



Martine Denoyelle, Sophie Descamps-Lequime, Benoît Mille et Stéphane Verger (dir.)

Bronzes grecs et romains, recherches récentes. Hommage à Claude Rolley

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

L'*emblema* d'Apollon et de Marsyas (Cap d'Agde) : étude iconographique et technique – analyses des matériaux

Véronique Blanc-Bijon

DOI : 10.4000/books.inha.3902

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2012

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Voies de la recherche

EAN électronique : 9782917902660



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

BLANC-BIJON, Véronique. *L'emblema d'Apollon et de Marsyas (Cap d'Agde) : étude iconographique et technique – analyses des matériaux* In : *Bronzes grecs et romains, recherches récentes. Hommage à Claude Rolley* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012 (généré le 16 mai 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/3902>>. ISBN : 9782917902660. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.3902>.

Ce document a été généré automatiquement le 16 mai 2023.

L'*emblema* d'Apollon et de Marsyas (Cap d'Agde) : étude iconographique et technique – analyses des matériaux

Véronique Blanc-Bijon

NOTE DE L'AUTEUR

Avec la collaboration de Yvan Coquinot.

- 1 Au large du Cap d'Agde (Hérault), le gisement de *Riches Dunes 4* a été identifié lorsque, en décembre 2001, furent sorties de l'eau deux statues en bronze auxquelles Claude Rolley consacra ses dernières forces. Un an et demi plus tard, le 10 mai 2003, eut lieu une nouvelle découverte non loin des statues¹. À proximité d'une ancre sur laquelle s'étaient agglomérés des fragments de céramique sigillée arétine, gisait un *emblema* en mosaïque.



Cap d'Agde. L'« emblema » d'Apollon et Marsyas.

© ACRM/MDAA, P. Blanc.

- 2 Dès sa sortie de l'eau, cet *emblema* nécessitait une prise en charge très rapide. L'équipe de restaurateurs de l'Atelier de conservation et de restauration du musée départemental de l'Arles antique dirigée par Patrick Blanc réceptionna l'objet. À son arrivée au laboratoire, l'*emblema* présentait, tant sur le support qu'en surface des tesselles, des croûtes calcaires râpeuses et circulaires produites par des bryozoaires ; le support était également attaqué par des vers marins tubicoles. Le traitement de conservation consista à dessaler l'*emblema*, avant de le sécher, de le nettoyer sous binoculaire et d'en consolider les éléments constitutifs (caisson, mortiers et tesselles). Le processus s'est échelonné sur dix mois durant lesquels chaque phase fut renseignée et enregistrée². Au terme du traitement, l'*emblema* est reparti vers le Cap d'Agde et le musée de l'Ephèbe où il est depuis exposé³.
- 3 En 2007, à notre demande, une étape complémentaire dans la compréhension de la mise en œuvre de la mosaïque a été rendue possible grâce à un partenariat entre le musée de l'Ephèbe et le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF). Les composantes de l'*emblema* ont pu alors être examinées au C2RMF qui a mis tous ses moyens à disposition, et notamment l'accélérateur Grand Louvre d'analyse élémentaire (AGLAE). Analysée par Yvan Coquinot, la nature des tesselles, des joints, du mortier de pose et des fragments de céramique présents dans ce dernier a été caractérisée par diverses méthodes : la photographie en lumière infrarouge et ultra-violette, l'examen à la loupe binoculaire et au microscope en lumière naturelle, en lumière « polarisée et non analysée » et en lumière polarisée et analysée, diverses techniques d'analyse non destructives⁴ (PIXE, microfluorescence X, microspectrométrie Raman, microdiffraction des rayons X, spectrométrie dispersive en énergie couplée au microscope électronique à balayage⁵).

- 4 Il s'agit d'un véritable *opus vermiculatum*. Constituée de très fines tesselles de 2,5 à 4 mm de côté et d'à peine 2 mm d'épaisseur, la mosaïque repose dans un caisson, transportable, en travertin, d'environ 48 cm de côté et épais de 7,5/8 cm. Grossièrement équarri sur sa face inférieure, le bloc a été travaillé très finement sur son rebord supérieur ainsi que sur les côtés, sur 2 à 3 cm. L'analyse pétrographique montre un travertin à nombreuses vacuoles cimentées par de la micrite ou de la sparite ; il s'agit vraisemblablement d'un travertin de rivière, provenant des carrières de la région de Tivoli ou du Nord d'Arpinum (Frosinone). Il faut souligner que les carrières de travertin de Tivoli (le *Lapis Tiburtinus*⁶) commencent à être exploitées au cours du II^e siècle av. J.-C. et, pour l'architecture, à la fin de ce siècle.
- 5 La mise en œuvre des couches de support suit celle bien connue par l'*emblema* aux poissons d'Ampurias dont manque la moitié inférieure de la mosaïque⁷ : le caisson en marbre a été fortement creusé, assurément pour en alléger le poids. Un *emblema* de la maison C de Paestum a été récemment publié par I. Bragantini⁸ et daté de l'époque tardo-républicaine, peut-être de la fin du I^{er} siècle av. J.-C. Son décor n'est pas conservé à l'exception de quelques tesselles noires des files de bordure. En travertin, ce caisson mesure 60 cm de côté ; le creusement du bloc a été réalisé légèrement en biais, mais nettement moins profondément que dans le cas du marbre d'Ampurias. Avec le temps, le bloc de Paestum s'est brisé. Le caisson en travertin présente un avantage en matière de poids face à un caisson taillé dans du marbre, cependant il est fragile et ne peut donc être surcreusé de façon trop importante. La fabrication de caissons en terre cuite constituera un apport technique important, allégeant encore le support et offrant des possibilités plus variées de formes et de dimensions.
- 6 Comme le montrent les deux exemples d'Ampurias et de Paestum, le fond du caisson a été piqué afin de permettre l'accroche des mortiers. Longue de 20,5 cm, une lacune dans le rebord de la pierre du caisson d'Agde fait apparaître plus largement la préparation interne. Laissant un rebord de 1,3/1,5 cm, le réceptacle est creusé sur plus de 1,5 cm. Un mortier de chaux et de tuileau grossier comportant de nombreux fragments de terre cuite de 2 mm à 1,5 cm – on peut noter la présence de fragments d'amphores à pâte pompéienne – tapisse le fond du creusement en une couche d'environ 1 cm d'épaisseur. Sur cette couche grossière repose un fin mortier ocre, épais d'un demi centimètre environ et composé de chaux et d'inclusions inframillimétriques de natures diverses (grains minéraux et terre cuite) sur lequel ont été disposées les tesselles.
- 7 Les analyses menées au C2RMF ont confirmé et précisé ce qu'il avait été possible d'observer à l'œil ou à la binoculaire. Intéressante est la présence de deux types de grenats ; ces matériaux ne se rencontrent associés que dans les régions de Naples ou de Rome. Dans des fragments de céramique, on observe des éléments de type grossulaire et andradite, ces derniers se retrouvent également dans le mortier, mêlés au sable. On signale aussi, dans chacune des deux couches de mortier, la présence de chamotte qui a pour rôle de réduire la rétraction lors du séchage.

Iconographie

- 8 La mosaïque présente un thème aisément identifiable. Il est donné dès le premier plan : deux *tibiae* d'un aulos, dont l'une est brisée, gisent à terre ; devant elles, une *phorbeia*. Entre les deux tubes de l'aulos, un bonnet phrygien (?). Trois personnages principaux se

défient du regard et attirent l'attention : dominant sur la droite, Apollon est assis, une cithare posée à sa gauche ; à l'opposé, devant un paysage accidenté dans lequel s'ouvre une grotte, un homme debout caresse la lame de son poignard ; enfin, au centre de la scène, un jeune homme nu est maintenu accroupi. Ce dernier vient de rejeter l'aulos double dont il jouait. Parmi les différents épisodes du défi musical entre Apollon et Marsyas, le mosaïste a représenté la fin du concours, lorsque le dieu vainqueur prononce la sentence qui condamne Marsyas.

- 9 Sont traduits ici en image de pierres la fable d'Hygin (*Fabulae*, 165. Marsyas) ou le tableau dépeint par Philostrate le Jeune (*Imagines*, 2. Marsyas). Si trois autres personnages complètent la scène, celle-ci est construite autour de Marsyas cerné, contraint, par Apollon et le personnage au poignard à gauche. Le plan est partagé en trois sections inégales dont le point de mire est la main tendue d'Apollon.

Apollon

- 10 Alors qu'il vient de gagner, par une tricherie⁹, l'*agôn*, le dieu citharède est assis avec nonchalance ; son attitude affiche l'assurance du vainqueur. Éclairé de lumière et légèrement penché en avant, le visage où s'esquisse un sourire est paré d'une chevelure châtain foncé, retenue sur le haut du front en un large nœud brun et mauve ; de longues boucles retombent sur ses épaules, ses fameux « cheveux non coupés », traits caractéristiques que décrivent aussi bien Apollonios de Rhodes que, déjà, Homère.
- 11 Le haut du corps nu dévoile une musculature modelée dans des teintes très claires, soulignées de quelques lignes roses plus soutenues, les ombres sont en brun. Un vêtement aux tons de brun, mauve et rose – teint par le murex de Tyr (Ovide, *Métamorphoses*, XI, 165) –, enserre les hanches divines et, recouvrant les cuisses, retombe en larges plis laissant paraître les jambes nues du dieu ; son pied gauche repose fermement sur le sol rocailleux, le pied droit disparaissant derrière un repli du terrain dont le relief est fortement souligné par la polychromie, l'opposition tranchée de zones blanches et de teintes vertes, brunes et ocres.
- 12 Le coude gauche d'Apollon prend appui sur le cordier transversal de la cithare dont la caisse en bois brun et aux éclisses éclairées de jaune – la cithare était d'or, selon Hésiode et Pindare – est dressée à ses côtés, à sa gauche. De la main gauche ramenée vers le visage, il tient le plectre, figuré en mauve et bleu, sorti de son étui ; on voit le cordonnet passer devant les cordes de l'instrument.
- 13 Le regard d'Apollon se prolonge par le bras droit du dieu dont la main aux doigts effilés pointe l'infortuné adversaire qui a osé se mesurer à lui. Bras et main démesurément allongés semblent couper la scène en deux et s'opposent à la posture souple et détendue des jambes. Soigneusement orchestré par le mosaïste, le jeu des ombres donne plus de relief au buste nu et aux membres dont la blancheur évoque à la fois le divin et le délicat.
- « Quant à Apollon, le peintre nous le montre au repos sur un rocher, sa lyre au bras gauche [...]. Tu vois aussi son air d'abandon, le sourire qui fleurit sur son visage, sa main droite [...] tenant négligemment le plectre, en un laisser-aller que donne la joie de la victoire. »
(Philostrate, *Imagines*, 2, 2)¹⁰
- 14 Apollon est assis sur un élément en pierre, cubique, disposé sur un monticule accidenté. En arrière, s'élève un pilier massif décoré d'un entablement mouluré (tons de gris et de

beige) au sommet duquel reposent quatre fioles ou flacons, dans des tons qui évoquent le métal. Le chiffre quatre est habituellement associé à Apollon. Ces vases rappellent peut-être le caractère guérisseur du dieu *Epikourios* ; ils peuvent également faire allusion à l'écoulement des clepsydres qui mesurent le temps de l'agôn musical. Si de tels vases ornent fréquemment les sanctuaires ruraux dans les paysages sacro-idylliques du début du III^e style pompéien¹¹, on en rencontre déjà sur le pavement de la grotte de Préneste/Palestrina, daté au II^e siècle av. J.-C., où deux vases semblables sont posés aux extrémités d'un muret en demi-cercle dans un petit sanctuaire à Neptune¹². Quatre vases identiques sont disposés de la sorte sur le portique sacré figuré sur l'emblema de l'Académie de Platon, provenant de Pompéi¹³, et Marwan Rashed a récemment rapproché ces vases de conceptions platoniciennes¹⁴.

- 15 L'image d'Apollon citharède, assis, le buste dénudé, est bien connue. L'attitude d'abandon du dieu victorieux sur l'emblema des *Riches Dunes* 4 peut être comparée à celle affichée sur l'autel apollinien d'Arles¹⁵. Le médaillon en terre cuite du vase Sallier signé par Apollinaris¹⁶ présente Apollon, sa cithare à gauche, tenant le plectre de sa main droite pointée vers Marsyas, attitude semblable à celle du dieu sur l'emblema.
- 16 Apollon est une divinité solaire, le dieu des arts et de la musique. Cependant, ici, sous l'attitude du dieu transparaît non seulement sa victoire, mais aussi son caractère vindicatif, dominateur, voire exterminateur. Et l'on reprendra, pour comprendre la force de cette scène, le commentaire de Giorgio Colli, consacrant un chapitre au « dieu qui frappe de loin »¹⁷ :

« L'ambiguïté d'Apollon exprime l'écart, l'incommensurabilité entre dieu et homme. L'énigme pèse sur l'homme, lui impose un risque mortel (le dard d'Apollon !). »

Apollon est moins loin de Dionysos, dont le culte est célébré dans l'autre ouvrant dans l'arrière-plan à gauche, que de l'homme ici représenté par Marsyas.

Marsyas

- 17 Quasiment au centre de la scène, dans le prolongement du regard et du bras d'Apollon, Marsyas est représenté dans une nudité totale. Il apparaît ici comme un jeune homme vigoureux, imberbe, les cheveux en bataille, identifié comme satyre par ses oreilles caprines, tel qu'on le trouve aussi, par exemple, dans un tableau peint sur la paroi sud du *triclinium* de la maison de M. Epidius Rufus à Pompéi¹⁸, tableau répondant à un Apollon citharède peint sur la paroi nord. Il tourne un visage au regard apeuré vers Apollon. La scène est telle que la décrit Philostrate :

« Le Phrygien a été vaincu : son regard est déjà désespéré parce qu'il connaît son prochain supplice. »
(*Imagines*, 2, 1)

- 18 Traitée en des tons de rose, rouge, marron assez soutenus, les ombres soulignées par des filets noirs alors que des taches blanches éclairent les volumes de chairs musclées, la peau du satyre est plus hâlée que celle de son divin rival. Le torse est ployé à droite sous la pression qu'exerce l'homme debout derrière lui et qui lui maintient fermement les mains dans le dos. Le satyre est en pleine action, la musculature saillante, tendue sous l'effort, épaule gauche portée en avant, ventre creusé. Son genou gauche, démesuré par un effet de raccourci, est déjà à terre ; les orteils du pied montrent des ongles blancs, ployés et exsangues. La résistance du captif qui tente dans un effort désespéré de se relever est sensible dans la jambe droite crispée, le léger

déhanchement, la bascule des épaules du satyre. Cette position de Marsyas ne manque pas d'évoquer celle d'autres victimes des colères divines, notamment le jeune géant tombé à terre entre Zeus et Porphyryon sur la frise orientale de l'autel de Pergame¹⁹, ou le Gaulois blessé de Délos dont le thème même est l'« effort pathétique pour résister à un destin inéluctable²⁰ »... Sur l'*emblema*, du jeu contraire des jambes au redressement plus marqué des épaules, loin du déséquilibre présenté par le Gaulois de Délos, le mouvement opéré par Marsyas se rapproche davantage de celui du géant de Pergame.

- 19 Marsyas a laissé choir l'instrument qui a causé sa perte, constitué de deux longs tubes jaune et vert clair – en roseau, en buis (Ovide, *Fastes*, VI, 697) ou en os de cerf (Hygin, *Fabulae*, 165, 1) –, percés de six trous mauve et marron. Repose au premier plan la *phorbeia*, muselière en cuir créée par Marsyas pour lui permettre de modérer la fureur de son souffle et masquer la distorsion de ses lèvres ; c'est cet élément qui avait manqué à Athéna devant les moqueries d'Héra et d'Aphrodite. Est tombé également le bonnet phrygien qui coiffait le jeune berger et que l'on peut observer au sol, entre les deux tubes de l'aulos.
- 20 Tandis que le Gaulois de Délos tente un impossible rétablissement pour poursuivre la lutte et qu'à Pergame le jeune géant vaincu se retire pour permettre le combat entre Zeus et Porphyryon, le Marsyas d'Agde n'attend plus l'improbable clémence d'Apollon. On croit voir le supplice s'accomplir, le satyre déjà écorché vif.

Les deux Scythes

- 21 Car, en arrière-plan, un homme maintient fermement Marsyas, l'agrippant par son bras gauche. Les traits de son visage sont masqués par une barbe drue et une chevelure fournie. Il porte un manteau aux reflets dans des tons allant du vert foncé au vert pâle, sous lequel apparaît une tunique dans les tons ocre et jaune qui laisse dépasser une manche de couleur rouge. Vêtu à l'identique et debout à l'extrémité gauche de la scène, un autre personnage barbu a roulé à la taille le haut de son manteau vert, dégageant ainsi son épaule droite pour plus d'aisance. L'homme porte une tunique à manches courtes laissant dépasser un justaucorps à manches et à jambes rouge orangé vif. Sa tenue est complétée par des chaussures montantes jaunes, en cuir, des *caligae*. Ce type de vêtement est celui d'un barbare (ὁ βάρβαρος, chez Philostrate, *Imagines*, 2, 1), un Scythe, précise Hygin (*scythia*, cf. *Fab.*, 165, 5). Cependant, l'un et l'autre semblent coiffés, plutôt que d'un bonnet phrygien, d'un casque à garde-joues, proche des casques celtes du I^{er} siècle, sans couvrir-nuque.
- 22 De sa main droite, il tient bien en évidence son poignard, dont il caresse de la gauche le fil de la lame bleue. Le geste et le regard de cet homme renvoient à nouveau au texte de Philostrate :
- « (...) Ce barbare qui aiguise contre lui (...) le tranchant de son coutelas, et dont tu vois les mains occupées à passer la pierre sur le fer, tandis que les yeux glauques regardent Marsyas. »
(*Imagines*, 2, 1)
- 23 Les deux Scythes sont prêts à exécuter l'ordre d'Apollon. On a là les éléments principaux du drame qui se joue : Apollon, Marsyas, le(s) scythe(s). Réunis sur le relief de Mantinée attribué à l'atelier de Praxitèle, ils le sont aussi sur l'autel du théâtre d'Arles, Marsyas barbu, sauvagé, et puni, occupant un petit côté (à la gauche d'Apollon), alors que le scythe affine son poignard sur l'autre petit côté. Réexaminant

l'iconographie de l'autel arlésien²¹, Cécile Carrier a réaffirmé son sens symbolique ; l'*hybris* punie a valeur idéologique dans la constitution de l'image impériale proto-augustéenne : en cette fin des guerres civiles – l'autel est daté des années 20-10 av. J.-C. –, elle figure la victoire du *Princeps* -la tête rapportée d'Apollon devait être celle d'Auguste lui-même- et le sort réservé à ceux qui avaient tenté de s'opposer au retour de la *Pax romana*, garantie par Apollon.

Deux personnages « annexes »

- 24 Deux personnages plus énigmatiques se tiennent dans l'arrière-plan, entre Apollon et Marsyas. Tous deux remontent le pan de leur manteau sur leur visage en signe de deuil, comme le propose la récente notice du supplément du *LIMC* présentant cet *emblema*²².
- 25 Un premier personnage, en arrière de Marsyas et du Scythe qui le retient, est enveloppé dans un vêtement aux tons de blanc, de gris et de mauve. Son visage est en partie caché par un pan du drapé ; un œil fermé et l'arête du nez sont visibles. Il porte une coiffe tronconique difficile à identifier. On distinguerait volontiers, tombant jusqu'à l'épaule droite, une longue oreille grise et mauve : une oreille animale. Hygin déjà hésitait à nommer les contradicteurs de l'*agôn* « [...] *Apollo cum Marsya uel Pane fistula certauit* » dans la fable qu'il consacre à Midas (*Fab.*, 191). Il pourrait s'agir alors, peut-être, de Midas, roi de Lydie, qui, lors de l'*agôn* entre Marsyas et Apollon, n'accorda pas ses suffrages à Apollon lequel le punit en l'affublant de méprisables oreilles d'âne²³. Le même Hygin nous donne alors l'identification de l'autre arbitre qui serait Timolus ou Tmolus. Et sur la mosaïque, se tient debout, au plus près d'Apollon, un second personnage vêtu d'un très ample manteau brun recouvrant sa tête ; de sa main droite que l'on devine sous la lourde toile, il retient fermement l'étoffe qui lui occulte le visage. Il est difficile de suivre Ovide (*Fastes*, VI, 706 ; *Mét.*, VI, 394) et d'y voir une nymphe pleurant le destin de Marsyas, ou une muse au nombre des arbitres possibles du concours (Hygin, *Fab.*, 165, 4). Lieu d'un autre *âgon* dans lequel Pan est le compétiteur d'Apollon, Ovide décrit le mont Tmolus dressant au sommet de ses hautes pentes une cime escarpée (*Mét.*, XI, 140). Se pourrait-il que ce personnage sans regard personnifie une montagne, le mont Tmolus ou Timolus ? Les teintes brunes de son manteau, bien que plus accentuées, se confondent justement avec celles que le mosaïste a utilisées pour rendre les reliefs géologiques en arrière-plan. Si cette interprétation est la bonne, Tmolus et Midas se tiennent ici chacun à proximité de son héraut.
- 26 Mais d'aucuns soutiennent, au lieu de notre hypothétique Midas qui résulterait d'une incertitude d'Hygin suivi par le mosaïste, que le personnage pleurant à l'arrière-plan, et au centre de la scène, serait Olympos, l'élève de Marsyas à ses côtés lors de l'épreuve notamment sur un des *emblemata* de Baccano²⁴ (III^e siècle) et une mosaïque de Paphos²⁵ (IV^e siècle), plus tardifs. Pascale Linant de Bellefonds, que je remercie, m'a signalé le relief d'Otricoli conservé au Vatican qui montre Olympos pleurant Marsyas, rabattant un pan de son vêtement sur sa tête en signe de deuil²⁶. On relèvera toutefois qu'Olympos, sollicitant la grâce pour son maître, se positionne sur tous ces exemples au premier plan, coiffé du bonnet phrygien et à demi dénudé ; il n'en est rien du personnage ici représenté.

Arbre et paysage

- 27 Au-delà des personnages, il faut compter aussi avec le paysage, évocateur d'une contrée montagneuse nettement marquée, la Phrygie où se déroule la rencontre, à Nysa, selon Diodore de Sicile (*Bib. hist.*, III, LIX, 2), devant une grotte dédiée au culte de Dionysos. De la grotte, on devine la sombre ouverture en arrière du bourreau ; l'intensité des profondeurs est accrue encore par les joints très densément noirs. Mais la scène ne serait pas complète sans l'arbre, pin élevé (Apollodore, I, 4, 2 ; Philostrate) – arbre de Cybèle – dont le tronc noueux se glisse entre les personnages, les abritant de son feuillage ciselé, aux couleurs tranchées, vert foncé, noir, ocre, et écartant pour un bref temps encore le supplicié de son bourreau.
- 28 Mais à la cime d'une même branche, à l'aplomb du bourreau, sont suspendus deux tympanons dont jouait le satyre alors qu'il accompagnait Cybèle dans sa course²⁷. Entre eux, une peau tachetée, sanguinolente, est maintenue par un lien à une branche du pin : nébride dionysiaque comme celle portée par le satyre sur un pavement de Paphos, transposition de la peau ou peau même de Marsyas ? Selon certaines versions de la légende, Apollon – ou Olympos – suspendit la peau du satyre dans la grotte où sont les sources de la rivière Marsyas (Xénophon, *Anabase*, I, 2, 8) ; Hérodote précise qu'avant de la suspendre, il en fit une outre (*Hist.*, VII, 26).
- 29 À l'élément végétal répond, en bas à gauche, le rocher minéral percé de l'ancre de la grotte, alors qu'en bas à droite s'écoule la source du fleuve Marsyas, terme du destin de l'impudent satyre.

Technique

- 30 L'étude de cet *emblema* nous a également entraînés sur les pentes déjà bien explorées de la technique et de la fabrication de telles œuvres. Les analyses effectuées par le C2RMF précisent ce que nous avons pu observer pour ce qui est des matériaux mis en œuvre, de la nature des tesselles et de la mise en place de joints colorés.

Tesselles

- 31 Les tesselles de l'*emblema* d'Agde offrent une surface principalement quadrangulaire, d'environ 2,5 à 4 mm de côté, d'une très grande régularité de pose en files linéaires particulièrement dans les fonds. Pour les détails, elles affectent des formes plus irrégulières, toujours extrêmement fines. Elles ont une épaisseur d'à peine 2 mm comme cela est attesté fréquemment pour l'*opus vermiculatum*, qu'il s'agisse d'*emblema* ou non.
- 32 Offrant une très grande variété de nuances, les tesselles sont taillées essentiellement dans des marbres colorés issus de carrières d'Italie et de Tunisie (Chemtou). Parmi les tesselles en calcaire, a été observé l'emploi d'un calcaire à pelloïdes de glauconite dont la zone d'extraction a été identifiée par Yvan Coquinot à l'est de Rome. Ont été également mis en œuvre des grès rouge et gris de provenance inconnue, mais aussi des roches magmatiques, notamment un basalte porphyrique, qui peuvent provenir soit de Sicile, soit de Rome.

- 33 Certaines tesselles avaient paru, à la binoculaire, pouvoir être identifiées à du verre. Il s'agit en fait de céramique. Elles sont utilisées pour deux teintes difficiles à trouver dans la nature : orange et mauve ; ces dernières sont partiellement vitrifiées, aussi avait-on pu penser qu'il s'agissait de verre. Enfin, quatre teintes sont rendues par des « faïences archéologiques », riches en alumine et en silice (leur taux en alumine est trop élevé pour que la matière puisse être identifiée à du verre). Ces tesselles sont souvent très altérées et il ne reste alors que de la pâte siliceuse au fond des alvéoles, associée à un peu de glaçure lorsque la tesselle a été disposée sur la tranche. L'analyse a révélé leur usage pour les tons de gris bleuté, de bleu, de bleu-vert et de beige jaunâtre.

Jointes peints

- 34 Jouant de la multiplicité des matériaux, la palette est encore accrue par l'emploi de retouches à la peinture. De fait, l'*emblema* trouvé à *Riches Dunes* 4 offre aussi des témoignages de cette technique qui permet de dissimuler la discontinuité des cubes de pierre en apposant le mortier coloré à la façon des touches d'un pinceau²⁸. La mosaïque devient alors véritablement une « peinture de pierres ». Les contrastes, opposant aux touches très claires des tons très foncés, sont accentués encore par l'absence visuelle de ces joints interstitiels.
- 35 Ces traces très variées (jusqu'à 36 nuances de couleurs) sont conservées tant dans les joints que sur le dessus de certaines tesselles : rose chair sur la musculature de la jambe gauche de Marsyas ; vert dans le vêtement, ocre dans le casque et jaune dans les chaussures du Scythe à gauche de la scène, par exemple. L'analyse a révélé que, dans certains cas, la couleur du joint est rendue par la poudre de marbre de la tesselle mitoyenne ; on peut alors s'interroger sur l'intentionnalité de cette coloration. Parfois, le joint est d'une couleur nettement distincte de celle des tesselles voisines. Ailleurs encore, la poudre de marbre est remplacée par l'emploi, dans la masse, de deux colorants bien connus : le rouge cinabre présent sur les jambes « rouge sang » des deux Scythes ; le bleu égyptien dans le drapé du vêtement d'Apollon.
- 36 La carte des zones de provenance possibles des matériaux identifiés établie par Yvan Coquinot montre que celles-ci se situent majoritairement dans la région de Rome. On peut en déduire qu'il s'agit là du lieu probable de fabrication de l'*emblema*, correspondant à la zone d'extraction du caisson en travertin.

Conclusion

- 37 Si l'*emblema* agatois ne peut rivaliser avec les plus fins *emblemata*, mis au jour à la maison du Faune ou à la Villa Hadriana, c'est cependant dans une série d'*emblemata* de très bonne qualité mais d'une finesse relative, souvent sur caissons de travertin, qu'il s'inscrit. Un parallèle particulièrement proche en ce qui concerne la mise en œuvre est l'*emblema* au chat provenant de la villa de la Cecchignola²⁹, également sur travertin.
- 38 À ce jour, huit autres mosaïques figurent un épisode de la rencontre entre Apollon et Marsyas, un thème également abordé en peinture. On ne manquera pas de signaler la présence à Rome, dans le temple de la Concorde dont la reconstruction est confiée à Tibère en 7 av. J.-C. et sera achevée avant la mort d'Auguste³⁰, d'un tableau réalisé par le peintre Zeuxis d'Hérakleia dont Quintillien nous dit qu'il « aurait découvert la loi des

ombres et des lumières (...) donnant davantage aux membres, estimant que cela conférerait plus de grandeur et plus de majesté (...) » (*Inst. orat.*, XII, 10, 4). Ce tableau figurait un Marsyas enchaîné, *religatus*³¹, habituellement vu comme « suspendu » à l'arbre de son supplice. Dans le commentaire de l'article « Marsyas I » du *LIMC*³², à la suite d'autres auteurs cités par elle, Anne Weis considère que le satyre aurait pu être assis, les mains liées dans le dos. Maintenu à demi agenouillé, nous proposons de voir dans l'attitude du Marsyas de l'*emblema* d'Agde une autre possibilité pour le *Marsyas religatus* de Zeuxis. On ne sait quand ce tableau parvint à Rome, vraisemblablement avec Paul Emile dans le butin des pillages des villes grecques, mais il était vraisemblablement connu tant d'Hygin que du maître-mosaïste, auteur de l'*emblema* sorti des eaux du Cap d'Agde.

- 39 Pour conclure, il est très difficile de dater une mosaïque sur *emblema*, par essence transportable. L'analyse des matériaux de l'*emblema* trouvé en mer au large d'Agde semble témoigner d'une fabrication dans la zone du Latium, à Rome. L'iconographie s'inscrit dans une tradition tardo-hellénistique qui trouverait sa place vers le milieu du I^{er} siècle av. J.-C., datation que l'on peut avancer principalement en raison de la date même du naufrage dans les dernières décennies du siècle (cf. article de L. Long), mais que corroborent aussi tous les éléments d'analyse tant technique que stylistique. Il serait tentant de voir dans cet *emblema* le travail d'ateliers grecs installés autour de Rome, qui connaissent les stéréotypes iconographiques pergaméens.

BIBLIOGRAPHIE

A. A. 1984 : s.u. « Apollon/Apollo », dans *LIMC* II, 1984, p. 183-464.

ANDREAE 2003 : B. Andreae, *Antike Bildmosaiken*, Mayence, 2003.

ARIAS 1939 : P. E. Arias, « Roma (Via Ardeatina). Villa repubblicana presso la Cecchignola », *NSc*, n.s., VI, XV, p. 351-360.

AUDIN, VERTET 1972 : A. Audin, H. Vertet, « Médaillons d'applique à sujets religieux des vallées du Rhône et de l'Allier », *Gallia*, 30, 1972, p. 235-246.

BECATTI 1970 : G. Becatti *et al.*, *Baccano : villa romana*, Rome (Mosaici Antichi in Italia, II), 1970.

BRAGANTINI 2000 : I. Brangantini, « I pavimenti dell'insula In » (n-2), dans E. Greco et F. Longo, *Paestum. Scavi, studi, ricerche. Bilancio d'un decennio (1988-1998)*, Paestum, 2000, p. 164-170.

BRAVI 1998 : A. Bravi, « Tiberio e la collezione di opere d'arte dell'aedes Concordiae Augustae », *Xenia Antiqua*, VII, 1998, p. 41-82.

BRUNEAU 1972 : Ph. Bruneau, *Exploration archéologiques de Délos. XXIX : Les mosaïques*, Paris, 1972.

CAPUTI 1910 : A. Caputi, « Marsyas religatus », *RendLincei*, s. V. XIX, 1910, p. 887-932.

CARRIER 2005-2006 : C. Carrier, « Sculptures augustéennes du théâtre d'Arles », *RAN* 38-39, 2005-2006, p. 365-396.

- COLLI 2000 : G. Colli, *Après Nietzsche*, Paris, rééd. 2000.
- DASZEWSKI, MICHAELIDÈS 1988 : W.A. Daszewski, D. Michaelidès, *Mosaics Floors in Cyprus*, Ravenne, 1988.
- FABBRICOTTI 1970 : E. Fabbricotti, dans G. Becatti *et al.*, *Mosaichi antichi in Italia*, Baccano, Rome, 1970, mosaïque n° 12, p. 30-33.
- FERRONI 1993 : A. M. Ferroni, s.u. « Concordia, aedes », dans E.M. Steinby (éd.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, I (A – C), Rome, 1993, p. 316-320.
- GAISER 1980 : K. Gaiser, *Das Philosophenmosaik in Neapel. Eine Darstellung der platonischen Akademie*, Heidelberg (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse), 1980.
- GROS 1976 : P. Gros, *Aurea templa, Recherches sur l'architecture religieuse de Rome sous Auguste*, Rome, 1976.
- GUIMIER-SORBETS, NENNA 1992 : A.-M. Guimier-Sorbets, M. D. Nenna, « L'emploi du verre, de la faïence et de la peinture dans les mosaïques de Délos », *BCH CXVI/II*, 1992, p. 607-631.
- GULLINI 1956 : G. Gullini, *I mosaici di Palestrina*, Rome (AC Suppl. 1), 1956.
- LINANT DE BELLEFONDS 2009 : P. Linant de Bellefonds, s.u. « Marsyas I », dans *LIMC*, Suppl., 2009, add. 2, p. 330.
- MARCADÉ, QUEYREL 2003 : J. Marcadé, Fr. Queyrel, « Le Gaulois blessé de Délos reconsidéré », *MonPiot*, 82, 2003, p. 5-74.
- MONBRUN 2005 : Ph. Monbrun, « La notion de retournement et l'agôn musical entre Apollon et Marsyas chez le ps. Apollodore : interprétation d'un mythe », *Kernos*, 18, 2005, p. 269-289.
- PETERS 1963 : W. J. T. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting*, Groningen, 1963.
- QUEYREL 2005 : Fr. Queyrel, *L'Autel de Pergame. Images et pouvoir en Grèce d'Asie*, Paris, 2005.
- QUEYREL 2007 : Fr. Queyrel, « L'image en contexte. Une nouvelle interprétation de la frise de la gigantomachie du grand autel de Pergame », dans *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, Rome, 2007, p. 127-138.
- REINACH 1921 : A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture*, Recueil Milliet, Paris, 1921 (rééd. commentée par A. Rouveret, Paris, 1985).
- SAMPAOLO 1986 : V. Sampaolo, « I mosaici », dans *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli, I mosaici, le Pitture*, Naples, 1986.
- VERTET 1969 : H. Vertet, « Observations sur les vases à médaillons d'applique de la vallée du Rhône », *Gallia*, 29, 1969, p. 93-133.
- WEIS 1992a : A. Weis, s.u. « Marsyas I », dans *LIMC* VI, 1992, p. 366-378.
- WEIS 1992b : A. Weis, *The hanging Marsyas and its copies*, Rome, 1992.

NOTES

1. Claude Rolley avait accepté le principe d'une publication globale du site de *Riches Dunes* 4. Plusieurs réunions de travail et de nombreux échanges épistolaires avaient eu lieu avant que la maladie ne gagne la partie. Je voudrais remercier les organisateurs de cet hommage à Claude

Rolley d'avoir bien voulu qu'à côté d'études sur les bronzes, plus familiers à Claude, figure cette étude sur l'*emblema* d'Agde.

Ma gratitude va aussi à Luc Long, chercheur rattaché au Département des Recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines (Drassm, Marseille) et à M. Jean-Luc Massy, alors directeur du Drassm, propriétaire de l'objet dont il va être question, qui ont bien voulu m'en confier l'étude ; à M^{me} Odile Bérard-Azzouz, conservatrice, qui a la tâche de veiller désormais sur lui au musée de l'Éphèbe, au Cap d'Agde ; ainsi qu'à tous ceux qui ont bien voulu discuter avec moi de cet *emblema*.

Outre des articles parus dans la presse locale et divers séminaires non publiés, un premier rapport sur cette découverte est paru dans le *Bilan scientifique du Drassm 2003*, ministère de la Culture et de la Communication : L. Long, *Les Riches Dunes* 4, p. 40-44 ; V. Blanc-Bijon, L. Long, *Épave Riches Dunes A : description de l'emblema*, p. 44-46. Puis elle a été présentée lors du X^e Colloque international sur l'étude de la mosaïque, à Conimbriga en 2005 (L. Long et V. Blanc-Bijon, « L'*emblema* de mosaïque découvert en mer, au large du Cap d'Agde », dans *La mosaïque gréco-romaine X*, Coimbra (Coll. O arqueologo portugues), p. 59-76 [à paraître]) et dans un colloque sur l'iconographie tenu en février 2008 à Tunis (V. Blanc-Bijon, « L'*emblema* du Cap d'Agde. Le poids symbolique et politique de l'agôn opposant Apollon et Marsyas », dans *Iconographie et religions. Actes du colloque international*, Tunis, ISMP [à paraître]) ; également : « *Emblema* en mosaïque : Apollon et Marsyas », dans *Musée de l'Éphèbe. Archéologie sous-marine. Agde, Le Cap d'Agde*, municipalité d'Agde, 2008, p. 96-100.

2. L'ensemble de l'équipe de l'Atelier de restauration d'Arles s'est occupé de cette opération dirigée par P. Blanc et M.-L. Courboulès. Ce travail a été présenté par L. Long, V. Blanc-Bijon, P. Blanc et M.-L. Courboulès à l'occasion de la IX^e Conférence internationale de l'ICCM, à Hammamet, du 28 novembre au 3 décembre 2005 : « L'*emblema* découvert en mer, au large d'Agde : Technique de fabrication - traitement de conservation », dans *Lessons learned : Reflecting on the Theory and Practice of Mosaic Conservation / Leçons retenues : les enseignements tirés des expériences passées dans le domaine de la conservation des mosaïques, Actes de la 9^e Conférence de l'ICCM, Hammamet, Tunisie, 29 novembre - 3 décembre 2005*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 2008, p. 340-343.

3. V. Blanc-Bijon, « L'*emblema* du Cap d'Agde : une étude pluridisciplinaire », dans *Actes de la 10^e Conférence de l'ICCM, Palerme, octobre 2008* sous presse.

4. Un seul prélèvement a été effectué dans le mortier de pose (3 mm de diamètre) ; aucun prélèvement de roche.

5. Ces analyses ont été détaillées dans un rapport, *Emblema d'Apollon et Marsyas. Musée de l'Éphèbe (Agde). Compte rendu préliminaire d'étude C2RMF*, établi par Y. Coquinot et remis à la Conservation du musée agathois et aux départements Conservation-Restauration et Documentation du C2RMF (non daté). Elles ont été présentées par Y. Coquinot lors d'une conférence à l'université de Liège, le 10 avril 2008.

6. Strabon, *Geogr.*, V, 3, 11 ; Plin., *HN*, XXXVI, 46 et 167. Le travertin de Tivoli, résistant par ailleurs, se fend à la chaleur.

7. BRAH, CXLVI, 1960, p. 67.

8. BRAGANTINI 2000.

9. MONBRUN 2005.

10. Les citations de Philostrate reprises ici sont extraites de la traduction donnée par A. Reinach dans le *Recueil Milliet* (REINACH 1921), rééd. commentée par A. Rouveret, 1985, p. 209-211.

11. PETERS 1963.

12. GULLINI 1956 ; ANDRAE 2003, p. 126-139, et fig. p. 133.

13. GAISER 1980 ; SAMPAOLO 1986, n° 15 (inv. 124545).

14. Dans le cadre du séminaire « Mosaïque et peinture antiques en Occident et en Orient », Marwan Rashed a présenté une communication intitulée « La mosaïque des philosophes du

musée de Naples : L'Académie platonicienne et ses autorités tutélaires », à l'ENS, le jeudi 18 novembre 2010.

15. En dernier lieu, CARRIER 2005-2006, p. 377-379.

16. VERTET 1969, p. 109, 113 et fig. 9a p. 112 ; AUDIN, VERTET 1972, p. 245-246 et fig. 9 ; A. A. 1984, s.u. Apollon/Apollo, n° 585.

17. COLLI 2000.

18. GALLO 2000, p. 89-90.

19. QUEYREL 2005 ; QUEYREL 2007, p. 127-138. Dans ces mêmes Actes, *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, on lira aussi la contribution de Fr.-H. Massa Pairault, « L'interprétation des frises du grand autel de Pergame et des *stylopinakia* de Cyzique », p. 205-221.

20. MARCADÉ, QUEYREL 2003, p. 17.

21. CARRIER 2005-2006, p. 377-379 ; voir aussi les commentaires de P. Gros.

22. LINANT DE BELLEFONDS 2009.

23. *Fab.* 191 : « Le roi Midas [...] choisi par Timolus à l'époque où Apollon fit un concours de flûte avec Marsyas ou Pan ; alors que Timolus donnait la victoire à Apollon, Midas dit qu'il fallait la donner plutôt à Marsyas. Irrité, Apollon dit alors à Midas : "celui dont tu as eu l'esprit dans ton jugement, tu en auras aussi les oreilles" ; et, sur ses paroles, il lui fit pousser les oreilles d'un âne » (Hygin, *Fables*, trad. J.-Y. Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997).

24. FABBRICOTTI 1970, mosaïque n° 12, p. 30-33.

25. DASZEWSKI, MICHAELIDÈS 1988, p. 64-66, fig. 32.

26. *S.u.* « Olympos I », dans *LIMC*, VII, n° 36.

27. Diodore de Sicile attribue à Cybèle l'invention de la syrinx, des cymbales et des tympanons (*Bib. Hist.*, III, LVIII, 3 ; LIX, 1).

28. BRUNEAU 1972, p. 34 ; GUIMIER-SORBETS, NENNA 1992, p. 625-627.

29. ARIAS 1939, p. 351-360.

30. Dion Cassius, 55.8.1-2. Cf. FERRONI 1993, p. 316-320 ; BRAVI 1998, p. 41-82. À suivre P. Gros (1976, p. 67), la restauration du temple incendié en 9 av. J.-C. ne fut réalisée qu'après le retour de Tibère de son exil rhodien.

31. Pline, *HN*, XXXV, 61. CAPUTI 1910.

32. WEISS 1992a, p. 376 ; voir aussi WEISS 1992b.

RÉSUMÉS

L'étude stylistique et technique, confortée par des analyses effectuées au laboratoire du Centre de recherche et de restauration des musées de France, permet de retracer le contexte dans lequel fut créé l'*emblema* découvert en mer, au large du Cap d'Agde.

The stylistic and technical study, reinforced by analyses performed in the laboratory of the Centre of research and restoration of the French Museums, allows to redraw the context in which was created the *emblema* discovered in sea, off the Cap d'Agde.

AUTEUR

VÉRONIQUE BLANC-BIJON

Centre Camille Jullian, CNRS / Université de Provence, MMSH Centre de recherche et de
restauration des musées de France (C2RMF), Palais du Louvre - Porte des Lions Résumé