

# Dessiner le regard. Remarques sur le traitement des yeux par les sculpteurs, les peintres et les mosaïstes dans l'art romain

Elisabetta NERI  
Université de Liège

Eric MORVILLEZ  
Université d'Avignon

« Les yeux humides et luisants sont la marque d'un heureux naturel » : telle est la définition du regard idéal donnée par Adamantius d'Alexandrie dans son traité *Physiognomikà*, dédié à l'empereur Constance III à la fin du IV<sup>e</sup> siècle et héritier de la tradition grecque de la physiognomonie et en particulier de l'œuvre de Polémon (88-144), auteur de la seconde sophistique.

L'importance de l'œil et du regard, bien plus que des autres parties du corps, dans la définition du caractère humain est implicitement affirmée dans le développement consacré aux yeux dans les *Physiognomikà* : le deuxième chapitre leur est entièrement dédié. Adamantius y présente différents éléments qui caractérisent l'œil et le regard, reprenant, de façon moins détaillée cependant, les notions développées par Galien sur l'anatomie de l'œil<sup>1</sup>. Pupille, iris, contour de l'œil, de l'iris et sourcils sont les éléments constitutifs du regard, de même que, d'après lui, les couleurs de l'iris (noir, jaune, marron, bleu, vert) et d'autres marqueurs sémantiques, comme les dimensions (grand/petit), l'humeur (sec/humide), l'éclat, la fixité ou le mouvement. En associant ces éléments significatifs à un caractère moral, Adamantius arrive à définir un regard idéal, caractérisé par des yeux « *ni trop grands, ni trop ouverts* », « *humides et luisants* », avec des détails sur les proportions et une différenciation entre les parties, l'iris noir, les contours et les sourcils bien marqués.

Cette contribution à quatre mains s'attachera à rechercher comment ce regard idéal est représenté à travers les finitions polychromes des statues en marbre d'époque romaine impériale, ainsi que sur les peintures et les mosaïques. Nous nous intéresserons plus particulièrement à la forme, aux couleurs et à l'éclat, sans oublier qu'ils sont conditionnés à la fois par les modèles représentés, par les choix techniques, les matériaux disponibles, par le contexte et les critères de visibilité.

---

<sup>1</sup> E.g. Galien, *Sur la pratique de l'anatomie, passim* en particulier ed. C.Singer *Galen on Anatomical Procedures*. Oxford : Oxford University Press, 1999, p. 104 ; Voir aussi Retief *et al.*, 2008 ; von Staden, 2012.

## 1. La polychromie du regard dans les statues en marbre

L'importance du traitement pictural des yeux des statues en marbre a été soulignée par F. Queyrel dans son étude sur le *Laocoön*<sup>2</sup>. Grâce aux représentations iconographiques du groupe sculpté réalisées au XVI<sup>e</sup> siècle par Digne et Dente, dans lesquelles iris et pupilles sont tracés, il identifie *Laocoön* sous les traits de l'aveugle, ce que soulignent aussi les commentateurs d'Homère, parmi lesquels Quintus de Smyrne<sup>3</sup>. Ce regard dessiné avec un souci de réalisme par les peintres du XVI<sup>e</sup> siècle présente les yeux orientés vers le haut et l'iris et la pupille, positionnés près de la paupière. Cette façon de rendre les yeux soulignerait le rôle du devin aveugle, frappé par les dieux, mais aussi inspiré par eux. Le regard de *Laocoön*, qui s'abandonne à son destin malgré sa douleur, prend tout son sens lorsqu'on le compare à celui du compagnon d'Ulysse, saisi aux cheveux par Scylla dans le groupe sculpté de Sperlonga, attribué au même sculpteur. Si la forme des yeux des deux personnages est très similaire, destinée à exprimer la douleur, l'iris et la pupille centrés montrent aussi le sentiment d'effroi du compagnon d'Ulysse (fig. 1). Cet exemple souligne que les finitions picturales sur les sculptures venaient prolonger et compléter le travail plastique. Elles donnaient du sens à l'image.

Toutefois, c'est seulement depuis une vingtaine d'années que l'étude de la polychromie des statues est devenue un thème incontournable<sup>4</sup>. Grâce à la collaboration entre sciences dures et sciences humaines, les données se multiplient, même si les traces de la polychromie des yeux d'époque romaine restent très lacunaires et demandent un travail fin d'analyse microscopique et physico-chimique. Considérant les données offertes par les recherches récentes, très dynamiques en ce domaine, et des observations inédites issues du travail effectué dans le cadre du projet « Polychroma »<sup>5</sup>, trois aspects seront ici discutés : le rôle de la peinture pour définir et souligner le regard, la signification des yeux clairs dans les statues et celle des regards dorés.

### 1.1. Définir et souligner le regard sculpté avec la peinture

Une étude exemplaire sur la polychromie, celle des yeux en particulier, a été conduite sur la « Treu Head », conservée au British Museum. Il s'agit d'une tête en marbre de Paros, datée de la moitié du II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C., une figure idéalisée, probablement une divinité casquée, Athéna-Minerve, provenant d'Italie centrale et acquise en 1884 par le British Museum<sup>6</sup>. Au moment de l'acquisition, la tête présentait encore des traces de polychromie très évidentes, documentées par G. Treu, qui nous a laissé une étude détaillée et une aquarelle (fig. 2a). Les yeux sont dessinés avec un tracé préparatoire en noir de charbon, qui marque aussi les pupilles, les cils et les sourcils. Ces traits noirs sont considérés comme des dessins préparatoires parce qu'ils sont en partie couverts par la peinture qui colore la peau<sup>7</sup>. Des traits similaires en noir pour souligner la forme de l'œil sont observés sur la tête de Bérénice II (fig. 2b), considérés comme un repeint du II<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>, et sur le Caligula de la Glyptothèque de Copenhague<sup>9</sup> (fig. 2c), ainsi qu'en brun et en rouge sur une tête

<sup>2</sup> Queyrel, 2002.

<sup>3</sup> Quintus de Smyrne, *La suite d'Homère*, XII, éd. F. Vian, CUF, Paris 1969, p. 221-22.

<sup>4</sup> Østergaard, 2018 avec références.

<sup>5</sup> Projet “Polychroma : Polychromy: the meaning of Colour in Roman African statues”, p.i. E. Neri (EU-MCSIF grant agreement No. 258 89600 to EN).

<sup>6</sup> Inv. 1884,0617.1

<sup>7</sup> Verri *et al.*, 2010.

<sup>8</sup> Bourgeois, 2016.

<sup>9</sup> N. d'inv. 2687; Brinkmann, School, 2010; Pollini, 2012, p. 369-411.

d'amazone découverte dans la *basilica Noniana* d'Herculaneum<sup>10</sup> (fig. 2d) et sur un *togatus* de Formia<sup>11</sup> (fig. 2e).

Sur ces trois dernières statues, la peinture qui définit la carnation ne s'est pas conservée près des paupières et autour de l'œil ; faut-il voir dans ces marques noires des tracés préparatoires ou une finition picturale destinée à être visible ? La question reste donc ouverte. Dans la « Treu Head » et le Caligula, des mélanges de différents pigments ont été utilisés pour obtenir des effets picturaux réalistes et raffinés : le bleu égyptien et le blanc de plomb dans la sclère et la laque de garance (rouge) dans les canaux lacrymaux colorent et vivifient le regard de ces statues. Le bleu égyptien était utilisé, en sculpture comme en peinture et mosaïque<sup>12</sup>, pour marquer les ombres - et - mélangé avec d'autres pigments - pour foncer les tonalités d'autres couleurs ou éviter le jaunissement du blanc ; la laque de garance, un pigment organique très rare et coûteux, pouvait, elle aussi, assumer des nuances différentes et créait des ombres colorées dans les parties entre le nez et les yeux, ainsi que sur les commissures oculaires. Les mêmes techniques picturales ont été aussi observées sur les portraits du Fayoum. Dans ces derniers le contour des parties anatomiques de l'œil est tracé en noir, l'iris est colorée, la pupille n'est pas centrée par rapport à l'iris, mais positionnée plus près de la paupière ; une bulle de lumière, enfin, donne l'impression des yeux humides et luisants<sup>13</sup>. Jeux d'ombres et de fondus donnaient ainsi l'expression du regard, comme le suggère l'observation des photos en noir et blanc de la Livie de Boscoreale au moment de sa découverte (fig. 2f), la polychromie des yeux ayant désormais en grand partie disparue<sup>14</sup>. L'effet mimétique, qui amène à créer avec la peinture un effet illusionniste de profondeur et de volume, est ici recherché. En soulignant le regard et en traçant le contour de l'œil, il y a toutefois une volonté qui va au-delà du réalisme. Des exemples particulièrement parlants peuvent être les *antepagmenta* en terre cuite du temple A de Cumes dans la phase préromaine, dans lesquels les yeux sont cernés en violet, ainsi que les cils, la paupière supérieure et le sourcil. La sclère est blanche ou bleu clair et contraste avec le violet de l'iris<sup>15</sup>. Une double cernure en rouge avec sclère blanche et pupille marron-noire est documentée aussi sur deux portraits chypriotes en calcaire de la collection du Musée du Louvre, de chronologie incertaine<sup>16</sup>.

Le contraste entre la couleur de la peau et cette ligne foncée qui cerne l'œil souligne le regard. Parmi les exemples les mieux conservés, nous pouvons évoquer l'Apollon Barberini, aujourd'hui conservé à la Glyptothèque de Munich, statue de culte du Temple Palatin datée entre les I<sup>e</sup> et II<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>, sur laquelle peuvent s'observer la cernure des yeux en bronze et les traces des cils, tandis qu'iris et pupilles, probablement en pierres dures, sont perdues<sup>18</sup>. Un autre exemple est offert par un portrait funéraire féminin de Palmyre,

<sup>10</sup> Inv. 87021; Guidobaldi, 2006.

<sup>11</sup> Museo Nazionale di Formia, inv. 88483; Liverani, 2014.

<sup>12</sup> Pour la peinture, cf Guimiers-Sorbets *et al.*, sous presse. Dans la fresque, le bleu égyptien, repéré par détection photographique sous lumière à infra-rouge, est employé soit pour rendre plus claire une couleur soit au contraire pour lui donner une teinte plus sombre. Des études sont en cours. Une étude systématique récente sur les peintures de l'Arles antique, dans la maison d'Aion et de la Cithariste, a montré sur un décor de corniche de la maison de la Harpiste, les yeux d'un masque rehaussés pour faire ressortir l'iris sur un blanc éclatant.

<sup>13</sup> Voir 2.3.

<sup>14</sup> Musée de Boscoreale, inv. 4400 ; *Rediscovering Pompei*, 1990, cat. n° 162.

<sup>15</sup> Rescigno, 2010.

<sup>16</sup> Bel *et al.*, 2014.

<sup>17</sup> Inv. 211.

<sup>18</sup> Roccos, 1989.

aujourd’hui à la Glyptothèque de Copenhague<sup>19</sup>, qui faisait originairement partie d’un sarcophage, où yeux, pupille et iris sont clairement cernés avec une peinture d’apparence grise, mais qui est un fin mélange de pigments rares, parmi lequel l’azurite dont les seules sources exploitées dans l’Antiquité sont en Afghanistan<sup>20</sup>. L’exceptionnalité des pigments corrobore l’intentionnalité du choix formel et chromatique.

La cernure des yeux en noir ou en bleu, ou dans les deux couleurs, a aussi été personnellement observée au vidéo-microscope (Dino-lite 250x) sur une série de portraits de la collection du Musée du Bardo, notamment un Trajan et un Caracalla, retrouvés sur le forum de Thuburbo Maius ainsi que des portraits provenant du temple d’Apollon et du théâtre de Bulla Regia. Dans le théâtre, le portrait de Marc Aurèle comporte des pupilles noires et une cernure bleue autour des yeux, celui de Lucius Verus, des pupilles cernées de noir et bleu, et des caroncules lacrymales violettes. Dans le temple d’Apollon, ont été trouvés, peut-être en contexte secondaire, un Vespasien et une Faustine colossale, divinisée et présentée en Cérès (fig. 3). Pour le premier, les deux yeux sont cernés en noir et en bleu, pour la deuxième, l’œil droit conserve de la peinture violette sur la paupière et sur la partie inférieure de l’œil, où les traits des cils sont bien marqués. Cette finition débordante par rapport aux contours de l’œil, définis par la plastique, rendait plus visible le regard de cette statue, qui devait être observée de loin et en contre-plongée<sup>21</sup>.

### **1.2. Les yeux clairs des statues : un regard hors normes ?**

La définition de la couleur de l’œil et de la sclère est un autre point sur lequel la peinture complète la plastique. Comme sur les portraits du Fayoum, la majorité des statues qui conservent des traces de peinture dans les yeux ont fait supposer, à cause des traces d’ocres, des yeux peints en marron ou noir, comme ceux que l’on observe encore sur la statue du *togatus* de Formia mentionné plus haut<sup>22</sup>.

Les yeux clairs sont en effet négativement connotés dans le monde grec et romain. Ils représentent l’altérité du fauve ou de l’être marin, d’après les sources collectées par A. Grand-Clément<sup>23</sup> et M. Bradley<sup>24</sup>, et ils étaient clairement dépréciés dans les traités de physiognomonie gréco-romains, comme l’a démontré M. Pardon-Labonnelie<sup>25</sup>. La présence d’iris bleu-vert, *glaukos*, sur la statue divine d’Athéna située dans l’Hephaisteion, au-dessus de l’Agora d’Athènes, oblige Pausanias au II<sup>e</sup> siècle à faire référence à un mythe libyen qui en justifierait l’utilisation. La déesse étant, d’après ce mythe, la fille de Poséidon et de la nymphe du lac Tritonis, elle aurait hérité de ses parents la couleur des yeux<sup>26</sup>.

Or parmi les exemples déjà cités, l’aquarelle du XIX<sup>e</sup> siècle représente la « Treu Head » avec les yeux bleu clair<sup>27</sup> et les observations faites au moment de la découverte sur la Livie de Boscoreale notent des pupilles gris clair<sup>28</sup>. Des yeux gris expriment aussi l’effroi et de la mort prochaine du compagnon d’Ulysse dans le groupe de Sperlonga. De même, le Caligula de Copenhague, en raison de la distribution du bleu égyptien dans la pupille droite, pouvait avoir les yeux clairs, d’après J. Pollini<sup>29</sup>, qui interprète ce trait

<sup>19</sup> Inv. 1150.

<sup>20</sup> Brøns *et al.*, 2020.

<sup>21</sup> Neri, sous presse.

<sup>22</sup> Skovmøller, 2020.

<sup>23</sup> Grand-Clement, 2011, p. 258-262, p. 399-403.

<sup>24</sup> Bradley, 2009, p. 136-150.

<sup>25</sup> Pardon-Labonnelie, 2008, p. 197-206.

<sup>26</sup> Pausanias I, 14, 6.

<sup>27</sup> Verri *et al.*, 2010.

<sup>28</sup> *Rediscovering Pompeii*, 1990, cat. N° 162.

<sup>29</sup> Pollini, 2013.

physionomique comme la volonté de transmettre une image négative de l'empereur, comme le faisaient les sources officielles<sup>30</sup>.

Cependant, la signification des yeux clairs est probablement plus ambiguë, si on considère que des personnages bien-aimés de la famille impériale, comme Auguste et Drusus, sont décrits l'un avec les yeux *clari* et *nitidi*<sup>31</sup> et l'autre, *caerulei*<sup>32</sup>.

De même, de façon inattendue, le bleu et les verts de différentes nuances semblent être des couleurs relativement répandues parmi les exemples que nous avons pu observer en vidéo-microscopie et en MA-XRF. Ainsi, dans les Musées Royaux de Mariemont, une tête idéale identifiée comme Lucilla<sup>33</sup>, l'épouse de Lucius Verus, présente sur l'œil droit la cernure avec les dessins des cils dans la partie inférieure et du bleu égyptien sur le bulbe oculaire (fig. 4). Dans la même collection, du bleu et du rouge sont aussi utilisés dans la pupille d'un portrait colossal é-attribué à Drusus<sup>34</sup>, probablement retravaillé à l'époque constantinienne (fig. 5). Le portrait funéraire d'une femme égyptienne aujourd'hui dans le Musée Art & Histoire à Bruxelles conserve des segments de la cernure avec les cils et des restes de peinture bleu-vert dans l'œil gauche<sup>35</sup>. Les yeux d'un portrait funéraire d'Hadrien de provenance inconnue de la collection du Musée du Bardo conservent aussi de la couleur bleue dans la zone de l'iris<sup>36</sup>. De même, dans la collection des Musei Civici de Milan<sup>37</sup>, une tête colossale de Jupiter, du type des Otricoli, probablement du Capitole de la ville, présente la cernure noire des yeux et le bleu-gris qui colorait la sclère, malgré une forte abrasion et l'effacement des pupilles. Enfin, le portrait masculin du 1<sup>er</sup> siècle apr. J. C. retrouvé *extra muros* sur la Via Cordusio à Milan<sup>38</sup> conserve le contour des yeux, les paupières, les rides sous l'œil et les sourcils marqués en rouge, et l'iris cerné en noir, avec des traces de vert et de bleu foncé (fig. 6).

En raison des dimensions et de la morphologie de ces traces bleu clair, nous pouvons supposer qu'elles appartiennent à la couleur de l'iris. Sans prétendre comprendre le sens attribué à cette couleur avec si peu des données, nous pouvons faire l'hypothèse que cette coloration inhabituelle attirait l'attention et le regard et qu'elle renvoyait, peut-être en outre, à une forme d'altérité et de distinction par rapport à la norme.

### 1.3. Les yeux dorés des dieux et des empereurs divinisés

La volonté de dessiner un regard qui imite la réalité, bien qu'idéalisée, est encore moins évidente dans les petites sculptures domestiques des divinités, comme la fameuse Vénus au bikini (h. 62,8 cm) retrouvée à Pompéi (II, 4, 6)<sup>39</sup>, qui imite les sculptures chryséléphantines en jouant sur le contraste entre la blancheur du marbre et les *ornamenta*, rehaussés par une dorure à la feuille. Un cercle d'or qui délimite iris et pupille marque le regard doré de la déesse. La feuille d'or, ici comme dans d'autres cas<sup>40</sup>, est étalée sur une peinture ocre jaune. La même technique et le même rendu se retrouvent sur un ensemble extraordinaire des petites statuettes de divinités, datées par le contexte stratigraphique

<sup>30</sup> Svetone, *De vita Caesaris, Caligula*, 50.

<sup>31</sup> Suétone, *Augustus*, 79.

<sup>32</sup> Pseudo-Ovide, *Epicedion Drusi-Consolatio ad Liviam*.

<sup>33</sup> MRM, inv. AC.622.B

<sup>34</sup> MRM, inv. B.239.

<sup>35</sup> MHSB, inv. A3752.

<sup>36</sup> Musée du Bardo, inv. C1129 ; Neri *et al.*, sous presse.

<sup>37</sup> Musei civici, Milano, inv. A091144. Cadario, 2008 ; Colzani, 2020, p. 78, fig. 10 avec bibliographie.

<sup>38</sup> Musei civici, Milano, inv. A091145; Camporini, 1979.

<sup>39</sup> *Rediscovering Pompeii*, 1990, n° 1, p. 62.

<sup>40</sup> Musée du Bardo, inv. C932 ; Neri, sous presse.

entre le 1<sup>er</sup> et la moitié du IV<sup>e</sup> siècle, retrouvées dans la *domus* de la Panayia à Corinthe, une habitation près du forum et du quartier monumental de la ville romaine<sup>41</sup>. Les exemplaires d'Artémis, de la *dea Roma* et d'Asclépios ont les pupilles tracées en jaune ou en rouge orange avec dans certains cas des restes évidents de dorure. Les deux statues tardo-antiques de l'ensemble, qui représentent Dionysos avec la panthère et Asklépios avec Télesphore, ne conservent pas de traces évidentes de ce traitement dans les yeux, tandis que le reste du corps suit le même critère ornemental (fig. 7).

Sur d'autres statues, comme le pseudo-Hadrien en Mars retrouvé dans les citerne de l'Odéon de Carthage, qui représente en réalité un important citoyen en utilisant le modèle de Diomède<sup>42</sup>, ou la Julia Domna de la même collection, l'observation microscopique permet de dire que les yeux, comme les chairs, sont peints en jaune, possible support à une dorure partielle ou imitation, par la peinture, des statues métalliques en bronze doré (fig. 8).

Sur la Faustine en Cérès du temple d'Apollon de Bulla Regia, citée plus haut, le bulbe oculaire est caractérisé par une peinture jaune dans la sclère et à l'emplacement de l'iris par une peinture rouge-orange, similaire à celle utilisée pour rehausser le sourcil et les cheveux. Un traitement analogue du bulbe oculaire et des sourcils a été observé sur la Livie colossale divinisée retrouvée dans l'Odéon de Carthage, où la peinture rouge pouvait être apparente ou être un support à la dorure, conservée uniquement sur les lèvres et les cheveux. Dans ces deux derniers exemples de statues féminines, les traces des couleurs se retrouvent aussi sur le bulbe oculaire en présentant des couleurs éloignées du réalisme mimétique. Pour interpréter ces traces, qui ne sont pas suffisantes pour proposer une restitution sûre du rendu chromatique final, il faut prendre en compte le hasard de la conservation. Toutefois les couleurs conservées, toutes en nuances de jaune, orange et rouge, nous amèneraient à penser, avec prudence, que le rendu final correspondait à celui d'une statue métallique, entièrement ou partiellement dorée, ou d'une statue chryséléphantine, si on imagine des parties blanches. La peinture rouge et jaune est en effet, comme je l'ai démontré ailleurs<sup>43</sup>, souvent destinée à être un apprêt pour de la feuille d'or ou à imiter le métal, surtout quand elle se retrouve sur les chairs.

Dans ce cas, l'effet recherché dans la représentation du regard est complètement subordonné aux messages exprimés par la couleur, ou plutôt par la matière que la couleur veut reproduire, probablement le bronze doré. La dorure était en effet un vrai trait distinctif social, elle était attribuée uniquement aux statues divines, aux empereurs *post-mortem* (avec de rares exceptions) et aux hommes particulièrement illustres, après approbation à travers un *senatus consultus*<sup>44</sup>.

À partir de la moitié du II<sup>e</sup> s., l'abandon d'une recherche réaliste et mimétique du regard a aussi été remarqué pour la grande statuaire en bronze<sup>45</sup>. La technique des yeux sertis de tradition grecque, caractérisés par la sclère en ivoire, os ou marbre avec une cavité pour insérer des pâtes de verre marron translucide ou de pierre dure, comme l'oxydiane, pour définir iris et pupille, cils en lame de bronze et caroncule lacrymale rouge (comme dans l'Auguste de Méroé aujourd'hui au British Museum<sup>46</sup>), est progressivement abandonnée. À partir du premier siècle déjà, les cils ne sont plus représentés et on observe une simplification avec l'insertion seulement de la pupille ; ensuite, la technique la plus

<sup>41</sup> Stirling, 2008.

<sup>42</sup> Baratte *et al.*, sous presse.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Baratte *et al.*, sous presse ; cf. Lahusen, 1979 ; Lahusen, Formigli, 2001.

<sup>45</sup> Lahusen, Formigli, 2001, p. 462-464, 466-470, 480-481.

<sup>46</sup> N. inv. 1911, 0901.1

fréquente devient celle de dessiner iris et pupille dans le moule et de les ciseler à froid, parfois en les recouvrant d'une feuille d'or.

Ce processus, qui, par l'usage des matériaux, porte à attirer l'attention sur le rôle social des individus représentés plus que sur la reconnaissance des traits, dont l'expression du regard, est d'ailleurs dénoncé par Pline et introduit une tendance à s'éloigner progressivement de la réalité représentée : « En tout cas la peinture de portraits, qui permettait de transmettre à travers les âges des représentations parfaitement ressemblantes, est complètement tombée en désuétude. On débit maintenant des écus de bronze, des effigies d'argent, où la distinction entre les traits individuels est ignorée. On change entre elles les têtes des statues, et là-dessus courent depuis longtemps des vers satiriques. À tel point que tout le monde préfère attirer des regards sur la matière utilisée plutôt que d'offrir une image de soi reconnaissable. »<sup>47</sup>

## 2. Dessiner et colorer le regard en peinture et mosaïque

Pour deux autres techniques employant les deux dimensions, la peinture et la mosaïque, la question se complique en raison non seulement du rapport d'imitation que la mosaïque entretient avec la peinture, mais également parce que ces deux techniques empruntent aussi parfois à l'esthétique de la sculpture, par exemple dans la reproduction de poses. Le rendu même des yeux est donc parfois aussi emprunté aux statues. Un même sujet peut avoir été traité dans l'une de ces trois techniques et ensuite servir de modèle dans une autre. Ainsi, la grande peinture de tableaux, perdue mais conservée en partie par la fresque romaine, donne souvent aux personnages des poses de statues célèbres qui servent de modèles stéréotypés<sup>48</sup>. De même, la mosaïque a voulu rivaliser avec la peinture de chevalet et a pu transposer avec les tessellles toutes les nuances subtiles des palettes des peintres. Il y a donc un dialogue permanent entre les trois techniques et cela ne simplifie pas l'approche de notre sujet. Il faut en préambule bien indiquer qu'il serait vain de tenter de reconstituer chronologiquement ou régionalement une évolution linéaire, tant les talents des artistes ont varié selon les époques, les régions de la Méditerranée. Il faut prendre aussi en compte les matériaux qu'ils avaient à leur disposition et l'échelle des sujets, sans compter les immenses lacunes que nous avons pour la grande peinture antique qui empêchent certaines comparaisons. On cherchera à montrer ici plutôt les procédés de traitement des yeux, à travers les permanences depuis la période hellénistique, tout en discernant les continuités et les changements sous l'Empire romain jusqu'à l'époque tardive.

Le fil conducteur restera dans notre propos la question de l'éclat de l'œil, qui, nous l'avons montré plus haut, était rendu sur les sculptures par divers procédés picturaux. Comment la peinture et la mosaïque figurent-elles cet éclat ? Et peut-on voir une évolution dans la manière de rendre le dessin de l'œil et de ses composants essentiels, à savoir l'iris coloré, la sclère blanche et le point de la pupille ?

### 2.1. Les textes sur les yeux en peinture

Les textes qui parlent du traitement de l'œil par les peintres sont rares et ils sont, pour la mosaïque, inexistant dans les traités antiques consacrés à l'histoire de l'art<sup>49</sup>. Ces sources, à l'opposé des traités médicaux, insistent davantage sur l'expression du regard et sur son importance qu'ils ne qualifient exactement les moyens techniques employés pour

<sup>47</sup> Pline l'Ancien, *HN*, XXXV, II, 2, Trad. J.M. Croisille.

<sup>48</sup> Cf. Moorman, 1988.

<sup>49</sup> Deonna, 1957, p. 59-90.

le rendre. Ils introduisent en revanche des similitudes et des différences, entre les arts de la sculpture et ceux de la peinture ou de la mosaïque. Dans les textes grecs classiques, les yeux ont pour rôle d'exprimer l'âme du sujet. Ainsi, dans les *Mémorables* de Xénophon, Socrate interroge lui-même les peintres pour savoir comment reproduire l'âme : il insiste sur le rôle assigné au regard. Au peintre Parrhasios, il affirme que le regard reflète l'état moral de l'âme : « Mais quoi ! demanda-t-il, ce qu'il y a de plus attachant, de plus agréable, de plus affectueux, de plus désirable, de plus charmant, le caractère de l'âme, l'imitiez-vous ? Ou bien est-ce impossible à imiter ? – Socrate, répondit-il, comment pourrait-on imiter ce qui n'a ni proportion, ni couleur, ni aucune des caractéristiques dont tu viens de parler, et qui n'est pas du tout visible ? Y a-t-il chez l'homme une façon bienveillante et une façon hostile de regarder autrui ? À mon avis, oui, répondit-il. »<sup>50</sup>

L'idée que l'intériorité s'exprime à travers les yeux traverse le monde antique. Elle se retrouve exposée chez Pline l'Ancien. Partant de la multiplicité de la couleur des yeux chez les hommes comme les animaux, il en tire surtout la conclusion que le regard traduit les passions internes et l'état de l'âme. L'intensité du regard, son éclat, sont conjugués avec son aspect chaud, humide ou brouillé : « Chez personne l'œil n'est d'une seule couleur ; celle de la partie moyenne tranche toujours avec le blanc du reste. Aucune partie n'indique mieux l'état de l'âme chez tous les animaux, mais surtout chez l'homme, où ils expriment la modération, la bonté, la compassion, la haine, l'amour, la tristesse, la joie. Le regard en varie le caractère : farouche, menaçant, étincelant, grave, oblique, de travers, soumis, caressant. Certes c'est dans les yeux que l'âme habite : ils deviennent ardents, fixes, humides, voilés. »<sup>51</sup>

## **2.2. Les procédés de chaque technique : une rivalité entre peinture et mosaïque dans le rendu du détail**

Chaque art joue donc de sa technique pour exprimer ces différentes émotions. Ainsi, la mosaïque atteint à la période hellénistique une finesse inégalée avec la technique de l'*opus vermiculatum*, jusqu'à employer des tesselles ayant un millimètre de côté. Elle permet de juxtaposer les couleurs et, par l'effet de fondu et de vibration, de créer une impression d'irisation et de variété dans l'œil, à condition naturellement que l'échelle de la composition laisse assez de surface pour mettre côté à côté assez de nuances des tesselles. Lorsqu'elle est virtuose, la mosaïque se doit de réussir à imiter toutes les nuances, y compris les ombres et les effets de lumière et ce n'est pas pour rien qu'un des rares et courts passages de Plin le l'Ancien sur cet art pictural magnifie une mosaïque de Sosos de Pergame du II<sup>e</sup> s. avant J.-C. : le reflet dans l'eau de colombes s'abreuvant touche à la perfection. La copie des musées capitolins découverte à la villa Hadriana en donne une excellente idée. « Là se trouve une admirable colombe buvant, et obscurcissant l'eau de l'ombre de sa tête, d'autres, qui se chauffent au soleil, se nettoient en se grattant sur le rebord d'un canthare. »<sup>52</sup> La mosaïque peut ainsi parfaitement rivaliser avec la peinture dans le rendu naturaliste des yeux. Elle permet de représenter tous les détails morphologiques et par exemple distinguer l'iris brun de la pupille très foncée, comme sur ce célèbre portrait de femme provenant de Pompéi et conservé au Musée archéologique national de Naples<sup>53</sup>. La volonté de rivaliser en pratiquant une « peinture de pierre » est ici évidente.

<sup>50</sup> Xénophon, *Les Mémorables*, III, 10, 3-4, trad. L.A. Dorion, 2011.

<sup>51</sup> Plin le l'Ancien, *HN*, XI, 54, 4.

<sup>52</sup> Plin le l'Ancien, *HN*, XXXVI, 184.

<sup>53</sup> Découvert à Pompéi, VI, 15, 14 ; MANN, inv. 124466. De Caro, 1994, p. 269.

En peinture, avec des techniques spécifiques, employées pour certaines œuvres, comme l'encastrique pour des portraits dit « du Fayoum », la réalisation de mélanges en couches parfois consistantes offre aux peintres la possibilité de rendre les nuances de l'iris et des détails très fins, comme les cils. On le voit par exemple sur le célèbre portrait de « l'Européenne » du musée du Louvre (fig. 9), où le peintre a même gravé les cils dans l'épaisseur des pigments étalés<sup>54</sup>, ou encore sur un portrait de la collection Salt conservé au Louvre<sup>55</sup>. Les pigments minéraux ou végétaux liés à la cire chauffée permettent d'obtenir un travail par touche ou des effets brossés, et donc des zones d'empâtement, avec incisions, mélanges de pigments et nuances très fines. Avec la technique de la peinture sur verre, naissent de véritables portraits miniatures, d'une rare précision. Ainsi celui d'un homme découvert à Pompéi<sup>56</sup>, datable de la première moitié du I<sup>er</sup> siècle : on note un rendu de l'iris marron presque transparent (fig. 10). La nature même du verre permet de rehausser le regard par le blanc éclatant du fond de la sclère et la translucidité de la pupille qui semble vivante, comme sur une photographie contemporaine. La peinture à fresque, en revanche, impose la rapidité d'exécution, en raison du temps de séchage rapide du mortier. Elle demande au peintre de la dextérité et de traiter par contours, aplats de couleurs et traits de pinceau successifs ou brossés, sans pouvoir vraiment marier les couleurs. Il sera ainsi difficile d'avoir des effets de transparence. La fresque joue davantage sur les ombres et les touches, selon aussi la qualité du peintre et l'échelle du visage. Elle permet beaucoup moins de précision et donc de traitement naturaliste. On peut le déceler dans plusieurs exemples gallo-romains entre la seconde moitié du I<sup>er</sup> et le III<sup>e</sup> siècle, découverts à Strasbourg, Chartres ou Évreux<sup>57</sup>. Mais on remarque sur de nombreux visages, tels celui de Strasbourg (fig. 11), que cela n'empêche pas les peintres de reproduire certains détails physiques, comme les sourcils et plus rarement les cils, donnant ainsi au regard un air proche de ceux que nous avons vus pour les statues. Un traitement parfois plus « impressionniste » permet cependant de s'approcher du naturel et de la précision : les plus beaux portraits de Pompéi, comme celui « de la poétesse dite Sappho », montrent bien que le peintre a réussi à distinguer pupille et iris, en posant parfois une touche claire qui restitue le brillant naturel de l'œil, ce reflet qui donne la vie<sup>58</sup>.

La peinture conserve cependant l'avantage pour la représentation de l'éclat des yeux. Les textes antiques introduisent d'ailleurs des distinctions entre sculpture et peinture. Pour les Anciens, c'est le travail de la couleur qui avantageait cette dernière. On note au passage que la polychromie de la statuaire, pourtant bien réelle, n'est pas prise en compte. La source la plus explicite et la plus pertinente est, sans aucun conteste, Philostrate dans le prologue de sa *Galerie de tableaux*<sup>59</sup> : « La plastique même se divise en plusieurs genres : car, imiter avec l'airain, polir le Lygdos ou le Paros, travailler l'ivoire, tout cela rentre dans la plastique, sans compter l'art de graver sur métaux. La peinture consiste dans l'emploi des couleurs, mais non en cela seul, ou plutôt de cet unique moyen elle tire un plus grand parti qu'un autre art de ressources nombreuses. En effet, elle représente les

<sup>54</sup> Musée du Louvre, inv. MND 2047.

<sup>55</sup> Portrait représentant une femme de la famille gréco-égyptienne de Pollius-Soter, Musée du Louvre inv. N 2733-3.

<sup>56</sup> MANN, inv. 132424.

<sup>57</sup> Strasbourg, place Kleber, 2<sup>nde</sup> moitié du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. Barbet, 2008, p. 182-183, fig. 274 ; Chartres, place des Épars, fin du II<sup>e</sup> siècle, personnage au crâne rasé, *ibidem*, p. 271-273, fig. 425 ; Évreux, rue de la Harpe, tête d'homme âgé, maison I, CIV, milieu du III<sup>e</sup> siècle (?).

<sup>58</sup> MANN, inv. 9084.

<sup>59</sup> La roue à Livres, Trad. A. Bougot, revue par F. Lissarrague, 1991 ; voir la contribution de V. Visa-Ondaçulu dans ce volume.

ombres, elle varie l'expression des regards, suivant qu'elle nous montre la fureur, la douleur ou la joie. Donner aux yeux l'éclat qui leur est propre, c'est ce que ne saurait faire la plastique ; ils sont brillants, ils sont d'un vert bleuâtre, ils sont noirs dans les représentations de la peinture. »

Les yeux ont donc pu être traités avec de nombreuses couleurs, comme pour les statues, mais en peinture et mosaïque, les couleurs noires et marrons dominent, avec parfois, comme aussi sur les statues, les gammes de verts tirant sur le bleu<sup>60</sup>. En mosaïque, on peut trouver l'emploi de vert, parfois réalisé avec de la faïence. Il s'agit effectivement d'un vert bleuâtre qui suggère la couleur des yeux des créatures monstueuses, ce que Philostrate appelle γλαυκὸν ὄμμα, littéralement « qui fait l'œil glauque »<sup>61</sup> : dans un de ses tableaux, Philostrate présente ainsi les yeux des hippocampes du char de Poséidon comme ayant « un éclat verdâtre »<sup>62</sup>.

### **2.3. Le reflet dans les yeux en peinture et mosaïque**

Par une série de techniques, les peintres et les mosaïstes ont su donner le caractère naturel des regards, en particulier le reflet de la lumière sur l'œil. Soulignement du blanc autour de l'iris et reflet, de couleur claire, sur la pupille font partie des effets que les mosaïstes d'époque hellénistique, et notamment alexandrins, utilisent pour accentuer le réalisme du regard. Cela permet de refléter la vie et marquer l'humidité de l'œil. Les mosaïstes de cette période ont su admirablement donner cette étincelle dans le regard de leurs sujets, animaux ou humains. La mosaïque du chien, découverte lors des fouilles de sauvetage à l'occasion des travaux de la Bibliotheca Alexandrina, en est un bon exemple : on note le contour blanc de l'œil et le reflet sur la pupille<sup>63</sup>. L'iris est traitée en dégradés de tesselles. La caroncule est soulignée (fig. 12). On se place à un niveau de virtuosité rarement égalé, rivalisant avec la technique de la peinture. Les tesselles peuvent atteindre ici, entre les deux yeux, le millimètre carré. Le rendu naturaliste de l'œil touche à un degré de précision extrême dans deux portraits royaux découverts à Tmouis (Tell Timai, dans le delta du Nil), et datée vers 200 av. notre ère<sup>64</sup>. Placée au centre du pavement, la première mosaïque est signée en grec du nom de Sophilos. Elle représente une souveraine lagide, Bérénice II (?), et a été réalisée très probablement par un atelier royal (fig. 13). Figurée en divinité protectrice de la navigation, la reine porte sur la tête une coiffe en forme de proue de navire, flanquée elle-même de deux yeux ronds qui doublent les siens. Elle semble ainsi la garante de la navigation et de la suprématie royale alexandrine.

Les yeux brun-vert, complètement exorbités, donnent un air halluciné au personnage<sup>65</sup>. Les pupilles noires se détachent sur un iris rond, réalisé par un cercle brun entouré d'une unique ligne de tesselles verdâtres. Pupilles et iris tranchent complètement sur un globe

<sup>60</sup> Il est étonnant de voir relever cette couleur vert-bleu qui est loin d'être la plus courante sur les œuvres conservées, tandis que le noir est souvent remplacé par des bruns plus ou moins foncés.

<sup>61</sup> Aulu-Gelle dans un passage célèbre des *Nuits attiques* (II, 26) donne aussi ce sens au mot grec, mais il ajoute que les Romains, pour désigner certains yeux bleus, se servaient du mot *coesia* qui aurait eu pour forme primitive *coelia*, désignant la couleur des ciels. On hésitera donc pour cette teinte entre le bleu et le vert.

<sup>62</sup> Philostrate, *Galerie de tableaux*, Amymoné. Voir V. Visa-Ondaçulu dans ce volume.

<sup>63</sup> Guimier-Sorbets, 2019, p. 51-55.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 42-45, fig. 26, p. 42.

<sup>65</sup> Fr. Queyrel rappelle que ce traitement spécifique des yeux, démesurément ouverts, est caractéristique de l'iconographie des souverains lagides. Sur le monnayage lagide, les yeux sont traités ainsi de manière conventionnelle. Cette convention traduit la nature hors du commun des souverains et souveraines. Voir Queyrel, 1984.

blanc lumineux<sup>66</sup>. La caroncule à droite est soulignée en rouge-orangé. Paupières inférieures et supérieures sont rehaussées d'un large maquillage, faisant ressortir des cils soigneusement reproduits par des lignes de très fines tesselles autour de l'œil. Le personnage semble scruter le lointain, sans tenir compte du spectateur. Sur le même site fut découverte une mosaïque contemporaine, au motif exactement similaire, mais de facture inférieure. Cette fois-ci en médaillon, la figure mesure 79 cm de diamètre<sup>67</sup>. Elle n'est pas signée mais représente le même portrait, copié certainement à partir du même tableau original. Moins sophistiqué, il emploie moins de couleurs et démontre une science moins exacte des dégradés : les tons sont davantage juxtaposés en taches. L'auteur a voulu cependant conserver l'intensité du regard étrange. On peut comparer une technique différente de réalisation de l'œil. Cette fois-ci, l'iris est traité en gris-bleu et la pupille ressort sur un disque lui aussi marron cerné de bleuté<sup>68</sup>. Mais notons que l'auteur a ajouté, lui, au sommet de la pupille, une ligne verticale de tesselles blanches pour donner un reflet à l'œil. Avec seulement ces trois tesselles, un point blanc ressort de chaque côté avec le recul dans le regard du personnage qui prend vie. L'effet hypnotique agit tout autant, même si la qualité du pavement est indéniablement inférieure (fig. 14).

On pourrait être tenté de penser que le rendu naturaliste et détaillé des yeux se serait estompé avec le recul de l'emploi de la technique du *vermiculatum* à la fin de la période hellénistique. Il n'en est rien. On peut trouver en effet dans des mosaïques en *opus tessellatum*, quand l'échelle le permet, un traitement très détaillé de l'anatomie de l'œil. On donnera comme exemple une tête monumentale d'Océan, de Thémétra (milieu du III<sup>e</sup> siècle)<sup>69</sup>, où l'œil du dieu est figuré avec précision, en séries de dégradés de tesselles, qui tendent encore vers la technique picturale (fig. 15). Le regard, pacifique présente d'ailleurs un caractère prophylactique, comme c'est souvent le cas : l'océan de Thémétra symbolise non seulement la richesse apportée par la navigation, illustrée par les navires placés tout autour. Bien qu'impressionnant et traitée de manière emphatique, il est doté d'un regard positif et « bienveillant », comme l'écrivait Michèle Blanchard-Lemée. Ainsi, l'on n'assiste pas, pendant l'époque impériale, à une simplification systématique du traitement de la pupille et de l'iris avec la raréfaction du *vermiculatum* et la domination du *tessellatum* de plus gros calibre. On serait parfois tenté de le penser en observant trop vite des regards simplifiés par certains artistes. Dans l'Antiquité tardive encore, on peut rencontrer des exemples saisissants de la déclinaison de la morphologie de l'œil, comme on peut le voir par exemple sur le détail du visage d'Ambrosia, dans la salle triconque de Piazza Armerina, au IV<sup>e</sup> siècle<sup>70</sup> (fig. 16).

En parallèle, dans le domaine de la peinture, l'usage de placer un trait ou une pointe claire dans l'œil pour lui insuffler la vie se retrouve dans nombreux fresques d'époque impériale. Les tableaux de la peinture pompéienne en donnent des exemples. Pour les animaux, on citera à nouveau le célèbre tableau du mythe de Télèphe reconnu par Hercule provenant de l'*Augusteum* d'Herculanum, où la biche qui nourrit le héros et le lion – au regard presque humain – ont les yeux éclairés d'un point blanc<sup>71</sup>. On peut le noter aussi dans le tableau découvert dans la maison de Paquiūs Proculus (« le boulanger et sa

<sup>66</sup> Cf. la mention de Pline l'Ancien, cf texte *supra* et n. 51.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 45-51, fig. 31-32, p. 48-49, détail fig. 35 p. 50.

<sup>68</sup> Il s'agit de tesselles de faïence, dont la glaçure était brillante à l'origine, ce qui devait ajouter un reflet. L'érosion de la surface des tesselles ne le rend plus autant aujourd'hui. *Ibid.*, p. 46-47.

<sup>69</sup> *Frigidarium* de thermes publics (Chott Meriem, banlieue de Sousse), musée de Sousse : fragment central 176 x 120 cm ; Blanchard-Lemée, Ennaïfer, Slim, 1995, p. 288 et fig. 85, p. 126.

<sup>70</sup> Steger, 2017, photo de couverture et p. 148.

<sup>71</sup> MANN, inv. 9108

femme ») : l'iris est distinguée, ainsi qu'un discret reflet sur l'œil de la femme, tandis que le marron foncé uni domine dans le regard plus sévère du portrait masculin<sup>72</sup>. La technique est reprise dans de nombreux portraits peints du Fayoum<sup>73</sup>.

#### **2.4. *Le fulgor oculorum : l'éclat des yeux encore magnifié dans l'Antiquité tardive***

Pour évoquer enfin le traitement des yeux à la fin de l'Antiquité, il sera nécessaire de passer une fois de plus par la sculpture, afin de comprendre l'effet que l'on retrouve en peinture et en mosaïque. Dans l'Antiquité tardive, l'éclat du regard conserve toute son importance. Il devient même un élément caractéristique de l'émanation de la personnalité de l'empereur<sup>74</sup>. Dans un célèbre passage des *Panégyriques latins*, le portrait insiste sur la place du regard : « Toi Constantin, le sénat et le peuple romain, en ce jour et en d'autres, partout où tu t'avanças, ont désiré te porter de leurs yeux. Les habitants [de Rome], durant les jours que l'on donna les jeux de gladiateurs et tous les autres spectacles, n'eurent d'yeux que pour toi, curieux de voir quel était l'éclat de ton regard (*fulgor oculorum*), quelle était la majesté répandue sur toute ta personne, quelle était la gravité de ton visage »<sup>75</sup>.

Dans un autre panégyrique de Constantin, rédigé par Nazarius, le regard porte même une lumière intérieure bienveillante, et non effrayante, bien qu'il puisse avoir un reflet éclatant : « Tu accueilles avec bienveillance le regard des hommes et celui qui porte les yeux sur toi n'est pas ébloui par un éclat excessif (*iniquus fulgor*), mais sollicité par une lumière sereine (*serenum lumen*) »<sup>76</sup>.

En raison de la tendance autoritaire du régime impérial à partir de la Tétrarchie mis en place par Dioclétien, les historiens de l'art ont considéré que ce *fulgor oculorum* auquel les textes font allusion trouvait une traduction exacte dans les arts figurés de la même époque, notamment dans la statuaire, et ont vu dans les yeux des individus représentés cet éclat « fulgurant », qui doit inspirer respect et crainte. Il est vrai que les portraits de la tétrarchie, d'empereurs ou de contemporains présentent des regards très durs, qui se caractérisent par des yeux écarquillés dans lesquels une pupille dilatée, creusée en général, est légèrement tournée vers le haut. Le personnage ne regarde pas frontalement, mais semble fixer un point au-delà. On le ressent notamment dans les portraits des tétrarques de Venise ou ceux plus frustes conservés au Vatican<sup>77</sup>.

Cette habitude de relever la pupille dans la partie supérieure de l'œil, en la réduisant même avec le temps à une demi-lunule, apparaît pourtant à une époque nettement antérieure dans le regard des portraits romains, et notamment dans les images impériales. Sans parler des exemples d'époque julio-claudienne, présentés plus haut dans les yeux peints des statues en marbre, on trouve ce type de regard sur les images d'Hadrien dès le

<sup>72</sup> Trouvé à Pompéi, VII, 2, 6 ; MANN, inv. 9058.

<sup>73</sup> Pour des exemples bien visibles, cf. les exemples du catalogue de La Rocca, 2000, p. 652, n° 363-365.

<sup>74</sup> La Rocca, 2000, qui fait un bilan détaillé du sens des regards des statues impériales.

<sup>75</sup> *Te, Constantine, senatus populusque Romanus et illo die et aliis, quacumque progressus es, et oculis ferre gestiuit. Nec quidquam aliud homines diebus munerum ceterorumque ludorum quam te ipsum spectare potuerunt, qui tuus esset fulgor oculorum, quae totius corporis circumfusa maiestas, quae oris dignitas.*

*Panégyrique de Constantin*, IX (12), 19. Trad. E. Galletier, t. II, 1953.

<sup>76</sup> *Obturus hominum benignus receptas nec intuentem iniquus fulgor retundit, sed serenum lumen inuitat.* Panégyrique de Constantin par Nazarius X (4), 5. Trad. E. Galletier, 1953.

<sup>77</sup> La Rocca 2000, p. 20-21.

II<sup>e</sup> siècle, par exemple dans un buste en bronze du musée du Louvre (fig. 17)<sup>78</sup>. On note le même traitement de l'œil dans certains portraits de la fin du II<sup>e</sup> siècle, comme dans deux célèbres portraits de Marc-Aurèle ou de Commode du Musée du Louvre<sup>79</sup>.

Dans nombre de portraits du III<sup>e</sup> siècle, on continue de réaliser ce traitement des yeux qui donne au personnage une physionomie inquiète, soucieuse, dans laquelle les historiens d'art ont vu le reflet de la crise que traverse le siècle. C'est par exemple frappant sur le célèbre portrait de Philippe l'Arabe provenant de la villa des Quintili<sup>80</sup>. Le creusement de la pupille, rehaussée vers le haut, se retrouve d'ailleurs marqué dans certains profils réalisés pour des monnaies des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles<sup>81</sup>.

Les portraits de Dioclétien, comme celui du musée archéologique d'Istanbul ou celui qui lui est attribué de la villa Doria Pamphili (Rome), exagèrent encore le procédé. L'expression de *fulgor oculorum* prend alors une signification plus effrayante, celle d'un regard difficile à soutenir, « foudroyant ». Cette mode touche d'ailleurs aussi, à la même époque, les portraits attribués à la sphère privée, comme on peut le voir sur deux portraits très sévères du musée de Chieti<sup>82</sup>. Les regards des portraits de Constantin et des Constantiniades, ou de Maxence, possèdent cette même caractéristique. Un portrait attribué à Constance Chlore, le père de Constantin, présente d'ailleurs une technique particulière qui montre bien comment la représentation de l'œil est perçue : une marque en forme de lunule, incrustée de métal ou de verre souligne l'iris de l'œil dont la pupille est creusée par un petit trou circulaire (fig. 18)<sup>83</sup>. On continue d'ailleurs de rendre vivant le regard par le creusement de la pupille tournée vers le haut sur certains portraits monétaires de la période<sup>84</sup>.

Cette tendance est accentuée dans les portraits colossaux, sans doute pour que le regard, agrandi, prenne toute sa signification et sa force, malgré la distance, entre le visage et le spectateur. Dans le portrait colossal de bronze de Constantin du Latran, sans doute réalisé à partir d'une statue antérieure, le visage et la chevelure ont été retravaillés. Les orbites enfoncées présentent de larges iris creusés<sup>85</sup>. Les yeux sont très cernés par les lignes combinées des sourcils et des paupières inférieures et supérieures. Dans le fameux portrait emblématique de Constantin en marbre des Musées Capitolins, découvert dans la basilique de Maxence<sup>86</sup>, les pupilles sont creusées elles aussi, mais sous forme de deux larges lunules, légèrement remontées vers le haut pour éviter une fixité effrayante. Elles devaient être incrustées d'un autre matériau. Il ne faut pas oublier ici qu'il s'agit d'ailleurs d'une statue d'un empereur antonin, retravaillée, et que les yeux peuvent avoir appartenu à l'effigie antérieure.

Notons que ce procédé des pupilles hautes est employé également pour les portraits féminins, donnant aussi un air peu engageant et un regard étrange aux impératrices comme aux portraits privés, comme on le voit sur un portrait de Fausta conservé au Louvre ou

<sup>78</sup> Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 4547. Comparer avec l'Hadrien en bronze du British Museum (inv. 1848,1103.1) découvert dans la Tamise en 1834, aux pupilles tournées vers le haut.

<sup>79</sup> Par exemple le portrait de Marc-Aurèle, Louvre, Département des Antiquités étrusques grecques et romaines, inv. Ma 1161 ; portrait de Commode : Ma 1163.

<sup>80</sup> Ensoli, La Rocca, 2000, notice 180, p. 37-538, Musée de l'Ermitage, inv. 2216.

<sup>81</sup> Exemples de monnaies constantiniennes, La Rocca, fig. 21, p. 77, 26, p. 79, n° 229 et 230, p. 567.

<sup>82</sup> La Rocca 2000, fig. 20-21, p. 22.

<sup>83</sup> Ensoli, La Rocca, 2000, notice 190, p. 542-543, Altes Museum Berlin, inv. SK 1663.

<sup>84</sup> Comme sur de nombreuses monnaies de Maxence. Voir les illustrations dans Drost, 2014.

<sup>85</sup> Ensoli, La Rocca, 2000, p. 71-76 et notice 209, abc, p. 555-556.

<sup>86</sup> Palais des Conservateurs, Ensoli, La Rocca, 2000, p. 24-25, fig. 24, p. 25.

bien encore celui attribué par J. Balty à Valeria Maxima (?), fille de l'empereur Galère et épouse de Maxence, dans la collection de Chiragan (fig. 19)<sup>87</sup>.

Qu'en est-il des représentations en mosaïque ? La forme des yeux suit les mêmes canons en remontant assez systématiquement les iris. Si l'on observe les mosaïques de Piazza Armerina, posées entre l'époque constantinienne et la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle, on remarque cette même tendance à représenter les yeux des personnages, humains comme divins, avec une pupille remontée vers le haut. Hommes et femmes sont traités, avec une variation de finesse selon l'échelle et le talent des mosaïstes, avec ce même type de regard, où la pupille est fortement marquée de sombre. Le choix de cette position de l'œil n'empêche d'ailleurs pas la marque des détails, mais donne aux physionomies un regard assez noir et dur, y compris pour des figures censées être ludiques et joyeuses au demeurant, comme les amours. Sur une grande tête d'Océan d'époque tardive, conservée au British Museum<sup>88</sup> (fig. 20), on remarque le même rehaussement du regard dont la pupille dilatée est centrée dans l'iris. Elle ornait un bassin. La figure du dieu continue de posséder l'aspect pathétique hérité des regards des modèles de la grande sculpture hellénistique, repris à l'époque romaine impériale, mais aussi un caractère prophylactique, que l'on note dans la grande majorité des effigies du dieu en mosaïque, dès le Haut-Empire<sup>89</sup>. On la retrouve dans les compositions des thermes publiques ou domestiques, comme dans les fontaines des cités et ou des habitations. Un autre Océan de l'Antiquité tardive, découvert en Aquitaine à Saint-Rustice, illustre parfaitement cette évolution du regard remonté, devenu géométrique. On notera dans cette tête réalisée à l'extrême fin du IV<sup>e</sup> siècle ou même peut-être au V<sup>e</sup> siècle que le mosaïste a réussi à rendre encore l'éclat humide du regard, avec des touches de blanc, tout en choisissant des tessellles bleu clair et bleu foncé pour traiter l'iris « glauque » de la divinité. Les deux grands yeux, expressifs encore, sont fixes et bienveillants. Tournés eux aussi vers le haut, ils conservent leur caractère prophylactique (fig. 21)<sup>90</sup>.

La tendance au traitement haut de l'iris et des pupilles se constate également dans la peinture murale de qualité de cette période. Je ne prendrais ici qu'un seul exemple, celui du célèbre plafond de Trèves, daté de la période constantinienne qui présente plusieurs personifications et portraits de lettrés : ceux-ci possèdent de grands yeux bruns, subtilement brossés dans certains cas, pour donner l'impression d'un éclat ou d'un reflet, mais tous légèrement rehaussés vers la paupière supérieure<sup>91</sup>.

## Conclusion

En conclusion, pour la sculpture, les progrès réalisés dans la connaissance du traitement polychrome des yeux des statues antiques, ont permis de révéler des rendus plus ou moins naturels, qui varient les typologies formelles des types statuaires et introduisent

<sup>87</sup> Fausta, portrait du Louvre, département des Antiquités étrusques, grecques et romaines, inv. Ma 4881 ; portrait féminin de Chiragan, Musée Saint-Raymond de Toulouse, inv. 30165, Ensoli, La Rocca, 2000, notice 57, p. 459.

<sup>88</sup> British Museum, inv. 1844,1109.1

<sup>89</sup> Une inscription protectrice peut accompagner la figure de la divinité, comme dans la mosaïque des thermes d'Aïn Témouchent (Algérie- près de Sétif). L'inscription : « *Que les cœurs envieux se brisent à cet aspect céleste, que chez nous la langue impudente se taise, car dans ce travail nous surpassons nos ancêtres, et dans nos édifices le sommet le plus élevé de l'art brille agréablement. Sois heureux* » (trad. Bertheraud, 1856). Sur cette mosaïque et l'aspect prophylactique, Morvillez, 1997, p. 25-26 et fig. 15.

<sup>90</sup> Morvillez, 1997, p. 19-21 et fig. 9.

<sup>91</sup> Simon, 1986, p. 26, 27, 29.

des éléments sémantiques inattendus, qu'il s'agisse des yeux d'aveugle du Laocoön ou de l'utilisation inattendue de la couleur bleu clair sur une série de statues, et, à côté d'effets naturalistes, des procédés très artificiels, notamment la présence de la dorure de l'iris. Ce regard spécifique confirme l'idée que la couleur et le dessin de l'œil contribuent, avec d'autres paramètres (dimension, typologie, attributs), à définir la nature de l'image représentée par la statue et son impact sur le spectateur. Cernure, dessin des différentes parties de l'œil, choix de la couleur et recherches de l'éclat sont des techniques mises en œuvre pour souligner le regard dans la plastique comme en peinture et en mosaïque.

Il faut distinguer indéniablement des techniques spécifiques pour chacune des disciplines étudiées. Mais il existe manifestement un dialogue étroit entre les différents procédés en jeu ici, avec une recherche commune pour reproduire d'un côté un regard hors normes et idéalisé, à travers la couleur claire des yeux, la dorure de l'iris, le *fulgor ocolorum* ou le regard de l'aveugle, de l'autre le vivant de l'œil, par la présence d'un éclat.

Avec virtuosité, les artistes exploitent au mieux les avantages de chaque technique, manifestement conscients de la puissance du regard. Les yeux, siège de la vie, possèdent d'ailleurs une bonne place dans les descriptions des images par les Anciens, notamment celles des tableaux. Ils insufflent la vie et véhiculent les émotions. Mais au-delà des différences techniques, les effets documentés témoignent entre peinture, mosaïque et sculpture de recherches communes, tant sur la forme que sur l'orientation et le traitement de l'iris et de pupille. Le reflet et l'éclat de l'œil sont plus facilement apportés par la peinture sur parois et sur sculpture, mais copiés habilement en mosaïque. Si parfois le regard peut sembler simple et d'une couleur unique, cela peut s'expliquer aussi par les limites des moyens à disposition : un atelier manquant de savoir-faire finit par simplifier l'œil par quelques touches de peinture monochrome, ou par une ou plusieurs tesselles sombres pour l'iris ou la pupille quand elle est représentée. Mais on doit souligner que jusqu'à la fin de l'Antiquité les artistes ont su rendre dans le détail, quand ils en avaient les moyens, le naturalisme de l'œil et surtout faire apparaître l'éclat du vivant, qui est le signe le plus recherché dans le regard. L'idée traverse la période antique et elle est encore vivace à la fin de l'Antiquité, comme en témoigne un passage de l'*Histoire Auguste* (*Vie de Pertinax*), dans une anecdote révélatrice. L'un des présages annonçant la mort de Pertinax est en effet la disparition prématurée du reflet dans ses yeux : « Le jour même où il fut tué, on dit qu'on ne voyait pas dans ses yeux les pupilles réfléchir les objets quand on les regardait. »<sup>92</sup> Cela explique pourquoi, depuis l'époque hellénistique jusque dans l'Antiquité tardive, les artistes les plus talentueux en sculpture, en peinture comme en mosaïque ont cherché à maintenir l'impression de brillant dans les yeux qu'ils représentaient, l'éclat étant le signe même de la vie.

## Éditions de textes anciens

Adamantius, *Traité sur la physionomie*, 1-2, dans J. G. E. Hoffmann et R. Forster (éd.), 1894, *Scriptores physiognomici Graeci et Latini*, Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Philostrate l'Ancien, *La galerie de tableaux*, traduction A. Bougot, Les Belles Lettres, Paris, 1991.

Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, livre XXXV, traduction J.-M. Croisille, Les Belles Lettres, Paris, 1985.

---

<sup>92</sup> *Et ea die, qua occisus est, negabant in oculis eius pupulas cum imaginibus, quas reddunt spectantibus, visas* (*Pert.* XIV, 2, trad. d'après A. Chastagnol).

Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, livre XXXVI, traduction A. Bloch *et al.*, Les Belles Lettres, 1981.

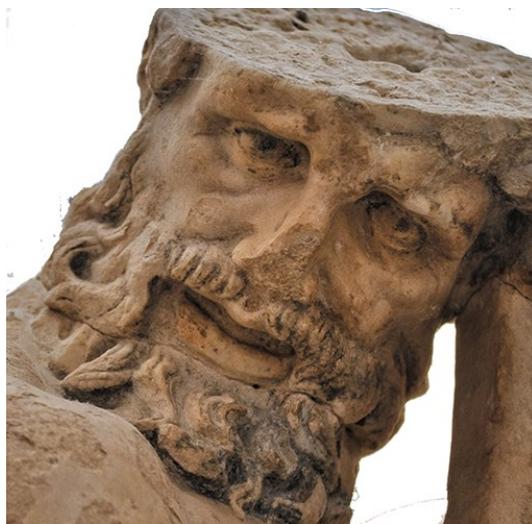
*Panégyriques latins*, tome II, , traduction E. Galletier, Belles Lettres, Paris, 1953.

Xenophon, *Mémorables*, livre II- III, trad. L.A. Dorion *et al.* , Les Belles Lettres, Paris, 2011.

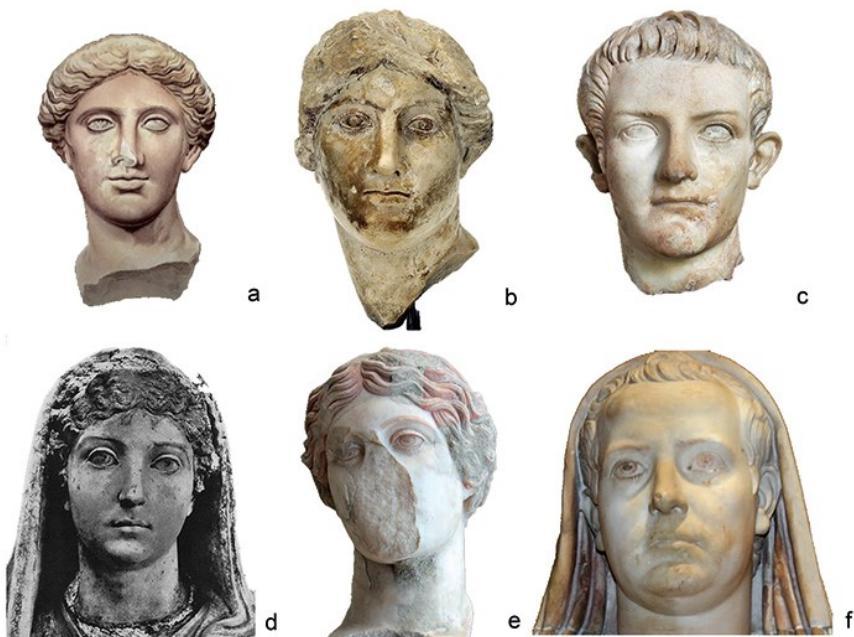
## Bibliographie

- BARATTE, Fr., NERI, E. et BÉJAOUI, F., sous presse, Un militaire en Diomède : l'Hadrien controversé de l'odéon de Carthage, dans V. Gaggadis-Robin et G. Biard (éd.), *Actes des III<sup>es</sup> rencontres autour de la sculpture romaine (Arles, 8-9 novembre 2019)*, Bordeaux.
- BARBET, A., 2008, *La peinture murale en Gaule romaine*, Paris.
- BEL, N., PARISELLE, Chr., PAGÈS-CAMAGNA, S., COQUINOT, Y. et TIMBART, N., 2014, Deux portraits chypriotes en calcaire polychrome, *Technè*, 40, p. 96-105.
- BLANCHARD-LEMÉE, ENNAIFER M., SLIM H. et L., *Sols de l'Afrique romaine, mosaïques de Tunisie*, Imprimerie nationale, Paris, 1995.
- BOURGEOIS, B., 2016, Les vies d'une reine. À propos des remaniements antiques de polychromie sur le portrait de Bérénice II à Mariemont, dans R. Van Den Hoff, F. Queyrel et E. Perrin-Saminadayar (éd.), *Eikones. Portraits en contexte. Recherches nouvelles sur les portraits grecs du V<sup>e</sup> au I<sup>e</sup> s. av. J.-C.*, Venosa, p. 151-168.
- BRADLEY, M., 2009, *Colour and Meaning in Ancient Rome*, Cambridge.
- BRINKMANN, V. et SCHOLL, A. (éd.), 2010, *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*, Berlin.
- BRØNS, C., HEDEGAARD, S. B., BREDAL-JØRGENSEN, J., BUTI, D. et PASTORELLI, G., 2020, The rarest blue: An exceptional find of lapis lazuli in the polychromy of a funerary portrait from ancient Palmyra, *Archaeometry*, 62-3, 2020, p. 506-520.
- CADARIO, M., 2008, La scultura e il modello romano, dans M. Cadario et G. Sena Chiesa (éd.), *Lombardia romana. Arte e architettura*, Milan, p. 173.
- CAMPORINI, E., 1979, *Sculture a tutto tondo del Civico Museo Archeologico di Milano provenienti dal territorio municipale e da altri municipia (CSIR, Regio XI)*, Milan.
- COLZANI, G., 2020, Ercole tipo Farnese e tipo Caserta: le repliche di formato colossale, *ACME*, 73-2, p. 71-96.
- DE CARO 1994, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli.
- DROST J., 2014, L'atelier monétaire d'Ostie (308/309-313 apr. J.-C.), *MEFRA*, 126, 1, p. 227-238.
- DEONNA, W., 1957, L'âme pupilline et quelques monuments figurés, *AC*, 26, p. 59-90.
- ENSOLI, S. et LA ROCCA, E. (éd.), 2000, *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, catalogue de l'exposition, Rome.
- GRAND-CLÉMENT, A., 2011, *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens (VII<sup>e</sup> – début du V<sup>e</sup> s. av. n. è.)*, Paris.
- GUIDOBALDI, M. P., 2006, Una testa di Amazzone dipinta, *Forma Urbis*, 9-4, p. 4-7.
- GUIMIERS-SORBETS, A.-M., 2019, *Mosaiques d'Alexandrie, pavements d'Égypte grecque et romaine*, Alexandrie (Antiquités alexandrines 3).
- GUIMIERS-SORBETS, A.-M., GUIMIER, A. et BOISLÈVE, J., sous presse, L'emploi du bleu égyptien sur quelques peintures du site de la Verrerie à Arles, premiers constats, *Actes de l'AFPMA 2017*.
- LAHUSEN, G., 1979, Golden und vergoldete römische Ehrenstatuen und Bildnisse, *MDAI(R)*, 85, p. 385-395.
- LAHUSEN, G. et FORMIGLI, E., 2001, *Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik*, Munich.

- LA ROCCA, E., 2000, Divina ispirazione, dans S. Ensoli et E. La Rocca (éd.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Rome, p. 1-37.
- LIVERANI, P., 2014, Per una “Storia del colore”. La scultura policroma romana, un bilancio e qualche prospettiva, dans P. Liverani et U. Santamaria (éd.), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Rome, p. 9-23.
- MORVILLEZ, É., 1997, La salle à absides de la villa de Saint-Rustice (Haute-Garonne) et son décor marin, dans *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, 57, p. 11-34.
- MOORMANN, E., 1986, *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*, Nîmes.
- ØSTERGAARD, J. S., 2018, Polychromy, sculptural, Greek and Roman, dans *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8118>
- NERI, E., sous presse, Les couleurs des portraits de la collection du Musée du Bardo, dans F. Baratte, F. Béjaoui et N. de Chaisemartin (éd.), *Catalogue raisonné des sculptures du Bardo*, Bordeaux.
- PARDON-LABONNELIE, M., 2008, La dépréciation des yeux clairs dans les traités de physiognomonie gréco-romains, dans J. Wilgaux et V. Dasen (éd.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, p. 197-206.
- POLLINI, J., 2012, *From Republic to Empire: Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*, Norman.
- POLLINI, J., 2013, Re-immaginando l’immagine di Calligola: un’indagine fra l’uomo e il mito, dans G. Ghini (éd.), *Caligola: la trasgressione al potere*, Rome, p. 257-266.
- PRIOUX, É., 2013, Les couleurs de Philostrate l’Ancien : de la peinture de l’émotion aux métaphores de la sophistique, dans *Cahier des thèmes transversaux ArScAn*, 11, p. 163-168.
- QUEYREL, F., 1984, Portraits de souverains lagides à Pompéi et Délos, *BCH*, 108, 1, p. 267-300.
- QUEYREL, F., 2002, Les yeux de Laocoon, dans *Autour de l’œil dans l’Antiquité, approche pluridisciplinaire : table ronde (Lons-le-Saunier, 11-12 février 1994)*, Lons-le-Saunier, 2002, p. 77-82.
- Rediscovering Pompeii*, 1990 : *Rediscovering Pompeii: exhibition by IBM-ITALIA (New York, IBM Gallery of Science and Art, 12 July-15 September 1990)*, Rome.
- RESCIGNO, C., 2010, Cuma preromana nel Museo di Baia: temi e materiali, *MEFRA*, 122-2, p. 345-376.
- RETIEF, F. J., STULTING, A. et CILLIERS, L., 2008, The Eye in Antiquity, *South African Medical Journal*, 98-9, p. 697-700.
- ROCCOS, L. J., 1989, Apollo Palatinus: The Augustan Apollo on the Sorrento Base, *AJA*, 93-4, p. 571-588.
- SIMON, E., 1986, *Die konstantinischen Deckengemälde in Trier*, Mayence (Trierer Beiträge zur Altertumskunde 3).
- SKOVMOELLER, A., 2020, *Facing the Colours of Roman Portraiture. Exploring the Materiality of Ancient Polychrome Forms*, Berlin-Boston.
- STEGER, B., 2017, *Piazza Armerina, la villa du Casale en Sicile*, Paris.
- STIRLING, L. M., 2008, Pagan Statuettes in Late Antique Corinth. Sculpture from the Panayia Domus, *Hesperia*, 77, p. 89-161.
- VERRI, G., OPPER, T. et DEVIESE, T., 2010, The ‘Treu Head’: a case study in Roman sculptural polychromy, *The British Museum Technical Research Bulletin*, 4, p. 39-54.
- VON STADEN, H., 2012, La théorie de la vision chez Galien : la colonne qui saute et autres énigmes, *PhilosAnt*, 12, p. 115-155.



**Fig. 1.** Sperlonga. Groupe de Scylla. Le Compagnon d'Ulysse. Détail du visage.



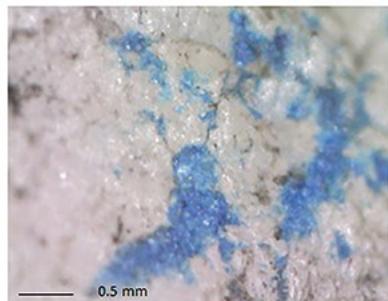
**Fig. 2.** Statues avec la cernure des yeux bien conservée : a. « Treu head » (quarelle de G. Treu, 1884, British Museum) ; b. Portrait de Bérénice II, fin du III<sup>e</sup> s. av. J.-C. (Musée Royal de Mariemont) ; c. Portrait de Caligula (Glyptothèque de Copenhague) ; d. Livie de Boscoreale (Antiquarium de Boscoreale) ; e. Amazone de la *basilica noniana* d'Herculaneum ; f. *Togatus* de Formia



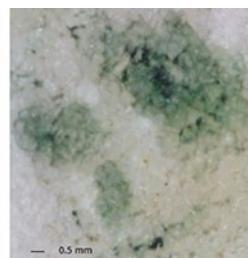
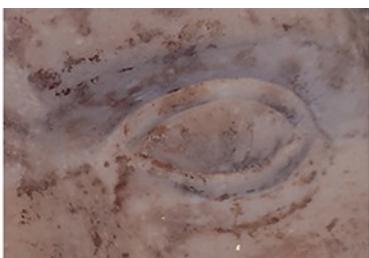
**Fig. 3.** Faustine en Cérès de Bulla Regia, détail de l'œil (Musée du Bardo, Tunis).



**Fig. 4.** Portrait colossal de Drusus (Musée Royal de Mariemont), détail de l'œil gauche observé en lumière UV avec fluorescence dans la pupille, micrographie de la zone de la pupille avec rouge et bleu.



**Fig. 5.** Portrait attribué à Lucilla (Musée Royal de Mariemont), détail de l'œil gauche observé en lumière UV avec cernure en noir ; micrographie de la pupille avec du bleu.



**Fig. 6.** Portrait masculin (Musée archéologique de Milan), détail de l'œil droit ; micrographie de la pupille avec du vert et du bleu.



Fig.7. Panayia Domus (Corinthe), Esculape avec yeux dorés (de Stirling 2008)



Fig. 8. Julia Domna (Musée du Bardo, Tunis) avec traces de peintures jaune ; détail de l'œil droit ; détail de l'œil de la statue équestre de Marc Aurèle (Musei Capitolini, Rome)



**Fig. 9.** Détail de l'œil gauche du portrait du Fayoum, dit l'Européenne (Musée du Louvre, inv. MND 2047 (P 217), d'après <https://streetarts.blog/2020/02/13/les-yeux-dans-les-yeux/>)



**Fig. 10.** Portrait peint sur verre – Pompéi (MAN, d'après de Caro, 1994)



**Fig. 11.** Mosaïque du chien, Bibliotheca Alexandrina,  
(d'après Guimier-Sorbets, 2019, fig. 39, p. 53).



**Fig. 12.** Tête de divinité, Strasbourg, place Kleber  
(d'après Barbet, 2008, fig. 274, p. 183).



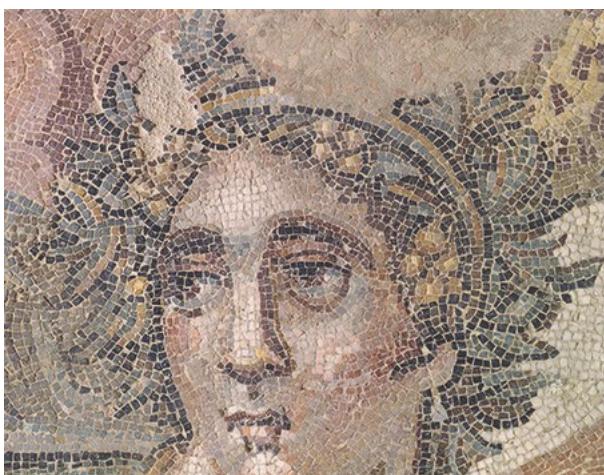
**Fig. 13.** Mosaïque de Sophilos, Thmouis, (d'après Guimier-Sorbets 2019, fig. 26, p. 42).



**Fig. 14.** Mosaïque au portrait royal, Thmouis, et détail de l'œil gauche (d'après Guimier-Sorbets, 2019, fig. 35, p. 50).



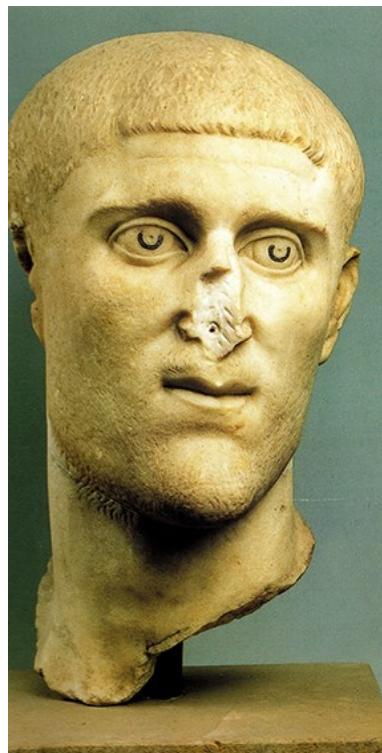
**Fig. 15.** Mosaïque de l'Océan des Thémetra, et détail de l'œil,  
d'après Blanchard-Lemée, Ennaïfer, Slim, 1994, p. 127).



**Fig. 16.** Mosaïque de Piazza Armerina, détail du triconque, tête d'Ambrosia  
(d'après Steger 2017, couverture).



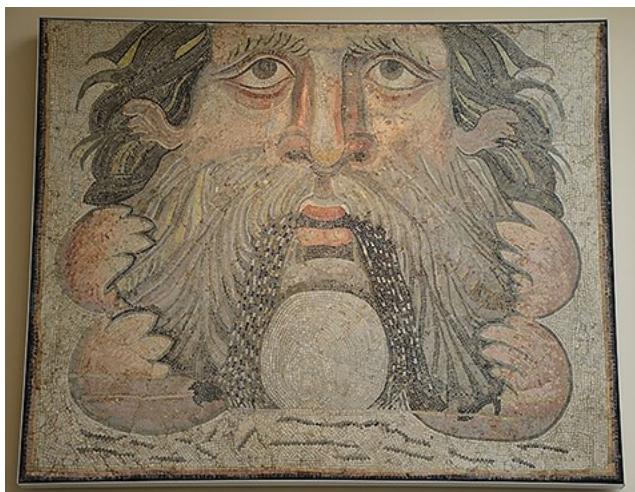
**Fig. 17.** Tête d'Hadrien, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 4547 (Wikicommons).



**Fig. 18.** Portrait dit de Constance Chlore (d'après La Rocca, 2000, fig. 190, p. 543).



**Fig. 19.** Portrait de Valeria Maxima (?), Chiragan, Musée Saint-Raymond (cliché : Musée Saint-Raymond, MSR-ra-127-1-DM).



**Fig. 20.** Mosaique à tête d'Océan, Carthage, British Museum (Wikicommons).



**Fig. 21.** Mosaïque de l'Océan de Saint-Rustice (Musée Saint-Raymond de Toulouse)  
(d'après Morvillez, 1997).