



**HAL**  
open science

## Iconographie et spectacles: les mises en scène mythologiques des munera impériaux

Anne Berlan-Bajard

► **To cite this version:**

Anne Berlan-Bajard. Iconographie et spectacles: les mises en scène mythologiques des munera impériaux. *Neronia Electronica*, 2018, 5, pp.4-14. halshs-02024165

**HAL Id: halshs-02024165**

**<https://shs.hal.science/halshs-02024165>**

Submitted on 18 Feb 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anne Berlan-Bajard  
 Maître de conférence  
 Université de Bordeaux-Montaigne  
 anne.berlanbajard@yahoo.fr

## ICONOGRAPHIE ET SPECTACLES : LES MISES EN SCÈNE MYTHOLOGIQUES DES *MUNERA* IMPÉRIAUX.

RÉSUMÉ : On sait qu'il existait des liens d'influence réciproque entre les arts plastiques et le théâtre romain d'époque impériale, notamment la pantomime et le mime de thème mythologique. De ce dernier genre dérivent les « tableaux vivants », empruntant eux aussi au répertoire des mythes, qui furent introduits dans les *munera* à partir de l'époque de Néron. Nous voudrions montrer ici, notamment à travers l'exemple de la mise en scène du mythe d'Orphée charmant les animaux, attestée par Martial lors d'un *munus* d'époque flavienne, comment ces spectacles mythologiques d'amphithéâtre reprenaient eux aussi des modèles iconographiques précis, permettant au spectateur une identification immédiate de la scène que les images de son quotidien lui avaient rendues familières. Mais nous verrons aussi, inversement, comment ces spectacles, d'une manière plus ou moins directe, purent avoir une influence sur la diffusion et l'évolution des représentations figurées de tel ou tel mythe.

La présence de modèles iconographiques dans le mime et la pantomime n'est plus à démontrer. M. H. Garelli<sup>1</sup> notamment a étudié l'alternance, dans la pantomime, entre les φοραί, séquences de mouvements chorégraphiques constituant la narration dansée, et les σχήματα, pauses dans le mouvement où l'acteur se figeait dans une attitude typique qui reprenait celle des représentations plastiques. Dans sa description de l'art du pantomime, Libanios (64, 116) compare en effet explicitement les σχήματα aux ἀγάλματα θεῶν, les images des dieux, et souligne que l'acteur permet de voir ces dieux « non par une représentation dans la pierre, mais en les incarnant lui-même ». Ce parallèle entre théâtre et arts plastiques apparaissait déjà dans le *Banquet* de Xénophon (7, 5), puisque Socrate y suggère, à propos des divertissements prévus pour la fin du banquet, que des acteurs « reproduisent au son de la flûte les figures de danse qu'exécutent, représentées par l'art des peintres, les Grâce, les Heures et les Nymphes ». Par la suite, c'est un mime évoquant les amours d'Ariane et de Dionysos qui est effectivement exécuté sous les yeux des convives (*Banquet*, 9). On retrouve des thèmes et des principes analogues dans une mise en scène

---

<sup>1</sup> Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain, Paris, Dudley, Peeters, 2007, p. 336-337 & 351-355.

autour de sa personne organisée par Cléopâtre. En effet, selon Plutarque (*Vie d'Antoine*, 26, 1-4), elle alla à la rencontre d'Antoine « parée comme les peintres représentent Aphrodite » (κεκοσμημένη γραφικῶς ὡσπερ Ἀφροδίτη) et entourée « d'enfants pareils aux Amours qu'on voit sur les tableaux » (παῖδες δὲ τοῖς γραφικοῖς Ἔρωσιν εἰκασμένοι), tandis que les plus belles de ses suivantes étaient costumées en Néréides et en Grâces.

Ce sont à nouveau les mêmes modèles iconographiques que l'on reconnaît, deux siècles plus tard encore, dans la description par Apulée d'une mise en scène du jugement de Pâris au livre X des *Métamorphoses* (30-32). Athéna y fait son entrée dans l'attitude de la *Promachos*, comme dans un σχῆμα de pantomime, et le corps blanc de Vénus contraste avec son manteau bleu, comme dans la peinture ou la mosaïque. Le cortège de la déesse comprend des enfants costumés de manière à être parfaitement en accord avec les représentations figurées des Amours, comme le souligne l'emploi du verbe *congruere*<sup>2</sup>, ainsi que des jeunes filles incarnant ici encore les Grâces et les Heures. Certes, il s'agit d'un témoignage émanant d'une œuvre romanesque, mais on sait par d'autres sources littéraires d'époque impériale<sup>3</sup>, et par des documents iconographiques<sup>4</sup>, que le jugement de Pâris était véritablement devenu sous l'empire un « classique » des mises en scène mythologiques. Mais dans le texte d'Apulée, ce spectacle est donné dans le cadre d'un *munus*, puisqu'il précède la *damnatio ad bestias* où était censé paraître Lucius.

De fait, on sait par d'autres sources qu'à l'époque impériale, les thèmes mythologiques appaurent aussi dans le cadre des *munera*, dont ils étaient jusqu'alors absents. Notre première attestation de ce phénomène est un passage de la *Vie de Néron* par Suétone (*Ner.*, 12, 2 & 4-5), qui mentionne la présence de deux mises en scène mythologiques parmi les spectacles du *munus* inaugural de l'amphithéâtre de bois, achevé par cet empereur en 57 :

*Munere, quod in amphitheatro ligneo regione Martii campi intra anni spatium fabricato dedit, neminem occidit, ne noxiorum quidem ... Inter pyrricharum argumenta taurus*

<sup>2</sup> *Mét.* 10, 32, 1 : *nam et pinnulis et sagittulis et habitu cetero formae praeclare congruebant.*

<sup>3</sup> Lucien, *Salt.*, 45 ; Tertullien, *Apol.*, 15, 1-2 ; Augustin, *Civ.*, 18, 10.

<sup>4</sup> Voir par exemple les reliefs ornant la *frons pulpiti* du théâtre de Sabratha, d'époque sévérienne, où le jugement de Pâris figure parmi d'autres scènes représentant explicitement des spectacles scéniques (G. Caputo, *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale Africana*, Roma, 1959, p. 21-22), Voir aussi la mosaïque de Noheda en Espagne, du 4<sup>ème</sup> s., consacrée elle aussi à une série de scènes empruntées au répertoire du théâtre (J. L. Lledo Sandoval, *Mosaico romano de Noheda –Cuenca–*, Madrid, 2010 ; M.A. Valero Tévar, «The late-antique villa at Noheda (Villar de Domingo García) near Cuenca and its mosaics », *JRA*, 26, 1, 2013, p. 307-330).

*Pasiphaam ligneo iuuencae simulacro abditam iniit, ut multi spectantium crediderunt; Icarus primo statim conatu iuxta cubiculum eius decedit ipsumque cruore respersit*<sup>5</sup>.

Lors du combat de gladiateurs qu'il donna dans un amphithéâtre de bois confectionné en moins d'un an, il ne fit tuer personne, pas même les criminels ... Parmi les sujets de pyrrhiques, un taureau saillit une génisse en bois où beaucoup de spectateurs crurent que Pasiphaé était cachée; Icare, dès son premier essai, tomba près de la loge de l'empereur, et l'éclaboussa de sang.

Ces spectacles qualifiés de pyrrhiques sont bien des « tableaux vivants » mythologiques, dont les principes se situaient à mi-chemin entre la séquence de mime et l'exécution mise en scène. En effet, il est dit que Néron « ne fit tuer personne » lors de ce *munus*, mais le numéro de voltige présenté par «Icare » comportait clairement des risques et s'acheva par un accident. Le rôle d'Icare fut donc certainement confié à un des *noxii* dont il est question. L'apparition de ces pyrrhiques dans l'arène est probablement due à Néron, compte tenu de l'absence d'attestations antérieures, mais aussi du goût bien connu de cet empereur pour le théâtre et les travestissements mythologiques<sup>6</sup>. L'innovation dut rencontrer un certain succès car elle se développa rapidement. Martial consacre ainsi plusieurs pièces du *Livre des spectacles* à une série de mises en scène mythologiques présentées lors de *munera* d'époque flavienne<sup>7</sup>, parmi lesquelles on relève la réédition de celles qui avaient pour thème les amours de Pasiphaé et le vol de Dédale et Icare<sup>8</sup>. Le vol de Dédale et Icare fut cette fois adapté en *damatio ad bestias* puisque « Dédale » fut déchiré par un ours, ce qui montre que les organisateurs de ces spectacles n'hésitaient pas à introduire des variantes par rapport à la tradition. D'autres sources écrites de toute nature témoignent également du développement des mises en scène mythologiques d'amphithéâtres<sup>9</sup>, ainsi qu'un certain nombre de documents iconographiques, notamment les reliefs d'époque antonine qui ornaient les *uomitoria* du théâtre de Capoue. Ils montrent des scènes mythologiques, parmi lesquelles on relève à nouveau le vol de Dédale et Icare, mais aussi, entre autres, certains travaux d'Hercule et la chasse au sanglier de Calydon. S. Tuck<sup>10</sup> a fort bien démontré que ces scènes représentaient en fait des spectacles donnés

<sup>5</sup> Texte établi par H. Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

<sup>6</sup> Voir par exemple le travestissement de ses concubines en Amazones (Suet., *Ner.*, 44, 1) et son projet de paraître dans l'arène costumé en Hercule (Suet., *Ner.*, 53, 3).

<sup>7</sup> Comme l'a suggéré K. M. Coleman (*M. Valerii Martialis Liber spectaculorum*, Oxford university press, 2006, introduction, p. XLV-LXIV) le *Livre des spectacles* est probablement issu d'une compilation de plusieurs *libelli*, déjà adressés auparavant à Titus puis à Domitien en différentes occasions, parmi lesquelles les *munera* qui inaugurèrent l'amphithéâtre flavien en 80 ap. J.-C.

<sup>8</sup> *Livre des spectacles*, 6 et 10 (Selon la numérotation de K. M. Coleman, Oxford, 2006).

<sup>9</sup> Voir par exemple *Anthologie Palatine*, 11, 184 ; Stace, *Silves*, I, 6 ; Plutarque, *Œuvres morales*, 554 b ; Dion Cassius, *Histoire romaine*, 72, 20, 2-3 ; Tertullien *Apologétique*, 15, 4-9 ; *Digeste*, 48, 19, 8, 11.

<sup>10</sup> S. Tuck, « Spectacle and ideology in the reliefs of the Anfiteatro at Capua », *JRA* 20, 2007, p. 255-272.

dans cet édifice, comme en témoignent notamment la représentation d'une des arches de l'amphithéâtre dans l'angle de la scène montrant la chasse de Calydon, pourtant traditionnellement située dans un cadre rural, ou la présence de la Tychè de la cité, assise en spectatrice, sur le relief représentant Hercule luttant contre Antée. Il existe aussi dans la céramique gauloise des vases présentant des scènes mythologiques où le principal protagoniste, qu'il s'agisse d'Hercule accomplissant les douze travaux ou de Mars découvrant Rhéa Silvia, apparaît équipé comme un gladiateur, au lieu d'arborer les attributs traditionnels du personnage<sup>11</sup>.

De tels détails étaient destinés à distinguer ces représentations de spectacles de celles du mythe lui-même, dont elles restaient par ailleurs très proches. De fait, il est probable que ces mises en scène mythologiques d'amphithéâtre, dont le thème devait être reconnu d'emblée par 80000 spectateurs, faisaient elles aussi appel à des modèles déjà largement diffusés auprès du public par l'iconographie. Cela va de soi, nous l'avons vu, pour les sujets également présents au théâtre, comme le jugement de Pâris.

Nous allons tenter de le vérifier plus spécifiquement dans un autre cas, celui de la représentation du mythe d'Orphée charmant les animaux. Ce dernier, qui ne semble pas avoir été traité préalablement par le théâtre, fut en effet le thème de l'une des pyrrhiques présentées dans l'amphithéâtre flavien que décrit Martial dans son *Livre des spectacles*:

*Quidquid in Orpheo Rhodope spectasse theatro  
dicitur, exhibuit, Caesar, harena tibi.*

*Repserunt scopuli mirandaque silua cucurrit,  
quale fuisse nemus creditur Hesperidum.*

*Adfuit inmixtum pecori genus omne ferarum                   5  
et supra uatem multa pependit auis,  
ipse sed ingrato iacuit laceratus ab urso.*

*Haec tantum res est facta παρ' ἱστορίαν.*<sup>12</sup>

Tout ce que vit, dit-on, le mont Rhodope au théâtre d'Orphée, l'arène, César, vient de l'offrir à tes yeux: En effet, on y a vu ramper des rochers et courir une forêt merveilleuse, telle que fut, croit-on, celle des Hespérides; on y a vu des bêtes fauves de toute espèce, mêlées aux animaux domestiques, et de

<sup>11</sup> A. Grenier, *Hercule et les théâtres gallo-romains*, *REA* 42,1940, p. 637 & fig. 1 ; J. Déchelette, *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine*, t. 2, 1904, n° 20, p. 254.

<sup>12</sup> *Livre des spectacles*, 24. Texte établi par K. M. Coleman, *M. Valerii Martialis Liber spectaculorum*, Oxford university press, 2006.

nombreux oiseaux, suspendus au-dessus du poète. Mais lui-même a péri, déchiré par un ours ingrat. Cela seul est arrivé en contradiction avec l'histoire.

La nature même du spectacle a été très débattue. S'agissait-il d'une exécution mise en scène, dans la mesure où le musicien y trouva la mort, ou d'un « tableau vivant » où l'homme chargé d'incarner le *uates* était entouré d'animaux en principe dressés ? Quoi qu'il en soit, en raison du danger représenté par les fauves et par l'ours, il est clair que le rôle d'Orphée, comme celui d'Icare, devait être tenu par un condamné.

Si ce spectacle attesté par Martial n'a pas d'antécédent connu au théâtre, on sait en revanche par Varron (*Res Rusticae*, 3, 13, 2-3) qu'Hortensius, un siècle et demi avant le *munus* inaugural de l'amphithéâtre flavien, avait offert à ses invités un divertissement sur ce thème devant son *triclinium* de jardin :

*Ibi erat locus excelsus, ubi triclinio posito cenabamus, quo Orphea uocari iussit. Qui cum eo uenisset cum stola et cithara cantare esset iussus, bucina inflauit, ut tanta circumfluxerit nos ceruorum aprorum et ceterarum quadripedum multitudo, ut non minus formosum mihi uisum sit spectaculum, quam in Circo Maximo aedilium sine Africanis bestiis cum fiunt uenationes*<sup>13</sup>.

Il y avait là un lieu élevé où l'on avait disposé des lits de table, et où l'on nous servit à souper. Il ordonna d'appeler Orphée, qui arriva en robe longue, la cithare à la main. Sur l'ordre qu'il reçut de chanter, il sonna d'une trompe. Nous fûmes alors entourés d'une telle multitude de cerfs, de sangliers et d'autres animaux, que le spectacle ne me parut pas moins beau que lorsque les chasses sans bêtes féroces des édiles ont lieu dans le Grand Cirque.

On voit que le narrateur compare de lui-même le spectacle dont il a été témoin à des *uenationes*. Le texte de Varron prouve également qu'au 1<sup>er</sup> s. av. J.-C. déjà, un musicien entouré d'animaux évoquait immédiatement Orphée au public romain. Si ce n'est pas le théâtre, quel est le vecteur qui avait assuré la diffusion du thème ?

La littérature grecque avait peu traité le mythe. Pour l'époque classique, seul Euripide, dans les *Bacchantes* (560-4) évoque brièvement les « animaux sauvages » (θηρας ἀγρώτας) charmés par Orphée. A l'époque hellénistique, quelques poèmes font allusion au pouvoir d'Orphée sur les « animaux sauvages », ou les « bêtes des forêts », sans développer

---

<sup>13</sup> Texte établi et traduit par Charles Guiraud, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

d'avantage la description<sup>14</sup>. Quant à la littérature latine, en dehors d'une mention en un vers du pouvoir du *uates* sur les animaux que l'on relève chez Virgile, Horace et Ovide, il faut attendre l'*Hercule sur l'Oeta* de Sénèque pour voir apparaître une évocation plus détaillée de la faune entourant Orphée<sup>15</sup>.

En revanche, à cette époque le thème d'Orphée charmant les animaux est déjà présent depuis longtemps dans l'iconographie, bien qu'il soit le dernier à y apparaître, parmi tous les épisodes de la geste du *vates*<sup>16</sup>. Sa première représentation attestée est un groupe statuaire d'époque hellénistique qui selon Pausanias (9, 30, 4) ornait le sanctuaire des Muses sur l'Hélicon. Le *uates* était entouré d'animaux en bronze ou en marbre parmi lesquels, selon Callistrate (*Description de statues*, 7), se trouvaient des oiseaux, des spécimens de la faune des montagnes, un cheval, un taureau et des lions.

Selon Ilona Jesnick<sup>17</sup>, ce groupe est à dater du 2<sup>ème</sup> s. av. J.-C. Compte tenu de l'importance de cette œuvre, elle témoignerait d'une certaine diffusion préalable du thème dans l'iconographie. Cependant, les représentations connues sont encore peu nombreuses à l'époque hellénistique. En dehors du groupe statuaire de l'Hélicon, pour lequel il faut s'en remettre au témoignage des sources écrites, on possède aussi deux cornalines de la fin du 2<sup>ème</sup> s. ou du début du 1<sup>er</sup> s. av. J.-C. Les animaux présents sont un cerf et un oiseau pour la première, un rapace, un bélier, un chacal et une chèvre pour la seconde. Il existe aussi une sardoine de la première moitié du 1<sup>er</sup> s. av. J.-C., que l'on peut rattacher à la zone de production alexandrine, où Orphée est entouré d'un cheval, d'un chevreuil et d'un bœuf<sup>18</sup>.

Pour l'Italie, on connaît une représentation du thème à peu près contemporaine du divertissement offert par Hortensius à ses hôtes : un groupe statuaire de péperin, daté du 1<sup>er</sup> s. av. J.-C. Découvert au-delà de la porte Tiburtine, il s'agit sans doute d'un monument funéraire. Le *uates* est entouré de deux chouettes, d'un félin, d'un chien et d'un lion<sup>19</sup>. Orphée charmant les animaux apparaît aussi sur un anneau d'or un peu postérieur<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> Damagètes (*AP*, VII, 9 = Kern 126) ; Atipater de Sidon (*AP*, VII, 7, 8 = Kern 127). Voir aussi *AP*, VII, 10 = Kern test. 128.

<sup>15</sup> Virg., *G.*, 4, 510 ; Hor., *Carm.*, III, 11, 12 ; Ov., *Met.*, XI, 1 ; Sen., *Herc. O.*, 1054-1060. Il existe également une évocation plus longue par Ovide du pouvoir d'Orphée sur la nature (X, 86-105), mais il s'agit d'une énumération de toutes les espèces d'arbres que le poète entraîne avec lui.

<sup>16</sup> Pour un récapitulatif de l'apparition dans l'iconographie antique des différents épisodes du mythe d'Orphée, voir notamment I. Jesnick, *The Image of Orpheus in Roman Mosaic*, London, 1997, p. 8-19.

<sup>17</sup> *ibidem*, p. 13.

<sup>18</sup> Henri Stern, « Les débuts de l'iconographie d'Orphée charmant les animaux », *Mélanges de numismatique, d'archéologie et d'histoire offerts à Jean Lafaurie*, Paris, 1980, p. 157-164, fig. 11-13.

<sup>19</sup> E. Panyagua, « Catalogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo », *Helmantica* 24, 1973, p. 438.

<sup>20</sup> 47-46 av. J.-C (H. Stern, *op. cit.*, p. 162, pl. XIV, fig. 16).

Il semble donc bien qu'un traitement iconographique développé du thème d'Orphée charmant les animaux ait nettement préexisté à son exploitation par la littérature. Ce sont sans doute les représentations figurées qui ont d'abord inspiré à Hortensius son divertissement de banquet, conjointement aux *uentiones* auxquelles le narrateur compare le spectacle.

En outre, à partir de la seconde moitié du 1<sup>er</sup> s. av. J.-C., il est clair que Rome est le foyer de diffusion du motif d'Orphée charmant les animaux. En témoignent notamment le groupe de péperin précédemment cité, mais aussi un chaton en pâte de verre d'un atelier italien, daté de la première moitié du 1<sup>er</sup> s. ap. J.-C.<sup>21</sup>, qui montre que le motif était déjà assez populaire pour faire l'objet d'une fabrication en série. Le thème apparaît ensuite sur une fresque de la *Domus Aurea*, où Orphée est accompagné d'un cerf. Dans le palais de Néron ont également été retrouvés les fragments d'un plat de céramique à vernis rouge, au centre duquel on reconnaît Orphée, entouré d'un singe, d'une panthère et d'un loup<sup>22</sup>. A Pompéi, le péristyle (o) de la Maison de Vesonius Primus, (ou Maison d'Orphée, VI, 14, 20) présente une peinture du 3<sup>ème</sup> style où Orphée est assis sur un rocher, devant une grotte (fig. 1). Il est encadré par un lion et une panthère, tandis qu'à ses pieds se trouvent un cerf, un sanglier, un lièvre et deux échassiers. Il existe une autre représentation d'Orphée, moins bien conservée, ornant le portique de la Maison de M. Loreius Tiburtinus (II, 5, 2). Ces peintures sont antérieures, dans tous les cas, au spectacle d'époque flavienne.

On peut ajouter à ces documents iconographiques la description que fait Martial d'une fontaine de Subure (*Epigrammes*, X, 20, 6-9), où l'on pouvait voir « un Orphée mouillé et au sommet d'un théâtre ruisselant, les bêtes sauvages admiratives et l'oiseau royal qui enleva le jeune Phrygien pour le porter au dieu de la foudre »<sup>23</sup>. Certes, ce témoignage émane de l'auteur même qui nous a conservé le souvenir du spectacle flavien, mais la fontaine de Subure est probablement antérieure. Le poète ne la signale que comme un point de repère commode pour situer sa propre demeure, et non comme un monument nouveau.

Un tel bilan permet de constater que le thème connaissait dans l'art romain du 1<sup>er</sup> s. ap. J.-C. une diffusion suffisante pour avoir fourni des modèles visuels au spectacle décrit par Martial. De fait, si les lettrés pouvaient avoir à l'esprit les vers de Sénèque, le peuple était

<sup>21</sup> *ibidem*, p. 161 ; Ilona Jesnick, *op. cit.*, p. 348-349.

<sup>22</sup> Jocelyn M. C. Toynbee, « Fragments of Italian Red-Gloss Ware from the Domus Aurea, Rome », *Latomus* 16, 1957, p. 18-22, pls. II-V.

<sup>23</sup> *Illic Orphea protinus uidebis*  
*Udi uertice lubricum theatri*  
*Mirantisque feras auemque regis*  
*Raptum quae Phryga pertulit Tonanti*



plus susceptible d'avoir été familiarisé avec le thème grâce à quelque édifice, fontaine ou monument funéraire, et par des objets de la vie courante.

Par ailleurs, si les arts figurés ont inspiré l'idée du « tableaux vivant » décrit par Martial, en retour les spectacles de l'arène n'ont sans doute pas été sans influence sur le traitement iconographique du thème d'Orphée charmant les animaux à l'époque impériale.

En effet, un regard sur le *Catalogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo* de E. Panyagua permet de constater à quel point le thème d'Orphée charmant les animaux, tardivement apparu, était loin d'être le plus fréquemment représenté parmi les différents épisodes du mythe, jusqu'à la fin du 1<sup>er</sup> s. ap. J.-C. Or, il est devenu progressivement dominant dans l'art romain, notamment à partir du 2<sup>ème</sup> s. ap. J.-C. Sur 39 statues, reliefs ou terres cuites représentant Orphée répertoriés par E. Panyagua pour l'époque romaine, 20 le montrent charmant les animaux. Un examen des mosaïques sur le mythe d'Orphée produit un résultat plus frappant encore. Sur 61 mosaïques d'époque antonine ou postérieures répertoriées par le chercheur, seules 3 présentent un autre épisode du mythe<sup>24</sup>.

Les modifications apportées au traitement du thème lui-même, notamment en ce qui concerne la faune représentée, sont également très significatives. En effet, comme nous l'avons vu, l'iconographie antérieure au 1<sup>er</sup> s. ap. J.-C montrait Orphée entouré d'animaux sauvages des contrées occidentales. Les herbivores tels que le lièvre ou le daim y côtoyaient des animaux féroces comme le sanglier, le loup, le lynx, voire le lion, présent à date ancienne en Thrace et symbole de sauvagerie. Dans les représentations d'époque impériale, il en va tout autrement : sur les 84 pavements représentant Orphée charmant les animaux, répertoriés et décrits par Ilona Jesnick<sup>25</sup>, 56 présentent un ou plusieurs animaux exotiques. Si on excepte les mosaïques où ces animaux sont seulement des fauves, dont la présence pourrait n'être liée qu'à la symbolique qu'ils véhiculaient, il reste encore 26 pavements où figurent diverses espèces que seules les *uentiones* avaient rendues familières au public. On peut citer comme exemple, parmi bien d'autres, la mosaïque des bains de Pérouse, du milieu du 2<sup>ème</sup> s., où Orphée est entouré de près de 40 animaux parmi lesquels on reconnaît un zèbre, un rhinocéros, un chameau et un crocodile (fig. 2), celle de la Piazza della Vittoria à Palerme, du 3<sup>ème</sup> s., où apparaissent un singe et une autruche, ou celle de Piazza Armerina, du 4<sup>ème</sup> s. (fig. 3). Le reste de l'empire compte également bien des exemples de ce phénomène, comme la

<sup>24</sup>E. Panyagua, *op. cit.*, n° 199, 207, 213.

<sup>25</sup> L'interprétation de quelques-unes de ces mosaïques reste cependant incertaine, étant donné leur état de conservation.

mosaïque de la Maison d'Orphée à Volubilis, du milieu du 3<sup>ème</sup> s. (fig. 4), celle de El Pesquero en Espagne, également du 4<sup>ème</sup> s. où on relève entre autres une autruche et un éléphant, ou encore la mosaïque de Winton en Angleterre, où le bestiaire comprend là encore un éléphant, ainsi qu'un tigre<sup>26</sup>.

Certes, il est possible de rattacher seulement cette vogue du thème d'Orphée charmant les animaux et l'évolution de son bestiaire à une influence générale des *uenationes* qui se multiplient dans tout l'empire, exhibant des espèces de plus en plus exotiques. Ces chasses de l'amphithéâtre, souvent représentées dans les arts plastiques, en particulier dans l'espace privé, avaient déjà influencé, notamment, les peintures romaines de *paradeisos*<sup>27</sup>. Or, ces dernières étaient très proches du thème d'Orphée charmant les animaux, puisqu'elles réunissaient également un vaste bestiaire<sup>28</sup>.

Cependant, certains aspects du recensement par Ilona Jesnick des mosaïques sur le thème d'Orphée charmant les animaux suggèrent des liens plus étroits avec le monde des spectacles qu'une simple influence générale concernant le bestiaire, et incitent à envisager l'existence de mises en scène sur le mythe d'Orphée plus nombreuses que ne le laisseraient croire les sources écrites. En effet, I. Jesnick constate que parmi les scènes le plus souvent associées à Orphée, sur le même pavement, dans la même pièce ou dans une pièce voisine, se trouvent précisément beaucoup de représentations de spectacles, comme par exemple dans la villa de Piazza Armerina, dont l'ensemble décoratif comprend aussi la fameuse mosaïque de la « grande chasse », montrant la capture d'animaux destinés à l'amphithéâtre, la mosaïque des « jeunes filles en bikini » qui sont en réalité des athlètes, ainsi qu'une représentation de course de chars parodique où les chevaux sont remplacés par des oiseaux. En tout, sur 84 mosaïques romaines recensées dans tout l'empire sur le thème d'Orphée charmant les animaux, 62 présentent d'autres thèmes en pendant, ou en association dans une pièce voisine, dont 16 évoquant les jeux, principalement ceux de l'arène, mais aussi du cirque ou du théâtre. Les autres thèmes récurrents sont le monde marin, avec 17 représentations, et les saisons ou l'abondance matérielle, dont l'évocation revient 20 fois. La geste d'Hercule est aussi bien représentée, puisqu'elle apparaît 8 fois.

<sup>26</sup> I. Jesnick, *op. cit.*, n° 1 ; 6 ; 8 ; 27 ; 32 ; 89.

<sup>27</sup> M.T. Andreae, « Tiermegalographien in Pompejanischen Gärten », *Rivista di Studi Pompeiani* IV, 1990, p. 45-124.

<sup>28</sup> Les peintures du péristyle de la Maison d'Orphée, déjà évoquées, le montrent tout particulièrement, puisque la représentation d'Orphée est précisément associée à celle d'un *paradeisos* où différents animaux (lions, sangliers, aigle, tigre, taureaux) s'ébattent ou s'affrontent (fig. 1). On peut également citer les peintures de *paradeisos* du péristyle (p) de la Maison de Romulus et Rémus VII, 7, 10 (*Pompei. Pitture e mosaici*, VI, p. 267-270). La pacifique cohabitation des animaux, tous tournés vers un espace central lacunaire, a d'ailleurs fait envisager la possibilité que cette œuvre soit en réalité une représentation d'Orphée (M.T. Andreae, *op. cit.*, p. 81).

Le lien établi avec les *uenationes* ne peut en rien surprendre, puisque la faune exhibée dans l'arène n'avait pas été sans incidence sur les représentations du mythe. Cependant, que penser de l'association d'Orphée à la gladiature et aux courses de chars ? I. Jesnik les range, avec les évocations des travaux d'Hercule, sous le terme « strife », la lutte qu'elles évoquent venant s'opposer à l'harmonie et à la paix incarnées par la figure d'Orphée. Quant à la présence des scènes aquatiques, il s'agirait d'une illustration du thème général de la maîtrise des éléments, notamment de l'eau, donnant accès à l'abondance des biens de la nature. Orphée, capable d'apaiser les tempêtes par son chant, était parfaitement à sa place dans un tel contexte.

Mais on peut aussi être tenté de rapprocher ces associations iconographiques avec le *Livre des spectacles* de Martial. A côté des prestations traditionnelles des gladiateurs et des bestiaires, deux épigrammes y sont en effet consacrées à des *uenationes* de thème mythologique, l'une, qui a fait l'objet de notre étude, sur le thème d'Orphée, l'autre sur celui d'Hercule<sup>29</sup>, tandis que plusieurs autres poèmes décrivent des spectacles aquatiques organisés grâce à l'inondation de l'arène, évoquant Léandre traversant l'Hellespont, par exemple, ou les ébats des Néréides<sup>30</sup>. De fait, les explications avancées par I. Jesnick pour les scènes associées au mythe d'Orphée dans la mosaïque sont parfaitement transposables dans le domaine des spectacles, où la même symbolique de l'image pouvait être déployée. Dans la réalité comme dans l'art, combats de gladiateurs et chasses, ainsi que nombre de chercheurs l'on déjà souligné, symbolisaient la maîtrise, par la force, de la violence naturelle ou humaine, sa domestication dans l'enceinte de l'*Urbs* et de l'arène. Orphée charmant les animaux offrait une signification voisine, celle d'une maîtrise pacifique de cette même violence. Le pouvoir du poète sur les forces naturelles rendait également aisée son association à un spectacle évoquant la maîtrise de l'élément liquide.

Cette symbolique de pacification véhiculée par Orphée charmant les animaux a d'ailleurs été exploitée directement par l'iconographie monétaire d'époque antonine. On connaît en effet des monnaies de bronze d'Antonin le Pieux sur ce thème, frappées à Alexandrie dans les années 142-143 et 144-145 (fig. 5). Ce modèle fut repris par une émission de Marc-Aurèle et Lucius Verus, datée de l'année 164-165. Comme le fait observer M. Salvadori<sup>31</sup>, on peut mettre ces monnaies en relation avec une lettre de Fronton à Marc-Aurèle (*Ad Antoninum imperatorem*, IV, 1, 1-2), datée précisément des années où les premières d'entre elles furent

<sup>29</sup> Mart., *Spect.*, 18 & 19.

<sup>30</sup> *ibidem*, 28-30.

<sup>31</sup> M. Salvadori, « Orfeo tra gli animali. L'utilizzo del immagine in ambito ufficiale, in *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*. Atti del convegno. Padova 30 maggio-1 giugno 2001, Roma, 2003, p. 345-354.

frappées. L'épistolier met en parallèle le mythe d'Orphée et les qualités que ne peut manquer de déployer le futur empereur, qui sera capable de regrouper autour de lui dans la concorde, grâce à sa vertu et à son éloquence exceptionnelle, des hommes aux origine et aux caractères les plus divers. La représentation du mythe d'Orphée, sur les monnaies d'Antonin, était donc une allusion à la *concordia* assurée par le Prince à travers tout l'empire. Sur les monnaies de Marc-Aurèle, le thème pouvait en outre mettre en valeur l'harmonie existant entre les deux co-empereurs .

Le mythe d'Orphée charmant les animaux fut donc exploité par la mystique impériale. Il y a tout lieu de penser que son utilisation dans les spectacles impériaux obéissait aux mêmes intentions, et qu'elle n'a pas été limitée à l'unique occasion attestée par l'œuvre de Martial, dont la spécificité est précisément d'évoquer, dans sa description des spectacles flaviens, de brefs intermèdes et des détails qu'un historien aurait passé sous silence. On peut ainsi envisager que le thème d'Orphée charmant les animaux, si adapté aux spectacles de l'arène avec son déploiement d'un bestiaire varié, ait été présenté à plusieurs reprises, notamment à Rome et peut-être dans les provinces. La même hypothèse peut aussi être avancée pour un certain nombre d'autres spectacles mythologiques d'amphithéâtre. Par exemple, le fait que sur certaines mosaïques tardives montrant Atalante et Méléagre à la chasse, le sanglier soit remplacé ou accompagné par des fauves<sup>32</sup>, pourrait là encore s'expliquer non seulement par l'influence générale des *munera*, mais aussi plus spécifiquement par l'existence de spectacles introduisant de telles variantes. L'hypothèse est d'autant plus envisageable que la chasse de Calydon figurait déjà, nous l'avons vu, parmi les thèmes mythologiques mis en scène lors du *munus* que commémoraient les reliefs de Capoue.

L'iconographie apparaît donc comme un modèle évident non seulement pour la pantomime et le mime de thème mythologique ou légendaire, mais aussi pour les spectacles d'amphithéâtre basés sur les mêmes principes. En retour, ces mises en scène réalistes ont pu jouer un rôle, parmi d'autres vecteurs, dans le succès et l'évolution du traitement iconographique de certains thèmes mythologiques, comme on peut l'observer notamment dans le cas du mythe d'Orphée charmant les animaux. A travers ce mouvement de va-et-vient

---

<sup>32</sup> Voir par exemple une mosaïque du début du 4<sup>ème</sup> s. trouvée à Antioche dans la pièce des Saisons de la Villa de Daphné (*LIMC* n° 106. D. Levi, *op. cit.*, p. 226-244, pl. 56 b). Méléagre attaque le sanglier, et Atalante un lion. Sur une autre mosaïque d'Halicarnasse, Méléagre et Atalante sont tous les deux à cheval, et s'attaquent non à un sanglier, mais des fauves placés au-dessous (*LIMC*, n° 109 ; R.P. Hinks, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum*, London, 1933, p. 127 n° 51 & p. 128 n° 51 b). Une mosaïque syrienne trouvée à Apamée dans la région du Théâtre et datée de la seconde moitié du 5<sup>ème</sup> s. ap. J.-C. montre également Méléagre et Atalante chassant une lionne, deux léopards et un ours placés au-dessous (*LIMC*, n° 108 ; J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, 1977, p. 118-123 n° 54-56).

entre l'image, la scène et l'arène, il est par conséquent possible que des œuvres plastiques nous informent aussi sur la popularité et l'importance symbolique de certains sujets de spectacle.



Fig. 1- Maison d'Orphée, (VI, 14, 20) péristyle (o). (E. Presuhn, *Pompeji: Die Neuesten Ausgrabungen von 1874 bis 1878*, Leipzig, III, 1878, Plate VI, <http://pompeiiinpictures.com>, 2016, Casa di Orfeo, 9.



Fig 2. Mosaique de Pérouse, 2<sup>ème</sup> s. ap. J.-C. (Base H. Sterne, n° inv. 7598).





Fig. 3. Mosaïque d'Orphée, Piazza Armerina, (Base H. Sterne n° inv. 1685), 4<sup>ème</sup> s. ap. J.-C.





Fig 4. Mosaïque de Volubilis (Base H. Sterne, n° inv.153).



Fig. 5 Monnaie d'Antonin (138-161), Alexandrie (<http://www.cngcoins.com>, 2002-2010).