

Zeitschrift:	Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber:	Bibliothèque Historique Vaudoise
Band:	86 (2001)
Artikel:	Faux Adonis et vraie scène érotique : Eros et Psyché à Lixus et à Piazza Armerina
Autor:	Darmon, Jean-Pierre
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-835728

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Faux Adonis et vraie scène érotique : Eros et Psyché à Lixus et à Piazza Armerina

Jean-Pierre DARMON

Pour Zahra Qninba et Hicham Hassini

La préparation, dans le cadre d'un programme de coopération franco-marocaine, du premier tome du *Corpus des mosaïques du Maroc*, consacré au site de Lixus¹, m'a conduit à m'interroger sur le sujet d'un magnifique tableau en mosaïque (fig. 1) pavant le petit *frigidarium* des thermes privés de la maison de Mars et Rhéa Silvia (fig. 2).

Son inventeur, M. Tarradell, dans plusieurs des nombreuses mais brèves notices qu'il a consacrées à ses très importantes trouvailles de Lixus², y a vu, sans jamais véritablement développer son argumentation, une représentation de Vénus avec Adonis (après l'avoir décrite, dans tel de ses textes, comme une scène érotique "non identifiée", et ailleurs comme une scène "más difícil de interpretar"). La même maison comportant, dans une autre pièce (n° 3), un médaillon figuré (fig. 3) en partie perdu mais qui représentait visiblement le même sujet, il est naturel qu'il ait proposé la même interprétation pour ce second pavement.

¹ Situé sur la côte atlantique du Maroc, à l'embouchure du fleuve Loukkos, à quelque 80 km au sud de Tanger.

² M. TARRADELL, "Museo arqueológico de Tetuán", *Memorias de los museos arqueológicos provinciales* 9-10, 1948-1949, p. 187-190 ; *id.*, "Lixus : maison avec mosaïques", *Fasti* 3, 1948, n° 3490, fig. 83-84, p. 334 ; *id.*, "Museo arqueológico de Tetuán (Marruecos). Actividades durante 1949", *Memorias de los museos arqueológicos provinciales* 9-10, 1948-1949, p. 354-356 ; *id.*, "Estado actual de la investigación arqueológica en la Zona de Protectorado español en Marruecos", in *Cronica del IV congreso arqueológico del Sudeste Español (Elche 1948)*, Cartagène 1949, p. 80-88 ; *id.*, *La leyenda de Roma en un mosaico de Lixus (Marruecos)*, Tanger 1949 ; *id.*, "Ciudades romanas en el Marruecos español", *Iberica* 166, 1949, p. 1-11, 97-99 ; *id.*, "Lixus : fouilles et découvertes", *Fasti* 4, 1949, n° 4029, fig. 90-91, p. 403 ; *id.*, "Musée archéologique de Tétouan", *Fasti* 4, 1949, n° 246, p. 30 ; *id.*, "Las últimas investigaciones sobre los romanos en el Norte del Marruecos", *Zephyrus* 1, 1950, p. 49-56 ; *id.*, "El museo arqueológico de Tetuán", *Memorias de los museos arqueológicos provinciales* 11, 1950, p. 130-133 ; *id.*, "La arqueología romana en el protectorado de España en Marruecos", *Archivos del Instituto de Estudios Africanos* 4, 12, 1950, p. 31-44 ; *id.*, "Las excavaciones de Lixus", *Ampurias* 13, 1951, p. 186-190 ; *id.*, "Las últimas investigaciones sobre los romanos en el Norte del Marruecos", *Africa (Esp.)* 8, 109, 1951, p. 14-16 ; *id.*, "Investigaciones sobre los romanos en el Marruecos Español", *Arbor* 20, 69-70, 1951, p. 54-59 ; *id.*, "El museo arqueológico de Tetuán", *Memorias de los museos arqueológicos provinciales*, 12, 1951, p. 204-206 ; *id.*, *Marruecos antiguo a través de el Museo arqueológico de Tetuán*, Tétouan 1951 ; *id.*, "Historia de las excavaciones de Lixus", *Mauritania* 24, 284, 1951, p. 159-160 ; *id.*, "Tres años de investigaciones arqueológicas en Marruecos", in *II Congreso Nacional de Arqueología (Madrid, 1951)*, Saragosse 1952, p. 435-438 ; *id.*, "Excavaciones en Lixus", *Fasti* 7, 1952, n° 3892, fig. 97-98, p. 291 ; *id.*, "Las excavaciones de Lixus", *Tinga* 1, 1953, p. 8-20 ; *id.*, *Guía arqueológica del Marruecos español*, Tétouan 1953, part. p. 19-26 ; *id.*, "Marruecos antiguo : nuevas perspectivas", *Zephyrus* 5, 1954, p. 105-139 ; *id.*, "Las campañas de excavaciones de 1954 y 1955 en Lixus (Marruecos)", in *IV Congreso Nacional de Arqueología (Burgos 1955)*, Saragosse 1957, p. 193-207 ; *id.*, "Breve noticia sobre las excavaciones realizadas en Tamuda y Lixus en 1958", *Tamuda* 6, 1958, p. 372-379 ; *id.*, *Lixus. Historia de la ciudad. Guía de las ruinas y de la sección de Lixus del Museo arqueológico de Tetuán*, Tétouan 1959.

Je me propose de montrer ici que cette identification est incorrecte et que la bonne lecture de cette scène est tout autre. Chemin faisant, on verra que le nouvel éclairage porté sur cette mosaïque conduit, par ricochet, à préciser la lecture d'une scène très connue décorant un pavement de Piazza Armerina en Sicile, qui appartient, comme on verra, à la même série.

1. Les deux pavements de Lixus ne représentent pas Vénus et Adonis.

Un examen attentif de l'article *Adonis* qui figure au premier tome du *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*³, en particulier les représentations du thème sur les sarcophages⁴, permet aisément de s'en convaincre. Les dispositifs mettant en scène ensemble Vénus et Adonis sont peu nombreux et bien caractérisés.

L'un des plus fréquents représente Vénus et Adonis plus ou moins étroitement enlacés, mais dans ce cas toujours *assis* côté à côté, et toujours accompagnés d'un *chien* couché aux pieds d'Adonis (**fig. 4 et 5**)⁵. Cet animal joue ici le rôle d'attribut désignant la qualité propre de ce héros, qui est d'être avant tout un *chasseur*. Une atmosphère d'inquiétude enveloppe la scène, suscitée par les attitudes véhémentes des personnages secondaires ou les regards suppliants d'Eros et même parfois du chien. Adonis va partir. Cet embrastement est déjà un adieu.

Aphrodite et Adonis assis toujours, mais à quelque distance l'un de l'autre, et conjoints seulement par un Eros voletant fébrilement vers la déesse, constituent un dispositif attesté dès l'époque hellénistique⁶, où le chien, au pied du héros, joue encore ici le rôle d'attribut distinctif.

Anciennement attesté lui aussi, le dispositif où l'on voit Adonis assis, parfois jouant de la lyre, tandis qu'Aphrodite, amoureuse, debout, s'approche de lui et le regarde⁷. C'est la seule scène du mythe qui paraisse heureuse et apaisée.

Un quatrième dispositif nous présente Vénus assise tandis qu'Adonis est debout, partant pour la chasse⁸. Il est généralement, ici aussi, accompagné d'un chien ou tient un long épée, sur lequel il s'appuie du bras gauche : son équipement est bien, ici encore, celui d'un chasseur.

³ *LIMC I*, s.v. "Adonis", p. 222-229 et pl. 160-170.

⁴ Voir aussi l'ancien inventaire de C. ROBERT, *Antiken Sarkophag Reliefs*, III, *Einzelmythen*, 1, p. 7-24 et pl. II-V. En dernier lieu, concernant le mythe d'Adonis sur les sarcophages romains, voir Michael KOORTBOIJAN, *Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley-Los Angeles-Londres 1995, p. 23-62 et pl. 4-15.

⁵ Les exemples donnés ici sont ceux de deux sarcophages de Rome : *LIMC I*, s.v. "Adonis", n° 38 a (Palazzo Rospigliosi, notre **fig. 4**) et 38 b (Villa Borghese, notre **fig. 5**), p. 226-227 et pl. 166.

⁶ Couvercle d'un miroir à boîtier de Corinthe, en bronze (Louvre 1705) : *LIMC I*, s.v. "Adonis", n° 13, p. 224 et pl. 162.

⁷ Lécythe attique, Louvre MNB 2109 : *LIMC I*, s.v. "Adonis", n° 8, p. 224 et pl. 161 (fin du V^e s. av. J.-C. ; Adonis identifié par l'inscription ΑΔΩΝ) ; oenochoé attique à relief, Ermitage 108 K : *ibid.*, n° 9 (fin du V^e - début du IV^e s. av. J.-C. ; inscription : ΑΔΩΝΙΟΣ) ; pyxide attique de Würzburg : *ibid.*, n° 11, pl. 162 (IV^e s. av. J.-C. ; pas d'inscription désignant Adonis, mais sa qualité de chasseur est signifiée par les deux javelots qu'il tient de la main gauche).

⁸ Sarcophages de Rome : *LIMC I*, s.v. "Adonis", n° 39 c (Vatican, anc. coll. du Latran), 39 e (Palazzo Rospigliosi), pl. 167-168.

Un cinquième système nous montre Adonis blessé, renversé en arrière, presque couché, tandis que Vénus se penche vers lui (**fig. 6**)⁹, ou au contraire, assise derrière lui, le soutient¹⁰.

Les images, plutôt rares, représentant Vénus et Adonis tous deux debout les mettent à quelque distance l'un de l'autre. Encore moins s'enlacent-ils. Il s'agit, ici encore, d'une scène de départ, et le petit Amour figuré entre eux semble éploré et cherche à les réunir. Quant à l'attribut qui caractérise Adonis - et permet de l'identifier -, c'est encore une fois son arme de chasse, sorte d'épieu ou de lance sur le plat d'argent de Feltre (Belluno)¹¹, attribué à l'époque de Justinien mais très classique de facture (**fig. 7**), javelot double sur la mosaïque d'Antioche¹² (**fig. 8**).

Un support de miroir hellénistique présente un sujet d'identification incertaine¹³, mais s'il peut s'y agir d'Adonis c'est précisément *parce que le personnage masculin porte des bottes de chasse*. Deux autres dispositifs inventoriés par le *LIMC* sont de fausses identifications : *le nôtre n'y est attesté que pour notre principal pavement de Lixus dans la mesure où l'on y a enregistré, sans la questionner, la lecture de Tarradell*¹⁴; or celle-ci, on le voit, était certainement erronée, dans la mesure où elle négligeait le seul trait constant qui sert partout à caractériser Adonis, *celui d'être désigné comme un chasseur*, soit par son chien, soit par son arme, soit du moins par ses bottines, soit par les trois à la fois¹⁵. Rien de tel sur notre image, où les attributs sont tout autres : des roses, des guirlandes de pétales de roses, des oiseaux, parmi lesquels s'ébattent des Amours. Pas d'arme, pas de chien, et les pieds du personnage masculin sont nus.

⁹ L'exemple donné est encore un sarcophage de Rome : *ibid.*, n° 39 f (Vatican, Museo Chiaramonti), pl. 168 (notre **fig. 6**).

¹⁰ Hydrie attique (de Meidias ?) : *ibid.* n° 10 (Florence Mus. Arch. 81 948 ; v. 410 av. J.-C.), p. 224, pl. 161 ; peinture de Pompéi : *ibid.*, n° 35 (Maison d'Adonis blessé, VI 7, 18 ; vers 68-79 apr. J.-C.), entre de nombreux exemples pompiéiens.

¹¹ *LIMC* I, s.v. "Adonis", n° 26, p. 225 et pl. 164 (Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Médailles", *Inventaire des monuments d'or et d'argent* n° 348) (notre **fig. 7**).

¹² *LIMC* I, s.v. "Adonis", n° 31, p. 226 et pl. 165 (Maison du Pavement rouge, attribué au IIe siècle ap. J.-C. par Doro LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, p. 80-81 et pl. XII b) (notre **fig. 8**).

¹³ Miroir de Locres, bronze, British Museum 303 : *LIMC* I, s.v. "Adonis", n° 14, p. 224 et pl. 162 (IIIe s. av. J.-C.).

¹⁴ *LIMC* I, s.v. "Adonis", n° 24, p. 225. Notre mosaïque 1 est reproduite par le *LIMC* III, s.v. "Eros/Amor-Cupido", n° 178 et pl. 690. L'emplacement de cette illustration y est dû aux représentations des petits Erotes qui accompagnent le couple dans le tableau de Lixus, mais il est particulièrement bienvenu, comme on le verra plus loin.

¹⁵ Un autre dispositif encore, où deux personnages assis côté à côté, de face, convergent du regard vers l'orifice circulaire d'une source, n'a probablement rien à voir avec Vénus ni Adonis, mais représente sans grand doute possible Narcisse et Echo : *LIMC* I, s.v. "Adonis", n° 15, p. 224 et pl. 163.

2. Les tableaux de Lixus ne sont pas seuls de leur espèce : on peut les mettre en série.

Il s'agit à coup sûr à Lixus d'une scène érotique, amoureuse même. Les roses, les Amours, les guirlandes pourraient se référer à Vénus. Il existe une autre série où cette divinité est mise en position d'amante : ce sont les scènes où elle se trouve conjointe à Mars. Mais là aussi l'examen des données conduit à abandonner l'hypothèse : toutes les images de cette série ont en commun la présence, de quelque façon, de tout ou partie de l'équipement, *militaire* cette fois, qui sert précisément à désigner Mars et à caractériser la scène. La peinture pompéienne, en particulier, a été friande de cet épisode qu'elle a traité sous diverses formes¹⁶, ce qui permet d'en bien remarquer les constantes. Il ne s'agit jamais, comme à Lixus, d'un embrastement à caractère extatique, où deux personnages viennent à la rencontre l'un de l'autre, mais d'une *scène de séduction* : Mars et Vénus ne sont pas tournés l'un vers l'autre, le dieu, auquel la déesse présente souvent le dos, fait un geste d'invite, main posée sur le sein de sa partenaire, ou saisissant son voile pour la dénuder. Le dispositif qui se rapproche le plus du nôtre (**fig. 9**)¹⁷ montre bien, en même temps, toutes ces différences, et les éléments de la panoplie militaire (casque à aigrette sur la tête de Mars, glaive au fourreau entre les mains d'un des Amours) y sont bien présents pour caractériser la scène sans ambiguïté. Les mosaïques traitant le sujet obéissent aux mêmes règles générales, comme on le voit sur l'exemple de Shahba-*Philippopolis*¹⁸ où les armes de Mars sont bien mises en évidence, et où le geste de séduction est présent, émanant cette fois de Vénus, qui tend la main vers son amant, – ce qu'on lui voit souvent faire dans la tradition mieux attestée chez les sculpteurs¹⁹.

A Lixus, il ne s'agit donc pas plus de Vénus et Mars que de Vénus et Adonis. En conséquence, il ne s'agit pas de Vénus du tout, en dépit de tous les symboles qui désignent sa sphère. Il faut scruter l'image de plus près, et parvenir à la mettre en série.

Remarquons, pour commencer, que les roses et les guirlandes de pétales de roses, qui encombrent l'image et font probablement fonction d'attributs caractéristiques, concernent plus particulièrement non pas le personnage féminin, mais le personnage *masculin*, qui tient de la main gauche tendue une corbeille pleine de roses, et qu'une des guirlandes couronne. Ces deux détails se retrouvent dans l'une et l'autre des deux versions du même mythe présentes à Lixus (**fig. 1 et 3**). Si sa partenaire n'est pas Vénus, il faut alors que le personnage masculin appartienne *intrinsèquement* à la sphère de celle-ci, puisque la fleur même de Vénus sert à le caractériser avec tant d'insistance.

¹⁶ Cf. *LIMC II*, s.v. "Ares-Mars", n° 369, 371, 374-381, p. 546-548 et pl. 411-415.

¹⁷ Il provient d'Herculanum, cf. *ibid.*, n° 372, p. 546 et pl. 411 (Naples, Museo Nazionale, 9251) (notre **fig. 9**).

¹⁸ J. BALTY, *Mosaïques de Syrie*, Bruxelles 1977, p. 58-65, fig. 24-27, cf. *LIMC II*, *ibid.*, n° 382, p. 548 et s.v. "Ares" (in peripheria orientalis), n° 34, *ibid.*, p. 496 et pl. 374.

¹⁹ Cf. *LIMC II*, s.v. "Ares-Mars", n° 347 et sqq.

L'autre observation qui permet d'avancer dans la recherche d'une identification de la scène, c'est la constatation que les deux images de Lixus ont ailleurs un parallèle direct. On ne s'en est guère avisé jusqu'à présent, mais le même dispositif iconographique qu'à Lixus se retrouve à Piazza Armerina dans la célèbre *villa del Casale*. Il y organise la non moins célèbre *Scena erotica* (fig. 10), qui occupe le médaillon central d'une grande pièce des appartements situés immédiatement au nord de l'*aula basilicale*²⁰.

A vrai dire, à Piazza Armerina l'image est réduite à l'essentiel : seul le couple enlacé, représenté devant une sorte de balustrade-jardinière, en occupe tout le champ ; mais qu'il s'agisse bien du même couple ne fait pas de doute. La position relative des personnages est identique et suggère la même impression de réciprocité dans la rencontre amoureuse, tout en marquant de la même façon que l'élan est plus vif de la part du personnage féminin vers son partenaire masculin, qui paraît plutôt recevoir – et accepter pleinement – l'hommage amoureux.

Dans les deux cas, le personnage féminin, figuré à gauche de l'observateur, est tout entier tourné à droite vers son partenaire, de trois-quarts face à Lixus (fig. 1), de trois-quarts dos à Piazza Armerina (fig. 10) ; cette belle jeune femme a pour tout vêtement, dans les deux cas, un tissu rouge ourlé ou doublé de vert qui ne couvre que les jambes, laissant le corps entièrement nu, mis à part les parures, collier et bracelets (et un bandeau pectoral à Piazza Armerina) ; le bras droit est levé et enlace le partenaire, par l'épaule à Lixus, par le cou à Piazza Armerina ; le visage, de profil à droite dans les deux cas, touche celui du partenaire comme pour un baiser sur la joue à Lixus, se profile devant celui du partenaire comme pour un baiser sur les lèvres à Piazza Armerina.

Ce dernier est représenté de face dans les deux cas, tenant par le pli de son bras gauche le pan d'un manteau vert qui laisse le corps à nu. Dans les deux cas il porte une coiffure végétale, de feuillage à Piazza Armerina, de pétales de roses à Lixus. Dans les deux cas, enfin, il soutient des roses de son bras gauche étendu : contenues dans une corbeille qu'il tient de la main à Lixus, renfermées, à Piazza Armerina, au creux d'un pan de son manteau, également tenu de la main gauche. Un attribut supplémentaire, qui ne figure pas à Lixus, le caractérise à Piazza Armerina, et c'est une situle qu'il tient par l'anse, de la main gauche, en même temps que celle-ci retient le tissu.

A quelques variantes près, il s'agit bien de la même scène représentée au moyen du même dispositif iconographique. Malheureusement ce seul rapprochement ne nous avance pas

²⁰ A. CARANDINI et alii, *Filosofiana, la villa di Piazza Armerina*, Palerme 1982, I, p. 243-248, fig. 143 et II, f° XXXVI. Il s'agit du *cubiculum* à alcôve n° 39, pavé dans sa partie principale par la mosaïque 39 a, à décor géométrique renfermant, autour du tableau central qui nous intéresse, des médaillons secondaires avec Saisons et Masques. A. Ricci, auteur des textes concernant les mosaïques, ne propose pas d'identification pour notre scène, qualifiée seulement, selon la tradition, de "scène érotique". Dans son essai introductif, A. Carandini considère qu'il s'agit sans doute du *cubiculum* de la *domina*, et, sans pour autant identifier ce "couple d'amants", admet que ce décor dans son ensemble pourrait avoir servi "à signifier l'éternité de l'amour" (I, p. 88). Cette idée avait été proposée par S. SETTIS, "Per l'interpretazione di Piazza Armerina", *MEFRA* 87, 1975, p. 873-994, qui n'identifie pas non plus le "couple d'amants" (p. 925). L'identification qui sera proposée plus loin renforce encore ce point de vue.

beaucoup, dans la mesure où la scène de Piazza Armerina, qualifiée à juste titre d'érotique ou d'amoureuse, n'a pas été jusqu'ici plus précisément identifiée²¹.

C'est une troisième mosaïque qui donne la clef (**fig. 11**). Notre couple figure en effet sur une mosaïque de Carthage²², où il est accompagné d'une inscription philosophique²³. Nous le retrouvons, toujours étroitement enlacé, mais en position inversée, personnage féminin à droite, personnage masculin à gauche. Comme à Lixus, les deux visages se touchent. L'homme est cette fois entièrement nu, sauf collier et bracelets (les mêmes que ceux portés par le personnage féminin à Piazza Armerina) ; ses cheveux, blonds au sommet, sont piquetés de fleurs rouges derrière la nuque ; comme à Lixus, son regard s'élève vers le ciel, dans l'attente du baiser qu'il va recevoir – sur les lèvres peut-être ; comme à Lixus et à Piazza Armerina, il enlace sa partenaire du bras droit – par l'épaule, ici²⁴, au lieu que ce soit par la taille comme sur les deux autres exemples, tandis que sa main gauche l'enlace par le cou. La jeune femme, brune, vêtue d'un manteau vert qui ici cache sa nudité, parée d'un collier de perles à fermoir et de bracelets, comme à Lixus et à Piazza Armerina fixe du regard le jeune homme et approche son visage du sien en l'enlaçant du bras gauche, tandis qu'elle pose sa main droite derrière le cou de son partenaire. Comme à Lixus et à Piazza Armerina, des symboles propres à Vénus sont mis en évidence, non plus des roses, mais, à gauche, une colombe et, à droite, un coffret à bijoux. Cette fois, cependant, l'éigme de l'identité des deux personnages est levée par des attributs explicites qui rendent leur identification immédiate. Derrière le jeune homme, se voit une aile d'oiseau déployée, et la jeune femme porte des ailes de papillon : ce sont Amour et Psyché²⁵.

²¹ B. PACE, *I mosaici di Piazza Armerina*, Rome 1955, "mancando ancora di buone riproduzioni" n'a fait que mentionner (p. 89-90) les mosaïques des appartements situés au Nord et au Sud de l'*aula basilicale* ; c'est peut-être à propos de notre scène qu'il parle d'un "gruppo, forse di Dafni [lapsus pour Acis] e Galatea", hypothèse suggérée sans doute par la présence d'une représentation de Polyphème dans une pièce voisine ; mais B. Pace n'a visiblement pas approfondi son examen, et c'est regrettable dans la mesure où, à bien des égards, son livre reste une des meilleures études sur le sujet ; G.V. GENTILI, *La villa erculia di Piazza Armerina, I mosaici figurati*, Rome, s.d. (circa 1954), p. 28 parle de "scena erotica" sans autre examen ; H. KÄHLER, "La villa di Massenzio a Piazza Armerina", *ACTA ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, IV, Rome 1969, p. 41-49 et pl. I-XIX, assigne ce *cubiculum* au *dominus* et n'identifie pas la "coppia seminuda teneramente abbracciata" (p. 44 et pl. V a) ("das Liebespaar" dans ID., *Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina*, Berlin 1973, p. 55, fig. 36) ; R.J.A. WILSON, *Piazza Armerina*, Londres 1983, parle seulement d'un "kissing couple" (p. 48 et fig. 25). Voir aussi la note 20 ci-dessus.

²² Médailon circulaire, peut-être central, d'un pavement rectangulaire perdu, P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique II, Afrique Proconsulaire*, Paris 1910, n° 593. Seule la moitié supérieure du tableau figuré subsiste, conservée au Musée national de Carthage (notre **fig. 11**).

²³ OMNIA DEI SVNT/AGIMVR NON AGIMVS (la seconde moitié de l'inscription a été perdue après la découverte, avec la moitié inférieure du tableau). Naguère étudiée par R. HANOUNE, "CIL, VIII, 25042 (Carthage) et le débat philosophique et religieux à l'époque d'Augustin", *Afrique du Nord antique et médiévale, Ve Colloque international sur l'Histoire et l'Archéologie de l'Afrique du Nord (Avignon, 9-13 avril 1990)*, Paris 1992, p. 173-177, fig.

²⁴ Le mouvement et le traitement du bras du jeune homme sont identiques à ceux du bras droit de la jeune femme dans la mosaïque de Lixus.

²⁵ Sur d'autres représentations en mosaïque d'Eros avec Psyché ailés, ou de Psyché seule, cf. M. BOUHLILA, *Les mosaïques des thermes d'Aïn Doura (Dougga, Tunisie)*, Thèse dactylogr., Paris IV 1987, qui a réuni de nombreux éléments, notamment p. 119-120, 138-145, 157-162 et abordé la question de la sémantique

3. Les deux tableaux de Lixus et la "scène érotique" de Piazza Armerina représentent, comme la mosaïque de Carthage, Eros et Psyché.

Les rapprochements sont si étroits entre les divers tableaux ici mis en série que l'identification du dernier entraîne celle de tous les autres. On ne peut opposer à cette déduction qu'un seul argument : contrairement au couple de Carthage, ceux de Lixus et celui de Piazza Armerina sont aptères. Est-il admissible de reconnaître Eros et Psyché dans ces deux amants privés d'ailes ?

Contrairement à ce qu'il peut sembler d'abord, l'objection est très faible.

Les représentations d'Eros aptère sont innombrables. Sans vouloir ici multiplier inutilement les exemples, je citerai d'abord les conclusions de ceux-là mêmes qui ont eu à prendre en charge la totalité de la documentation pour la rédaction des notices correspondantes du *LIMC*. Chr. Augé, cherchant à "déterminer dans quelle mesure on peut parler d'un type d'Eros aptère", conclut qu'"il est certain que, dès le début de l'époque hellénistique, les Erotes-*putti* peuvent être aptères" et il "n'insiste pas sur le cas des Erotes aptères d'époque impériale... sinon pour rappeler qu'à l'intérieur d'une même série de copies en marbre, certains Erotes sont aptères sans que leur identification soit douteuse"²⁶. Quant à N. Blanc et F. Gury, elles ont, dans leur catalogue "retenus plusieurs figures aptères dans lesquelles" elles reconnaissent "Amour"; elles rappellent qu'"il existe des représentations aptères de l'Eros grec dont l'interprétation est certaine" et notent que "la critique tombe généralement d'accord pour dénier toute signification à cet attribut dont l'absence ne remettrait pas en cause l'identification du personnage"²⁷. Déjà R. Stuveras, dans son étude des *putti* romains, avait insisté sur ce point²⁸. Aux sceptiques les plus irréductibles, je recommanderai par exemple l'examen de la série des sarcophages de Saisons où les images d'Amours ailés et aptères sont rigoureusement interchangeables²⁹.

Des exemples de Psyché aptère sont également attestés. Ils sont particulièrement indiscutables dans les cas où Psyché aptère est associée avec Eros ailé, comme sur un camée de l'Ermitage³⁰, ou sur une mosaïque d'Utique conservée au Louvre³¹.

de ce thème p. 212-223. On remarquera qu'à Aïn Doura, l'espace aquatique de l'*impluvium*, où évoluent les bateaux d'Eros et Psyché, est parsemé de roses, cf. *ibid.*, p. 129 et 145-149.

²⁶ Dans *LIMC* III, s.v. "Eros", p. 933².

²⁷ Dans *LIMC* III, s.v. "Amor-Cupido", p. 1044².

²⁸ R. STUVERAS, *Le putto dans l'art romain*, Bruxelles 1969 (coll. Latomus, XCIX), p. 168-170.

²⁹ P. KRANTZ, *Die antiken Sarkophagreliefs*, V, 4, *Jahreszeiten Sarkophage*, cf. notamment les numéros de catalogue 52, pl. 26, 1 ; 63, pl. 44, 4 ; 64, pl. 43, 2-4 ; 72, pl. 45, 2 ; 120, pl. 50, 5 ; 128 (où des *putti* aptères alternent avec des Psychés ailées dans la représentation des Saisons) ; 133, pl. 58, 1 et 59, 1 ; 135, pl. 58, 2 et 59, 2. Notons que tous les exemples africains donnés par ce corpus présentent des Erotes aptères (*ibid.*, numéros de catalogue 579, 580, 585, 586, 588, 590).

³⁰ *LIMC* VII, s.v. "Psyché", n° 107 (Ermitage 244, cf. O. NEVEROV, *Antique Cameos in the Ermitage Collection*, Saint-Petersbourg 1971, n° 47).

³¹ *LIMC* VII, s.v. Psyché, n° 159 (Louvre, Ma 1800, cf. F. BARATTE, *Mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, Paris, 1978, n° 13, p. 49-50, fig. 36 = M. ALEXANDER et alii, *Corpus des mosaïques de Tunisie*, I, Utique, 3, n° 265, p. 15 et pl. XI). L'identification remonte à P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, II, *Afrique proconsulaire*, Paris 1910, n° 907.

Enfin et surtout, *le couple enlacé d'Eros et Psyché tous deux aptères est d'ores et déjà parfaitement attesté*. Un bel exemple en est fourni par un sarcophage attique d'époque antonine³² où, entouré (comme à Lixus) de plusieurs Erotes, le couple d'Eros et Psyché, enlacés selon le schéma canonique, occupe la position centrale (**fig. 12**) : tous deux sont représentés sans ailes, sans que leur identification ait jamais fait véritablement problème.

Mieux encore : il existe dans la statuaire une série rigoureusement symétrique de la nôtre. Un des groupes d'Eros et Psyché les plus fameux qui soit au monde est celui du musée du Capitole³³, marbre d'époque antonine découvert à Rome, sur l'Aventin, en 1749 : les deux amants y sont figurés aptères (**fig. 13**). Or, ce groupe trouve un parallèle direct à Ostie (**fig. 14**), où Eros et Psyché sont également aptères³⁴; ce nouvel exemple, datant probablement du IV^e siècle après J.-C., prouve la notoriété de ce type ainsi que sa permanence jusque dans l'Antiquité tardive. Enfin, – et c'est ce qui vient confirmer de façon indiscutable l'identification des personnages –, il existe un troisième groupe statuaire³⁵ (**fig. 15**) qui représente le même couple dans la même attitude et dépend visiblement du même modèle hellénistique, à ceci près que le personnage masculin est doté d'ailes d'oiseau et sa compagne d'ailes de papillon, attributs non équivoques qui, comme c'est le cas pour la série mosaïstique, garantissent l'interprétation de toute la série statuaire³⁶.

4. Conclusions.

L'ensemble de ces constatations permet de conclure avec certitude que les deux tableaux en mosaïque de Lixus considérés ici, ainsi que celui de Piazza Armerina, représentent Eros et Psyché, au même titre que celui de Carthage. Les symboles liés à la sphère de Vénus (roses à Lixus et à Piazza Armerina, colombe et coffret de bijoux à Carthage) conviennent parfaitement à

³² *LIMC* III, s.v. "Eros", n° 972 (Istanbul, Musée archéologique 511, provenant de Thessalonique) (notre **fig. 12**).

³³ *LIMC* VII, s.v. "Psyché", n° 141 a (Rome, Capitole 408), cf. F. HASSELL, *Pour l'amour de l'Antique*, Paris 1988 (trad. F. Lissarrague), fig. 73, p. 164-166 (notre **fig. 13**). Il s'agit sans doute d'une copie d'époque antonine d'un original hellénistique attribuable au III^e ou au II^e siècle avant J.-C. Psyché, comme à Lixus et à Piazza Armerina, est dénudée jusqu'au haut des cuisses ; elle enlace du bras gauche Eros par la taille et pose la main droite derrière le cou de son amant.

³⁴ *LIMC* VII, s.v. "Psyché", n° 141 b (Ostie, Musée, 180) (notre **fig. 14**), attribué au début du IV^e siècle après J.-C.

³⁵ *LIMC*, *ibid.*, n° 141 c (Florence, musée des Offices 339, provenant de Rome) (notre **fig. 15**).

³⁶ Celle-ci comporte encore d'autres exemples de ce même groupe, surtout lorsqu'il est ailé. Une statuette en terre cuite de Beyrouth identifiée comme une représentation d'Eros et Psyché (*LIMC* VII, s.v. "Psyché", n° 122) comporte un personnage féminin *aptère* enlaçant un personnage masculin dont le haut du corps est perdu : peut-être était-il lui aussi aptère ; en tous cas, il est intéressant de noter que l'identification ici n'a été proposée que sur la base de la position caractéristique d'enlacement du couple, en l'absence de tout attribut. Pour ce qui est du couple ailé, notons encore la statuette en terre cuite de Malibu (P. Getty Museum = *LIMC* III, s.v. "Eros", n° 413 b et pl. 630) où Eros de face, le bras gauche le long du corps, semble, ici aussi, surtout accepter l'hommage de Psyché qui, placée à sa gauche comme à Lixus, l'enlace et approche son visage de celui de son amant, pour un baiser.

Eros, fils et fidèle messager de celle-ci, et lui sont familiers³⁷ ; les ailes qu'il porte d'ordinaire sont celles de la colombe ; roses et coffret à bijoux sont aussi des symboles nuptiaux servant à caractériser son union avec Psyché, qui appartient à la série, très nombreuse dans le décor domestique, des épisodes mythologiques évoquant le mariage sous les espèces de l'union d'un dieu avec une mortelle (ou d'une déesse avec un mortel)³⁸.

La mosaïque de Piazza Armerina comporte cependant un attribut encore inexpliqué, c'est la situle que tient de la main gauche le personnage masculin. En réalité, ce détail aurait dû aider depuis le début à l'identification d'Eros, dont la situle est un des attributs normaux dans l'iconographie classique, sans doute parce que cet ustensile appartient aussi à la sphère nuptiale³⁹. Il est vrai qu'il apparaît plus rarement comme attribut d'Eros à l'époque romaine⁴⁰. Sans doute doit-on cette résurgence à un souci d'érudition artistique aussi bien que littéraire, caractéristique de l'antiquité tardive et particulièrement attendue à Piazza Armerina, dans la villa du *μονσικῆς ἐνῆρ*, quelle qu'ait été son identité⁴¹, qui avait peut-être choisi d'appeler sa demeure *Philosophiana*⁴².

³⁷ La fréquence de l'association d'Eros et des roses n'est plus à démontrer. Voir notamment les références que j'ai proposées - parmi beaucoup d'autres - dans NYMFARVM DOMVS, *Les pavements de la maison des Nymphes à Néapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture*, Leyde 1980, p. 68-69, où j'évoquais la tradition gnostique qui faisait naître les roses du sang répandu par Psyché lors de son union avec Eros : M. TARDIEU, *Trois mythes gnostiques : Adam, Eros et les animaux d'Égypte dans un écrit de Nag Hammadi (II, 5)*, Paris 1974. Voir aussi NYMFARVM DOMVS *cit.*, p. 155-156, 217, et M. BOUHLILA, ouvrage cité ci-dessus en note 25.

³⁸ A la suite de la mise en évidence de la symbolique du mariage dans le programme iconographique de la maison des Nymphes de Nabeul, NYMFARVM DOMVS *cit.*, notamment p. 196-239, j'ai été amené à indiquer à plusieurs reprises qu'il y avait lieu de généraliser, et que cette thématique était sans doute l'une des principales constantes du décor domestique, cf. "A propos d'un pavement inédit, quelques réflexions sur les représentations de Poséidon avec Amymoné dans la mosaïque romaine", *BSNAF* 1975, p. 125-132, et "Présence et fonction de la mythologie classique dans le décor en mosaïque de la maison romano-africaine", *Actes du XII Congrès international d'Archéologie classique (Athènes, 4-10 septembre 1983)*, Athènes 1988, p. 62-67, ou encore "Les images dans la maison romaine", *Bulletin de liaison de la Société des Amis de la Bibliothèque Salomon-Reinach*, N. S. 5, 1987, p. 57-67.

³⁹ Cf. LIMC III, s.v. "Eros", n° 188 et pl. 619 (canthare apulien, British Museum F 439) ; n° 470 a-e et pl. 634 (canthares, rhyton, lékanis et thymiatérion apuliens) ; n° 531 (lékanis siciliote de Palerme, Museo Nazionale 401), n° 531 a (coupe apulienne de Trieste, Museo Civico S 463) ; n° 531 b (pyxis apulienne du Louvre K 202) ; n° 532 (statuette en terre cuite, Berkeley, Lowie Museum 8.44) ; n° 533 (couvercle de miroir en bronze du British Museum 72.8-12.1) ; presque tous ces exemples appartiennent à la seconde moitié du IV^e siècle avant J.-C.

⁴⁰ Néanmoins des exemples existent : cf. LIMC III, s.v. "Amor-Cupido", n° 644 et pl. 722 (peinture de Pompéi, Naples, Museo Nazionale 9232) ; n° 677 (peinture de Stabies, Naples, Museo Nazionale 9325).

⁴¹ Voir les discussions qui ont suivi la publication de CARANDINI *et alii*, citée ci-dessus en note 20, notamment le colloque *La villa romana del Casale di Piazza Armerina, Atti della IV riunione scientifica della scuola di perfezionamento in archeologia classica dell'Università di Catania (Piazza Armerina, 28 settembre - 1 ottobre 1983)*, G. RIZZA, Salvatore GARAFFO éd., Catane 1984 (c. 1988).

DISCUSSION

José Maria Blázquez : En el mosaico del Lixus el pájaro posado en el hombro del eros podría ser un halcón y sería el símbolo de la casa de Adonis.

Jean-Pierre Darmon : L'oiseau sur l'épaule d'un Eros ressemble plus à un perroquet qu'à un faucon. Le perroquet n'est pas un oiseau de chasse. D'autre part, il est très fréquent en mosaïque (songeons aux perroquets enrubannés d'Antioche) - le faucon est rarement représenté et est généralement tenu au poing - je maintiens donc que cette mosaïque ne comporte aucun attribut relatif à la chasse et qu'il ne peut s'agir à Lixus d'Adonis et Vénus.

Marek-Titien Olszewski : Merci pour votre communication... Vous interprétez la scène "amoroso" comme Eros et Psyché. Je suis très étonné de voir Psyché avec un soutien-gorge. Je ne connais aucune représentation de ce type. Mais peut-être fais-je erreur.

Jean-Pierre Darmon : Je vous remercie de cette observation.

Stephen Zwirn : 1) In the Piazza Armerina mosaic, what is the male figure holding in his right hand ? 2) How can figures without wings be identified as Psyche and Amor ?

Jean-Pierre Darmon : 1) In Piazza Armerina the male figure is holding what seems to be a sort of *situla*, or amphora or krater with a mobile handle. 2) Groups of male and female figures embracing each other without wings has been already identified as Eros and Psyche in sculpture and reliefs.

Petra Baum-vom Felde : Die männliche Gestalt hält einen Eimer (*situla*) in der Hand, der identisch ist mit dem Eimer auf dem Monatsbild des Märzbildes im Kalender von 354 und im Hintergrund sind auch ähnliche Pflanzen. Diese Szene in Piazza Armerina ist als eine Zusammenfassung mehrerer Szenen zu verstehen, die alle im Zusammenhang mit dem Frühling stehen. So weisen die Blüten im Mantel der männlichen Gestalt auf den Frühling. Der Kontext des restlichen Mosaik zeigt die vier Jahreszeiten und Masken. Das weist auf einen dionysischen Kontext von ewigem Werden und Vergehen. Der Raum 39a vorgelagerte Raum 37 zeigt Polyphem, der von Odysseus mit Wein trunken gemacht wird. Also ein weiterer dionysischer Kontext : Der Wein, ein Geschenk des Dionysos, verhilft zum Sieg über die

⁴² Il est certain que les implications non seulement littéraires, mais morales et philosophiques du mythe d'Eros et Psyché, - dont tout homme cultivé connaissait le beau récit figurant au cœur de *l'Ane d'or* d'Apulée -, n'échappèrent assurément pas au prestigieux commanditaire du Casale.

wilde ungebändigte Natur. Das Emblem in Raum 39a ist motivisch/ikonographisch ähnlich einem Relief in Oesterreich (*LIMC I*, 1, S. 226, Nr. 37).

Zusätzlich zum Liebespaar ist hier noch ein Hund zu erkennen, der doch nahelegt, in dieser Szene Adonis und Aphrodite zu sehen, die ohne Zweifel den dionysischen Wiedergeburtsgedanken versinnbildlichen und so in den Kontext in Piazza Armerina passen. Herr Guidobaldi wies mich darauf hin, daß die *situla* die mit dem Monat März verbunden werden kann, vielleicht ein indirekter Hinweis auf die Jagd und damit Adonis ist, weil der März der Monat des Gottes Mars ist, und so durchaus mit Waffen assoziiert werden kann. Die Szene in Piazza Armerina ist oder darf auf keinen Fall isoliert gesehen werden. Sie erhält ihre Bedeutung durch die Attribute und umliegenden Darstellungen. Ich bevorzuge eine Interpretation als Adonis und Aphrodite.

Jean-Pierre Darmon : Je vous remercie de ces remarques et examinerai de près vos objections.



Fig. 1 - Panneau figuré provenant des petits thermes privés de la maison de Mars et Rhéa Silvia à Lixus (Maroc), musée de Tétouan (cliché J.-P. Darmon).

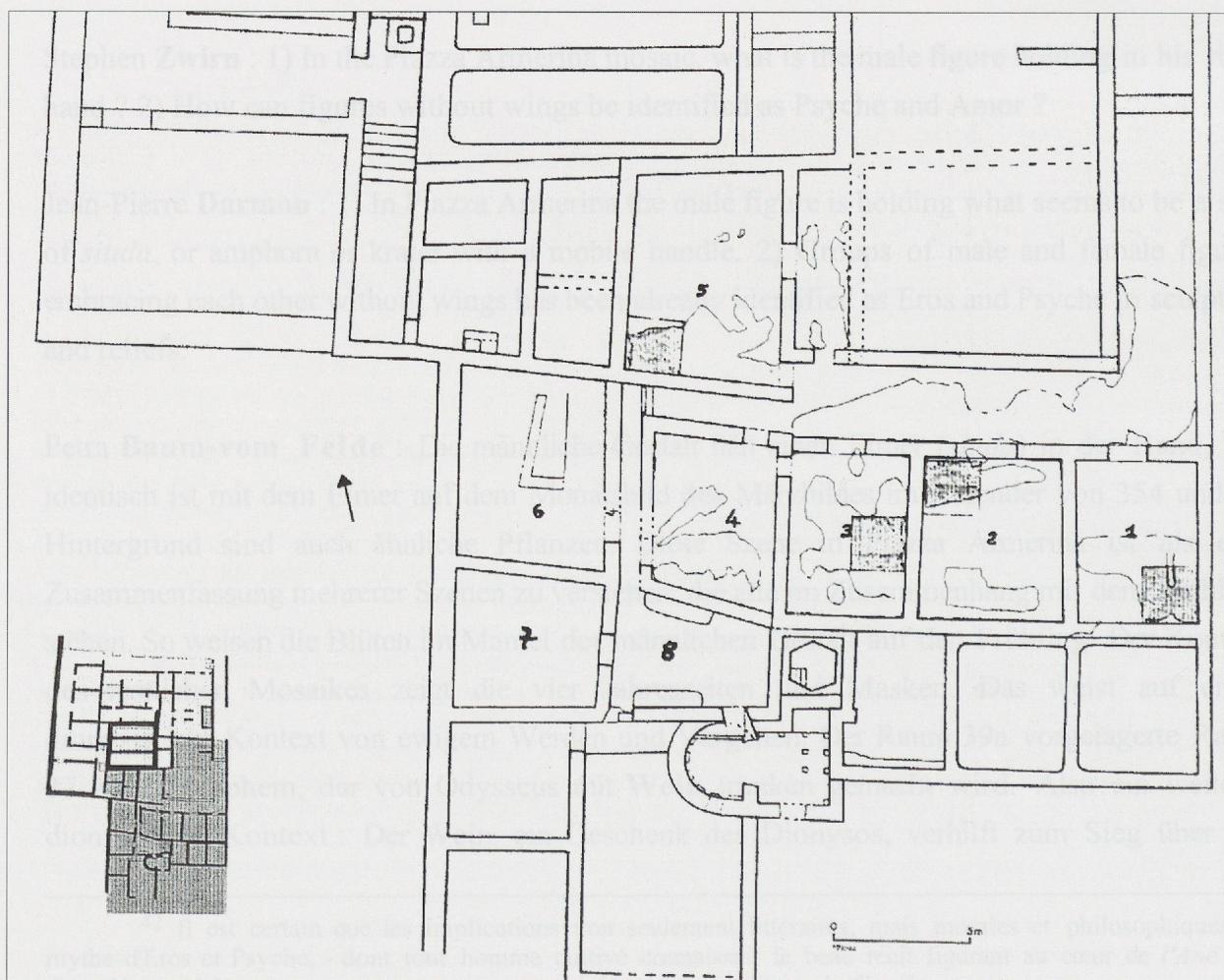


Fig. 2 - Plan de la maison de Mars et Rhéa Silvia à Lixus (relevé M.-P. Raynaud).



Fig. 3 - Médailon figuré de la maison de Mars et Rhéa Silvia à Lixus, provenant de la pièce n° 3 et conservé au musée de Tétouan (cliché J.-P. Darmon).

Fig. 7 - Vénus et Adonis. Pièce d'argent de l'Atelier Belluno, fin du I^e siècle ap. J.-C., Paris, Cabinet des médailles, Inv. d'après LIMC I, s.v. "Adonis", n° 38 a.



Fig. 4 - Vénus et Adonis. Sarcophage de Rome, Palazzo Rospigliosi (cl. d'après LIMC I, s.v. "Adonis", n° 38 a).



Fig. 5 - Vénus et Adonis. Sarcophage de Rome, Villa Borghese (cl. d'après *LIMC I*, s.v. "Adonis", n° 38 b).



Fig. 6 - Vénus et Adonis blessé.
Sarcophage de Rome, Vatican, Museo Chiaramonti (cl. d'après *LIMC I*, s.v. "Adonis", n° 39 f).



Fig. 7 - Vénus et Adonis. Plat d'argent de Feltre (Belluno, Italie), Paris, Cabinet des Médailles (cl. d'après *LIMC* I, s.v. "Adonis", n° 26).



Fig. 8 - Vénus et Adonis. Mosaïque de la maison du Pavement rouge à Antioche (cl. d'après *LIMC* I, s.v. "Adonis", n° 31).



Fig. 9 - Vénus et Mars. Peinture d'Herculaneum (cl. d'après *LIMC II, s.v. "Arès-Mars"*, n° 372).



Fig. 10 - Piazza Armerina, villa del Casale, mosaïque de la pièce n° 39 (numérotation Carandini), médaillon central à la Scena erotica (cl. d'après A. CARANDINI et alii, *Filosofiana*, cité, t. 1, fig. 143).



Fig. 11 - Eros et Psyché. Carthage, médaillon central d'un pavement perdu (P. GAUCKLER, *Inv. Mos. II*, n° 593), seul fragment conservé, Musée national de Carthage (cliché R. Hanoune).



Fig. 12 - Eros et Psyché. Sarcophage de Thessalonique (Musée archéologique d'Istanbul) (cl. d'après *LIMC III*, s.v. "Eros", n° 972).



Fig. 13 - Eros et Psyché. Groupe statuaire de Rome, Musée du Capitole (cl. d'après *LIMC VII*, s.v. "Psyché", n° 141 a).



Fig. 14 - Eros et Psyché. Groupe statuaire d'Ostie, musée d'Ostie (cl. d'après *LIMC VII*, s.v. "Psyché", n° 141 b).



Fig. 15 - Eros et Psyché. Groupe statuaire de Rome, Florence, Musée des Offices (cl. d'après LIMC VII, s.v. "Psyché", n° 141 c).