa conclusion : de même que Gaiser pensait à Ératosthène comme commanditaire de l'œuvre originale inspirant la mosaïque, Rashed identifie en Crantor de Soles le vrai commanditaire de cette œuvre. Par quel raisonnement ? D'abord en pensant que le modèle suivi à Naples ne remonte pas directement à l'original créé à l'époque de Crantor de Soles, mais en constitue une imitation fidèle connue en Italie au premier siècle de l'empire. La question de la transmission du modèle est en effet importante et a été traitée de Brendel à Elderkin et Gaiser. Rashed considère ici un modèle « moyen » entre l'original et la mosaïque, qui dépendrait seulement de ce modèle moyen. La première création révélerait une connaissance parfaite des doctrines en cause et des successions à la direction de l'Académie, reflétant les préférences accordées à telle doctrine sur telle autre : elle considère en effet la centralité du *Timée*, la critique d'Aristote, et la succession de Platon par Xénocrate et Speusippe. Or cette connaissance correspond précisément à ce que nous savons du platonisme de Crantor, commentateur du *Timée*, auteur aussi d'une doctrine sur l'âme du monde, théoricien pythagorisant des nombres et portant un profond intérêt à l'eschatologie⁶⁰. C'est donc lui le commanditaire de la première œuvre représentant l'Académie, mais le modèle moyen est le fait d'un milieu intellectuel en mesure de discuter et comprendre le platonisme de Crantor : il remonte probablement à l'époque où Antiochos d'Ascalon était scolarque de l'Académie. Cette figure intellectuelle de l'époque syllanienne, et dont l'importance dans les œuvres philosophiques de Cicéron n'est pas à démontrer, apparaît ainsi comme l'ultime maillon de la chaîne reconstruite par Rashed. Mais auparavant il retourne de façon encore plus subtile (mais indémontrable) sur les raisons qui auraient poussé Crantor de Soles à commander une telle œuvre : son amour des arts et de la poésie, attesté par les sources ; le fait que sa cité natale, Soles, se vantait d'avoir eu Solon pour hôte.

Ainsi s'achève le raisonnement circulaire de grande habileté et de profonde érudition de Rashed. Mais en individualisant dans le désir d'incarner des doctrines et d'en reproduire la dialectique les seules raisons d'une création artistique, il oublie certaines contingences, certains *realia*,

58. On notera cependant qu'Anaxagore est rien moins que platonicien et que Proclus le convoque dans le passage cité pour mieux démontrer ses propres considérations sur l'intellect.

59. RASHED 2012, p. 44.

60. RASHED 2012, p. 47.

certaines principes de l'analyse historique et archéologique, pouvant remettre en question l'unité et le détail des thèses présentées.

Devant une œuvre qui a suscité des interprétations aussi contradictoires, subtiles et argumentées, n'est-il pas temps de revenir au simple établissement philologique du « texte » ?

OBSERVATION DES MOSAÏQUES DE POMPÉI ET DE SARSINA

DISTRIBUTION DES PERSONNAGES, OMBRES ET OBJETS

On a vu comment Sogliano résolvait le problème du personnage sous la colonne portant le cadran solaire, assis sur le banc, mais à un niveau plus haut que ses collègues⁶¹, et comment son explication frôle l'absurde. Mais ne peut-on, plus simplement et plus conformément à ce que l'on voit effectivement, envisager une simple maladresse d'exécution de l'artisan ? Le cas de ce personnage, en effet, s'inscrit dans un défaut plus général de l'artiste confronté aux difficultés de la représentation de l'espace curviligne concave de l'exèdre, de son raccord au plan du sol et aux différents plans où sont tracées les ombres portées des pieds des personnages assis.

Nous observons ainsi la ligne circulaire de contour gris sombre de l'exèdre ourlant la surface plate « elliptique » d'un gris plus clair où sont assis les personnages entre les deux extrémités reposant sur les pieds de lion. Si l'on en croit le schéma, l'exèdre est un simple banc de pierre sans dossier. Un tore délimite le banc dans le dos des personnages et son ombre sur le plan du siège est indiquée par une ligne d'un gris plus sombre. Cette ligne est interrompue par la masse du personnage assis sous le cadran solaire et reparait à droite de ce personnage, mais à un niveau maladroitement plus bas, pour « rattraper » le plan où se trouve assis le dernier personnage à l'intérieur de l'exèdre, tout près du pied de lion refermant l'espace de la *schola*. Le moins que l'on puisse dire est que la perspective est des plus approximatives.

La même approximation se retrouve pour la surface jaune contre le plan du banc, qui devrait figurer un espace vertical sous ce dernier (mais le personnage sous le cadran solaire y repose partiellement un pied), et pour l'espace gris-clair, cette fois clairement le sol où reposent les pieds de deux personnages assis et leurs ombres portées. La surface noire sous la banquette à gauche indique l'ombre la plus profonde, sous le pied de lion, mais cette ombre se détermine sans logique géométrique dans ses raccords avec les autres parties ombrées ou éclairées à l'intérieur de l'exèdre. Le raccord entre les espaces curvilignes du sol à l'intérieur de l'exèdre et les bandes approximativement horizontales et ondulées qui forment le premier plan du tableau est tout aussi « chaotique ». L'artisan a donc dû reproduire un modèle où l'espace de l'exèdre était rendu selon des procédés de couleur, de forme, et de perspective très raffinés, sans pouvoir résoudre tous les problèmes d'une représentation unitaire.

61. Il semblerait ainsi qu'il repose sur le dossier de ce meuble et, comme c'est apparemment absurde, Sogliano pense qu'il trouve un siège sur une sorte de piédestal au bas de la colonne soutenant le cadran solaire. Mais c'est impos-

sible car la base de la colonne et le siège du personnage devraient coïncider, ce qui n'est pas le cas ; voir *supra* note 15.

Dans la version de Sarsina, fortement retouchée⁶², la forme et l'espace de l'exèdre, la disposition des personnages et les ombres relatives aux personnes et aux objets semblent unifiées. Il en est ainsi du plan où reposent les pieds des personnages assis à l'intérieur de l'exèdre (quatre). Celui-ci n'est pas clos sur la droite par un pied léonin de pierre. En revanche une sorte de pied-pilastre intermédiaire (se prolongeant en appuie-coude ?) semblerait diviser l'espace curviligne de l'exèdre en deux parties. Mais les ombres sur le sol à l'aplomb du bord du siège ont une distribution compréhensible, en particulier sous l'ultime personnage à gauche. Les ombres portées se concentrent d'ailleurs toutes de ce côté : celle de la caisse où repose la sphère, celle du dernier personnage à gauche dans l'exèdre, et celle du dernier personnage sur la gauche de la composition. Cette apparente rationalisation de l'espace n'est sans doute pas imputable aux retouches, mais, comme on l'a pensé, à la transformation insensible du sujet premier, d'une certaine complexité, en une scène « d'enseignement dans une école ».

COMPOSITION DU TABLEAU

Sept personnages sont réunis et disposés selon une figure d'aspect pyramidal, dont le sommet est fourni par la verticale du cadran solaire. Cet élément a donc une importance visuelle qui en fait une sorte de *dramatis persona* au même titre que les autres personnages. Aussi le cadran solaire se répète-t-il à cette place dans la version de Sarsina, tandis que l'autre élément vertical, l'arbre, qui, dans la version de Torre Annunziata, redoublait la fonction du cadran solaire comme indicateur de l'espace pyramidal, manque à Sarsina. Il se pourrait donc que l'arbre soit moins important que le cadran solaire pour la signification d'ensemble de la scène.

Dans la version de Torre Annunziata, il y a quatre personnages assis à l'intérieur de l'exèdre⁶³, et trois personnages debout, deux aux extrémités de la composition, et le troisième derrière l'exèdre, entre l'arbre et le cadran solaire. À Sarsina, quatre personnages sont également assis dans l'exèdre. Le personnage derrière l'exèdre est ici central et figuré juste sous le cadran solaire. Des deux personnages debout des extrémités, l'un (l'homme au diadème et serpent) est figuré légèrement en retrait de l'exèdre, l'autre montre la sphère céleste qui n'est plus décalée vers la gauche, mais centrale.

OBJETS ET ATTITUDES

Dans la version de Sarsina, l'attention et les regards des personnages se concentrent sur un objet unique posé au premier plan : la caisse où repose la sphère astronomique (*sphairotheka*). Un seul personnage semble conduire la discussion⁶⁴, le dernier à droite, qui montre la sphère de sa baguette (*radius*).

62. Voir *supra*.

63. Voir *supra* pourquoi un siège supposé en dehors de l'exèdre pour le personnage sous le cadran solaire ne résiste pas à l'analyse parce qu'elle ne tient pas compte des mal-adresses de l'exécution.

64. Voir *supra* sur ce point les conclusions concordantes d'Elderkin, Brendel, Gaiser, Rashed.

La mosaïque de Torre Annunziata propose une scénographie plus complexe. Le personnage qui raisonne sur la sphère en la désignant d'une baguette est assis dans l'exèdre et ceux qui semblent directement intéressés par son discours et le suivent attentivement sont tous au centre : il s'agit du personnage debout derrière l'exèdre, de celui assis dans l'exèdre en correspondance du cadran solaire et du dernier, assis à droite dans l'exèdre. Le dernier personnage debout à droite, en dehors de l'espace de l'exèdre, semble esquisser un pas de recul. Il n'a pas le rôle didactique en relation avec la sphère que lui assigne la mosaïque de Sarsina ; son regard n'est d'ailleurs pas baissé en direction de la sphère mais semble pointer en direction des deux personnages qui ferment la composition à gauche. Il est en effet conçu comme le pendant du dernier personnage à gauche, et le seul dont l'*himation* blanc fait contre-point, par sa couleur claire, à l'*himation* jaune vif de ce dernier. Cette opposition d'attitudes et de couleurs a sans doute quelque raison d'être exprimée.

Les deux derniers personnages à gauche, en effet, forment un groupe en soi. Ils sont occupés l'un et l'autre dans une conversation particulière. Leur espace est d'ailleurs circonscrit par le coffret semi-ouvert qui devait contenir des *volumina*, et non par la caisse de la sphère. Le personnage chauve assis dans l'exèdre regarde ainsi son vis-à-vis debout à sa droite. Ce dernier semble lui poser la main sur l'épaule, comme pour marquer encore mieux l'intimité qui les unit dans la discussion. Or, en réalité, la main ne se moule pas sur l'épaule et n'y repose que de l'extrémité des doigts qui esquissent, de surcroît, un geste de préhension. C'est pourquoi certains ont pensé à une erreur du mosaïste, qui aurait voulu représenter un *volumen* dans la main du personnage⁶⁵. Mais on a justement reconnu un unique geste démonstratif, incluant les deux mains et les deux bras, pris dans le jeu de l'argumentation. Le sujet de cette argumentation est sans doute à mieux préciser, s'il se peut.

À ce point, seule l'ignorance de la gestualité antique a pu prêter au dernier personnage à droite une attitude de rejet, ou de dégoût pour telle doctrine affirmée ou telle opinion proférée lors de la discussion en cours à l'extrême gauche. Outre que ce genre de personnage en recul sert à « clore visuellement la composition » sur l'aplomb droit, selon un artifice bien connu, son mouvement s'interprète couramment comme signe d'émotion, d'étonnement⁶⁶. Étonnement ou émotion qui sont transformés en hostilité ou en attitude critique si, par pétition de principe, on prête au mosaïste le désir d'incarner les divergences doctrinales entre tel ou tel personnage inclus dans la réunion. S'essayer à une psychologie de « platoniciens » ou d'« aristotéliens » ne facilite pas à ce stade la lecture primaire des motifs et peut comporter une bonne dose de subjectivité.

LE DERNIER PERSONNAGE À GAUCHE DE LA COMPOSITION

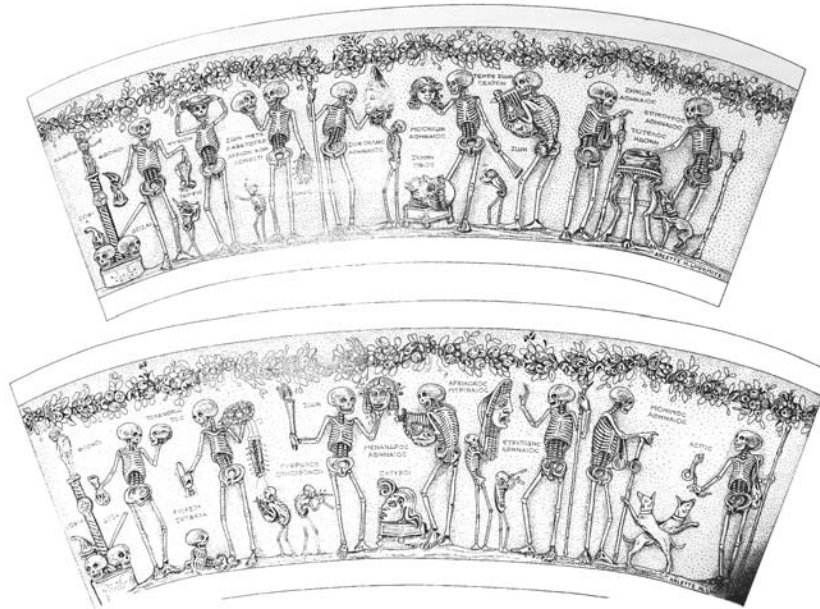
Ce personnage a été au centre de l'attention de tous les exégètes : son aparté avec le personnage atteint de calvitie, qui le détache du groupe, la couleur unique – d'un jaune vif – de son *himation* et son aspect particulièrement majestueux d'orateur, drapé comme Démosthène⁶⁷. Mais c'est surtout sa coiffure et, sur la mosaïque de Sarsina, le serpent qu'il tient dans la main droite qui ont suscité des commentaires infinis.

65. BIRT 1907 p. 102-104.

66. Comme bien vu par BRENDÉL 1977, p. 9-10.

67. Rappelé par ELDERKIN 1935, fig. 4.

Examinons d'abord le serpent. Gaiser et Rashed ont dépensé beaucoup d'ingéniosité pour expliquer cet attribut et concilier sa présence avec leurs thèses respectives sur l'identité du personnage (Héraclide Pontique ou Archytas-Pythagore) et l'éventuel contexte funéraire où se trouvait l'original du tableau⁶⁸. Déjà avant eux, Elderkin pensait que le serpent était un bon motif pour identifier Démétrios de Phalère⁶⁹. On sait qu'il mourut piqué par un serpent et que l'un des gobelets-*modiolus* du trésor de Boscoreale le représente sous la forme d'un squelette conversant avec le cynique Monimos et tenant encore en main le serpent (inscription : *A[sp]is*)⁷⁰ qui causa sa mort (fig. 3). Or, dans le contexte des gobelets de Boscoreale, un service destiné à commenter, durant les repas, une conversation sur la brièveté de la vie, le *memento mori* et l'urgence du *carpe diem*, on comprend pourquoi le squelette de Démétrios, traité avec un humour noir, est affublé du serpent qui mit fin à ses jours. Mais dans le contexte d'un tableau laudatif ou d'une représentation officielle, on ne voit pas la nécessité de l'attribut : la statue de Démétrios au Sérapéion de Memphis ne présente pas davantage ce serpent⁷¹ (fig.4a-b).



3. Développé graphique des *modioli* du trésor de Boscoreale. Le squelette avec l'*aspis* est identifié à Démétrios de Phalère. Dessin A. H. Lhermite (Baratte 1986, p. 63).

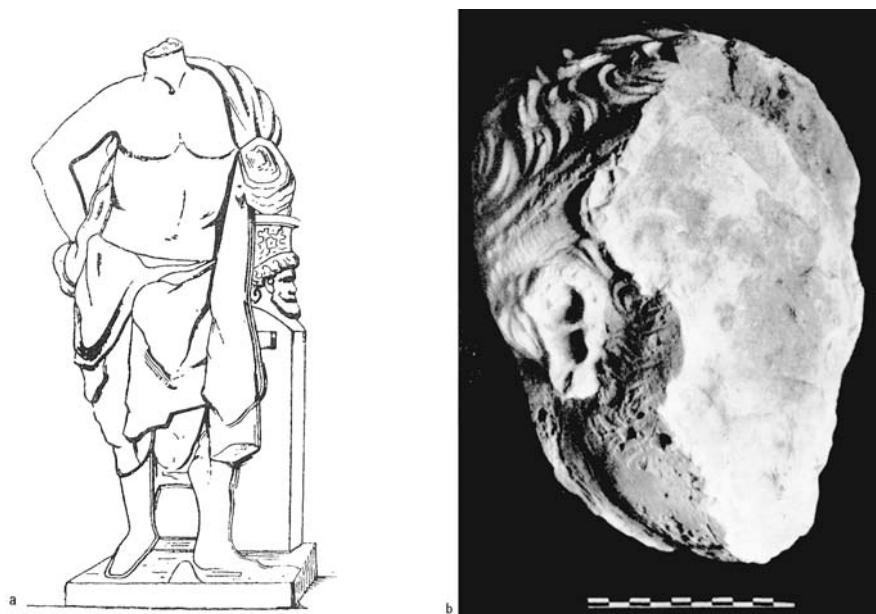
68. GAISER 1980, p. 53 sq. ; RASHED 2012, p. 33-35 et 39-42.

69. ELDERKIN 1935, p. 95 ; ELDERKIN 1937 défend farouchement la présence du serpent, qui conforte son identification de Démétrios de Phalère.

70. A. HÉRON DE VILLEFOSSE, *Le trésor de Boscoreale* (Mon Piot, 5), 1899, p. 7-132 ; BARATTE 1986 ; *Il Tesoro di*

Boscoreale. Una collezione di argenti da mensa tra cultura ellenistica e mondo romano: pitture, suppellettili, oggetti vari della « Pisanella ». Pompei, Casina dell'Aquila, 20 agosto-30 settembre 1988 (Le Mostre-Soprintendenza archeologica di Pompei, 5), Milan, 1988.

71. LAUER, PICARD 1955, p. 69-89.



4. Sérapéion de Memphis. Démétrios de Phalère :
 a. croquis-relevé de Mariette du philosophe appuyé à l'Hermès de Sérapis ;
 b. tête attribuée au philosophe par Charles Picard
 (Lauer, Picard 1955, fig. 33 p. 71 et pl. 9).

Il faut revenir au « texte » : le serpent est une restauration grossière. Brendel et Fuhrmann qui ont examiné de près la mosaïque de Sarsina à la villa Albani sont formels : le serpent a été inventé et l'espace de sa création est l'un des rares endroits de la mosaïque où l'on distingue bien l'intervention postérieure⁷². Cette addition gratuite a peut-être été suggérée au restaurateur, ajoutait Brendel, par la direction du pli de l'*himation* d'où semble surgir l'animal. Parlasca⁷³ n'a guère clarifié le problème en exprimant, certes, un étonnement de prudence sur le serpent, mais en concluant pour finir à son caractère plausible : il s'oppose par là au jugement d'un autre archéologue bien armé, Helbig, auteur de la première version du guide de la villa Albani⁷⁴. Malgré le jugement archéologiquement fondé de Helbig, Brendel et Fuhrmann, le personnage a continué à être qualifié de « *serpent bearer* », même sur la mosaïque de Torre Annunziata où cet attribut fait totalement défaut. Et cette qualification a influencé tant la perception que l'interprétation des mosaïques.

Considérons maintenant la coiffure, tout aussi importante, en raison des déductions qu'elle a entraînées dans les commentaires. On a d'abord songé, pour le personnage de Torre Annunziata, à un diadème métallique encerclant la tête et laissant s'échapper une mèche de cheveux sur le front. Cette première lecture semblait d'ailleurs se renforcer au vu de la mosaïque de Sarsina : ici le personnage porte une coiffure plus simple, sans mèches mouvementées, et une couronne sans souplesse, donc probablement conçue comme métallique, l'enserme. Or, si le diadème est avéré,

72. BRENDEL 1977, p.7 et voir *supra* note 11.

73. Hypothèse de Parlasca rapportée dans HELBIG 1972⁴, p. 327 ; avis auparavant totalement sceptique de HELBIG 1899³, p. 462.

74. M. de Vos étudie totalement le problème : *Villa Albani* 1994, p. 457-458.

sa présence conduit à des déductions spécifiques sur l'identité et la fonction du personnage (souverain, poète, athlète, etc). Mais le « diadème » de Sarsina – comme la tête⁷⁵ – a été probablement aussi retouché par le restaurateur. Et celui que l'on prêtait au personnage de Torre Annunziata se présente en réalité (en seconde lecture) comme une bande ou un ruban plus souple (*taenia* ou *stephanos*).

Cette observation ne conduit pas moins à la conclusion que le personnage est distingué par son statut (athlète, poète, *stephanos* royal, charge sacerdotale ou administrative). Et cette conclusion ne va nullement *a priori* dans le sens d'une interprétation qui reconnaîtrait dans le collègue représenté l'école de Platon ou celle d'Aristote : qui donc se prétendrait roi ou distingué entre tous au sein d'une telle école ? Si nous avons, en revanche, un tableau des Sept Sages, l'attribut pourrait sans doute mieux se concevoir puisque parmi les Sages on compte des politiques en charge d'une *archè* (Périandre, Bias de Priène par exemple). Or, selon Gaiser, la difficulté peut être surmontée : le personnage de Torre Annunziata ne porte pas de *stephanos*, mais une « *mitra* orientale »⁷⁶. La définition de *mitra* selon le *Dictionnaire des antiquités* est celle d'une sorte de bande ou de ceinture : quand elle s'applique à la tête, elle ressemble à une bande de tissu que peuvent porter, en particulier, Dionysos et les personnages du thiasse dionysiaque⁷⁷. Que devient la « *mitra* » pour Gaiser, qui s'empresse de la requalifier en « *mitra* orientale » ? Il s'agirait d'une sorte de bonnet dont le bord, bien marqué, enserre le front, et la partie postérieure, faite d'étoffe légère et transparente comme une résille, couvre la calotte crânienne. Voici un étrange couvre-chef qui serait un *unicum* dans le vestiaire masculin, puisque seules des coiffures à *sakkos* ou *kékryphalos* portées par des femmes (ou des travestis) pourraient y faire penser⁷⁸. Mais, argumente Gaiser, un tel couvre-chef est plausible pour Héraclide dont le vestiaire, selon les témoignages, comportait de molles étoffes (*malakè*)⁷⁹ et dont certaines œuvres reportent à l'Orient des mages. En outre, on connaît un philosophe au turban (?) parmi les bronzes de la villa de Pison (des Papyri), généralement identifié à Pythagore, parfois à Archytas⁸⁰. Turban, bonnet (?), autant de signes de l'orientalisme et, par là, autant de justifications qui corroboreraient l'identité du personnage dans la mouvance platonicienne : soit Héraclide Pontique (Gaiser), soit Archytas-Pythagore (Rashed⁸¹).

Notons d'abord que le couvre-chef du philosophe de la villa des Pison est assimilé à un turban moderne de façon sans doute un peu rapide⁸² (fig. 5). S'il s'agit de Pythagore, les textes en tout cas ne permettent pas de lui attribuer un tel « turban ». Le passage d'Aélien décrivant les habits du philosophe cite seulement un long vêtement et une *taenia* cerclant la tête⁸³. La tête

75. Voir BRENDEL 1977, p. 4 : la partie supérieure de la tête est restaurée, le nez, la barbe, la bouche, le menton et le cou probablement anciens, ainsi que la surface du visage autour de l'œil, une partie de la bande rouge-or de la tête et les boucles grises au-dessus des tempes.

76. GAISER 1980, p. 51-52.

77. DS, III.2, s.v. « mitra », p. 1954-1956 [A. De Ridder].

78. DS, IV.2, s.v. « saccus », p. 933 [G. Lafaye] ; DS, III.1, s.v. « kékryphalos », p. 812-816 [L. Couve] ; pour des acteurs ou des musiciens coiffés du kékryphale, fig. 4260.

79. GAISER 1980, p. 53.

80. Sur ce bronze de la villa des Papyri, voir les opinions contrastées dans M. R. WOJCYK, *La Villa dei Papyri ad Ercolano: contributo alla ricostruzione dell'ideologia della nobilitas tardorepublicana* (Monografie, Soprintendenza archeologica di

Pompei, 1), Rome, 1986 ; MATTUSCH 2004 ; MOESCH, SAMPAOLO 2009 (avec la bibliographie antérieure) ; cf. aussi V. Sampaolo dans *Biblioteca infinita* 2014 ; pour le personnage portant une coiffure semblable au musée Capitolin, en dernier : *Musa pensosa* 2006, n° 14, p. 234.

81. RASHED 2012, p. 39-42.

82. Le crâne semblerait recouvert d'une sorte de « calotte » de cuir souple indépendante (?) du faisceau épais (bourrelet d'étoffe ?) entourant la tête : voir MATTUSCH 2004, p. 256-257 ; MOESCH, SAMPAOLO 2009, n. 67, p. 124-125. Sur les stèles sumériennes et babyloniennes, on peut voir des couvre-chefs de souverains à calotte et large bord cerclant le tout qui rappellent la coiffure du personnage de la villa des Papyri.

83. Ael., *Varia Historia*, XII, 32.



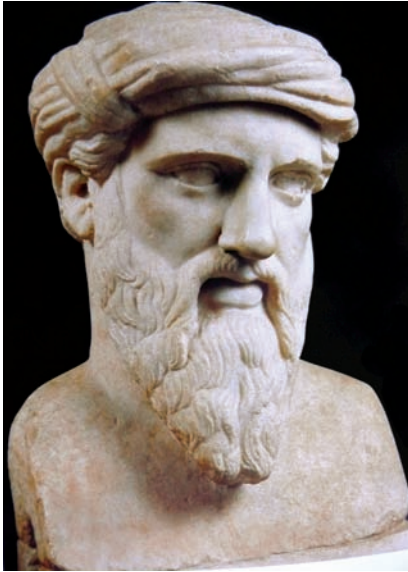
5. MANN 5607. Bronze de la villa des Papyri : philosophe au « turban » (clichés MANN).

d'Herculanum n'est d'ailleurs pas identifiée par une inscription, et ne fait pas partie de la série plus restreinte de la villa des Papyri où sont nommés et représentés Épicure, Zénon, Hermarque et Démosthène. La question des physionomies de Pythagore, toutes de reconstitution, est, de plus, loin d'être éclaircie. Le philosophe « au turban » d'Herculanum et celui du musée Capitolin (fig. 6), qui en paraît une réplique, présentent des traits physionomiques dissemblables⁸⁴. Or, le « turban » est bien, cependant, une caractéristique commune et unique, mais elle pourrait s'accorder en vérité avec un sacerdoce oriental particulier et avec un autre personnage également particulier que nous proposons d'identifier : Bérose le Chaldéen, qui fut prêtre de Bélus et fonda, selon Vitruve, une école astronomique à Cos⁸⁵. Ce personnage fut aussi lié aux Séleucides et dédia ses *Babyloniaka* à Antiochos I Soter⁸⁶. Comme interprète de Bélus, divinité fondatrice de Babylone qui incarnait aussi le ciel supérieur des astronomes, Bérose joua certainement un rôle important auprès des souverains : il suffit de songer qu'Alexandre était mort à Babylone et que la dynastie séleucide fonda aussi une nouvelle Babylone à Séleucie. Il est donc probable que la présence de

84. Sur l'ensemble de la question, voir en dernier Chr. JOOST GAUGIER, *Measuring heaven: Pythagoras and his influence on thought and art in Antiquity and the Middle Ages*, Ithaca, 2006, p. 173-174.

85. Vitruve, IX, 6, 2 : on a parfois mis en doute – *infra*, *FGrH* – l'identité entre l'astronome de Cos et le philosophe-historien chaldéen, mais il ne nous semble pas exister une raison d'en douter si la mobilité des savants est chose bien établie à l'intérieur des frontières du monde hellénistique. Cf. Pline, *N.H.*, VII, 123 (statue de Bérose pourvu d'une langue d'or à Athènes dans un gymnase) : si l'anecdote présente des traits douteux, comme la langue d'or, elle montre cependant que le personnage a été gratifié de portraits officiels. Voir encore Sen., *Q.N.*, III, 29, 1 (sur la conjonction capricorne-déluge universel) et Vitruve, IX, 8, 1 pour l'invention d'un type de méridienne. *RE*, III.1 (1897), s.v. « Berossos 4 », col. 309-316 [Schwarz]; *RE*, III.1, s.v. « Belos 3 », col. 260-264.

86. Pour les liens avec les Séleucides : A. KUHRT, « Berossus's *Babyloniaka* and Seleucid rule in Babylonia », A. KUHRT, S. SHERWIN-WHITE (éd.), *Hellenism in the East*, Berkeley, 1987, p. 55 sq. ; R. STROOTMAN, « Babylonia, Macedonian kingship of the world: the Antiochos cylinder from Borsippa and Seleucid imperial integration », E. STAVROPOULOS (éd.), *Shifting social imaginaries in the Hellenistic world: narration, practice and images (Mnemosyne suppl., 363)*, Leyde, 2013. Pour les œuvres de Bérose : *FHG*, 495-510 = *FGrH*, III C V, 680, p. 369-395 ; F. LENORMANT, *Essai de commentaire des fragments cosmogoniques de Bérose*, Paris, 1871 ; P. SCHNABEL, *Berossos und die babylonisch-hellenistische Literatur*, Hildesheim, 1968 (ré-éd. anastatique de l'ouvrage de 1923) ; S. M. BERNSTEIN, *The Babyloniaka of Berossus*, Malibu, 1978 ; G. P. VERBRUGGHE, J. M. WICKERSHAM, *Berossos and Manetho introduced and translated: native traditions in ancient Mesopotamia and Egypt*, Ann Arbor, 2000.



6. Rome, musée du Capitole (Palazzo Nuovo) 594. Marbre : philosophe au turban (Pythagore ?) [*Musa pensosa* 2006, 14, fig. p. 234].

Bérose dans la villa des Papyri entendait lancer un message sapientiel astrologique ou astronomique (comme le rappelle Sénèque, Bérose était considéré comme l'interprète du dieu Bélus) *ad usum principum*. Dans ce contexte on comprendrait mieux encore la présence d'un portrait de Seleucos Nicator dans cette même villa⁸⁷.

Par ailleurs, en ce qui concerne le « bonnet » du personnage de la mosaïque (fig. 7), sommes-nous sûrs d'avoir philologiquement établi sa présence et déchiffré correctement la disposition des tessères ? La partie de la calotte crânienne qui serait recouverte d'une étoffe transparente est effectivement traitée par une série de lignes curvilignes de tessères : soit, derrière l'élément qui serait le bord du bonnet (ex-diadème ou *taenia*), une première rangée de tessères brunes (couleur des cheveux), suivie d'autres rangées dont la couleur varie du brun sombre, sur la nuque, à des nuances plus grises vers le sommet du crâne. On peut noter que le mosaïste n'a pas réservé ce traitement à la seule zone de la calotte crânienne, mais l'a étendu à la barbe et aux mèches du même personnage, esquissant parfois des cernes plus sombres et bruns autour de zones plus

grises. Il n'y a donc pas de traitement spécial qui rendrait la transparence de la mince étoffe d'un bonnet ou d'une résille sur les cheveux mais l'intention unitaire de rendre la couleur grisonnante de la chevelure. Le même procédé (insertion de tessères plus claires en forme d'arc dans la masse plus sombre de la chevelure) est employé en particulier pour le personnage qui désigne la sphère. À ce point, on pourrait objecter que même si une tentative de rendre la transparence d'une étoffe est douteuse, l'intention de représenter un « bonnet » ne semblerait pas moins matérialisée par la présence de deux lignes courbes plus claires de tessères enserrant la calotte crânienne : la large bande blanche antérieure sur le front et une autre ligne étroite de tessères claires cernant la tête par-derrière. Or, cette dernière ligne ne définit pas une étoffe, mais a pour seule fonction de détacher la tête du fond constitué par la surface plate du pilastre architectural. Le même procédé et le même « cerne » caractérisent le personnage chauve dont la tête a pour fond le second pilastre du portique. Et ce procédé se retrouve aussi pour les autres personnages : la disposition des tessères autour de leur tête prend une direction qui épouse la rondeur du crâne. Par ces détails, l'artisan révèle son mode de travail : il disposait les tessères autour de silhouettes déjà définies par le patron servant à la composition.

87. MATTUSCH 2004, p. 260-261. Nous notons que, dans la fresque de l'école d'Athènes au Vatican, Raphaël a représenté ainsi un philosophe oriental dissertant sur la sphère céleste (Bérose le Chaldéen ou Zoroastre ?) ; de même,

Signorelli a représenté Empédocle coiffé du turban dans la chapelle de la cathédrale d'Orvieto. Pour les spéculations sur le personnage de Bérose et les oracles chaldéens lors de la Renaissance, il suffit de rappeler l'œuvre d'Annio de Viterbe.



7. MANN 124545. Les deux personnages à l'extrême gauche (détail de fig. 1, cliché MANN).

De cet examen, nous concluons que le bonnet « oriental » est une illusion due à une surinterprétation de la disposition et de la couleur des tessères. La réalité reconstruite d'un « bonnet-*mitra* » n'aurait de surcroît pas d'équivalent dans le vestiaire antique. Il faut donc considérer de nouveau l'hypothèse d'une *taenia*.

LE PAYSAGE

La scénographie rapprochée et l'espace de la discussion

Dans cet espace figurent l'exèdre, et les objets incarnant, au premier plan, la vie intellectuelle (coffret pour *volumina*, caisse de la sphère astronomique). Au second plan figurent le cadran solaire, l'arbre et le monument à architrave sur laquelle reposent quatre vases métalliques de forme particulière, non indifférente en termes de typologie.

Le cadran solaire a un rôle central comme accent de la composition, étant la pointe du pentagone irrégulier qui circonscrit tous les personnages représentés. Il est aussi, sur la mosaïque de Torre Annunziata, en correspondance verticale parfaite avec la sphère. On ne retrouve pas l'ensemble de ce dispositif à Sarsina, puisque seul le rôle du cadran solaire comme marqueur du pentagone de composition est conservé, mais non la correspondance verticale du cadran et de la sphère.



8. Pompéi. Temple d'Isis : paysages sacrés égyptiens avec porte et vases précieux
(a : *Iside* 1992, 1.62, pl. IX ; b : cliché MANN).

L'arbre est sans doute un platane en raison de ses larges feuilles et de la configuration de ses rameaux⁸⁸. L'un d'eux, sans feuilles, semble s'allonger en direction du monument à architrave et le traverser⁸⁹. Par ailleurs, le fait que certaines branches sommitales soient oblitérées par la colonne du cadran solaire conduit à penser que le tronc occupait une position intermédiaire entre le cadran solaire et le fuyant interne du second pilastre du monument à architrave. On peut noter enfin que, de nouveau, l'artisan a réalisé l'arbre au moyen de quelque patron : toute la partie supérieure est « taillée net » là où devait s'arrêter ce carton et le mosaïste ne s'est guère soucié de continuer l'arbre jusqu'aux limites de l'encadrement. Cette faiblesse de réalisation n'est pas la première constatée⁹⁰. L'arbre permettait en tout cas certainement, sur l'original, un certain nombre de jeux raffinés sur la perspective à l'intérieur de l'espace de la conversation, dont nous n'avons pas trace à Sarsina dans la perspective unifiée, simplifiée et sans arbre.

L'édifice (*pylè* ?) pourvu de deux colonnes ou pilastres surmontés d'une architrave constitue un élément assez constant des paysages « sacrés-idylliques » pompéiens⁹¹. L'union avec l'arbre

88. Comme l'ont reconnu les exégèses précédentes. La discussion sur un possible olivier semble dépassée.

89. L'extrémité de la branche est traitée en couleur très tenue qui se confond presque avec celle du fond constitué par la surface du pilastre. On douterait presque que la branche entre sous l'architrave.

90. Voir *supra* la question du personnage sous le cadran solaire et des incohérences subsistant dans l'espace de l'exèdre.

91. Comme déjà reconnu par SOGLIANO 1898, col. 405-406, suivi par Elderkin, Brendel, Gaiser. Sur le paysage pompéien, voir W. J. J. PETERS, *Landscape in Romano-Campanian*

Mural Painting, Groningen, 1963, pl. XI, 33, p. 46 sq. (maison de Livie sur le Palatin) ; pl. XVI, 52-54, p. 69 sq. (villa d'Agrippa Postumius à Boscotrecase) ; pl. XXVI, 104 (Paris sur l'Ida au MANN, cité par Sogliano) ; pl. XXXIII, 140, p. 148 (MANN 9418) ; pl. XXXIV, 141-142, p. 149 sq. (MANN 9486, 9489) : tous ces exemples montrent une porte monumentale au milieu d'arbres, se mêlant aux architectures ; sur l'architrave de la porte figurent souvent des vases métalliques à panse évasée, partiellement comparables à ceux de la mosaïque ; sur le motif de la porte sacrée, plus spécifiquement L. DALL'OLLIO, *Il motivo della porta sacra nella pittura romana di paesaggio* (Coll. Lat., 48), Bruxelles, 1989.

révèle en général dans ce contexte l'existence d'un sanctuaire « agreste ». Dans notre cas, cependant, l'identification précise de l'édifice n'est pas aisée, parce que l'on ne voit pas si les pilastres doriques reposent ou non sur une base-podium. L'un des tableautins du temple d'Isis à Pompéi offre une image assez voisine de la nôtre avec un édifice reposant sur une base parallélépipédique, elle-même exaltée sur *crepidoma*. Le complexe est d'ailleurs associé à une exèdre et à un arbre qui le traverse (fig. 8a). Sur le haut de l'architrave se trouvent encore deux hydries. Le paysage sacré avec un ibis, l'omniprésence de l'eau et les hydries sur l'architrave se veulent évidemment ici une allusion au culte isiaque. Mais beaucoup de tableautins de l'*Iseum* de Pompéi offrent des comparaisons avec le type d'architecture sacrée de notre mosaïque⁹² (fig. 8b). Un tableautin du Musée national archéologique de Naples représentant un berger coiffé d'un bonnet phrygien (sans doute Pâris) et son troupeau offre une architecture peut-être encore plus proche de la nôtre puisqu'il s'agit d'un simple porche traversé par un arbre et sur lequel reposent deux vases métalliques de même forme⁹³. Tout à côté l'*agalma* d'une divinité (Artémis porteuse de torches ?) à laquelle sont consacrées des lances de chasseurs définit le sanctuaire. Au premier plan, le fleuve où s'abreuvent les animaux, au loin, une exèdre appartenant peut-être à une fontaine, définissent ultérieurement le paysage montagneux (fig. 9).

L'architecture de Torre Annunziata semble en relation avec Apollon : la probable représentation de griffons sur l'échine des pilastres en est un signe⁹⁴. Il n'est pas sûr cependant que le nombre des vases (quatre) ait une signification ésotérique et constitue une allusion à la *tétraktys* pythagoricienne⁹⁵. Il faut au préalable définir la forme spéciale qui caractérise le vase qui est pourvu, semble-t-il d'un bec verseur sinueux (comme celui d'une « théière ») et fermé par une sorte de bouchon⁹⁶. On retrouve cette forme de vase sur la mosaïque du forum de Palestrina dans une partie qui représente le sanctuaire de Poséidon : deux vases de ce type reposent sur les marches baignées par la mer d'un sanctuaire à exèdre dominé par une colonne ornée de trophées navals⁹⁷ (fig. 10). L'*emblema* de la mosaïque du cap d'Agde (fig. 11), qui représente la victoire d'Apollon sur Marsyas offre le même type de vases métalliques, figurés également au nombre de quatre sur le couronnement d'un édicule (pilastre, fontaine ou petite chapelle vue de profil ?)⁹⁸. Apollon est assis sur l'autel rustique associé à ce monument. Un antre bachique (grotte, arbre, ex-voto où figure un tambourin de ménade) évoque le Tmole, comme les personnages affligés qui assistent au châtiement de Marsyas. Une source est certainement voisine⁹⁹. Les vases figurant sur les mosaïques précitées nous semblent aussi en rapport avec la sacralité de l'eau, même s'il est difficile de comprendre leur utilisation et leur fonction. Les longs becs verseurs se retrouvent par exemple

92. *Iside* 2006. *Iside* 1992, p. 23-62 [V. Sampaolo] : pour les paysages de l'*Iseum* voir en part. 1.40, p. 49 ; 1.48, p. 51 ; 1.62, pl. IX et p. 55 ; 1.67, pl. XII et p. 57 ; 1.68, pl. XIII et p. 55 ; 1.70, pl. XV, et p. 58.

93. Ce paysage est déjà cité par SOGLIANO 1898. Voir aussi maintenant *Mito e natura*, p. 253 [V. Sampaolo].

94. Il s'agit probablement d'une créature ailée : un griffon semble plus vraisemblable qu'un pégase. Voir toutefois pour le temple de Mars Ultor : P. GROS, *Aurea templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste* (BEFAR, 231), Rome, 1976, p. 192-193, où les pégases des chapiteaux symbolisent les chevaux d'Arès (thème divinisant de l'apothéose de Romulus).

95. GAISER 1980, p. 64-67 suivi de RASHED 2012, p. 39.

96. L'extrémité d'un bec verseur en forme de gueule de griffon est apparemment suggérée sur la mosaïque de Sarsina, mais le détail n'existe pas sur la mosaïque de Pompéi ; l'obturation du vase par une sorte de couvercle à « bouchon » a bien été notée par SOGLIANO 1898, col. 405-406 : « vasi a grosso ventre con coperchio ad apice a croce ».

97. ANDREAE 2003, p. 126-133. Sur cette mosaïque, ornement probable de l'*Iseum* de Palestrina, voir SAURON 1994, p. 110-111 (avec le résumé des thèses de F. Zevi et F. Coarelli).

98. BLANC-BIJON 2012.

99. Sur notre mosaïque aussi la présence d'un platane fait penser à la proximité de l'eau, même si elle n'est pas indiquée précisément.



9. MANN. Fresque de Pompéi : paysage sacré de l'Ida avec Pâris (d'après *Mito e natura* 2015, fig. p. 253).



10. Palestrina. Mosaïque dite de « l'antre des Sortes » évoquant un sanctuaire alexandrin près de la mer (*Poseidonion* ?) [Andreae 2003, p. 133].



11. *Emblema* de la mosaïque du cap d'Agde (Blanc-Bijon 2012, fig. p. 292).

dans des vases employés dans le culte isiaque pour le transport de l'eau sacrée du Nil¹⁰⁰. Mais ces vases du culte isiaque n'ont pas l'aspect pansu de nos exemplaires, qui paraissent davantage destinés au stockage qu'au transport. V. Blanc-Bijon a suggéré que ce vase pouvait donner la mesure du temps de l'agon entre Apollon et Marsyas et donc servir de clepsydre. Mais le fonctionnement d'une telle clepsydre (dont la forme serait unique) ne serait pas aisé à interpréter¹⁰¹. À moins que l'on ne pense que chaque vase, sans être une clepsydre proprement dite, contenait une mesure d'eau déterminée pour un temps donné¹⁰².

Quant au cadran solaire, il mérite un supplément d'analyse, même si les mosaïstes ont certainement simplifié sa silhouette et ses détails internes. Sur le cadran de Torre Annunziata, nous comptons douze divisions, six d'un côté du style, cinq de l'autre, tandis qu'une autre division est en correspondance du style. Sur le cadran de Sarsina, il est difficile d'arriver à déterminer un nombre d'heures. Sur aucun des deux cadrans n'est matérialisée la ligne de l'équinoxe, probablement parce qu'il était impossible de la réaliser avec des éclats de tessères dans un aussi petit espace. Pour les lignes solsticiales, il se pourrait que l'artisan les entendît comme les lignes de contour supérieure et inférieure de l'espace concave du cadran. Ce en quoi il aurait procédé de nouveau à une sorte de simplification de l'espace complexe de l'objet. La forme du cadran est également incertaine. Sogliano, Brendel, Gaiser pensent à un cadran sphérique, comme on en a des attestations en particulier à Pompéi¹⁰³. Mais rien ne s'oppose à y reconnaître un cadran conique comme ceux d'Héraclée du Latmos, de Pompéi ou d'Athènes étudiés par Rayet¹⁰⁴. Bonnin lui-même a hésité même si, dernièrement, il pencherait pour un cadran conique¹⁰⁵. La forme de Torre Annunziata n'est pas incompatible, en effet, avec l'aspect que prendrait pour un spectateur lointain la projection plane d'une section de cône et, sur la mosaïque de Sarsina, il est difficile d'attribuer aux retouches modernes toute la responsabilité de la forme de parabole prise par l'échancrure du cadran. Elderkin l'a d'ailleurs noté en concluant à une différence entre le cadran conique de Sarsina et le cadran, qu'il juge sphérique, de Torre Annunziata¹⁰⁶. Peut-être la représentation simplifiée du cadran solaire (la seule que pouvait envisager le mosaïste, non nécessairement érudit) ne permet-elle pas cependant de conclure en faveur de l'un ou l'autre type qui, chacun, a des implications évidentes dans l'histoire de la science gnomonique¹⁰⁷.

100. Il s'agit de canopes, d'hydries, de situles, etc. R. MÉNART, *La vie privée des anciens*, Paris, 1881, fig. 469-473 ; voir par exemple les vases sacrés portés par les prêtres isiaques sur un tableautin de Stabies : *Egitomania* 2006, III.52, p. 185, p. 87-119 [V. Sampaolo] pour l'*Iseum* de Pompéi et p. 128-143 [R. Pirelli] pour celui de Bénévent.

101. Nous observons sur tous les vases une sorte de tige centrale qui semble enfilée dans un « bouchon » rond métallique. Ce dispositif sort à son tour d'une partie plus basse et traitée en couleur plus claire, vraisemblablement un élément rond parallèle au « bouchon » précédemment décrit et dont la circonférence, plus petite, se distingue de celle du bord du vase proprement dit. Nous nous demandons si cette partie claire n'est pas un cylindre interne au vase et le « bouchon » une sorte de jauge avec flotteur qui remontait quand le cylindre interne se remplissait. Le cylindre interne, au départ vide, aurait pu être mis en communication avec le vase plein l'enveloppant.

102. On sait que les anciens ont eu plus d'une difficulté à surmonter pour trouver des divisions du jour d'égale lon-

gueur quelle que soit la saison, et que la mesure de l'heure n'a pu se faire qu'en observant les coordonnées équatoriales à l'équinoxe et en les rapportant aux divisions du cadran solaire. Le nombre des clepsydes pourrait donc se rapporter à une division en quatre de la journée, du lever au coucher du soleil, que nous connaissons d'ailleurs dans plus d'un calendrier (matin, avant midi, après-midi, crépuscule).

103. Sur les cadrans sphériques : BONNIN 2015, p. 100 sq.

104. RAYET 1875.

105. J. BONNIN, « Symbolic meanings of 200 sundials in Antiquity introduced by an explanation of ancient time keepers », *BSS Bulletin*, 23(i), 2011, p. 6-10.

106. ELDERKIN 1935, p. 92.

107. Voir, dans l'immense bibliographie : *DS*, III.1 (1900), s.v. « Horologium », p. 256-264 [E. Ardaillon] ; *DS*, I.1, s.v. « Astronomie », p. 476-504 [Th. H. Martin] ; *RE*, VIII.2 (1913), s.v. « Horologium », col. 2416-2433 [A. Rehm] ; et BONNIN 2015, *passim*.

Le cadran est placé sur une haute colonne, mais tous les cadrans antiques que nous connaissons n'ont pas nécessairement cette position. Certains étaient plus proches du sol. À Pompéi cependant, nous connaissons un cadran placé sur l'abaque d'une colonne ionique dans le *temenos* du temple d'Apollon et dédié par les II *virii* I. D., L. Supunius Sandilianus et M. Herennius Epidius. Cette dédicace, d'époque augustéenne, de deux magistrats de la colonie, nous semble importante, plus encore que ne le soulignait Sogliano peu après la découverte de la mosaïque de Torre Annunziata¹⁰⁸. Le cadran solaire en effet est évidemment un don, une offrande particulière à Apollon signée des deux magistrats et caractérisant leur évergétisme à l'égard de leurs concitoyens. De même, on prendra garde au fait que le cadran solaire sur la colonne ne définit pas seulement « objectivement » le paysage « scientifique » qui l'entoure, mais peut aussi constituer « subjectivement » une allusion à un acte de grâce à l'égard de la divinité attribuable à un ou plusieurs personnages de l'assemblée.

Le paysage lointain

Ce dernier a également suscité, comme nous l'avons rappelé, les interprétations les plus ingénieuses, toutes inspirées par le désir d'identifier au détail près le site : Acrocorinthe ou Acropole athénienne. Toutes tendent ainsi à concilier cet horizon lointain (fig. 12) avec l'identité supposée des personnages représentés – Académie de Platon, Lycée d'Aristote, Sept Sages. Passons sur la difficulté *a priori* que constituerait, selon l'histoire de l'art antique, une représentation en perspective lointaine d'une colline caractérisée comme l'Acrocorinthe ou l'Acropole, sur le fait qu'aucune œuvre de ce genre n'ait été à ce jour conservée de première main ou reflétée dans une œuvre secondaire¹⁰⁹, et admettons (hypothèse la plus souvent retenue) que nous soyons en présence d'une figuration de l'acropole d'Athènes¹¹⁰.

Aussitôt un certain nombre d'objections se présentent. Il est facile de contester l'interprétation ultra-« positiviste » de Sogliano, qui prétend que les contours de la colline figurent l'Acropole du côté nord, vont même jusqu'à reproduire exactement la ligne des remparts d'Athènes vus d'une position située au nord-ouest¹¹¹. À l'opposé, se situe la lecture ultra-« allégorique » de Rashed, qui tente d'instaurer des liens symboliques, plus que rigoureusement topographiques, avec les personnages et le contexte athénien, sans emporter davantage l'adhésion¹¹². En suivant le chapitre VI de Gaiser¹¹³ énumérons alors de nouveau les principales difficultés.

– Le Parthénon ou sa silhouette (qui serait à identifier avec l'ultime alignement de « bastions » rythmés et ombrés de brun du coin supérieur droit) serait figuré sans toit. Effet d'un point

108. SOGLIANO 1899, col. 405-406 ; sur ces cadrans, souvent dédiés par des magistrats municipaux ou autres, voir aussi en part. le cadran du temple de Via S. Abbondio à Pompéi et l'exemplaire du théâtre d'Interamna Lirenas dédié par le tribun de la plèbe M. Novius Tubula (<https://www.cam.ac.uk/research/news/archaeologists-uncovers-rare-2000-year-old-sundial-during-roman-theatre-excavation>, novembre 2017, consulté en janvier 2020).

109. Le vase (du style de Kertch) représentant la dispute entre Athéna et Poséidon et offrant la silhouette du Parthénon dans le lointain (cité par ELDERKIN 1935, fig. 1, p. 93) n'offre pas en réalité ce que nous nommons ici une perspective lointaine, mais simplement une indication conventionnelle de temples (l'Érechthéion ou le Parthénon) sur une éminence également convenue ; de même, sur un bas-relief

du *proscenium* (d'époque d'Hadrien) du théâtre de Dionysos à Athènes (ELDERKIN 1935, fig. 2), on aperçoit à l'arrière-plan la silhouette d'un édifice à colonnes : mais ici le procédé n'est pas différent de celui que nous trouvons pour les reliefs historiques romains. Un élément de réalisme existe mais non une vraie perspective.

110. Malgré la remarque de BRENDEL 1977, p. 7 : « *it has no distinguishing features of the Athenian or any other Acropolis* ».

111. SOGLIANO 1899, col. 400 et fig. 2a-2b.

112. Elle exalte ainsi le rôle du platane dans le paysage. L'arbre serait tout à la fois une allusion métonymique à Platon (Platon-*platanos*) et un rappel érudit du *Phèdre* (les platanes de la vallée de l'Ilissos) ; voir *supra* note 48.

113. GAISER 1980, p. 32-36.

de vue très lointain sur le monument ? Emploi d'un procédé semblable à celui de la peinture pompéienne de II^e style, qui offre des péristyles à ciel ouvert pour spéculer sur la présence divine, selon l'interprétation de Gilles Sauron¹¹⁴ ? Il est étrange que le mosaïste n'ait pas su indiquer un toit ou qu'il ait songé à des symbolismes raffinés à l'échelle où il travaille, dans un petit angle du tableau qui ne se prête guère aux effets des grandes mégalographies du II^e style. Pire : il est étrange que l'artisan ne sache pas non plus dessiner des colonnes, lui qui reproduit des colonnes et des architectures complexes dans le paysage de la discussion¹¹⁵. En leur lieu et place, nous observons des masses tuyautées plus larges que des colonnes, des sortes d'orgues minérales. Enfin, l'édifice supposé ne repose pas sur la roche mais semble suspendu dans le ciel (au-dessus de deux lignes blanches de tessères). Ces deux lignes seraient-elles la *crepis* du Parthénon, certainement invisible à cette distance supposée ?

– Le « mur sous la colline » devrait ensermer un quartier de maisons, un dème de la cité. Définissons d'abord ce mur, ce rempart. On remarquera qu'il est traité de nouveau de façon bien étrange. Il ressemble par ses formes et par ses couleurs (bruns sombres et clairs) aux « orgues » minérales du motif supérieur (les prétendues colonnes si semblables aux prétendues tours de ce mur sous la colline). De plus, ces remparts supposés sont immergés dans une zone verte qui les entoure comme une île et se poursuit bien au-delà de telles structures, parsemée de taches noires ou vert foncé formant des figures géométriques irrégulières qui pourraient faire allusion à des plantes (arbres ?¹¹⁶).

Il est malaisé de reconnaître ici un quartier d'Athènes, surtout en observant la présence d'une flaque bleue qui occupe un large espace, accompagnée, plus près de nous, par deux « ruisseaux » secondaires de même couleur qui s'insinuent entre les languettes ocrées figurées sous la « flaque » principale. Que faire d'une flaque d'eau (soit à l'échelle du paysage, un lac ou un fleuve) dans un quartier d'Athènes ? Pour Sogliano, Brendel ou même Gaiser¹¹⁷, ce bleu ne désigne point l'eau, mais représente la teinte caractéristique des lointains, employée ici à dessein pour se fondre avec l'ensemble. Mais alors pourquoi les architectures supposées (encore plus lointaines) ne sont-elles pas également bleues ? Pourquoi le bleu de la flaque se fond-il si peu avec le reste ? Voyons une autre explication « réaliste » : le bleu désigne bien un point d'eau. Il s'agit peut-être d'une source ou d'une fontaine, ou encore d'un petit fleuve connu de la topographie d'Athènes (Céphise, Ilisos), voire d'une fontaine près du temple d'Asclépios¹¹⁸. Autant d'hypothèses, autant de difficultés car la fontaine près d'Asclépios et le théâtre de Dionysos nous reconduisent à la face sud de l'Acropole¹¹⁹. Autant de problèmes encore si la flaque d'eau et ses appendices symbolisent une fontaine et une eau domestiquée.

114. Voir RASHED 2012, p. 47. Pour défendre la thèse d'un « Parthénon sans toit », ce savant cite les thèses de G. Sauron sur la signification symbolique des péristyles de la peinture pompéienne (SAURON 1994, p. 374 sq.). Mais l'analyse de Sauron s'applique au II^e style pompéien et ce serait la forcer que de l'appliquer à la représentation du paysage de notre mosaïque, qui suit d'autres concepts que ceux régissant le II^e style pompéien.

115. *Supra* p. 51 sq.

116. Cf. la frondaison du platane et son traitement entre vert plus clair et vert sombre tirant au noir.

117. SOGLIANO 1899, col. 491 ; BRENDDEL 1977, p. 3-4.

118. Ainsi Erika Simon consultée sur ce point par GAISER 1980, p. 35, qui cite Pausanias (I, 26, 6) : l'eau représenterait la « petite fontaine » dans le temple d'Asclépios proche du théâtre de Dionysos.

119. H. DIELS, *Antike Technik*, 2^e éd., Leipzig, 1920, p. 161, explique qu'un cadran solaire est généralement orienté vers le sud. Mais pour GAISER 1980, p. 11, cette orientation est peu probable puisque, vu de l'Académie, le soleil se coucherait derrière l'Acropole.



12. MANN 144545. Paysage lointain (détail de fig. 1, cliché MANN).



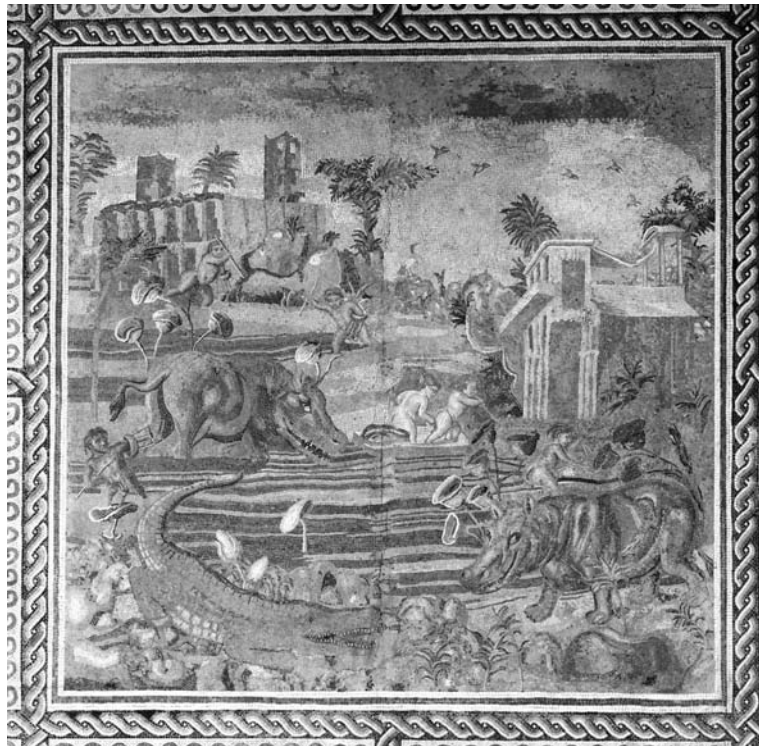
13. Détail des éléments de paysage de la mosaïque de Sarsina (*Villa Albani* 1994, pl. 273).



14a. Palestrina, Musée national. Détail de la mosaïque du Nil : sanctuaire avec nilomètre (Mosaico-PROIES 4 Med ; cliché courtoisie S. Gatti, ancienne directrice du Musée national prénestin).



14b. Palestrina, Musée national. Détail de la mosaïque du Nil : localité avec sanctuaire peuplé d'ibis (Hermoupolis ?) [Mosaico-PROIES 4 Med ; cliché courtoisie S. Gatti].



15. Musée national romain. Mosaïque avec paysage nilotique provenant d'une maison de l'Aventin (cliché DAI ROM 73.1775).

– Gaiser s’est posé une dernière question. Remarquant, au-delà du « mur sous la colline », une série d’éléments blancs et ocre clair qui semblent « rayonner » à partir de la zone verte où repose ce mur, il a pensé à la figuration de l’escalier solennel qui conduisait aux propylées. Les « rayons » ne seraient autres que les « gradins » conduisant à l’entrée de l’Acropole et le fait qu’ils seraient représentés face à nous, dans une perspective plate et un peu naïve, comme un ruban cernant la colline, peut trouver une explication si nous considérons certains types monétaires¹²⁰. Mais, en guise d’escalier, la mosaïque n’offre qu’une sorte de « superfétation rubannée et tuyautée » épousant comme une « flottaison » évanescence le contour de la colline. L’argument que Gaiser juge déterminant pour trancher en faveur d’une représentation de l’Acropole, soit l’existence d’un escalier, nous semble donc peu fondé et l’interprétation de détail forcée.

Pour tenter une ultime conciliation de thèses sans doute trop contradictoires, K. Parlasca a émis la conclusion qu’on ne reconnaît point l’Acropole, mais que cette absence de ressemblance est à imputer à la maladresse de l’artisan¹²¹. Effort désespéré pour sauver les thèses en présence sans les réfuter. Paysage réaliste, paysage idéalisé ou paysage maladroitement rendu de l’Acropole d’Athènes, comment sortir de l’impasse ?

Toutes les explications précédentes ont laissé de côté la mosaïque de Sarsina. Or, elle fournit des éléments susceptibles d’enrichir le raisonnement d’ensemble. Quelle que soit en effet l’entité des remaniements, la représentation de Sarsina doit se situer dans un rapport de similitude avec celle de Pompéi. Reprenons la description qu’en donne Brendel, qui a pu l’examiner de près¹²² (fig. 13) :

« Un mur fortifié avec des tours – mais non une colline – occupe le coin supérieur droit. En-dessous, se trouve un complexe architectural composé de deux rangées d’édifices sommairement dessinés qui se développent vers le bas et en avant d’une structure ressemblant vaguement à un amphithéâtre. En termes de position et de couleur (sol gris clair, points lumineux blancs, ombres grises), ces morceaux sont d’une seule pièce avec le reste du fond. D’autre part, les pignons soulignés de noir, et les deux lignes noires sur l’édifice allongé à droite de l’“amphithéâtre” sont certainement restaurés. Un jugement plus précis sur les restaurations est impossible. »

Ainsi, Brendel ne conforte pas une conclusion selon laquelle le paysage est entièrement inventé puisqu’il note une cohérence et adhérence du paysage avec le fond. Seuls certains détails lui paraissent difficiles à admettre, en particulier les lignes noires soulignant parfois le contour de certains édifices. À cette description, nous ajouterons quelques remarques de détail.

D’abord, le mur fortifié avec tours du coin supérieur droit n’est pas forcément un « mur fortifié » unifié. En effet, s’il est possible de reconnaître une tour pourvue d’un toit à pignon au début de la séquence, les autres éléments cernés de noir présentent des formes pour le moins vagues, soit de rochers, soit d’édifices dont les verticales et les angles sont bien marqués. C’est là encore une simplification un peu hâtive de l’original, qui devait offrir une imbrication d’édifices et/ou de formes naturelles assez complexe. Dans l’ensemble, l’angle supérieur droit de la mosaïque de Sarsina représente probablement un habitat avec des tours, mais pas une vaste cité.

120. GAISER 1980, voir *supra* note 39.

121. HELBIG 1972, p. 327.

122. BRENDL 1977, p. 7.

Au centre, les deux corps de bâtiments de part et d'autre de « l'amphithéâtre » suscitent des observations complémentaires. Seul le bâtiment de droite offre une typologie plausible. L'édifice ou la série d'édifices de gauche est méconnaissable. C'est la zone la plus riche cependant pour la distribution des ombres et des parties lumineuses. On se demande si un toit à double pente est suggéré. La multiplication des angles engendrée par la distribution des ombres et des lumières conduit à penser en tout cas à la représentation d'un édifice relativement complexe en élévation et en plan. Le fait qu'il ne se laisse plus comprendre est probablement une conséquence de la restauration.

En revanche, la forme ronde ressemblant à un amphithéâtre est la moins retouchée des structures représentées. Et, comme le rappelle Gaiser, cet élément échappe encore à l'exégèse¹²³. Or on n'inventerait pas de toute pièce une structure de ce genre, si elle n'existait déjà dans l'original. « L'amphithéâtre » semble cohérent avec la tache gris sombre qui l'entoure et épouse sa rotondité, comme si elle était prise dans une sorte de spirale ombrée. La construction proprement dite est formée dans sa partie supérieure par une ligne elliptique de tessères blanches, ourlée d'une autre ligne interne, d'un gris sombre, également elliptique. À l'intérieur de ces deux lignes accolées s'étend un vide offrant différentes nuances de gris, selon l'intensité de l'ombre. Une autre ligne elliptique de tessères, gris clair, encercle l'extérieur de la structure à mi-hauteur. Le pied de la construction est souligné par une ombre d'un gris plus sombre en forme de semi-ellipse. L'ensemble de ces éléments (vide interne elliptique défini par le bord ombré, hauteur du mur d'enceinte) ne conduit qu'à une solution : le prétendu « amphithéâtre », rapporté à l'échelle des autres édifices, est une sorte de large puits, autrement dit un nilomètre.

Et la présence du nilomètre entraîne immédiatement l'identification du paysage. Notre « monument rond » est en effet comparable au nilomètre de la mosaïque de Palestrina (Praeneste), qui représente le cours du Nil de sa source à son embouchure, à Alexandrie, au moment de la crue du fleuve¹²⁴ (fig. 14a). Ce paysage panoramique a certainement des modèles hellénistiques ptolémaïques représentant des *topia*, et la mosaïque de Palestrina date du second quart du I^{er} siècle a.C. Nous n'entrerons pas dans le délicat problème de l'interprétation générale de cette mosaïque et de l'identification de tous les *topoi* (sanctuaires, villages et cités, lieux fortifiés et ports), qui se disséminent de droite et de gauche, selon un parcours « boustrophédique » en autant de tableaux sur les rives du fleuve¹²⁵. Il nous importe seulement ici de reconnaître que ce type de paysage nilotique fournit une clef pour mieux comprendre les mosaïques de Sarsina et de Torre Annunziata.

123. GAISER 1980, p. 14.

124. Plus que celui d'Éléphantine (COARELLI 1990, p. 243-244), le nilomètre de la mosaïque de Palestrina est probablement – selon la démonstration de F. Burkhalter, qui cite Strabon, XVII, 1, 4 et XVII, 1, 48 – celui de Memphis (BURKHALTER 1999, p. 234) ; Burkhalter souligne que, selon Strabon, le nilomètre d'Éléphantine servait à prévoir l'entité de la crue, celui de Memphis, en aval, en mesurait l'entité effective. Sur les nilomètres, voir en outre R. PFISTER, « Nil, nilomètres et l'orientalisation du paysage hellénistique », *Rev. arts asiatiques*, 7, 1931, p. 121-124 ; D. BONNEAU, « Le nilomètre : aspect technique », P. LOUIS (dir.), *L'homme et l'eau en Méditerranée et au Proche-Orient. III. L'eau dans les techniques. Séminaire de recherche 1981-1982 (TMO, 11)*, Lyon, 1986,

p. 65-73 ; Z. WEIN, R. TALGAN, « Sepphoris. The Nile festival building and its mosaic », J. H. HUMPHREY (éd.), *The Roman and Byzantine Near East*, vol. 3 (*JRA suppl.*, 49), Portsmouth RI, 2002, p. 67-72 (nilomètre de la mosaïque de Sepphoris et son rapport possible avec celui du Sérapéion d'Alexandrie) ; MCKENZIE, GIBSON, PEYE 2004 (nilomètre du Sérapéion d'Alexandrie).

125. Sur la mosaïque de Palestrina citons, pour l'interprétation, dans l'immense bibliographie, COARELLI 1990 ; P. G. P. MEYBOOM, *The Nile mosaic of Palestrina. Early evidence of Egyptian religion in Italy (Religions in the Graeco-Roman world, 121)*, Leyde, 1995 ; BURKHALTER 1999 ; et ANDREAE 2003, p. 78-107.

Sur la mosaïque de Sarsina, le complexe d'édifices dans le coin supérieur droit semble ainsi la simplification d'un sanctuaire avec tour d'enceinte comme on en voit à Palestrina, à gauche du lieu identifiable comme Hermoupolis¹²⁶ (fig. 14b). Et il n'est pas jusqu'à l'aspect incompréhensible de prime abord du complexe construit à gauche du nilomètre qui ne trouverait quelque explication dans les éléments architecturaux figurés obliques (portes, piliers ?) de la même localité ou encore avec les architectures compliquées (avec balcon oblique ?) figurant sur la mosaïque nilotique de l'Aventin autrefois au musée Kircher¹²⁷ (fig. 15). Les ensembles édifiés – aux multiples lignes de fuite et arêtes d'intersection des toits et des murs – qui ont appartenu à l'original, ont été plus ou moins bien rendus en raison de leur complexité (sauf le nilomètre relativement simple), tant par l'artisan premier que par le restaurateur successif.

La mosaïque de Torre Annunziata nous reporte également à un paysage que nous devons lire selon les mêmes principes de déchiffrement que les paysages nilotiques : la « flaque bleue » qui s'insinue entre des zones vertes couvertes de végétation, les plages et les bancs de sable, les îles du fleuve traitées en ocre foncé ou jaune clair, des formations en bastions ou en orgues tuyautées. On peut voir dans ces derniers tantôt des simplifications d'édifices, « cubistes » avant la lettre, tantôt des formations rocheuses typiques de la vallée du Nil, dont les montagnes présentent ce genre de falaise érodée et retombant en des séries d'orgues verticales alignées¹²⁸ (fig. 16a, b et c). Toujours sur la mosaïque nilotique de l'Aventin, on retrouve presque à l'identique ces formations, soit pour figurer le mur d'enceinte, soit pour individualiser les rochers entourant une île surmontée de deux édifices égyptiens en forme de tours¹²⁹. Même le caractère irrégulier des rives du Nil, plus ou moins proches du plateau désertique qui les borde, correspond bien à la description de Strabon¹³⁰.



16a. Vue de Philae d'après Vivant Denon (Denon 1989 [1802], pl. 63, 3).

126. COARELLI 1990, p. 243 (Hermoupolis est reconnaissable en raison des ibis sacrés sur la tour-volière du sanctuaire) ; cf. BURKHALTER 1999, p. 239.

127. Pour cette mosaïque de la villa Maccarini près de San Saba (2^e moitié du II^e siècle a.C. ?), maintenant au Musée national romain, voir la reproduction chez ANDREAE 2003, p. 120-123.

128. Voir par exemple DENON 1989 (1802), pl. 32, 1 (vue du couvent blanc à Deir Beyadh) ; pl. 47, 1 (Louxor, les

sinuosités et les plages du Nil), pl. 50, 2 (même type de paysage) ; et surtout les vues de Philae (pl. 63, 3, 71) et des cataractes (pl. 69, 1-2).

129. ANDREAE 2003, fig. p. 122.

130. Strabon, XVII, 1 ; cf. J. YOYOTTE, P. CHARVET, S. GOMPertz, *Strabon. Le voyage en Égypte. Un regard romain*, Paris, 1997.



16b. La vallée du Nil en aval d'Assouan (cliché de l'auteur).



16c. Les montagnes et leurs formations rocheuses à Dar al-Bahari, dominant le temple de la reine Hatshepsut (cliché de l'auteur).

Au final, il nous semble difficile de mettre en doute que le paysage de Torre Annunziata, comme celui de Sarsina, n'aient pour référent la vallée du Nil et pour source d'inspiration la peinture topographique alexandrine. Ce résultat permet de progresser dans la compréhension du genre pictural auquel appartiennent les paysages lointains : celui des *topographoi* ou des *geographoi*¹³¹, comme ce Démétrios connu à Rome en 165 au moment de la fuite à Rome de Ptolémée VI Philometor et qu'il faut peut-être reconnaître derrière la mosaïque de Palestrina¹³². Celle-ci a en effet la structure d'une carte de géographie¹³³, où se disposent des tableaux évoquant des lieux, des rites et des fêtes réels. Sans doute n'aurait-elle pas suscité, en raison de son adéquation à la

131. Pour ce terme, cf. le titre d'une comédie d'Anaxandrides, *ap. Polluc.*, X, 59 : « *En Anaxandridou zographois è geographois* ».

132. Diod., *Exc. Vat.* 31, 18, 1-3 ; Val. Max. V, 1 ; *EAA* III (1960), s.v. « Demetrios 6 », p. 70 [L. Guerrini].

133. R. BIANCHI BANDINELLI (éd.), éd. F. COARELLI, L. FRANCHI DELL'ORTO, *La pittura antica*, Rome, 1980, p. 84-86.

réalité, les critiques de Vitruve qui décrit la dégénérescence (à ses yeux) de ce type de peinture en un exercice de représentation de *topia* purement imaginaires, pour répondre à la commande des propriétaires romains¹³⁴. De même, la perspective lointaine de Torre Annunziata est à lire comme un élément cartographique. Les architectures de Sarsina sont aussi des bribes de *topia* nilotiques, que les interventions postérieures n'ont ni pleinement comprises ni totalement effacées.

RECONFIGURATION DES HYPOTHÈSES

L'identification du paysage lointain de la vallée du Nil entraîne alors une reconfiguration totale des hypothèses précédemment retenues. Le cénacle intellectuel est réuni à Alexandrie. Il évoque l'activité de savants parmi lesquels un personnage, figuré à l'extrême gauche, tient la vedette. Par un raisonnement de type inductif nous pouvons alors avancer un certain nombre de propositions.

LA VALLÉE DU NIL, ALLUSION À UNE DÉCOUVERTE SCIENTIFIQUE

La représentation de la vallée du Nil ou d'un paysage nilotique n'est pas gratuite, mais vaut comme allusion à une découverte scientifique imputable à un membre de l'assemblée. La sphère céleste (Torre Annunziata, Sarsina), le cadran solaire (Torre Annunziata, Sarsina), le nilomètre et les paysages nilotiques (Sarsina), la vallée du Nil (Torre Annunziata) font en effet penser que le tableau modèle de la mosaïque « commémorait » d'une certaine façon, qu'il nous faut préciser, la mesure du méridien terrestre par Ératosthène¹³⁵.

On sait que, dans cette entreprise, le savant mesura au solstice d'été la différence entre les ombres portées du *gnomon* à Syène (l'actuelle Assouan) et à Alexandrie, supposées sur le même méridien, la première à la latitude du tropique du Cancer, la seconde, quelques 5 000 stades plus au nord. Si le principe mathématique de la démonstration a été aisément reconstruit¹³⁶, l'instrumentation utilisée pose encore plus d'un problème. Cléomédès et Martianus Capella indiquent une *skaphè* (un hémisphère ou quart de sphère pourvu d'un *gnomon*¹³⁷) parmi les instruments d'Ératosthène, soit une variante particulière de cadran solaire. Par ailleurs, des textes relatent le phénomène dont Syène était le théâtre au solstice d'été à midi, sans citer toutefois

134. Vitruve, VII, 5.

135. DREYER 1914 ; G. AUJAC, *Ératosthène de Cyrène, le pionnier de la géographie : sa mesure de la circonférence de la terre* (C.T.H.S., 39), Paris, 2001 ; A. A. GRATWICK, « Alexandria, Syene Meroe: symmetry in Eratosthenes 'measurement of the world' », L. AYRES, I. GRAY KIDD (éd.), *The passionate intellect: essays on the transformation of classical tradition* (Rutger University, *Studies in classical Humanities*, VI), New Brunswick-Londres, 1995, p. 177-202, part. p. 178-184 ; GEUS 2002, part. fig. 5, p. 228 et p. 233 sq. Ces mesures sont d'ailleurs cosmographiquement liées à celle de la distance de la terre au soleil (GEUS 2002, p. 241) et de la déclinaison de l'écliptique

qu'Ératosthène calcula avec une précision remarquable et presque « moderne » à 23° 51' 20" (p. 244).

136. Par les angles alternes internes égaux entre deux droites parallèles représentant les rayons du soleil à Alexandrie et Syène et par le rapport de leur mesure (donné par trigonométrie) avec la mesure de l'angle radial de la sphère terrestre.

137. Cléomédès, I, 7, 51-110 [96-101], p. 35-37 Todd ; Martianus Capella, VI, 596 sq. ; *skaphè* dont l'invention est pourtant attribuée à Aristarque de Samos et non à Ératosthène, chez Vitruve IX, 8, 1.

Ératosthène. Ainsi, Macrobe note l'absence d'ombre sur le cadran solaire à midi à Syène au moment du solstice d'été et Pline, pour sa part, mentionne un puits à Syène qui s'illuminait entièrement à la même heure et dans les mêmes circonstances¹³⁸. Comme instrument de mesure, le puits a pu paraître trop empirique et trop peu précis pour avoir retenu l'attention d'un savant comme Ératosthène¹³⁹. Mais il existe malgré tout une certaine logique dans les témoignages qui évoquent un puits. Il ne s'agit probablement pas de n'importe quel puits, mais du nilomètre d'un temple. La crue du Nil commençait à se manifester après le lever héliaque de Sothis (Sirius) en Juillet. Si Ératosthène a été en rapport avec les arpenteurs ptolémaïques qui lui ont fourni la mesure de la distance entre Syène et Alexandrie¹⁴⁰, il a pu tenir compte également de leurs relevés et prévisions au solstice (soit un mois environ avant le lever de Sothis) de la crue du Nil, ou de leurs interprétations des signes avant-coureurs de la crue dans les nilomètres, certainement gradués par les mêmes arpenteurs. Et le nilomètre de l'île Éléphantine, près de Syène¹⁴¹, qui servait précisément à l'observation de ces signes avant-coureurs et aux prévisions de l'entité de la crue¹⁴², entre certainement en ligne de compte dans son rapport avec Ératosthène et sa mesure du méridien terrestre¹⁴³.

Les cadrans solaires des mosaïques de Torre Annunziata et de Sarsina ne scandent donc pas les heures d'une discussion philosophique quelconque ou le fait que l'assemblée s'intéresse en général à la mesure du temps durant ses discussions philosophiques. Ils personnifient le moment d'une mesure bien déterminée qui implique le paysage éloigné de la vallée du Nil et le passage du soleil au solstice (le nilomètre de Sarsina soulignerait ultérieurement ce moment de l'année et le « lac bleu » irrégulier de Torre Annunziata pourrait symboliser aussi un débordement du Nil).

ÉRATOSTHÈNE DE CYRÈNE, PERSONNAGE-CLEF DE LA MOSAÏQUE

Il s'agit alors d'identifier Ératosthène, tâche d'autant plus ardue que n'existe pas de portrait antique fiable du personnage. Nous ne sommes pas la première à tenter cette identification, puisque l'ombre d'Ératosthène a « hanté » la théorie de Gaiser¹⁴⁴. Seule la conviction de ce savant relative à l'Académie de Platon a pu offusquer ce qui pouvait être la solution la plus évidente. Au contraire, Gaiser, en abandonnant le principe « réaliste » de la représentation, fait d'Ératosthène comme un fragment d'au-delà chronologique, un platonicien de l'extérieur et d'un autre temps, représenté en spectateur distancié, derrière l'exèdre.

Mais il faut de sérieuses raisons pour abandonner l'unité de temps de la représentation. Ni la tombe d'Isocrate, ni celle de Hiéronimos à Rhodes ne constituent des précédents en ce sens.

138. Pline, *N.H.*, II, 183 ; cf. GEUS 2002, p. 230 ; or, comme le remarque Geus (n. 103), Pline nomme Ératosthène (*N.H.*, II, 185) peu de lignes après ce passage. Pour Varron, source de Pline, GEUS 2002, p. 23, n. 102, et Macrobe, *Somm.* II, 7, 15 ; BONNIN 2015, p. 99 sq.

139. En ce sens, DREYER 1914 ; GEUS 2002, p. 230.

140. Comme le spécifie Martianus Capella (VI, 596) : *per mensuras regios Ptolemaei*.

141. Sont probablement à assimiler, pour les mesures d'Ératosthène, Syène et Éléphantine : HÜBNER 2008, p. 27, et Ael. Aristid., *Or.*, 36, 59.

142. BURKHALTER 1999, *supra* note 124.

143. HÜBNER 2008 rappelle qu'on a trouvé à Éléphantine un hiéroglyphe remontant à Ptolémée III Évergète. Il figure une balance avec un fil à plomb et désigne l'île Éléphantine. Cette *libra* en forme de triangle semble aussi une allusion à la constellation du *Deltoton* (voir les *Catastérismes* d'Ératosthène). Le fil à plomb peut se référer à la verticalité du rayon solaire au solstice, et Hübner considère que ce hiéroglyphe a été inventé en l'honneur de Ptolémée III Évergète.

144. GAISER 1980, chapitre XIII, p. 97 sq.

La tombe d'Isocrate au Cynosarges représentait l'orateur « au milieu de poètes et de ses maîtres, parmi lesquels on voyait aussi Gorgias portant son regard sur la sphère astronomique et Isocrate à ses côtés ¹⁴⁵ ». Le texte ne permet pas de conclure qu'Isocrate était représenté avec des personnages étrangers à son siècle (comme le serait, dans l'hypothèse de Gaiser, un Ératosthène agrégé à une Académie encore régie par Platon). Les poètes peuvent être ses contemporains et ses maîtres en éloquence et en philosophie, dont Gorgias, appartiennent forcément à son espace de vie. Quant aux bas-reliefs ornant le tombeau de Hiéronymos à Rhodes ¹⁴⁶ (fig. 17), ils comportent une frise continue qui unit une scène de la vie de ce philosophe péripatéticien à des représentations de l'outre-tombe. On note le défunt, debout et tenant un *volumen* auprès de quatre collègues assis discutant dans une exèdre. Rien ne pourrait faire penser que le cénacle de l'exèdre est étranger au temps du défunt ¹⁴⁷. Les scènes d'outre-tombe montrent, entre autres épisodes complexes, le jugement du défunt devant les dieux infernaux qui précède une destination finale au milieu du *choros* des âmes pieuses ¹⁴⁸. La frise de la tombe de Hiéronymos suggère donc qu'une vie dédiée à la philosophie ouvre les portes des champs Élysées. Les fresques de la tombe macédonienne de Pella (tombe monumentale à ciste 2001), que Gaiser ne pouvait connaître et que Rashed semble ignorer, reproduisent aussi l'environnement intellectuel du défunt durant sa vie : ainsi, sur la paroi ouest, ce dernier montre-t-il du *radius* la sphère céleste dans une *theka*, non loin des personnages qu'il a connus, poètes et érudits qui devisent « à livre ouvert » sur les parois nord et sud de la tombe ¹⁴⁹. Le cénacle de nos mosaïques est donc composé de contemporains à un moment donné de leurs existences réelles, et non à un quelconque moment reconstruit et abstrait.



17. Frise de la tombe de Hiéronymos de Rhodes (Hiller von Gärtringen, Robert 1902).

145. Ps. Plut., *Biogr. Or.*, 838 BD.

146. F. HILLER VON GAERTRINGEN, « Arideikes und Hieronymos von Rhodos » *BCH* 36, 1912, p. 230-239 ; HILLER VON GAERTRINGEN, ROBERT 1902 ; GAISER 1980, p. 15, pour l'utilisation de ce document dans l'histoire de la démonstration.

147. Comme le veut RASHED 2012, p. 31, à la suite de Gaiser qui conclut que le philosophe, debout, est représenté parmi d'autres philosophes, ses prédécesseurs. Or les philosophes dans l'exèdre n'appartiennent pas à l'au-delà, qui commence seulement après l'indication d'une colonne qui

symbolise la *pylè* de l'enfer. Le philosophe, debout, s'éloigne simplement de ses collègues assis, quitte la vie philosophique et contemplative qu'il a embrassée sur la terre.

148. Voir en part. HILLER VON GAERTRINGEN, ROBERT 1902. Sur l'ensemble de ces scènes, nous nous promettons de revenir dans un autre contexte.

149. H. BRECOULAKI, *La peinture funéraire de Macédoine : emplois et fonctions de la couleur IV^e-II^e s. av. J.-C.* (*Meletēmata Kentron Hellenikes kai Romaikes Archaiothetos*, 48), Athènes-Paris, 2006, p. 256-261 et pl. 89 (référence à la mosaïque de Torre Annunziata pour la *sphairotheka*, p. 257).

Si l'identification fournie par Gaiser du personnage d'Ératosthène n'est plausible ni dans son principe ni dans son résultat, peut-on proposer, alors, d'identifier Ératosthène au personnage qui semble tenir la vedette à l'extrême gauche du tableau ? Le premier indice est fourni par la composition, puisque notre attention se porte immédiatement sur ce personnage figuré au premier plan et distingué par son *himation* jaune, qui lui donne un brillant et un éclairage uniques.

Le second indice est à reconnaître dans le geste du personnage. Comme nous l'avons rap-pelé, il faut abandonner l'idée que la figure ait été originellement conçue pour porter dans sa main un *volumen*, dont nous aurions trace dans la curieuse disposition des doigts et l'écartement des bras, de toute façon trop grand pour suggérer un *volumen* manquant et non exprimé¹⁵⁰. Nous ne sommes même pas sûre que le personnage pose vraiment la main de façon familière sur l'épaule de son interlocuteur : ce pourrait être un faux-semblant, généré par les difficultés rencontrées par le mosaïste pour gérer un espace étroit. Le geste familier supposé de la main gauche ne s'accorderait pas d'ailleurs avec la posture de la main droite. L'observation des deux mains nous paraît susciter une explication alternative. On dirait en effet que le personnage tire une ligne imaginaire entre sa main droite et sa main gauche (celle qui semble reposer sur l'épaule du personnage qui lui prête attention). Il paraîtrait ainsi prendre la mesure d'un intervalle.

Le *stephanos* ou le bandeau est le troisième indice essentiel pour la reconnaissance du person-nage. Une fois chassés, en effet, les turbans et les mitres orientales, nous pouvons reconnaître l'attribut distinctif d'un prêtre. Or, Strabon, qui avait une connaissance de première main sur Alexandrie et reste notre source la plus fiable sur le Musée et son organisation, rappelle qu'à la tête de l'institution « autrefois les rois, maintenant César » (*i.e.* le pouvoir romain), nommaient un prêtre (*ho epi to mouseio hierous*). Le culte pratiqué est évidemment celui des Muses¹⁵¹. Comme l'a développé Fraser, le culte des Muses d'Alexandrie se situait bien, au Musée, dans la descen-dance des cultes homonymes qui avaient été conçus à l'Académie de Platon ou au Lycée d'Aris-tote¹⁵², mais avec une nuance d'importance : la création d'une charge sacerdotale dépendant du roi montrait que l'activité intellectuelle était contrôlée par le pouvoir, quelle qu'ait été l'autonomie financière accordée à l'institution. Et même dans ce domaine, il est très probable qu'un administra-teur-trésorier était nommé par les autorités. Il avait sans doute, selon Fraser, le titre d'*épistatès*, comme semblerait l'indiquer une inscription de Délos¹⁵³. La mosaïque de Torre Annunziata évoque donc non le *mouseion* de l'Académie de Platon, mais le Musée d'Alexandrie. Strabon d'ailleurs le décrit avec sa promenade, son exèdre et son *oïkos* où ses membres prenaient leurs repas communs¹⁵⁴. L'homme majestueux au *stephanos* en est le *hierous stephanitès*¹⁵⁵ : la façon de

150. Il s'agit d'une idée exprimée par BIRT 1907, p. 102-104.

151. Strabon, 793-794 ; FRASER 1972, p. 316.

152. FRASER 1972, p. 312-335 ; voir aussi, dans l'immense bibliographie : Chr. JACOB, F. DE POLIGNAC (dir.), *Alexandrie, III^e siècle av. J.-C. tous les savoirs du monde ou le rêve d'universalité des Ptolémées*, Paris, 1992 ; A. BERNARD, *Alexandrie des Ptolémées*, Paris, 1995 ; C. ARGOUÉ (éd.), *Science et vie intellectuelle à Alexandrie (I^{er}-III^e s. ap. J.-C.)* [Mémoires du Centre Jean Palerne, 14], Saint Étienne, 1994 ; *La gloire d'Alexandrie*, cat. expo Petit Palais 7/5-26/7/1998, Paris, 1998 ; J.-Y. EMPEREUR, *Alexandrie redécouverte*, Paris, 1998 ; S. H. AUFRÈRE, F. MÔRI et al. (éd.), *Alexandrie la divine : sagesse barbares. échanges et réappropriation dans*

l'espace culturel gréco-romain. Actes du colloque scientifique international, fondation Martin Bodmer, Cologny-Genève, 27-30 août 2014, Genève, 2016 ; *Biblioteca infinita 2014*.

153. Voir *I. Délos 1525 (OGIS 104, Choix 90)* : inscription en l'honneur de Chrysermos, « *épistatès tou Mouseiou* » ; FRASER 1972, n. 77.

154. Strabon, *supra* note 148 ; cf. Vitruve, V, 11 quand il décrit les lieux idéaux pour la vie intellectuelle ; pour l'*oïkos* des repas ; et encore Cic., *Tusc. in initio* ; cf. la bibliothèque de Pergame, où l'on peut identifier l'*oïkos* (salle de banquet) des membres de la bibliothèque.

155. Le port d'un *strophion* particulier par les prêtres du culte d'Éleusis (hiérophantes) est noté par GAISER 1980, p. 51, n. 82.

porter et de draper l'*himation* le confirme. Et les autres personnages constituent le *synodos*¹⁵⁶ de ceux qui cultivent les Muses sous un portique dont les pilastres sont distingués par le griffon d'Apollon et les offrandes disposées sur l'architrave.

Le cadran solaire, comme nous l'avons suggéré, fait office de *dramatis persona* et d'allusion au soleil et au solstice. Il ne faut pas y chercher la reproduction exacte de l'instrumentation employée par Ératosthène pour la mesure du méridien terrestre. En revanche, il pourrait être conçu comme une offrande aux Muses (et aux souverains) dans l'espace des Muses. Ératosthène est en effet connu pour ce genre de dédicace. Célèbre est l'épigramme qui accompagnait l'offrande, qu'il avait consacrée à Alexandrie, du *mesolabos*¹⁵⁷. Cet instrument permettait de tracer les divisions harmoniques résultant de la combinaison de deux moyennes proportionnelles (soit de généraliser le problème de la duplication du cube)¹⁵⁸.

L'Ératosthène officiel et sacerdotal de Torre Annunziata laisserait supposer que le bibliothécaire d'Alexandrie était aussi le *hiereus ho epi to Mouseio* nommé par le roi. Quoique les textes n'éclaircissent pas totalement ce point¹⁵⁹, le rapport entre la charge de la bibliothèque et la prêtrise d'Apollon et des Muses dans le *Mouseion* pourrait avoir été constant dans toute l'histoire du Musée. Dans cette optique, le coffret ouvert aux pieds d'Ératosthène est approprié pour évoquer sa fonction de *bibliophylax*¹⁶⁰, puisque les rouleaux que devait contenir le coffret évoquent une collection d'ouvrages. Quant à l'argument de la discussion entre Ératosthène et son interlocuteur assis, s'il s'agit bien, comme nous le croyons, d'un raisonnement sur les grandeurs, il est tentant de penser qu'il porte, justement, sur la théorie des médiétés, et sur le fameux *mesolabos* du savant. À moins qu'il ne s'agisse du diamètre apparent de la lune ou du soleil, ou d'un autre problème au centre des discussions de cette époque et sur lequel Ératosthène avait aussi proposé des solutions¹⁶¹.

IDENTIFICATION DE L'INTERLOCUTEUR D'ÉRATOSTHÈNE

Nous entrons dans un domaine beaucoup plus spéculatif si nous essayons d'identifier l'interlocuteur assis d'Ératosthène. Sa calvitie en fait un collègue relativement âgé au moment où Ératosthène est en charge de la bibliothèque sous le règne de Ptolémée III Évergète (246-221 a.C.). La plus grande probabilité nous paraîtrait s'attacher au nom de l'astronome et mathématicien Conon de Samos, correspondant fort estimé d'Archimède et qui, entre autres découvertes, avait donné à

156. Pour l'expression *synodos*, FRASER 1972, p. 316. Il s'agit à la fois d'un « conseil de sages érudits » et d'une association religieuse.

157. Ératosthène y évoque « les choses aimées des Muses et des rois », soit la « symbiose » entre la monarchie et l'activité intellectuelle : *infra* note 158.

158. Pappos, *Coll.* (III, 2.1-23) ; GEUS 2002, p. 133 ; l'épigramme est considérée authentique par U. VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, « Ein Weihgeschenk des Eratosthenes », *Kleine Schriften, II, Hellenistische, spätgriechische und lateinische Poesie*, Berlin, 1941, p. 48-70 (= *NAWG Phil.-hist. Klasse*, 1894, p. 15-35), part. p. 48-57, au contraire de la lettre de Ptolémée à ce sujet qui semble de « recomposition » ; sur le *mesolabos*, voir encore GEUS 2002, p. 178 et 195-205 ;

B. VITRAC, « Ératosthène et la théorie des médiétés », *Ératosthène* 2008, p. 77-103.

159. Voir en général G. PARTHEY, *Das Alexandrinische Museum*, Berlin, 1837 ; MATTER 1840² ; FRASER 1972, p. 317-335 ; L. CANFORA, *La biblioteca scomparsa*, Palerme, 1986 ; CARUSO 2011.

160. Pour le terme de *bibliophylax* employé par Tzetzes – Tzet., *Prol.*, p. 23, 1-3 (XIa Koster) – voir GEUS 2002, p. 19. D'autres textes évoquent la *prostasia* de la bibliothèque : FRASER 1972, p. 322.

161. Macrobe, *Somm.* I, 20, 9 rapporte qu'Ératosthène, dans son livre sur les mesures, affirmait que la terre était le 1/27 de celle du soleil « *mensura terrae septies et vicies multiplata mensuram solis efficit* » : GEUS 2002, p. 238.

un amas d'étoiles le nom de chevelure de Bérénice, femme de Ptolémée Évergète¹⁶². On sait qu'il est aussi le précurseur d'Apollonios de Pergé par son traité des coniques¹⁶³.

Apollonios de Pergé et la sphère

Une dernière identification peut être proposée, celle, précisément, d'Apollonios de Pergé. Ce mathématicien, plus jeune que Conon, résida à Alexandrie, y écrivit une première version de son traité des coniques et fut aussi astronome. C'est pourquoi il serait représenté en train de raisonner sur la sphère céleste.

On a découvert à Héraclée du Latmos un cadran solaire conique dédié à un Ptolémée par un Apollonios et mentionnant le nom du fabricant alexandrin de l'objet (Themistagoras, fils de Meniscos) et l'on a formé l'hypothèse, fort plausible, que cet Apollonios n'est autre que le mathématicien de Pergé¹⁶⁴ (fig. 18). Or, la sphère de la mosaïque (fig. 19) sur laquelle le personnage raisonne pose nombre de questions intrigantes, certaines en rapport avec Apollonios de Pergé. Vitruve fait du mathématicien, en alternative avec Eudoxe, l'inventeur de l'*arachné* mais les historiens des sciences ne s'accordent pas sur la nature de l'instrument (qu'il faut rapprocher aussi sans doute du *conarachné* attribué sans partage au mathématicien, toujours par Vitruve)¹⁶⁵. On a parfois pensé que l'*arachné* d'Apollonios était une sorte d'astrolabe qui perfectionnait le premier instrument de ce genre conçu par Eudoxe¹⁶⁶. D'autres hypothèses encore concernent cet instrument.

Dans son analyse de la sphère de notre mosaïque, Gaiser conclut qu'elle présente un double système de coordonnées, équatoriales et horizontales¹⁶⁷. Dans la mesure où l'on peut se fier à un dessin fortement simplifié par l'artisan, mais qui pourrait garder cependant trace d'un original plus savant, ce n'est pas *a priori* impossible (fig. 20a-b). Mais il faut aussi rendre compte du fait qu'il ne s'agirait pas d'une sphère planétaire des plus communes combinant la représentation de l'écliptique (et du zodiaque) avec les zones déterminées par l'équateur céleste et les colures, comme sur l'*Atlas Farnèse* ou la sphère de Mayence. Ce serait un instrument beaucoup plus abstrait qui suggérerait de surcroît, toujours selon l'analyse de Gaiser, un calcul très exact de distances angulaires. Les projections des cercles représentés et les angles formés par les deux diamètres des systèmes respectifs (64°) permettraient ainsi de conclure que l'horizon a été calculé à 36°, qui correspond à la latitude supputée du lieu d'observation, et que l'inclinaison de l'écliptique sur l'équateur a été calculée exactement à 24°¹⁶⁸. Les thèses de Gaiser conduisent à considérer une

162. Sur Conon et la chevelure de Bérénice : Hyg., *Astronom.* II, 24 ; J. MARTIN, *Scholias in Aratum vetera*, Stuttgart, 1974, p. 143, l. 11-13 (*schol. in Arat. vetera ad versum*, 137), p. 147, l. 12 (= Call., fr. 110, 7-8 Pfeiffer), et p. 550, l. 24 (= Tzet., *ad Hes. op.*, 382) ; Nonnus Abbas (PG 36, 1037). Sur le problème constitué par l'absence de cette étoile dans l'« astronomie » d'Ératosthène : GEUS 2002, p. 220. Cette œuvre aurait donc été écrite avant 246 à Athènes. Sur la chevelure de Bérénice, ample bibliographie avec Callimaque, fr. 110 Pfeiffer, et Catulle, 65 ; cf. N. MARINONE, *Berenice da Callimaco a Canullo*, Bologne, 1997.

163. Voir Apollonios, *Coniques*, livre IV, s'ouvrant par la lettre à Attale de Pergame (I. L. HEIBERG [éd.], *Apollonii Pergaei quae graece exstant cum commentariis antiquis*, vol. 2, Lipsiae, 1893, p. LVII) ; M. N. FRIED, S. UNGURU (éd.), *Apollonius of Perga's conica, text, context, subtext* (*Mnemosyne suppl.*, 222), Leyde-Boston, 2001, p. 117-140.

164. RAYET 1875 et pour cela BONNIN 2015, p. 101 et 125 sq. (sur le *conarachné*).

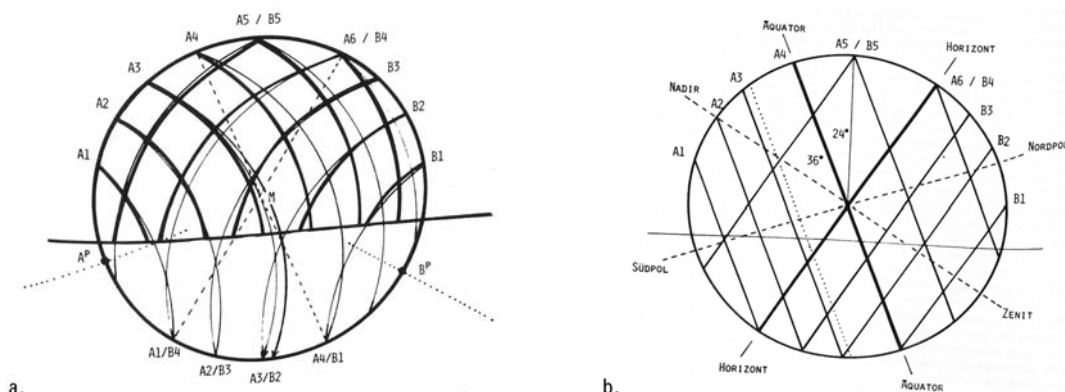
165. Vitruve, IX 8, 1 et voir le commentaire de SOUBIRAN 1989, p. 248-251.

166. SOUBIRAN 1989.

167. GAISER 1980, p. 39-50. Pour la sphère de Mayence et celle portée par l'*Atlas Farnèse*, en dernier : KÜNZL 2000.

168. Ces mesures nous reporteraient, de l'aveu même de Gaiser, à Ératosthène et à son époque plus encore qu'à celle d'Eudoxe, à Alexandrie plus encore qu'à Athènes. En effet l'estimation de l'horizon à 36° serait précisément due à Ératosthène. De plus, les divisions des cercles semblent avoir été conçues sur base sexagésimale et selon une progression 4 : 5 : 6 correspondant aux angles de 24 : 30 : 36° (écliptique, solstice d'hiver, horizon) de la figure. Or une telle proportion serait précisément attestée dans les textes astronomiques seulement après Ératosthène (GAISER 1980, p. 50).

sphère restituée plausible par ses mesures mais anormale par sa structure : elles soulèvent plusieurs questions résumées dans la note ci-dessous¹⁶⁹. Dans son analyse des globes célestes à Rome, Pascal Arnaud rappelle d'ailleurs que l'horizon¹⁷⁰, justement parce qu'il est variable en fonction de l'observateur, n'est jamais représenté sur la sphère céleste¹⁷¹.



20. Interprétation graphique de la sphère selon Gaiser :
 a. individualisation des systèmes A (équatorial) et B (horizontal) ;
 b. épure des systèmes A et B mettant en évidence les diamètres relatifs à chaque cercle
 (Gaiser 1980, fig. p. 39 et 46).

On se demandera alors si le mosaïste n'a pas voulu faire allusion à autre chose, tout aussi important qu'une simple sphère céleste. En prêtant de nouveau attention aux courbes effectivement représentées (et non à leurs projections – légèrement corrigées – sur les diamètres de référence, comme le fait Gaiser), nous constatons que celles-ci forment un réseau de couleur jaune à brun-clair sur la superficie blanche de la sphère. Autrement dit, les courbes sont matérialisées par

169. Certains problèmes ont été relevés par Gaiser lui-même (1980, p. 48-49), d'autres suscitent notre perplexité : 1) Nous ne connaissons pas à ce jour de sphère céleste antique combinant un double système de coordonnées, équatoriales et horizontales ; sur les sphères connues, voir maintenant KÜNZL 2000 et E. KÜNZL, *Himmelsgloben und Sternkarten: Astronomie und Astrologie im Vorzeit und Altertum*, Stuttgart-Darmstadt, 2005.

2) On se demande donc, du moment que les cercles tropicaux du système équatorial sont indiqués (angle de 24° avec l'équateur), pourquoi le constructeur de la sphère se serait privé d'indiquer l'écliptique (comme sur l'*Atlas Farnèse* ou la sphère de Mayence), d'autant que la position exacte de l'écliptique est un des problèmes que les savants alexandrins, dont Ératosthène (*infra* note 182), se sont posés. D'autant que la considération de l'écliptique est cohérente avec toute la théorie des levers et couchers héliaques des étoiles.

3) Dans le système horizontal, le cercle B5 de Gaiser n'a aucune utilité apparente pour l'observation des étoiles (GAISER 1980, p. 49). Pareillement, ajoutons-nous, le cercle A2 Gaiser du système équatorial n'a pas de valeur absolue, mais seulement relative, puisqu'il permet de tracer un système angulaire nadir-B3 qui indiquerait la culmination des

étoiles autour du nadir. Est-ce vraiment un problème de l'époque d'Ératosthène ?

4) Plus que la considération de leurs culminations sur l'horizon, qui pourraient cependant avoir une incidence sur la détermination de l'heure, ceux qui dressaient des catalogues d'étoiles semblent avoir été intéressés principalement par celle de leurs rapports de distance par rapport aux tropiques, à l'équateur et à l'écliptique.

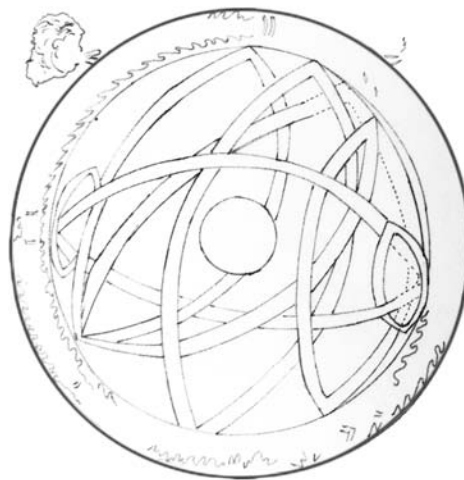
5) On se demande encore quel type de raisonnement pourrait induire la sphère restituée par Gaiser, puisque les pôles du système équatorial, et, partant, les colures principaux, n'apparaissent pas clairement, mais seulement par déduction. Doit-on invoquer, pour conclure, les difficultés rencontrées par l'auteur de la mosaïque pour représenter un système complexe (voir la simplification opérée des lignes du cadran solaire) ? Ou peut-être a-t-il voulu justement suggérer cette complexité au moyen d'un quadrillage évoquant les mailles d'un filet (*dictyon*), une sorte de compromis entre une sphère céleste et un cadran solaire ?

170. Qui, étrangement, dans la restitution de Gaiser, devient une ligne presque verticale.

171. ARNAUD 1984, p. 61, n. 25.



21a. Stabies. Villa San Marco : sphère dite « des Saisons »
(*Tesori di Stabiae* 2004, p. 102).



21b. Solonte. Maison de Leda : relevé graphique
de l'*emblemata* avec la sphère armillaire
(De Vos 1975, fig. 12, p. 214).

des cercles métalliques légèrement ombrés et forment un réseau métallique (cuivre ?) enserrant la sphère, dont la matière (métal argenté, verre ?) est rendue par une couleur blanche majoritaire mais comportant des nuances, jaune clair, gris clair et gris foncé. Le mosaïste aurait donc essayé de représenter une sphère armillaire ou *krikôté*¹⁷². Les exemples connus de sphères armillaires, en particulier ceux de Stabies (fresque de la villa San Marco¹⁷³, fig. 21a) et de Solonte (mosaïque de la maison de Léda¹⁷⁴, fig. 21b), fournissent alors l'idée de l'enchevêtrement des cercles métalliques figurant les colures, l'équateur, les tropiques et les cercles polaires. D'autant que les cercles vus en perspective à travers le milieu transparent de ces sphères suggèrent des conformations « en forme d'amandes » que nous retrouvons dans les intersections des courbes de notre sphère. Et dans la tache grise qui figure au centre de la sphère peut-être reconnaîtrait-on une intention de figurer la sphère terrestre. Il nous paraît sûr en tout cas que le mosaïste a voulu suggérer un instrument complexe, même s'il ne le connaît pas vraiment¹⁷⁵.

Cet instrument complexe n'est probablement pas l'*arachné*, si celle-ci se confond avec l'astrolabe sphérique envisagé par Tannery dans sa restitution de l'instrument¹⁷⁶. Et il n'est pas non plus un astrolabe armillaire tel que le reconstitue Price¹⁷⁷, ni un « cadran solaire sphérique ? » (avec *gnomon* et méridiens horaires ?) comme dans la villa de Boscoreale¹⁷⁸ (fig. 21c). Le réseau

172. SCHLACHTER 1927, p. 41-42 (avec examen de la sphérothèque des mosaïques de Pompéi et Sarsina).

173. O. ELIA, *Pitture di Stabia*, Naples, 1957, pl. I (grafico B), p. 26-29, fig. p. 33 et 35 ; ARNAUD 1984, fig. 13, p. 73-74 ; D. CAMARDO, A. FERRARA, *Stabiae dei Borboni*, Stabies, 2001, p. 74 (fig. XXI, reconstruction d'après O. Elia) ; *Tesori di Stabiae* 2004, p. 69, fig. 13 et 14, p. 102 et 133.

174. DE VOS 1975 ; voir fig. 12, p. 214 pour la restitution graphique.

175. Les « triangles sphériques » de cette sphère, soit des triangles conçus sur un espace courbe, peuvent ouvrir un horizon de problèmes non euclidiens. En tout cas la trigonométrie sphérique, qui a aussi été développée à Alexandrie, est utile en

astronomie comme en géographie. Les noms d'Hipparque et de Ménélaos d'Alexandrie sont connus dans cette science ; pour Ptolémée l'astronome : TANNERY 1976 (1893), p. 137.

176. TANNERY 1976 (1893), II, p. 54-55 ; cf. SOUBIRAN 1989, p. 249 *sq.*, pour les difficultés à affronter.

177. C. SINGER *et al.* (éd.), *A history of technology*, III, Oxford, 1957, fig. 346, p. 592 [D. Price].

178. J. B. HARLEY, D. WOODWARD (éd.), *The history of cartography*, vol. 1, Chicago-Londres, 1987, pl. 4 ; B. BERGMANN, S. DE CARO, J. R. MERTENS, R. MEYER, *Roman frescoes from Boscoreale: the Villa of Publius Fannius Synistor in reality and virtual reality* (*The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 67,4), New York, 2010, fig. 27, p. 18.

qui recouvre la sphère de notre mosaïque, d'ailleurs fort semblable aux filets des pêcheurs ou à l'*agrenon* de l'*omphalos*¹⁷⁹, nous orienterait vers la reconnaissance d'un essai de représentation d'une sphère armillaire. M. De Vos rappelle que l'invention de cette sphère, connue aussi de Varron, était en général attribuée à Hipparque¹⁸⁰, mais on a beaucoup spéculé aussi sur des modèles alexandrins antérieurs, à partir des indications de l'astronome Ptolémée qui parle d'armilles équinoxiales placées dans le portique du gymnase d'Alexandrie. On ne s'est pas fait faute de mettre en cause ici Ératosthène¹⁸¹, mais il est évident que ces sphères ou ces armilles faisaient partie d'une instrumentation connue à Alexandrie dès l'époque d'Ératosthène, et sûrement connues aussi d'Apollonios de Pergé.

Au final, la sphère de la mosaïque ne peut pas ne pas faire allusion à l'établissement du catalogue des étoiles – tâche qui n'était inconnue ni d'Apollonios de Pergé, ni de Conon de Samos, ni même d'Ératosthène¹⁸² – et qui peut rencontrer les intérêts de Ptolémée III Évergète : Conon de Samos et Callimaque se retrouvent dans la discussion autour de la chevelure de Bérénice, dont la reconnaissance dans le ciel dut être un événement scientifique autant que dynastique. De même un lien s'établit entre Ératosthène et Callimaque son maître et aîné à Cyrène et à Alexandrie : Ératosthène est précisément appelé à diriger la bibliothèque d'Alexandrie au moment où Ptolémée III Évergète réorganise son royaume après sa victoire syrienne (immortalisée par la chevelure de Bérénice au ciel). La reine Bérénice était également originaire de Cyrène¹⁸³. Ces corrélations et convergences entre personnages et événements scientifiques tous imputables au règne de Ptolémée III nous paraissent donc fournir un encadrement historique de base pour fonder nos propositions concernant les identifications d'au moins trois personnages.



21c. Metropolitan Museum of Art, New York. Villa de Boscoreale : fresque représentant une sphère avec multiples couleurs et *gnomon* (*Roman Frescoes* 2010, fig. 27, p. 18).

179. DS, III.1, s.v. « Horia », fig. 3881, p. 256 (on note deux filets qui se présentent comme deux boules sphériques réticulées rangées à l'intérieur du navire vers la proue et vers la poupe). Pour la comparaison avec l'*agrenon* de l'*omphalos*, ARNAUD 1984, p. 67.

180. DE VOS 1975, p. 198.

181. Malgré l'opposition de TANNERY 1976 (1893), p. 50 sq., qui penche plutôt pour Apollonios de Pergé.

182. Sur les ouvrages astronomiques d'Ératosthène : FUENTES GONZÁLEZ 2000, p. 213-219 ; GEUS 2002, p. 211-

223. Pour l'*octaeteris* et les jours épagomènes du calendrier : GEUS 2002, p. 208. À noter, avec Geus, que ces recherches sur la période et le calendrier ont eu aussi une utilité pratique pour mieux fixer les fêtes d'Isis (en réalité les fêtes de la souveraine, *altera Isis*).

183. Voir en dernier B. F. VAN OPPEN DE RUITER, *Berenice II Euergetis: essays in early Hellenistic queenship*, New York, 2015, et spécialement p. 71-115 pour la chevelure de Bérénice.

IDENTIFICATION DES AUTRES PERSONNAGES PRÉSENTS

Les propositions d'identification complémentaires, concernant les autres personnages présents, se heurtent à de plus grandes difficultés. En l'absence de portraits antiques, en effet, les indices de psychologie ou d'attitudes sont très ténus.

– Le personnage figuré derrière l'exèdre¹⁸⁴ (fig. 22a) présente un étrange vêtement : il ne s'agit pas en effet d'un *himation* drapé selon les règles les plus courantes. Ce type de manteau et ce drapé se retrouvent par exemple dans la statuette du gymnasiarque Stratos d'Aï Khanoum¹⁸⁵ (fig. 22b). Nous nous demandons alors si le personnage derrière l'exèdre n'est pas simplement l'un des professeurs du Musée, l'un de ceux qui établissaient le texte par excellence à la base de l'éducation, Homère¹⁸⁶. Et les noms ne manqueraient pas, y compris parmi les disciples d'Ératosthène. On peut ainsi citer Aristophane de Byzance qui lui succéda à la bibliothèque¹⁸⁷.

– Du personnage parfois pris pour Aristote, on peut souligner, enfin, que son attitude le rend comparable au poète représenté sur un piédestal sur le célèbre bas-relief de l'apothéose d'Homère signé par Archélaos de Priène¹⁸⁸ (fig. 23a-b). Cela offrirait pour le personnage de la mosaïque un point de comparaison tant iconographique que stylistique, puisque le relief d'Archélaos date vraisemblablement du règne de Ptolémée IV Philopator (221-201), soit un quart de siècle environ après celui de Ptolémée III qui nous paraît contemporain de la réunion d'intellectuels représentée sur la mosaïque. Il serait évidemment tentant de reconnaître dans le personnage de notre mosaïque le poète Callimaque, qui composa le catalogue (*Pinakes*) de la bibliothèque et écrivit aussi sa fameuse « Chevelure de Bérénice » à un moment où Ératosthène fut appelé à la direction de la bibliothèque¹⁸⁹.

En fait, si nous sommes en présence, comme nous le croyons, des *prostantes*¹⁹⁰ du Musée d'Alexandrie, du *synodos* des savants et poètes conduits par leur *hiereus*, nous devons nous attendre à une assemblée mixte où figurent aussi bien des poètes que des éditeurs d'Homère, des mathématiciens et astronomes que des médecins. Il faut toutefois préciser que dans le contexte des savoirs d'Alexandrie, de multiples compétences (astronomie, mathématique, poésie, histoire, géographie, etc.) sont souvent assignables à un seul homme. Rappelons qu'Ératosthène était un « pentathlète » de l'intellect et n'était pas le seul de son espèce au Musée. Entre poètes, savants, grammairiens,

184. Le personnage que Gaiser identifie à Ératosthène et Rashed à Solon. *Supra*, p. 40 et 41-42.

185. Voir GARCIA SANCHEZ 2015, fig. 6, p. 65.

186. Rappelons qu'Ératosthène avait aussi traité, dans une de ses œuvres, l'*Antérinys*, le concours (*certamen, agôn*) entre Hésiode et Homère : GEUS 2002, p. 124 ; voir aussi FUENTES GONZÁLEZ 2000, p. 232, pour le problème d'interprétation concernant le contenu de l'ouvrage ; pour Ératosthène, Homère est une source de plaisir poétique mais non de connaissances scientifiques comme plus tard pour Cratès de Mallos et son école à Pergame : FUENTES GONZÁLEZ 2000, p. 221-222.

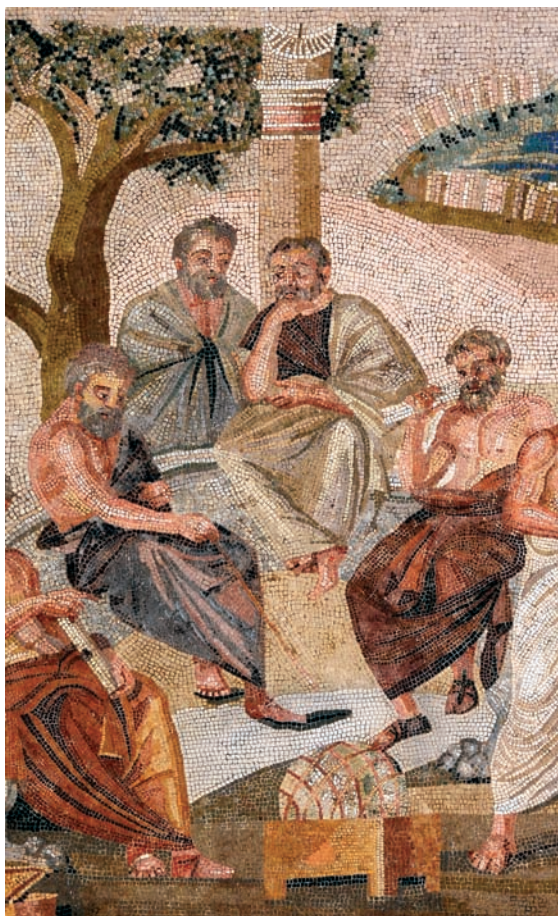
187. GEUS 2002, p. 44 (selon la *Souda* il serait même un disciple d'Ératosthène mais le personnage est aussi lié à Callimaque).

188. Cette analogie a été notée aussi par MANSUELLI 1954 ; sur le relief d'Archelaos, voir C. WATZINGER, *Das*

Relief des Archelaos von Priene (Programm zum Winkelmanns-fest der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, 63), Berlin, 1903 ; D. PINKWART, *Das Relief des Archelaos von Priene und die « Musen des Philiskos »*, Kallmünz, 1965 ; H. KYRIELEIS, *Bildnisse der Ptolemäer (Archäologische Forschungen, 2)*, Berlin, 1975 ; *Musa pensosa* 2006, p. 39-63 (M. Papini) et 115-116 (E. La Rocca) avec bibliographie antérieure et problèmes de datation traités n. 163, p. 129-130.

189. Sur cette chronologie, voir FUENTES GONZÁLEZ 2000, p. 193, 197 et 198 ; cf. part. Strabon, XVII, 3, 12 qui cite ensemble Ératosthène et Callimaque.

190. FRASER 1972, p. 316 ; pour *prostantes* : Artem. Ephes., in *Geogr. Minor*, éd. Hudson, I, p. 62 ; MATTER 1840², p. 90.



22a. MANN 124545. Le personnage derrière l'exèdre (détail de fig. 1, cliché MANN).



22b. Gymnasiarque Stratos d'Aï Khanoum (Garcia-Sanchez 2015, fig. 6, p. 65).

les noms proposés pour le restant des assistants ne manquent donc pas, même si la démonstration d'une identité plus précise n'est pas possible.

POURQUOI SEPT PERSONNAGES ?

Ce nombre ne trouve nulle explication dans le contexte de l'Académie ou du Lycée. Seules de véritables acrobaties permettent de mobiliser tel ou tel des membres connus de ces écoles philosophiques pour conclure « qu'ils étaient bien sept » ou que « ce sont ces sept-là que l'on a voulu représenter ». Les propositions tendant à reconnaître les Sept Sages semblent plus pertinentes sur ce point puisque le nombre est consacré par la tradition, même si la composition du collège connaît des variantes¹⁹¹.

191. Voir BRENDÉL 1977, p. 24-41.



23a. MANN 124545. Le personnage à l'extrême droite (détail de fig. 1, cliché MANN).



23b. Détail du relief d'Archelaos de Priène : le poète sur son piédestal (*Musa pensosa* 2006, p. 38).

Alexandrie offre cependant un terme à notre réflexion, celui de Pléiade. On sait par des lexicques et des scholies byzantines¹⁹², ainsi que par Strabon¹⁹³, que cette constellation de sept étoiles a désigné un groupe de sept poètes et auteurs tragiques de l'époque de Ptolémée Philadelphe ayant appartenu au Musée ou l'ayant fréquenté. On ignore cependant si l'on a procédé, dans le cadre de la mise en système des savoirs et compétences à Alexandrie, à d'autres classements de ce genre, par exemple dans les *Pinakes* de Callimaque¹⁹⁴. On pourra simplement réfléchir au fait que César confia à Varron le soin d'organiser les bibliothèques de Rome¹⁹⁵ et que les *Hebdomades* ou *Imagines* du savant latin classaient aussi par sept les hommes illustres et en donnaient le

192. *RE*, XXI.1 (1951), s.v. « Pleias », col. 191-192 [F. Stoessl].

193. Strabon XIV, p. 675.

194. Sur ces catalogues dressés par Callimaque, R. PFEIFFER (éd.), *Callimachus*, vol. I: *Fragmenta*, Oxford, 1949, fr. 429-456 ; R. PFEIFFER, *History of Classical scholarship*, Oxford, 1968, p. 126.

195. Voir Suet., *Iul.* 44.2 et Jérôme, *Ep.* 33.2 = *testimonium* 23 GRF Funaioli ; CHAPPUIS 1868 ; RITSCHL 1877,

p. 508-522 ; GERSTINGER 1968 ; Y. LEHMANN, *Varron théologien et philosophe romain* (*Coll. Lat.*, 237), Bruxelles, 1997 ; sur la signification du *De bibliothecis* varronien, Th. HENDRICKSON, « An emendation to a fragment of Varro's *de Bibliothecis* (fr. 54 GRF Funaioli) », *ClQ*, 65.1, 2015, p. 395-397 ; Th. HENDRICKSON, *Ancient libraries and Renaissance humanism: the De bibliothecis of Justus Lipsius* (*Brill's studies in intellectual history*, 26), Leyde, 2017. Sur les bibliothèques à Rome : T. K. DIX, G. W. HOUSTON, « Public libraries in

portrait commenté par une épigramme¹⁹⁶. Il est donc probable que le principe de classification adopté par Varron ait eu des antécédents dans d'autres bibliothèques célèbres du monde hellénistique, dont celle d'Alexandrie.

Si la mosaïque de Torre Annunziata réunit sept sommités du monde intellectuel, ce n'est donc pas un hasard au vu du précédent de la Pléiade et d'autres pratiques de classement familières à ce contexte. Peut-on aller plus loin ? On sait que certains membres du Musée à l'époque d'Ératosthène étaient désignés par des lettres de l'alphabet (soit par des nombres). Ératosthène était B et Apollonios de Pergé était E. Les sources antiques expliquent généralement B par le fait qu'Ératosthène était considéré comme un second Platon ou un Platon en second (ce qui peut être ou très élogieux ou moyennement laudatif). Elles n'expliquent pas le E d'Apollonios¹⁹⁷. Ces témoignages porteraient à conclure qu'au moins cinq personnes (de A à E) du temps d'Ératosthène ont reçu une désignation par une lettre-nombre. S'agit-il d'un groupe se reconnaissant comme tel *inter amicos* aux banquets ou syssities des membres du Musée et empruntant à quelque caractéristique du ciel (planètes, pléiade, astérismes, figure géométrique)¹⁹⁸ un chiffre-*notula* ? Ou s'agit-il d'une indication de la fonction revêtue ? Auquel cas on rendrait bien le B d'Ératosthène comme un éventuel « *bibliophylax* ».

On sera enfin frappé par le nombre sept dans l'anecdote du concours poétique racontée par Vitruve¹⁹⁹. Ce dernier mentionne sept juges qui, à Alexandrie, devaient décider du mérite des œuvres récitées. Parmi eux, un seul avait été choisi parmi les membres du Musée et révéla sa supériorité de jugement, puisqu'il fut en mesure de repérer un plagiat grâce à sa connaissance encyclopédique des textes. Vitruve est-il ici entièrement crédible²⁰⁰ ou ne transforme-t-il pas une histoire qui mentionnait à l'origine sept juges tous membres du Musée, dont un seul reconnut le plagiat ?

the city of Rome: from the Augustan age to the time of Diocletian » *MEFRA*, 118.2, 2006, p. 671-717 ; *Biblioteca infinita* 2014, *passim*, en part. p. 155-175 (G. Spinola), 176-187 (P. Fedeli), et 190-201 (V. Sampaolo) ; N. AMOROSO, M. CAVALIERI, N. MEUNIER (éd.), *Locum Armarium Libros. Livres et bibliothèques dans l'Antiquité*, Louvain, 2017.

196. *Hebdomades* de Varron : CHAPPUIS 1868 ; RITSCHL 1877, p. 508-522 ; *EAA*, VII (1961), s.v. « Varrone », p. 1092-1093 [S. Ferri] ; GERSTINGER 1968 ; J. GEIGER, « *Hebdomades (binae?)* », *ClQ*, 48-1, 1998, p. 305-309 ; sur les *Hebdomades* d'Hippocrate dont les multiples définissent des périodes critiques ou « climatériques » dans la vie humaine, J. JOUANNA, *Hippocrate : pour une archéologie de l'École de Cnide*, Paris, 1974, et J. JOUANNA (éd.), *Hippocrate*, t. II.2 : *Airs, eaux, lieux*, Paris, 1996.

197. Nous songerions à « épicycle » (soit une allusion à une invention géométrique pour expliquer les mouvements des planètes et leurs apparentes rétrogradations, parfois attribuée à Apollonios) ; cf. GEUS 2002, p. 31-41, sur les conjectures antérieures à propos de ces dénominations au moyen de lettres. Il est exclu qu'Apollonios soit le philosophe des fresques de Boscoreale ; sur la question, SAURON 1994, p. 356-362 (avec discussion sur les interprétations antérieures).

198. On aurait un précédent avec Alexarque à Ouranopolis : Athén. *Deipn.*, III, 98 d-f ; Strab., VII 331 (fr. 35). Sur

Alexarque, voir en part. *RE*, I.2 (1894), s.v. « Alexarchos 3 », col. 1453 [Kaerst] ; O. WEINREICH, *Menekrates Zeus und Salmones: religionsgeschichtliche Studien zur Psychopathologie des Gottmenschentums in Antike und Neuzeit (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft, 18)*, Stuttgart, 1933 ; J. FERGUSON, *Utopias of the classical world*, Londres, 1975 ; L. BERTELLI, « L'utopia greca », L. FIRPO (éd.), *Storia delle idee economiche politiche e sociali*, vol. 1, Turin, 1982, p. 463-581 ; notre séminaire non publié donné à l'IstiFi de Naples, intitulé « da Alesarco a Cyrano de Bergerac » 8-10 nov. 1999 ; M. WINIARCZYK, *Euhemerus von Messene: Leben, Werk und Nachwirkung (Beiträge zur Altertumskunde, 157)*, Munich, 2002, p. 269-285 ; Ch. CARSANA, M. T. SCHETTINO, *Utopia e utopia nel pensiero storico antico (Centro ricerche e documentazione sull'antichità classica, 30)*, Rome, 2008.

199. Vitruve, VII, 4-7.

200. En ce sens MATTER 1840³, p. 155-156, relève l'erreur où tombe Vitruve sur l'antériorité de la bibliothèque de Pergame par rapport à celle d'Alexandrie. Cependant Vitruve distingue bien dans le passage les juges en provenance de la cité (« *ex civitate* ») et celui en provenance du Musée, de sorte qu'il reste seulement le nombre sept des appelés à juger des œuvres poétiques lors du concours institué par Ptolémée (dont le nom n'est pas ultérieurement précisé).

Malgré les incertitudes qui s'attachent au nom de Pléiade et à la possibilité de multiples configurations ou reconfigurations du monde académique alexandrin au fil du temps, nous croyons que le nombre sept du collège représenté sur la mosaïque connote ultérieurement le contexte de la bibliothèque et du Musée, lui donne volontairement l'aura « magique » de la classification par hebdomade ou pléiade attachée à ce lieu. Mais un tel choix numérique est-il à imputer au commanditaire de l'original d'une telle œuvre ?

QUE COMPRENDRE DU MODÈLE DE LA MOSAÏQUE ET DU CONTEXTE ROMAIN DE SON EMPLOI ?

La question du modèle d'une telle mosaïque s'est posée jusqu'à présent selon un certain nombre de lignes de recherches. D'abord le lien entre les deux mosaïques de Pompéi et de Sarsina a conduit à la conclusion assez généralement admise que les deux œuvres étaient inégalement proches d'un original supposé. La date des mosaïques, surtout celle de Sarsina, est d'ailleurs loin d'être fixée de façon univoque. Celle de Pompéi est certainement antérieure à l'éruption, et assignée même parfois à la première moitié du 1^{er} siècle a.C. Manque tout contexte pour celle de Sarsina, que l'on attribue souvent au 1^{er} siècle p.C.²⁰¹

Dans le cadre de sa théorie sur le Lycée et sur la représentation de Démétrios de Phalère, Elderkin a conclu à la possibilité d'un double modèle : le plus ancien, antérieur à la mort de Démétrios, dont dériverait la mosaïque de Pompéi, et un plus récent, postérieur à sa mort, dont dériverait la mosaïque de Sarsina avec Démétrios « au serpent ». Le premier modèle serait donc à Athènes et le second nous orienterait vers Alexandrie.

Brendel, en conduisant l'enquête sur les représentations des Sept Sages, individualise, pour sa part, un possible modèle dans une représentation hellénistique des Sept Sages qui mettrait en scène l'*aristeia* de Thalès²⁰². La logique du raisonnement conduirait donc vers un tableau célébrant un « athlète de l'intellect » et nous reporterait à l'atmosphère laudative et officielle qui peuple de poètes et de philosophes les exèdres du Sérapéion de Memphis : nous sommes donc ramenés de nouveau à Alexandrie.

Gaiser y arrive par d'autres chemins²⁰³. Son explication reconnaît d'abord une représentation des Sept Sages comme l'archétype²⁰⁴ informant un certain nombre d'œuvres effectivement réalisées (gemmes, tombe de Hiéronimos) ou supposées avoir été réalisées, comme l'Académie de Platon, dont dériveraient à leur tour les deux *emblemata* de Pompéi et de Sarsina. Mais il se confronte aussi à une série d'indices archéologiques qui placent le modèle des *emblemata* à partir du début du 1^{er} siècle a.C., soit à un moment où Athènes « n'est plus le centre de la production artistique », mais cède la place à Alexandrie. Néanmoins, l'Académie de Platon, poursuit Gaiser, devait continuer à inspirer les artistes alexandrins qui traitaient du sujet avec leurs propres stylèmes dans l'interprétation du paysage et des architectures.

Toutes les explications antérieures ne tiennent pas compte, sauf celle de Sogliano, des conditions de la transcription d'éventuels modèles alexandrins dans la contemporanéité romaine de Pompéi ou de Sarsina ; des éventuels procédés d'adaptation, de variation, de l'artisan ; de la nature

201. MANSUELLI 1954.

202. BRENDDEL 1977, p. 41.

203. GAISER 1980, chapitre XII, p. 92-96.

204. Archétype (forme idéale) est différent de modèle (forme réalisée) dans la pensée de Gaiser.

même des modèles (copies d'originaux sur bois, sur plâtre ?) ou des « patrons » (éléments partiels à silhouette) dont il pouvait disposer pour réaliser son œuvre ; des conditions mêmes de la production de ces *emblemata* qui semblent avoir été vendus avec le caisson qui permettait leur transport. Ainsi en est-il de l'*emblemata* du cap d'Agde et probablement aussi de la mosaïque de Pompéi : la dalle de travertin à laquelle elle était encore accolée lors de la découverte a tout l'air d'être le vestige du caisson de transport : la mosaïque était-elle alors destinée à une mise en œuvre, à une casse, ou à une réparation ?

Nous ne nous démarquerons pas des conclusions de nos prédécesseurs en reconnaissant Alexandrie comme le lieu de production de l'original. Mais il faudra se déprendre de certains méandres de raisonnement induits par la logique de leurs thèses respectives et, en outre, approfondir quelques questions. D'abord celle du lieu et du temps de l'original. Celui-ci nous paraît datable de l'époque où Ératosthène était en charge de la bibliothèque et pouvait se célébrer au milieu des *prostantes* du Musée, sur le fond de la découverte de la longueur du méridien terrestre et d'autres discussions astronomiques, dont celle qu'avait suscitée la reconnaissance de la « chevelure de Bérénice ». L'original nous paraît donc dater du règne de Ptolémée III Évergète, probablement vers 230 a.C.

Sur le lieu où pouvait se trouver un tel original, nous soulignerons que la thèse d'un *pinax* ornant la tombe d'Ératosthène dans le Musée (thèse de Gaiser)²⁰⁵, soit l'idée d'une œuvre commémorative, comme celle qui exista sur la tombe d'Isocrate, nous semble une possibilité lointaine. L'épigramme de l'*Anthologie palatine* qui évoque la mort d'Ératosthène ne désigne pas précisément le Musée (à l'intérieur duquel nous devrions penser qu'un hérôn lui était consacré) mais seulement en termes généraux Alexandrie, désignée par « l'île de Pharos et l'âpre rivage de Protée²⁰⁶ ».

Une autre possibilité n'est nullement à écarter, si elle n'est à préférer à la première : celle d'une œuvre votive d'Ératosthène, consacrée de son vivant à l'intérieur d'un édifice dynastique. Cette hypothèse aurait pour elle le précédent de la consécration par le savant de son *mesolabos*. Wilamowitz pensait que cette invention avait été consacrée dans le Ptolémaion²⁰⁷. Mais cet édifice, cité par Suétone, semble devoir se confondre avec le *temenos* ou le temple-tombeau des Ptolémées (incluant sans doute le *sema* d'Alexandre)²⁰⁸. Il est donc peu probable que le *mesolabos* ait figuré auprès des sépultures royales. De même, si nous songeons à une œuvre votive d'Ératosthène célébrant la mesure du méridien terrestre et l'ensemble des savants impliqués dans les recherches cosmographiques du Musée. On proposerait alors, plus que le Musée, relativement exclusif et à l'intérieur des palais, le Sérapéion d'Alexandrie qui était aussi pourvu d'une bibliothèque, comme le Musée. Les fouilles démontrent en outre que la (re ?) fondation du Sérapéion est due à Ptolémée III²⁰⁹. C'est donc ce monument, officiel et dynastique, mais ouvert au public, qui nous paraîtrait l'endroit le plus plausible choisi pour consacrer l'image de savants qu'unit leur recherche

205. Sur l'épigramme de l'*A.P.* VII, 78 (= Dionysios de Cyzique) permettant de situer la tombe d'Ératosthène. Protée désigne Pharos ; l'oracle et la sagesse profonde de Proteus rapportée à Ératosthène ne semblent pas un hasard, comme l'a bien vu GEUS 2002, p. 10 n. 8 ; et cf. p. 40.

206. *A.P.* VII, 78, l. 3-6.

207. GEUS 2002, p. 200 et n. 247.

208. Voir A. ADRIANI, éd. N. BONACASA, P. MINÀ, *La tomba di Alessandro: realtà, ipotesi e fantasia (Documenti e ricerche d'arte alessandrina)*, 6), Rome, 2000, p. 15-18.

209. M. SOBOTKA, *Das Serapeum in Alexandria. Untersuchungen zur Architektur und Baugeschichte des Heiligtums von der früher ptolemäischer Zeit bis zur Zerstörung 391 n. Chr (Études alexandrines)*, 15), Le Caire, 2008, et MCKENZIE, GIBSON, PEYES 2004, p. 73-121.

et leur dévotion aux souverains sous le règne de Ptolémée III Évergète et Bérénice II. Nous savons en effet que les monuments d'Alexandrie (et les *serapieia* ne faisaient pas exception à la règle) étaient remplis d'œuvres votives, de *pinakes anakeimenoï*²¹⁰. C'est le plus plausible aussi comme origine de la connaissance et transmission à Rome d'une œuvre célébrant les « athlètes de l'intellect ».

Il reste encore plus d'un point à éclaircir, en particulier sur les modes de réception du modèle à Pompéi (accessoirement Sarsina). D'abord, la copie ne saurait être textuelle en tous points et précisément dans la mesure où elle introduit en son centre une architecture et un paysage de convention (le portique et l'arbre : pour ce dernier nous avons noté l'emploi d'un « patron » ; le cadran solaire est probablement « romanisé » selon les *realia* pompéiens) tout en s'inspirant d'un original ptolémaïque (comme celui trouvé à Héraclée du Latmos). L'exèdre, la sphérotèque et le paysage lointain devaient à coup sûr appartenir à l'original. On peut seulement associer en termes généraux le moment de l'adoption à Rome de la peinture topographique alexandrine (vers le milieu du II^e siècle) avec la venue de Démétrios, tandis que, de son côté, la mosaïque de Palestrina fournit un *terminus post quem* du dernier quart du II^e siècle pour la connaissance et l'emploi de telles œuvres. Ce qui est loin d'éclairer toute l'histoire de l'adoption et de la transposition de modèles alexandrins dans la peinture de paysage ou la mosaïque.

C'est également en termes d'histoire générale que l'on peut retracer les liens entre la classe dirigeante romaine et Alexandrie depuis le dernier siècle de la République jusqu'aux Julio-Claudiens et aux Flaviens, périodes qui nous intéressent ici. Auguste (avec son préfet Aelius Gallus) mais aussi Tibère et Claude, qui, selon Philon, fonda (ou refonda) le *Sebasteum* d'Alexandrie ainsi qu'un second Musée, peuvent entrer en ligne de compte²¹¹. Cette histoire politique, en effet, constitue le cadre des rapports qu'entretiennent les riches propriétaires de Campanie avec l'Égypte, ou les *negotiatores* opérant en Orient et à Alexandrie, à partir de Pouzzoles. L'*Iseum* de Pompéi, qui date de la fin du II^e siècle a.C., est l'emblème de ces rapports commerciaux et religieux au niveau local²¹².

T. Siminius Stephanus n'est pas à coup sûr en relation avec la mosaïque de Pompéi, sinon peut-être comme l'un des ouvriers (affranchi d'origine grecque ?) qui ont travaillé dans les ateliers où la mosaïque fut trouvée²¹³. On ignore aussi le rapport de ce Siminius Stephanus avec un Siminius Crescens de Pouzzoles, connu épigraphiquement²¹⁴.

Quant à la mosaïque de Sarsina, il est probable qu'elle fut trouvée dans la propriété d'un membre de l'élite locale²¹⁵, ce qui ne signifie nullement une élite loin de Rome ou de la Campanie. Tel est ce Caesius de Sarsina auquel Martial dédie une épigramme, où il est question aussi bien des nymphes locales de Sarsina que d'une lointaine propriété à Baïes²¹⁶.

210. L'expression est de Strabon rapportée à l'Asclépiéion d'Épidaure.

211. Voir MATTER 1840³, p. 248-254, p. 256 (Tibère confia l'éducation de Néron à Chérémon, du Musée d'Alexandrie), et p. 256 sq. en ce qui concerne Claude ; et cf. l'excellente présentation de la topographie et des édifices ptolémaïques et impériaux chez CARUSO 2011 à laquelle nous renvoyons.

212. *Iside* 1992 ; *Iside* 2006 ; *Egittomania* 2006, p. 69 sq. [F. Coarelli] et p. 62 (*Iseum* de Pompéi daté de la fin du II^e siècle a.C.).

213. Le sceau de Siminius indique probablement la propriété de la boutique ou de l'ouvroir plus que celle de la villa.

214. *CIL* X 2960.

215. Sur Sarsina, voir le guide : G. V. GENTILI *et al.*, *Sarsina: la città romana, il museo archeologico* (*Società di studi romagnoli guide*, 1), Sarsina, 1967.

216. Voir *CIL* XI 2, 6496, et Mart., 9, 58.

Pourquoi un Romain pouvait-il rêver aux savants d'Alexandrie ? Il ne s'agit pas sans doute d'un simple hommage à des « héros de l'intellect ». Ce choix devait répondre à une interrogation empreinte d'inquiétude sur la culture et les arts²¹⁷, de celles qui reviennent parfois dans les introductions de Vitruve à ses livres d'architecture, spécialement au début du livre IX où il déclare que « les athlètes de l'esprit méritent bien un monument et ont été plus utiles à l'humanité que les athlètes distingués par leurs performances physiques²¹⁸ ». Digne introduction d'un livre consacré à l'astronomie mais inquiétude aussi qui rejoint celle de Varron au moment où il sent le besoin de commémorer dans ses *Hebdomades* les héros de l'humanité.

C'est ce regard rétrospectif, laudatif et nostalgique à la fois sur une culture en passe de transition qui pourrait constituer le contexte idéologique de la mosaïque « des Philosophes », alias de « l'école d'Alexandrie ». Dans ce cas, la destination première de la mosaïque à Pompéi pouvait bien être la maison d'un membre de la *nobilitas* ou de l'élite municipale qui connaissait Varron et Vitruve.

Françoise-Hélène MASSA-PAIRAULT,
Directrice de recherche émérite au CNRS, UMR 8546 AOROG,
Vian Lorenzo Rocci, 68,
I-00151 Rome.
fhpm@inwind.it

ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- | | |
|---------------------------------|---|
| ANDREAE 2003 | B. ANDREAE, <i>Antike Bildmosaiken</i> , Mayence. |
| ARNAUD 1984 | P. ARNAUD, « L'image du globe dans le monde romain : science, iconographie, symbolique », <i>MEFRA</i> , 96, p. 53-116. |
| BARATTE 1986 | F. BARATTE, <i>Le trésor d'orfèvrerie romaine de Boscoreale</i> , Paris. |
| <i>Biblioteca infinita</i> 2014 | R. MENEGHINI, R. REA (éd.), <i>La biblioteca infinita. I luoghi del sapere nel mondo antico</i> , cat. exposition, Roma-Colosseo 14/3-5/9 2014, Rome. |
| BILLOT 1989 | M. F. BILLOT, s.v. « Académie. Topographie et archéologie », R. GOULET (dir.), <i>Dictionnaire des philosophes antiques</i> , I. <i>D'Abam(m)on à Axiothéa</i> , Paris, p. 188-236. |
| BIRT 1907 | Th. BIRT, <i>Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen</i> , Leipzig. |
| BLANC-BIJON 2012 | V. BLANC-BIJON, collab. Y. COQUINOT, « L'emblema d'Apollon et Marsyas (cap d'Agde). Étude iconographique et technique-analyse des matériaux », M. DENOYELLE, S. DESCAMPS-LEQUINE, B. MILLE, S. VERGER (dir.), <i>Bronzes grecs et romains, recherches récentes. Hommage à Claude Rolley</i> , Paris, p. 291-304. |
| BONNIN 2015 | J. BONNIN, <i>La mesure du temps dans l'Antiquité</i> , Paris. |
| BRENDEL 1977 | O. BRENDEL, <i>Symbolism of the Sphere: A contribution to the history of earlier Greek philosophy</i> (<i>Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain</i> , 67), Leyde (traduction anglaise de « Symbolik der Kugel: Archäologischer Beitrag zur Geschichte der älteren griechischen Philosophie », <i>MDAI</i> , 51, 1936, p. 1-95). |

217. Sur le problème de l'homme de culture dans l'Antiquité et sur les enjeux de sa représentation, ZANKER 1995.

218. Vitruve, IX, 1.

- BURKHALTER 1999 F. BURKHALTER, « La mosaïque nilotique de Palestrina et les *Pharaonica* d'Alexandrie. Réflexions sur deux études de P. G. P. MEYBOOM, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*, Leiden (1995) et F. COARELLI, « La *pompé* di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina », *Ktèma* 15 (1990) », *Topoi*, 9 (1), p. 229-260.
- CARUSO 2011 A. CARUSO, « Ipotesi di ragionamento sulla localizzazione del "Mouseion" di Alessandria », *ArchClas*, 62, p. 77-126.
- CHAPPUIS 1868 Ch. CHAPPUIS (éd.), *Fragments des ouvrages de M. Terentius Varron intitulés « Logistorici, Hebdomades vel de Imaginibus, De Forma philosophiae »*, Paris.
- COARELLI 1990 F. COARELLI, « La *pompé* di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina », *Ktèma*, 15, p. 229-260.
- DENON 1989 (1802) V. DENON, *Voyage dans la basse et la haute Egypte pendant les campagnes du Général Bonaparte*, Le Caire (ré-édition anastatique de celle de 1802, introduction J.-Cl. VATIN).
- DE VOS 1975 M. DE VOS, « Pitture e mosaico a Solunto », *BABesch*, 50, p. 195-205.
- DREYER 1914 J. L. E. DREYER, « The well of Eratosthenes », *The Observatory*, 37, p. 352-353.
- DS Ch. DAREMBERG, E. SAGLIO (dir.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1873-1919.
- Egittomania* 2006 S. DE CARO (éd.), *Egittomania. Iside e il mistero*.
- ELDERKIN 1935 G. W. ELDERKIN, « Two Mosaics Representing the Seven Wise Men », *AJA*, 39, p. 92-111.
- ELDERKIN 1937 G. W. ELDERKIN, « The Mosaic of the Seven Sages », *RM*, 52, p. 223-226.
- Ératosthène* 2008 Chr. CUSSET, H. FRANGOULIS (éd.), *Ératosthène : un athlète du savoir. Actes de la journée d'étude du vendredi 2 juin 2006, université de Saint-Étienne (Mémoires du Centre Jean Palerne, 31)*, Saint-Étienne.
- FRASER 1972 P. M. FRASER, *Ptolemaic Alexandria*, Oxford.
- FUENTES GONZÁLEZ 2000 P. P. FUENTES GONZÁLEZ, s.v. « 52. Ératosthène de Cyrène », R. GOULET (dir.), *Dictionnaire des philosophes antiques*, III. *D'Éccélos à Juvénal*, Paris, p. 188-236.
- GAISER 1980 K. GAISER, *Das Philosophenmosaik in Neapel. Eine Darstellung der platonischen Akademie Heidelberg (Abh. der Heidelberger Akad. Wiss., Phil.-hist. Klasse, 1980, 2)*, Heidelberg.
- GARCIA SANCHEZ 2015 J. GARCIA SANCHEZ, « Arqueología de la Paideia. Las sedes de la educación superior en las provincias helenísticas del imperio (III). Los gimnasios », *Habis* 46, p. 49-74.
- GERSTINGER 1968 H. GERSTINGER, « Zu den Hebdomades des M. Terentius Varro und den Arzte und Pharmakologenbildern des "Wiener Dioskourides" », *JOeByzg*, 17, p. 269-277.
- GEUS 2002 K. GEUS, *Eratosthenes von Kyrene. Studien zur hellenistischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte (Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte, 92)*, Munich.
- HELBIG 1899² W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 2^e éd., vol. II : *Die Villen, das Museo Boncompagni, der Palazzo Spada, die Antiken der Vatikanischen Bibliothek, das Museo delle Terme*, Leipzig, p. 463-464.
- HELBIG 1972⁴ W. HELBIG, éd. H. SPEIER et al., *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4^e éd., vol. 4 : *Die Staatlichen Sammlungen: Museo Ostiense in Ostia Antica, Museo der Villa Hadriana in Tivoli. Villa Albani*, Tübingen, p. 327-328, notice 3350.
- HILLER VON GAERTRINGEN, ROBERT 1902 F. HILLER VON GAERTRINGEN, C. ROBERT, « Relief von dem Grabmal eines Rhodischen Schulmeisters », *Hermes*, 37, 1, p. 121-143.

- HÜBNER 2008 W. HÜBNER, « La constellation du Triangle d'après Ératosthène et l'hiéroglyphe de l'île Éléphantine », *Ératosthène* 2008, p. 13-32.
- Iside 1992 S. DE CARO (dir.), *Alla ricerca di Iside: analisi, studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli*, Rome.
- Iside 2006 S. DE CARO (éd.), *Il Santuario di Iside a Pompei e nel Museo archeologico nazionale*, Napoli,
- KÜNZL 2000 E. KÜNZL, « Ein römischer Himmelsglobus der mittleren Kaiserzeit. Studien zur römischen Astralikonographie », *Jahrbuch des RGZM*, 47-2, p. 495-594.
- LAUER, PICARD 1955 J.-Ph. LAUER, Ch. PICARD, *Les statues ptolémaïques du Sérapéion de Memphis*, Paris.
- LTUA E. GRECO (éd.), *Topografia di Atene: sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.*, Athènes-Paestum, 2010-, III.1 : Quartieri a nord e a nord-est dell'Acropoli ; IV : Ceramico, Dipylon e Accademia.
- MANSUELLI 1954 G. A. MANSUELLI, « Mosaici sarsinati » *Studi romagnoli*, 5, p. 151-183.
- MATTER 1840² M. MATTER, *Histoire de l'École d'Alexandrie comparée aux principales écoles contemporaines*, 2^e éd., Paris.
- MATTUSCH 2004 C. MATTUSCH, H. LIE, *The Villa dei Papiri at Herculaneum: life and afterlife of a sculpture collection*, Los Angeles.
- McKENZIE, GIBSON, PEYES 2004 J. MCKENZIE, Sh. GIBSON, A. T. PEYES, « Reconstructing the Serapeum in Alexandria from the archaeological evidence », *JRS*, 94, p. 73-121.
- Mito e natura 2015 G. SENA CHIESA, A. PONTRANDOLFO (éd.), *Mito e natura. Dalla Grecia a Pompei*, cat. expo Milan-Palais royal 31/7/2015-20/1/2016, Milan.
- MOESCH, SAMPAOLO 2009 V. MOESCH, V. SAMPAOLO, *La villa dei Papiri*, Naples.
- Musa pensosa 2006 A. BOTTINI (éd.), *Musa pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, cat. expo. Rome-Colisée 19/2-20/8 2006, Rome.
- RASHED 2012 M. RASHED, « La mosaïque des philosophes de Naples : une représentation de l'académie platonicienne et son commanditaire », C. NOIRET, N. ORDINE (éd.), *Omnia in Uno. Hommage à Philippe Segonds*, Paris, p. 27-49.
- RAYET 1875 G. RAYET, « Les cadrans solaires coniques », *Annales de physique et de chimie*, 5^e sér., VI, p. 52-86.
- RITSCHL 1877 F. RITSCHL, *Opuscula philologica*, III, Leipzig.
- SAURON 1994 G. SAURON, *Quis deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat (BÉFAR, 285)*, Rome.
- SCHLACHTER 1927 A. SCHLACHTER, éd. F. GIZUGER, *Der Globus, seine Entstehung and Verwendung (Stoicheia VIII)*, Leipzig-Berlin.
- SOGLIANO 1898 A. SOGLIANO, « L'Accademia di Platone », *MonAntLincci*, 8, col. 389-416.
- SOUBIRAN 1989 J. SOUBIRAN (éd., trad.), *Vitruve. De l'architecture. Livre IX (CUF, 194)*, Paris.
- STEFANI 1995-1996 G. STEFANI, « Contributo alla carta archeologica dell'ager pompeianus : i rinvenimenti presso Porta Vesuvio », *Riv. Studi Pompeiani*, 7, p. 28 sq.
- TANNERY 1976 (1893) P. TANNERY, *Recherches sur l'histoire de l'astronomie ancienne*, Hildesheim-New York (réimpr. anastatique de l'éd. Paris, 1893).
- Tesori di Stabiae 2004 D. CAMARDO, A. FERRARA, *Tesori di Stabiae*, Stabies.
- Villa Albani 1994 P. C. BOL (éd.), *Forschungen zur Villa Albani: Katalog der antiken Bildwerke. 4 : Bildwerke im Kaffeehaus*, Berlin.
- WINCKELMANN 1767 J. J. WINCKELMANN, *Monumenti antichi inediti spiegati e illustrati*, Rome.
- ZANKER 1995 P. ZANKER, *The mask of Socrates: the image of the intellectual in antiquity*, trad. A. SHAPIRO (*Sather classical lectures*, 59), Berkeley-Los Angeles-Oxford.

