BURSA ULUDAĞ UNIVERSITY

MOSAIC RESEARCH AND APPLICATION CENTER

Bursa, 01.06.2025

CERTIFICATE OF PUBLICATION

The editor of the **JMR "Journal of Mosaic Research"** (an international journal on mosaics, annually published by the Bursa Uludag University Mosaic Research Centre), which is indexed in as a full text by EBSCO since 2009; by TÜBİTAK - ULAKBİM Social Sciences Databases since 2014; by Clarivate Analytics (Thomson Reuters) - Emerging Sources Citation Index (ESCI) since 2016 and by SCOPUS and DOAJ since 2021, **hereby CERTIFIES that** Dr. Nedjma SERRADJ from the University of Algiers 2 submitted an article entitled "*Des expressions et des sentiments sur des pavements dionysiaques de lAlgerie romaine"*; on 05 January 2021.

This article has been accepted for publication and appears in Volume 14, 2021 with DOI: 10.26658/jmr.1014563.

Kindest regards.

Prof. Dr. Mustafa Şahin

Editor



JMR

BURSA ULUDAĞ UNIVERSITY JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

AIEMA - TÜRKİYE

SCIENTIFIC COMMITTEE / BİLİMSEL KOMİTE

Maria de Fátima ABRAÇOS (APECMA– Portekiz/Portugal), Catherine BALMELLE (CNRS Paris-Fransa/France), Birol CAN (Uşak Üniversitesi – Türkiye), Jean-Pierre DARMON (CNRS Paris-Fransa/France), Maria de Jesus DURAN KREMER (University Nova of Lisbon – Portekiz/Portugal), Michel FUCHS (Lausanne University – İsviçre/Swiss), Kutalmış GÖRKAY (Ankara Üniversitesi – Türkiye), Anne-Marie GUIMIER-SORBETS (AIEMA – Fransa/France), Werner JOBST (Austrian Academy of Sciences – Avusturya/Austria), Amina-Aïcha MALEK (CNRS Paris -Fransa/France), İbrahim Hakan MERT (Bursa Uludağ Üniversitesi –Türkiye), Maria Luz NEIRA JIMÉNEZ (Universidad Carlos III de Madrid -İspanya/Spain), Marek T. OLSZEWSKI (University of Warsaw - Polonya/Poland), Asher OVADIAH (Tel Aviv University – İsrail/Israel), Mehmet ÖNAL (Harran Üniversitesi – Türkiye), David PARRISH (Purdue University – A.B.D./U.S.A), Gürcan POLAT (Ege Üniversitesi – Türkiye), Marie-Patricia RAYNAUD (CNRS Paris – Fransa/France), Derya ŞAHİN (Bursa Uludağ Üniversitesi –Türkiye), Mustafa ŞAHİN (Bursa Uludağ Üniversitesi –Türkiye), Y. Selçuk ŞENER (ankara hacı bayram veli Üniversitesi – Türkiye), Emine TOK (Ege Üniversitesi –Türkiye), Ayça TİRYAKİ TÜRKMENOGLU (İstanbul Üniversitesi –Türkiye), Patricia WITTS (AIEMA– Birleşik Krallık/united kingdom), Licinia N.C. WRENCH (New University of Lisbon – Portekiz/Portugal)

OFFPRINT / AYRIBASIM

VOLUME 14 2021

Bursa Uludağ University Press
Bursa Uludağ University Mosaic Research Center
Series - 3

Bursa Uludağ Üniversitesi Yayınları
Bursa Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi
Serisi - 3

JMR - 14

JMR

Volume 14

2021

BURSA ULUDAĞ UNIVERSITY
Prof. Dr. A. Saim KILAVUZ

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
University Rector / Rektör

AIEMA TÜRKİYE
Derya ŞAHİN
Mustafa ŞAHİN
Hazal ÇITAKOĞLU

AIEMA TÜRKİYE
Director / Direktör
Associated Director / Yardımcı Direktör
Yönetim Kurulu Üyesi/ Board Member

JMR PERIODICAL
Mustafa ŞAHİN
Derya ŞAHİN
Hazal ÇITAKOĞLU / N. Deniz ÜNSAL / Serap ALA ÇELİK

JMR SÜRELİ YAYINI
Editor / Editör
Assistant Editor - Redaction / Yardımcı Editör - Redaksiyon
Journal Secretaries / Dergi Sekreterleri

BOARD OF REFEREES OF THIS VOLUME

Fátima ABRAÇOS, Ali Akın AKYOL, Simonetta ANGIOLILLO, Rengin BECEREN ÖZTÜRK, James CROW, Jean-Pierre DARMON, Ayelet DAYAN, Maria de Jesus DURAN KREMER, Carmen GARCÍA BUENO, Amir GORZALCZANY, Anne-Marie GUIMIER-SORBETS, Filiz İNANAN, Gülgün KÖROĞLU, Sean LEATHERBURY, Guadalupe LOPEZ MONTEAGUDO, Amina-Aïcha MALEK, Francesca Paola MASSARA, Demetrios MICHAELIDES, Eric MORVILLEZ, Cátia MOURÃO, Maria Luz NEIRA JIMENEZ, Marek T. OLSZEWSKI, Elda OMARI, Mehmet ÖNAL, Sami PATACI, Lluís PONS PUJOL, Vania POPOVA, Fernando REGUERAS GRANDE, Thomas ROBY, Veronika SCHEIBELREITER-GAIL, Mirena SLAVOVA, Brigitte STEGER, Derya ŞAHİN, Yaşar Selçuk ŞENER, Ayça TİRYAKİ TÜRKMENOĞLU, Sebastián VARGAS VÁZQUEZ, Licínia WRENCH

BU DERGİNİN HAKEM KURULU

AIEMA - Türkiye is a research center that aims to study, introduce and constitude a data bank of the mosaics from the prehistoric times till today. The best presentation of the mosaics of Turkey is the ultimate goal of this center functioning depending on AIEMA. A data bank of Turkey mosaics and a corpus including Turkey mosaics are some of the practices of the center. Additionally, this center also equips a periodical including the art of ancient mosaics and original studies namely JMR (Journal of Mosaic Research).

JMR (Journal of Mosaic Research) is an international journal on mosaics, annually published by the Bursa Uludağ University Mosaic Research Centre. The aim of this journal is to serve as a forum for scientific studies with critical analysis, interpretation and synthesis of mosaics and related subjects. The main matter of the journal covers mosaics of Turkey aSnd other mosaics related to Turkey mosaics. Besides, the journal also accommodates creative and original mosaic researches in general. Furthermore, together with articles about mosaics, the journal also includes book presentations and news about mosaics.

JMR is a refereed journal. The articles sent to our journal are scanned with the “Ithenticate” plagiarism program, and the referee evaluation process is initiated according to the report result received from the program.

The manuscripts can be written in English, German, French or Turkish. All authors are responsible for the content of their articles.

JMR is indexed as a full text by EBSCO since 2009; by TÜBİTAK - ULAKBİM Social Sciences Databases since 2014; by Clarivate Analytics (Thomson Reuters) - Emerging Sources Citation Index (ESCI) since 2016 and by SCOPUS and DOAJ since 2021. Articles are published with DOI number taken by Crossref.

JMR is published each year in November.

It is not allowed to copy any section of JMR without the permit of Mosaic Research Center. Each author whose article is published in JMR shall be considered to have accepted the article to published in print and electronical version and thus have transferred the copyrights to the Journal of Mosaic Research.

The abbreviations in this journal are based on German Archaeological Institute publication criterions, Bulletin de l’Association international pour l’Etude de la Mosaique antique, AIEMA - AOrOc 25.2019, La Mosaique Gréco-Romaine IX and Der Kleine Pauly.

AIEMA - Türkiye, prehistorik dönemden günümüze kadar uzanan zaman süreci içerisindeki mozaikler hakkında bilimsel çalışmalar yapmayı, bu mozaikleri tanıtmayı ve söz konusu mozaikler hakkında bir mozaik veri bankası oluşturmayı amaçlayan bir araştırma merkezidir. AIEMA’ya bağlı olarak, Türkiye mozaiklerinin en iyi şekilde sunumu, bu merkezin işleyişinin nihai hedefidir. Türkiye mozaik veri bankası ve Türkiye mozaiklerini de içeren bir korpus hazırlanması çalışmaları, merkezin faaliyetlerinden bazılarıdır. Ayrıca, merkezin, antik mozaikler hakkında özgün çalışmaları içeren JMR (Journal of Mosaic Research) adında bir süreli yayını vardır.

JMR (Journal of Mosaic Research) Dergisi, her yıl Bursa Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi tarafından, mozaikler konusunda yayınlanan uluslararası bir dergidir. Bu derginin amacı, mozaikler hakkında eleştirel bir analiz, yorumlama, mozaik ve onunla ilgili konuların sentezi ile bilimsel çalışmalar için bir platform oluşturmaktır. Derginin temel konusu, Türkiye mozaikleri ve Türkiye mozaikleriyle ilişkili mozaiklerdir. Bunun yanında, dergi yaratıcı ve özgün mozaik araştırmaları içeren diğer mozaiklerle ilgili makaleleri de kabul etmektedir. Ayrıca dergide, mozaikler hakkındaki makalelerle birlikte, kitap tanıtımları ve haberler de bulunmaktadır.

JMR hakemli bir dergidir. Dergimize gönderilen makaleler, “Ithenticate” intihal programı ile taranmakta olup, programdan alınan rapor sonucuna göre hakem değerlendirme süreci başlatılmaktadır.

Makaleler İngilizce, Almanca, Fransızca ve Türkçe dillerinde yazılabilir. Dergide yayınlanan makalelerin sorumluluğu makale sahiplerine aittir.

JMR, 2009 yılından itibaren EBSCO tarafından tam metin olarak, 2014 yılından itibaren TÜBİTAK - ULAKBİM Sosyal Bilimler veri tabanları tarafından ve 2016 yılından itibaren Clarivate Analytics (Thomson Reuters) - Emerging Sources Citation Index (ESCI) tarafından 2021 yılından itibaren ise SCOPUS ve DOAJ tarafından taranmaktadır. Makaleler, Crossref'ten alınan DOI numarası ile yayınlanmaktadır.

JMR, her yıl Kasım ayında yayınlanmaktadır.

Mozaik Araştırmaları Merkezinin izni olmaksızın JMR’nin herhangi bir bölümünün kopya edilmesine izin verilmez. JMR’de makalesi yayınlanan her yazar makalesinin elektronik ve basılı halinin yayınlanmasını kabul etmiş, böylelikle telif haklarını JMR’ye aktarmış sayılır.

Bu dergideki makalelerde kullanılacak olan kısaltmalar Alman Arkeoloji Enstitüsü yayın kuralları, Bulletin de l’Association international pour l’Etude de la Mosaique antique, AIEMA - AOrOc 25.2019, La Mosaique Greco Romaine IX ve Der Kleine Pauly dikkate alınarak yapılmalıdır.

Journal of Mosaic Research
ISSN 1309-047X
E-ISSN 2619-9165

Printed by / Baskı

Bursa Uludağ Üniversitesi Basımevi Müdürlüğü
Bursa - 2020
Tel: + 90 224 2940532
Fax: +90 224 2940531
E-mail: basimevi@uludag.edu.tr

For detailed information please visit website / Detaylı bilgi için lütfen web sitesini ziyaret ediniz:

http://arkeoloji.uludag.edu.tr/JMRe/index.html

Address / Adres:
Bursa Uludağ University / Bursa Uludağ Üniversitesi
Faculty of Art and Sciences / Fen Edebiyat Fakültesi
Department of Archaeology / Arkeoloji Bölümü
16240 - Nilüfer / BURSA – TÜRKİYE

Tel: + 90 224 2941891
Fax: +90 224 2941677
E-mail: mosaicsjournal@gmail.com / aiematurkey@uludag.edu.tr
Facebook: @journalofmosaicresearch
Instagram: @journalofmosaicresearch

In Honour of Werner Jobst

Werner Jobst - Austrian pioneer of mosaic research



Werner Jobst was born in Tschachoritsch in Carinthia, Austria, in 1945. He set out to study classical archaeology and classical philology in Vienna. There he soon made a name for himself as an ambitious scholar, becoming an assistant at the Austrian Archaeological Institute as well as at the Institute for Classical Archaeology at the University of Vienna. Through his teacher and doctoral supervisor, Prof. Hermann Vetters, the director of the Austrian Archaeological Institute and head of the Ephesos excavations, Jobst came into scholarly contact with Turkey. These events had decisive influence on the rest of his professional life: His love for this country and its cultural assets not only developed through his participation in the Austrian excavations in Ephesos, but manifested itself in a focus of his research activities after the foundation of the Commission for the Corpus of the Ancient Mosaics of Asia Minor at the Austrian Academy of Sciences in 1973: initially Jobst devoted himself to the ancient mosaics of the Roman province of Asia. He undertook research trips to the archaeological museums of Istanbul, Iznik, Izmit and Bursa, as well as to Bithynia and Mysia, in order to document mosaics and to build up an archive.

From 1975 onwards, the organisation and control of the project was the responsibility of the Austrian Academy of Sciences together with the Türk Tarih Kurumu; the commission was chaired by Hermann Vetters and Ekrem Akurgal. In the following years, Jobst successfully continued his documentation of the mosaics in Ionia (Nysa, Kuşadası [Pygela], Miletus and Didyma), as well as in Herakleia Pontike, Amasra, Kastamonu and Eskişehir. He always sought personal contact with those responsible on site. He intensified his efforts to preserve Turkey's mosaic heritage during the 1970s as part of his studies on the mosaics of Ephesos, especially for his publication of the mosaics from Terrace House 2, but also by taking up restoration activities, which he first demonstrated with the help of the Aydın Museum in recovering the mosaic from Pygela.

He was present at the restoration of the mosaic of the Stoa of the Alytarches in Ephesos. In 1980 excavation and restoration works on the mosaics in Erythrai and in the area of the Mimas Peninsula (Karaburun) with the sites of Teos and Klazomenai began under his direction. In Erythrai, the then revolutionary method of preserving mosaics using silicic acid ethyl ester was tested, in which the tessellates did not have to be lifted.

Werner Jobst's untiring efforts to give ancient mosaics the attention that had not been paid to them as art monuments in archaeological research in the German-speaking world for many years were also expressed in his publications on mosaics from Austria (cf. W. Jobst, Römische Mosaiken in Salzburg [Vienna 1982]; W. Jobst, Antike Mosaikkunst in Österreich [Vienna 1985]). In doing so, he masterfully understood how to address a broad public and arouse its interest.

It was precisely his experience in the field of restoration science that led Werner Jobst, after receiving the offer from the Turkish Department of Antiquities in Ankara, to become head of the project "The Mosaic of the Great Palace in Istanbul". Under his management, the mosaic complex, which was threatened by decay, was reinvestigated and permanently conserved from 1983 onwards. In addition to the archaeological and restoration works, Werner Jobst saw to it that all parts of the archaeological monument were reunited at their place of discovery (cf. W. Jobst - R. Kastler - V. Scheibelreiter - E. Bolognesi Recchi-Franceschini, Neue Forschungen und Restaurierungen im byzantinischen Kaiserpalast von Istanbul: Akten der Internationalen Fachtagung vom 6.-8. November 1991 in Istanbul [Vienna 1999]). It is largely thanks to Jobst's efforts that a protective building was erected in 1987 in the Arasta Bazaar of Istanbul, which allowed a modern museological presentation of the mosaic. On 28 November 1997, the restoration measures were completed and the mosaic was presented to the Minister of Culture of the Turkish Republic in a ceremony marking the 150th anniversary of the Austrian Academy of Sciences (cf. W. Jobst - B. Erdal - Ch. Gurtner, İstanbul Büyük Saray Mozayiği: Araştırmalar, Onarım ve Sergileme, 1983-1997 = Istanbul, the Great Byzantine Palace Mosaic: its Exploration, Preservation and Exhibition, 1983-1997 [Istanbul 1997]).

After Werner Jobst had attained the post of Provincial Archaeologist of Lower Austria and his university agendas took him to Vienna, Graz and Salzburg, he became Chairman of the Commission for the Corpus of the Ancient Mosaics of Asia Minor at the ÖAW in 1991. In this capacity, he not only intensified his research activities in Turkey, but also expanded his contacts in international mosaic research and with AIEMA.

Since 2004, he has taken on important tasks within the initiative to found a Turkish branch of AIEMA: Here, he could benefit both from his great experience in the fields of mosaic research and restoration and from his personal networks within in the scientific community. Even more, he could further especially his love for the country and the people of Turkey! Jobst served on advisory committees at all events leading up to the founding of AIEMA Türkiye and is now a member of the scientific committee of the Journal of Mosaic Research (JMR).

We wish the jubilarian and ourselves that he may enrich the study of ancient mosaics with many exciting contributions in the years to come and that he may continue his travels and research – especially in Turkey – with his usual vigour!

Veronika Scheibelreiter-Gail

Vienna, July 1, 2021

Werner Jobst'un Onuruna

Werner Jobst - Avusturyalı Mozaik Araştırmaları Öncüsü



Werner Jobst 1945'te Avusturya'nın Karintiya kentindeki Tschachoritsch'te doğdu. Viyana'da klasik arkeoloji ve klasik filoloji okumaya başladı. Orada kısa süre sonra tutkulu bir bilim adamı olarak adını duyurdu ve Avusturya Arkeoloji Enstitüsü'nün yanı sıra Viyana Üniversitesi Klasik Arkeoloji Enstitüsü'nde asistan oldu. Öğretmeni ve doktora danışmanı, Avusturya Arkeoloji Enstitüsü müdürü ve Efes kazıları başkanı Prof. Hermann Vetters aracılığıyla Jobst, Türkiye ile bilimsel temas kurdu. Bu olaylar, mesleki yaşamının geri kalanı üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olacaktı: Bu ülkeye ve kültürel varlıklarına olan sevgisi sadece Avusturya'nın Efes'teki kazılarına katılmasıyla gelişmemiş, aynı zamanda 1973'te Avusturya Bilimler Akademisi Küçük Asya Antik Mozaikleri Külliyatı Komisyonu'nun kurulmasından sonra araştırma faaliyetlerinin odak noktasında kendini göstermiştir: Jobst başlangıçta kendisini Roma'nın Asya eyaletinin antik mozaiklerine adamıştır. Mozaikleri belgelemek ve bir arşiv oluşturmak için İstanbul, İznik, İzmit ve Bursa arkeoloji müzelerinin yanı sıra Bithynia ve Mysia'ya araştırma gezileri yapmıştır.

1975'ten itibaren projenin organizasyonu ve kontrolü Türk Tarih Kurumu ile birlikte Avusturya Bilimler Akademisi'nin sorumluluğundaydı; bu komisyona Hermann Vetters ve Ekrem Akurgal başkanlık etmiştir. İlerleyen yıllarda Jobst, İonia'daki (Nysa, Kuşadası [Pygela], Miletus ve Didyma), Herakleia Pontike, Amasra, Kastamonu ve Eskişehir'deki mozaikleri belgelemeye başarıyla devam etmiştir. Her zaman sahadaki sorumlularla kişisel temas kurmaya çalışmıştır. 1970'li yıllarda Efes mozaikleri üzerine yaptığı çalışmalarda, özellikle Teras Ev 2'deki mozaiklerin yayınlanması için, aynı zamanda ilk kez Pygela'dan mozaiğin kurtarılmasında Aydın Müzesi'nin yardımlarla gösterdiği restorasyon çalışmalarını da üstlenerek, Türkiye'nin mozaik mirasının korunmasına yönelik çabalarını yoğunlaştırmıştır.

Efes'teki Alytarches Stoa'sının mozaiğinin restorasyonundayer almıştır. 1980 yılında Erythrai'de ve Mimas Yarımadası (Karaburun) bölgesinde Teos ve Klazomenai yerleşimleri ile mozaikler üzerinde kazı ve restorasyon çalışmaları kendisinin başkanlığında başlamıştır. Erythrai'de, mozaiklerin kaldırılmasının gerekmediği, silisik asit etil ester kullanılarak mozaikleri korumanın devrim niteliğindeki yöntemi test edilmiştir.

Werner Jobst'un uzun yıllardır Almanca konuşulan ülkelerde arkeolojik araştırmalarda sanat anıtı olarak onlara gösterilmeyen ilgiyi antik mozaiklere vermek için bitmek bilmeyen çabaları, Avusturya'dan mozaikler üzerine yaptığı yayınlarda da ifade edilmiştir (cf. W. Jobst, Römische Mosaiken in Salzburg [Vienna 1982]; W. Jobst, Antike Mosaikkunst in Österreich [Vienna 1985])

Bunu yaparken, geniş bir kitleye nasıl hitap edeceğini ve ilgisini nasıl çekeceğini ustaca anlamıştır.

Werner Jobst'un Ankara'daki Türkiye Eski Eserler Dairesi'nden teklif almasının ardından "İstanbul'daki Büyük Saray Mozaiği" projesinin başına geçmesine yol açan şey, restorasyon bilimi alanındaki deneyimi olmuştur. Onun yönetimi altında, çürüme tehdidi altındaki mozaik kompleksi yeniden araştırılmış ve 1983'ten itibaren kalıcı olarak korunmuştur. Werner Jobst, arkeolojik ve restorasyon çalışmalarına ek olarak, arkeolojik anıtın tüm bölümlerinin keşfedildikleri yerde yeniden birleştirilmesini sağlamıştır (bkz. W. Jobst - R. Kastler - V. Scheibelreiter - E. Bolognesi Recchi-Franceschini, Neue Forschungen und Restaurierungen im byzantinischen Kaiserpalast von İstanbul: Akten der Internationalen Fachtagung vom 6.-8 Kasım 1991, İstanbul [Viyana 1999]). Büyük ölçüde Jobst'un çabaları sayesinde, 1987 yılında İstanbul Arasta Çarşısı'nda mozaiğin modern bir müzeolojik sunumuna izin veren koruyucu bir bina inşa edilmiştir. 28 Kasım 1997'de restorasyon çalışmaları tamamlanmış ve mozaik Avusturya Bilimler Akademisi'nin 150. kuruluş yıldönümü münasebetiyle düzenlenen törenle Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanı'na takdim edilmiştir (bkz. W. Jobst - B. Erdal - Ch. Gurtner, İstanbul Büyük Saray Mozayiği: Araştırmalar, Onarım ve Sergileme, 1983-1997 = Istanbul, the Great Byzantine Palace Mosaic: its Exploration, Preservation and Exhibition, 1983-1997 [Istanbul 1997]).

Werner Jobst, Aşağı Avusturya Vilayet Arkeologu görevine geldikten ve üniversite gündemleri onu Viyana, Graz ve Salzburg'a götürdükten sonra, 1991'de ÖAW'da Küçük Asya Antik Mozaikleri Külliyatı Komisyonu Başkanı olmuştur. Bu sıfatla, sadece Türkiye'deki araştırma faaliyetlerini yoğunlaştırmakla kalmamış, aynı zamanda uluslararası mozaik araştırmaları ve AIEMA ile olan bağlantılarını da genişletmiştir.

2004 yılından bu yana AIEMA'nın Türkiye şubesini kurma girişimi kapsamında önemli görevler üstlenmiştir: Burada hem mozaik araştırma ve restorasyon alanlarındaki büyük deneyiminden hem de bilim camiasındaki kişisel ağlarından faydalanabilir. Dahası, özellikle ülkeye ve Türkiye halkına olan sevgisini daha da ilerletebilir! AIEMA Türkiye'nin kuruluşuna kadarki tüm etkinliklerde danışma kurullarında yer alan Jobst, şu anda Journal of Mosaic Research (JMR) bilim kurulu üyesidir.

Gelecek yıllarda antik mozaik çalışmalarını birçok heyecan verici katkıyla zenginleştirmesini ve özellikle Türkiye'de seyahatlerine ve araştırmalarına her zamanki gücüyle devam etmesini, kendisi ve kendimiz için diliyoruz!

Veronika Scheibelreiter-Gail

Viyana, 1 Temmuz 2021

Werner Jobst zu Ehren

Werner Jobst - Österreichischer Pionier der Mosaikforschung



Werner Jobst wurde 1945 in Tschachoritsch in Kärnten, Österreich, geboren. Seine Studien der Klassischen Archäologie und Klassischen Philologie führten ihn nach Wien. Dort machte er sich bald als ehrgeiziger Wissenschaftler einen Namen und wurde Assistent am Österreichischen Archäologischen Institut sowie am Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien. Durch seinen Lehrer und Doktorvater, Prof. Hermann Vetters, den Direktor des Österreichischen Archäologischen Instituts und Leiter des Unternehmen Ephesos, kam Jobst in wissenschaftlichen Kontakt mit der Türkei, die sein weiteres Berufsleben entscheidend prägen sollte: Seine Liebe zu diesem Land und dessen Kulturgütern entwickelte sich nicht nur durch die Teilnahme an den österreichischen Ausgrabungen in Ephesos, sondern manifestierte sich nach der Gründung der Kommission für das Corpus der antiken Mosaiken Kleinasiens an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) im Jahr 1973 in einem Schwerpunkt seiner Forschungstätigkeit: Mit dem Ziel, antike Mosaiken für den Aufbau eines systematisch angelegten Bildarchivs zu dokumentieren, unternahm Jobst Reisen in die archäologischen Museen von Istanbul, Iznik, Izmit und Bursa sowie nach Bithynien und Mysien. Die Organisation des Corpusprojekts oblag ab 1975 der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gemeinsam mit dem Türk Tarih Kurumu; die Kommission wurde von Hermann Vetters und Ekrem Akurgal geleitet. In den folgenden Jahren setzte Jobst seine Dokumentation von Mosaiken in Ionien (Nysa, Kuşadası [Pygela], Milet und Didyma) sowie in Herakleia Pontike, Amasra, Kastamonu und Eskişehir erfolgreich fort, wobei er stets den persönlichen Kontakt zu den Verantwortlichen vor Ort suchte. Seine Bemühungen um die Erhaltung des musivischen Erbes der Türkei intensivierte er in den 1970er Jahren im Rahmen seiner Forschungen zu den Mosaiken von Ephesos, insbesondere für seine Publikation der Mosaiken aus dem Hanghaus 2, aber auch durch die Aufnahme von Restaurierungsarbeiten, die er erstmals mit Hilfe des Museums Aydın bei der Bergung des Mosaiks aus Pygela demonstrierte.

Er war bei der Restaurierung des Mosaiks der Alytarchenstoa in Ephesos anwesend, und 1980 begannen unter seiner Leitung Ausgrabungs- und Restaurierungsarbeiten an den Mosaiken in Erythrai und im Gebiet der Mimas-Halbinsel (Karaburun) mit den Stätten von Teos und Klazomenai. In Erythrai wurde unter Jobsts Ägide die damals revolutionäre Methode der Mosaikkonservierung mit Kieselsäureethylester erprobt, bei der die Mosaiken nicht gehoben werden mussten.

Werner Jobsts unermüdliches Bestreben, den antiken Mosaiken die Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, die ihnen als Kunstdenkmälern in der archäologischen Forschung im deutschsprachigen Raum lange Zeit nicht zuteil

geworden war, fand auch in seinen Publikationen zu Mosaiken aus Österreich seinen Niederschlag (vgl. W. Jobst, Römische Mosaiken in Salzburg [Wien 1982]; W. Jobst, Antike Mosaikkunst in Österreich [Wien 1985]). Dabei verstand er es meisterhaft, ein breites Publikum anzusprechen und dessen Interesse zu wecken.

Gerade seine Erfahrungen auf dem Gebiet der Restaurierungswissenschaft führten dazu, dass Werner Jobst nach dem Angebot der türkischen Antikenverwaltung in Ankara die Leitung des Projektes „Das Mosaik des Großen Palastes in Istanbul" übernahm. Unter seiner Ägide wurde der vom Verfall bedrohte Mosaikkomplex ab 1983 neu erforscht und dauerhaft konserviert. Neben archäologischen und restaurierungswissenschaftlichen Arbeiten sorgte Werner Jobst dafür, dass alle Teile des Bodendenkmals wieder an ihrem Fundort zusammengeführt wurden (vgl. W. Jobst – R. Kastler – V. Scheibelreiter – E. Bolognesi Recchi-Franceschini, Neue Forschungen und Restaurierungen im byzantinischen Kaiserpalast von Istanbul: Akten der Internationalen Fachtagung vom 6.-8. November 1991 in Istanbul [Wien 1999]). Es ist maßgeblich den Bemühungen von Jobst zu verdanken, dass 1987 im Arasta Basar von Istanbul ein Schutzbau errichtet wurde, der eine moderne museale Präsentation des Mosaiks ermöglichte. Am 28. November 1997 wurden die Restaurierungsmaßnahmen abgeschlossen und das Mosaik im Rahmen einer Feier zum 150-jährigen Bestehen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften an den Kulturminister der Türkischen Republik übergeben (vgl. W. Jobst – B. Erdal – Ch. Gurtner, Istanbul. Das große byzantinische Palastmosaik. Seine Erforschung, Konservierung und Präsentation 1983–1997 = İstanbul Büyük Saray Mozayiği: Araştırmalar, Onarım ve Sergileme, 1983-1997 = Istanbul, the Great Byzantine Palace Mosaic: its Exploration, Preservation and Exhibition, 1983-1997 [Istanbul 1997]).

Nachdem Werner Jobst das Amt des Landesarchäologen von Niederösterreich erlangt hatte und seine Universitätsagenden ihn nach Wien, Graz und Salzburg führten, wurde er 1991 auch Vorsitzender der Kommission für das Corpus der antiken Mosaiken Kleinasiens an der ÖAW. In dieser Funktion intensivierte er nicht nur seine Forschungsaktivitäten in der Türkei, sondern erweiterte auch seine Kontakte in der internationalen Mosaikforschung und zur AIEMA.

Seit 2004 hat er wichtige Aufgaben im Rahmen der Initiative zur Gründung eines türkischen Zweigs der AIEMA übernommen: Hier kamen ihm seine große Erfahrung in den Bereichen der Mosaikenforschung und Restaurierung ebenso zugute wie seine Vernetzung in der Wissenschaftslandschaft, vor allem aber seine Liebe zu Land und Leuten der Türkei!

Werner Jobst war bei allen Veranstaltungen, die zur Gründung der AIEMA Türkiye führten, in beratenden Gremien tätig. Heute ist er Mitglied des wissenschaftlichen Komitees des Journal of Mosaic Research (JMR).

Wir wünschen dem Jubilar und uns, dass er das Studium der antiken Mosaiken in den kommenden Jahren durch viele spannende Beiträge bereichern möge und er mit gewohntem Elan seine Reisen und Forschungen – vor allem in der Türkei – fortsetzen kann!

Veronika Scheibelreiter-Gail

Wien, am 1. Juli 2021



CONTENTS

JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

RESEARCH ARTICLES / ARAŞTIRMA MAKALELERİ

Archaeology / Arkeoloji

1 Daniel ALCUBIERRE - Jordi ARDIACA - Pere Lluís ARTIGUES - Silvia LLOBET - Irene MAÑAS - Antoni RIGO

The Late Roman Mosaics from the Villa of Pont del Treball Digne, Barcelona

Barselona, Pont del Treball Digne Villası'ndan Geç Roma Mozaikleri

13 Mahmut AYDIN - Fatima KAVŞUT

Determination of the Type and Origin of Stone Tesseras Used in Antiochian Mosaics, Museum Hotel Example

Hatay Mozaiklerinde Kullanılan Taş Tesseraların Türü ve Kökenin Tespiti, Müze Otel Örneği

29 Laura CASO

The Eagle Symbol in the Mosaic of the Great Palace in Constantinople

İstanbul'daki Büyük Saray Mozaiğindeki Kartal Sembolü

41 Jasmina S. ĆIRIĆ

Theodore Metochites Mosaic at Chora and the Relics of the True Cross

Kariye'deki Theodore Metokhites Mozaiği ve Gerçek Haç'ın Kalıntıları

53 Ömer ÇELİK

İncirli Köyü Martyrium Mozaikleri ve Hatay Mozaikleri Arasındaki Yeri

İncirli Village Martyrium Mosaics and the Place of These Mosaics in Hatay Mosaics

79 Ersin ÇELİKBAŞ - Ercan VERİM

Hadrianoupolis Kuzeybatı Nekropol Kilisesi'nin Bema ve Apsis Mozaikleri

Mosaics of Bema and Apse in Northwest Necropolis Church from Hadrianoupolis

101 Stéphanie DERWAEL

The Peopled Scroll of the Great Palace Mosaic in Constantinople. New Perspectives

İstanbul'daki Büyük Saray Mozaiğinin Akantus Dalları Motifi. Yeni Perspektifler

127 Dominique Maria DI CARO

Concordantia Veteris et Novi Testamenti in the Mosaic of the Funerary Basilica of Via Dottor Consoli in Catania

Katanya'daki Via Dottor Consoli Mezar Bazilikası'nın Mozaiğinde Concordantia Veteris et Novi Testamenti

139 Maria de Jesus DURAN KREMER

The Mosaic Decoration of Peristylia in Roman Villae and Domus of Western Lusitania (Portugal). The Interrelationship between Domestic Space Planning and the Chosen Peristyle Flooring

Batı Lusitania'nın (Portekiz) Roma Villaları ve Domus'unda Peristylia'nın Mozaik Dekorasyonu. Evsel Alan Planlaması ile Seçilen Peristil Döşeme Arasındaki İlişki

169 Lihi HABAS

The Mosaic Floors of the House of Kyrios Leontis in Nysa Scythopolis (Beth Shean)

Nysa Scythopolis'teki (Beth Shean) Kyrios Leontis Evi'nin Mozaik Zeminleri

199 Anna-Laura HONIKEL

Unraveling the Interplay between Inscriptions and Images: The Cosmological Mosaic of Mérida

Yazıtlar ve Görüntüler Arasındaki Etkileşimi Çözme: Mérida Kozmolojik Mozaiği

217 Luz NEIRA - Isabel RODRÍGUEZ

Reflections on Music Performance and Dancing in a Roman Mosaic Found on the Aventine

Aventine'de Bulunan Bir Roma Mozaiğinde Müzik Performansı ve Dans Üzerine Düşünceler

233 David PARRISH

The Revival of Interest in Representing Plays of Menander in the Late 2nd and Early 3rd Centuries AD: A Historical and Art-Historical Phenomenon

İS 2. Yüzyıl Sonları ve Erken 3. Yüzyıllarda Menander Oyunlarının Temsil Edilmesine İlginin Yeniden Canlanması: Tarihsel ve Sanat-Tarihsel Bir Fenomen

259 Nedjma SERRADJ-REMILI

Des expressions et des sentiments sur des pavements dionysiaques de l'Algérie romaine

Roma Cezayiri'nin Dionysiak Döşemeleri Üzerindeki İfadeler ve Duygular

289 Nava SEVILLA-SADEH

Dionysian Eros or Erotic Dionysus? Sources and Meanings of Hybridization in the Bacchus Mosaic at the Naples Museum

Dionysiak Eros mu, Erotik Dionysos mu? Napoli Müzesi'ndeki Bacchus Mozaiğindeki Melezleşmenin Kaynakları ve Anlamları

301 Ivo TOPALILOV

The Impact of Constantinopolitan Liturgy on the Mosaic Pavements in the Christian Basilicas in Thrace during the Second Half of 5th C.

5. Yüzyılın İkinci Yarısında Trakya'daki Hristiyan Bazilikalarında Konstantinopolis Litürjisinin Mozaik Döşemelere Etkisi

319 Sebastián VARGAS-VÁZQUEZ - Manuel ROMERO PÉREZ

Roman Mosaics of Antequera. An Overview

Antequera'nın Roma Mozaikleri. Genel Bir Bakış

341 Véronique VASSAL

La fleur de lotus ou Nelumbo nucifera dans les mosaïques gréco-romaines

Greko-Romen Mozaiklerinde Lotus Çiçeği veya Nelumbo Nucifera

Conservation / Konservasyon

355 Gözde KIRLI ÖZER

Mozaiklerin Yerinde Sergilenmesi ve Korunmasına Yönelik Tasarımlarda İlişkisel Anlam Çözümlemesinin Katkıları

Contributions of Relational Meaning Analysis in Designs for the Exposure and Conservation of Mosaics

363 Şehrigül YEŞİL

Reburial of Mosaics: Field Experiment Comparing Six Different Systems Based on the Results of Monitoring Station in Perge

Mozaiklerin Tekrar Gömülmesi: Perge'de Kurulan İzleme İstasyonu Sonuçlarına Göre Altı Farklı Gömme Sisteminin Karşılaştırılması

BOOK REVIEW / KİTAP İNCELEMESİ

389 Işıl IŞIKLIKAYA-LAUBSCHER

İki Dünya Arasında: Yaşamdan Ebediyete Zeugma'da Evler ve Mezarlar / Between Two Worlds: The Houses and Tombs of Zeugma from Life to Eternity, Kutalmış Görkay (ed.)

NEWS / HABERLER

397 Miguel PESSOA - Lino RODRIGO - Pedro SALES

About the 16th Colloquium of the International Association for the Study of the Ancient Mosaic AIEMA in Conímbriga, Rabaçal, São Simão and Santiago da Guarda, with excursion to Alter do Chão, Mértola, Milreu and Faro, 11th to 15th July 2025

Alter do Chão, Mértola, Milreu ve Faro'ya Yapılacak Gezilerle Birlikte Conímbriga, Rabaçal, São Simão ve Santiago Da Guarda'da 11 – 15 Temmuz 2025Tarihinde Düzenlenecek Uluslararası Antik Mozaikler Üzerine Çalışmalar Derneği 16. Uluslararası Kolokyumu Hakkında

DOI: 10.26658/jmr.1014563 (Research Article / Araştırma Makalesi) JMR 14, 2021 259-288

Des expressions et des sentiments sur des pavements dionysiaques de l'Algérie romaine

Roma Cezayiri'nin Dionysiak Döşemeleri Üzerindeki İfadeler ve Duygular

Nedjma SERRADJ-REMILI*

(Received 05 January 2021, accepted after revision 25 August 2021)

Abstract

Expressions and Feelings on Dionysian Pavements of Roman Algeria

The figurative ancient mosaics often represent "living" paintings which depict mythological, historical or real personages who manage to express various feelings thanks to the ingenuity of the mosaic craftsmen.

Indeed, the art of ancient mosaic has not ceased to evolve since the Hellenistic period in the direction of the translation of the emotions and feelings that give life to the myths and legends represented.

The mosaics which decorated the ceremonial and reception rooms in luxurious domus did not only play an ornamental role, they entertained the guests, stimulated all their senses and provoked the exchange of conversations around the table. The Dionysian mosaics were particularly intended for this function because Dionysus is the god of the banquet!

By admiring some of the many pavements of the Dionysian legend of Roman Algeria, one can detect the rendering of emotions and soak up an unreal and almost real atmosphere at the same time! ...

This article is an invitation to discover a whole range of sometimes contradictory feelings that appear on mosaics; we will thus be able to see how the African mosaicists from the end of the 2nd to the 5th century A.D. used various methods to make their personages more expressive and alive.

Keywords: *Feelings, rendering of emotion, visual logos, gesture, Dionysian pavement.*

Öz

Figüratif antik mozaikler, mozaik ustalarının hünerleri sayesinde çeşitli duygularını ifade etmeyi başaran mitolojik, tarihi veya gerçek kişilikleri betimleyen "canlı" resimleri sıklıkla temsil etmektedir.

Nitekim antik mozaik sanatı, temsil edilen mit ve efsanelere hayat veren duygu ve hislerin tercümesi doğrultusunda Helenistik Dönem'den bu yana gelişmeyi bırakmamıştır.

Lüks domustaki tören ve kabul odalarını süsleyen mozaikler, sadece bir dekorasyon görevi üstlenmemiş, misafirleri eğlendirmiş, tüm duyuları harekete geçirmiş ve masa etrafında karşılıklı sohbetlerin yaşanmasına neden olmuştur. Dionysos mozaikleri özellikle bu işlev için tasarlanmıştır çünkü Dionysos ziyafetin tanrısıdır!

Roma Cezayiri'nin Dionysos efsanesinin birçok döşemeden bazılarına hayran kalınarak, duyguların yorumlanması algılanabilir ve aynı anda hem gerçek dışı hem de neredeyse gerçek bir atmosfer kişiyi içine çekebilir! ...

Bu makale, mozaiklerde ortaya çıkan, bazen birbiriyle çelişen bir dizi duyguyu keşfetmeye bir davettir; 2. yüzyılın sonundan 5. yüzyıla kadar Afrikalı mozaik ustalarının kişiliklerini daha etkileyici ve canlı kılmak için çeşitli yöntemler kullandıklarını böylece görebiliriz.

Anahtar Kelimeler: *Duygular, duygunun sunumu, görsel logolar, jest, Dionysiak döşeme.*

* Nedjma Serradj-Remili, Archaeology Institute-University of Algiers 2, 02 Djamel Eddine el afghani, Bouzareah, Algeria. https://orcid.org/0000-0002-8033-3379. E-mail: nedjma.serradj@univ-alger2.dz; nedjmaser@hotmail.com

Introduction

Au jour d'aujourd'hui, seul l'art de la peinture en céramique et celui de la sculpture ont retenu l'attention des chercheurs dans l'étude du rendu des émotions et l'expression des sentiments[1].

Les recherches sur la céramique grecque peinte ont mis l'accent sur le corps humain comme le moyen le plus efficace pour exprimer et transmettre les émotions qui l'animent, par les mouvements ou les attitudes que le corps adopte ou encore les expressions faciales (Toillon 2014 : III).

A partir de l'époque grecque les artistes (sur tous les supports) s'intéressent également au visage ou se peignent vraiment les sentiments de l'âme et petit à petit, ils réussissent à mettre en harmonie les traits du visage avec les mouvements du corps. Les gestes, les attitudes, les postures associées aux regards sont autant d'expressions corporelles qui révèlent des comportements et des relations entre les hommes, les dieux et les animaux. Il y a donc un lien très étroit qui unit les émotions aux mouvements corporels et aux expressions faciales, ces derniers sont des outils de décryptage efficients des sentiments et émotions qui animent les personnages représentés dans l'iconographie.

L'art de la sculpture grecque est ainsi arrivé, dans un premier temps, à se focaliser sur le visage où se peignent tous les sentiments de l'âme. Puis dans un second temps, il a réussi à harmoniser les traits du visage avec les mouvements du corps, sous la notable influence des grands maîtres (*Phidias, Praxitèle, Lysippe*) qui ont largement contribué à l'évolution de l'expression de l'art grec[2].

Ainsi à partir du IVe siècle avant JC, la sculpture évolue dans la direction de la traduction des sentiments et une sorte de hiérarchie est adoptée aussi bien pour les sujets mythologiques que pour les sujets humains ; par exemple la beauté et le calme impassible d'Apollon s'oppose à la brutalité déchaînée des centaures et à la bestialité et la laideur physique des Silènes (Collignon 1915 : 481-492).

Dans le domaine de la céramique grecque, dés le VIe siècle avant JC, les peintres adoptent la technique du visage frontal ce qui leur a permis d'étendre la gamme des traits expressifs. Ainsi, la représentation frontale du visage a été utilisée pour impliquer et interpeller directement le spectateur, chose qui n'était pas possible avec les visages de profil. Des artistes comme *Exékias* ou le peintre de *Penthésilée* ont alors recours à l'expressionisme pour traduire des sentiments forts et des tensions dramatiques en céramique (comme la vengeance de Dionysos sur les pirates tyrrhéniens[3]).

Les peintres grecs cherchent à donner de l'intensité au regard et ils réussissent à traduire l'âme des personnages à travers les yeux. La maîtrise du regard est telle que l'œil d'un sujet représenté peut exprimer ses multiples états d'âme. Pour la peinture et, par extension la mosaïque qui s'en rapproche beaucoup, à un tel point que *Pline* (Plin. nat. XXXV, 3) l'a comparée à de la « peinture de pierre » (Blanc-Bijon 2016 :1003-1017), ce sont d'abord les yeux et la physionomie qui rendent les affections de l'âme, auxquels viennent se greffer les mouvements du corps.

Devant l'existence de ces études citées plus haut et l'absence de recherches comparables dans le domaine de la mosaïque romaine figurée qui pourtant nous

1 Voir les études de Deonna 1914a, b et Toillon 2014.

2 Pour plus de détails voir Collignon 1915 : 481-492.

3 Kylix de Dionysos par Exékias, 540/530 avant JC. Voir Beazley 1956 : 686 n°146.21.

offre un immense répertoire notamment les représentations mythologiques, des questions s'imposent :

- Qu'en est-il pour le rendu des émotions dans *l'ars musivaria* ?

- Peut-on déchiffrer des sentiments en contemplant une mosaïque figurée comme c'est le cas pour une statue ou une céramique peinte ?

- Quels ont été les moyens utilisés par les artisans en mosaïque (*pictor-imaginarius, musivarius, tesselarius*) pour rendre les émotions sur la surface plane et inerte d'un pavement ?

- Peut-on parler de techniques semblables à celles des sculpteurs ou des peintres en céramique pour « faire parler un pavement » et lui insuffler des sentiments ?

Nous allons exposer des réflexions et émettre quelques hypothèses qui se sont imposées à nous à travers cette modeste recherche pour tenter de répondre à ces questions qui nous taraudent l'esprit et ne cessent d'attiser notre curiosité. Ainsi, nous proposerons des lectures iconographiques de différents pavements dans un contexte mythologique et parfois même littéraire propre à la légende dionysiaque. Cet article n'est que le début d'un projet de recherches sur le rendu des émotions dans l'art de la mosaïque mythologique africaine et on ne traitera ici que des pavements dionysiaques.

L'art de la mosaïque antique n'a pas cessé d'évoluer depuis la période hellénistique, en emboitant le pas au décor en peinture, afin de traduire tous les sentiments et expressions qui animent et donnent vie aux scènes et aux légendes représentées puisées dans la mythologie grecque. A travers la représentation des gestes effectués par des personnages peints en mosaïque, l'artiste mosaïste crée une représentation d'un mythe à un moment bien précis.

La mosaïque était un important élément du décor architectural, elle est à la fois revêtement de sol utilitaire et artisanal et parfois œuvre d'art avec une image plane déformée par la perspective qui donne une illusion de profondeur.

Par le décor mosaïqué, le commanditaire le plus souvent riche propriétaire dans la société romano-africaine, exprimait ses croyances et sa vision de la vie idéale, de l'amour sous toutes ses formes et du bonheur dans la vie quotidienne. Les mosaïques qui ornaient les pièces d'apparat et de réception (*triclinium, oecus*) avaient un rôle au-delà de l'ornemental, elles divertissaient les convives, stimulaient leur imagination, excitaient leurs sens et provoquaient d'interminables discussions animées autour de la table (l'art du banquet, du *convivium*). Il est évident que les pavements dionysiaques étaient particulièrement destinés à cette fonction, *Dionysos* étant le dieu du banquet par excellence !

En effet, les nombreux pavements africains témoignent de la faveur particulière dont a joui le dieu *Dionysos/Liber-Pater* dans la classe aisée en Afrique romaine. Ces pavements représentent souvent des tableaux presque " vivants " qui mettent en scène des personnages de la légende dionysiaque qui expriment leurs sentiments et ressentiments grâce à l'ingéniosité des maîtres-mosaïstes.

I- Techniques utilisées pour le rendu des émotions en mosaïque :

Plusieurs paramètres rentrent en compte pour donner de l'âme, un grand réalisme et de l'expression à une mosaïque qui est à la base une surface plane inerte et « froide » :

- La gestuelle (les mouvements donnés aux personnages, la posture, l'expression des mains…). Un lien évident unit les émotions aux mouvements corporels ; le

corps humain est le moyen le plus efficace pour transmettre les émotions qui l'animent par des mouvements, souvent associés à des attributs qu'il adopte (vêtements, accessoires, symboles…) en plus des expressions faciales.

- L'attitude des personnages (position du corps) et l'action accomplie (comme le geste de libation, un geste violent, un pas de danse exprimant la joie…)

- Le marquage des émotions sur les visages (rictus, grimace, rides, sourire…)

- La frontalité des visages et des corps et l'emploi des détails anatomiques (musculature, transparence des vêtements et nudité). Les visages de face soulignent la tension et l'émotion du sujet et facilitent le rendu de l'expression.

- La souffrance / la douleur est exprimée en plaçant la pupille sur la partie supérieure de l'œil, la bouche ouverte, un rictus douloureux, les rides sur le front et à la base du nez ou par un simple froncement des sourcils.

- La crainte de l'action à venir est obtenue par un œil plissé et une bouche crispée (voir l'exemple de la nymphe *Ambrosia* et la candidate à l'initiation dans le pavement de Djemila).

- Les sourcils soulignent aussi certains sentiments comme marquer un ordre ou une défense, la joie ou la douleur. La surprise est également traduite par les sourcils relevés (comme la candidate à l'initiation à Djemila ou le *Satyre* de la mosaïque *d'Ariane* à *Naxos* à Lambèse).

- Utilisation de la technique de l'« *opus vermiculatum* » et de tesselles de 4 à 5 mm de côté pour les motifs centraux et les visages.

- Une source de lumière (pour le jeu des ombres et la perspective comme pour la peinture).

- Mise en valeur visuelle des personnages par l'utilisation des dégradés de couleurs (le jeu de couleurs) et une gamme chromatique développée pour nuancer les marques d'expression (palette variée et nuancée).

- Le recours à l'instrumental : l'accessoire et l'attribut représentés avec les personnages (un thyrse dans les mains d'un satyre ou d'une ménade suggère une connotation différente de celle qu'offre la représentation du thyrse chez le dieu *Dionysos*, le van renfermant le phallus nous plonge dans une atmosphère mystique du rituel à mystères ou encore la hache en arme dans les mains du meurtrier *Lycurgue* à *Cuicul*)…

- Un mouvement rapide et brusque donné à un vêtement aide à exprimer des sentiments intenses, voir même violents tels la frayeur et/ou la surprise (comme la femme en phase d'initiation dans le pavement de Djemila).

Sur toutes les mosaïques dionysiaques sélectionnées dans cet article, nous allons voir comment les mosaïstes africains de la fin du II au Ve siècle ont eu recours à tous ces procédés pour faire humaniser les personnages représentés et les rendre plus expressifs.

II- Mosaïque dionysiaque de Djemila antique *Cuicul* (Numidie) :

Elle ornait dans un vaste édifice (maison de *Bacchus*[4]), le sol d'une grande salle dotée d'une alcôve rectangulaire garnie d'un bassin semi-circulaire qui serait probablement un symposium ; c'est-à-dire un local ou se réunissaient les fidèles et les initiés au culte bachique autour d'un banquet dionysiaque (Blanchard-Lemée 1998 : 185-197).

4 La maison de *Bacchus* a connu une longue existence du IIe au Ve siècle AD.

La mosaïque, datée du deuxième siècle, se distingue d'abord par l'originalité de sa construction d'ensemble, qui reproduit au sol l'aspect d'une décoration de voûte d'arêtes. Ainsi, on ne peut embrasser le pavement d'un seul regard, la lecture devant se faire par circumambulation (Fig 1a). C'est également une représentation du mythe dionysiaque qui est loin d'être conventionnelle et qui reste un modèle unique dans le monde romain. Avec lui, on retrace d'un côté, différentes étapes de la vie de Dionysos depuis la tendre enfance et de l'autre côté, des étapes clés du culte mystérieux. Nous allons donc aborder ces scènes dans le bon ordre tel que l'aurait voulu le *pictor imaginarius* qui a conçu cette œuvre d'art.

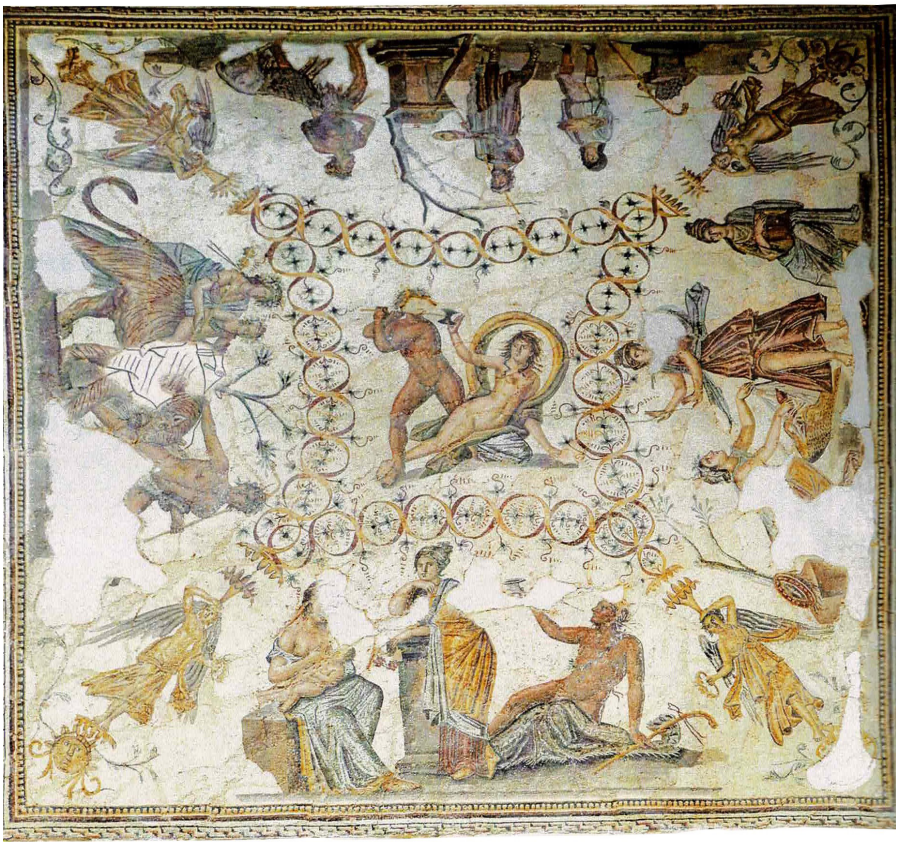


Figure 1a
Mosaique dionysiaque, Musée de Djemila.
Photo : B. Odoux.

Scène de l'allaitement de *Dionysos* nourrisson :

Le convive qui pénétrait dans la salle par la porte Est de la maison de Bacchus découvrait cette scène en premier et était d'emblée imprégné par l'atmosphère de paix et de tendresse qui s'en dégage. Le regard est immédiatement attiré par la nymphe nourrice *Nysa* qui montre toute son attention avec son visage tendrement penché sur *Dionysos* enfant auquel elle donne le sein. Cette expression attentive d'amour maternel (d'une nourrice qui a allaité l'enfant orphelin) contraste un peu avec la pose nonchalante de la Nymphe spectatrice qui adopte ici la pose de la muse *Polymnia*[5] (muse de la pantomime et de la rhétorique). Celle-ci arbore une posture en même temps méditative et attendrie par l'image du nourrisson dont elle prend soin étant, elle aussi, impliquée dans son éducation. Son attitude et sa position centrale font d'elle le témoin attentif et bienveillant d'une étape de l'éducation de l'enfant Dionysos (Février- Blanchard-Lemée 2019 : 127).

5 Leschi 1935-1936 : 139-172 pl. IX, 2 quant à lui l'a identifiée en tant que la muse *Polymnia*.

Un *Satyre au rhyton*[6] (Fig. 1b) placé au troisième plan, complète le groupe en tant que compagnon de jeu de l'enfant dieu, chargé de le distraire et de l'empêcher de pleurer. Il est figuré ici buvant à longs traits du vin jailli d'un rhyton dans une pose abandonnée car la boisson dionysiaque lui procure la joie et l'euphorie et lui procure une « ivresse positive et agréable »[7]. Son état d'ivresse est par ailleurs imagé par sa nudité (pardalide à terre) et sa position de banqueteur allongé, ce qui est normalement en contradiction avec la tâche de surveillance du dieu enfant mais reste en accord avec la nature indisciplinée des satyres...



Figure 1b
Mosaique dionysiaque, Détail « Scène de l'allaitement de Dionysos enfant »
Photo : B. Odoux.

Scène de l'initiation au domptage des fauves :



Figure 1c
Mosaique dionysiaque, détail « Scène de l'initiation au domptage des fauves ».
Photo : B. Odoux.

6 On retrouve un autre *Satyre* au rhyton au banquet de noces de *Dionysos* à *Lambèse* dans la mosaïque dionysiaque (Fig. 7a).

7 Au sujet de l'ivresse voir la thèse de Toillon 2014 : 45.

On est toujours dans la continuité de la scène précédente dans les étapes de l'enfance de *Dionysos* et son apprentissage.

L'enfant dieu apprend ici à monter un fauve soutenu par la nymphe *Mystis* qui tient dans sa main droite le frêle poignet de son maitre légèrement penchée vers lui avec beaucoup d'attention et de gravité, elle le maintient en équilibre sur sa monture sauvage. Elle veille sur lui maternellement et sérieusement ! On note même de l'inquiétude dans le regard qu'elle lance aussi vers le *Satyre* comme pour lui exprimer sa crainte de voir l'enfant dieu perdre l'équilibre et tomber de la puissante monture qui arbore un regard plein de courroux. On distingue des émotions contradictoires chez la tigresse qui parait certes, docile et déjà domptée mais exprime malgré tout son mécontentement dans son regard tourné vers le spectateur et sa gueule entrouverte !

Dionysos a un visage rond empreint de sérieux pour son jeune âge (il se prépare déjà à être le dieu *Pantocratôr*) et il porte d'ailleurs la *mitra* dionysiaque signe de son initiation.

Le *Satyre* au visage humanisé loin de la bestialité qui le caractérise habituellement, se retourne pour fixer l'enfant d'un regard attentif et en même temps tente de rassurer la nymphe lui montrant qu'il maîtrise bien la situation (en tenant les rênes du félin). Il traine ainsi la puissante bête grâce à la vigueur de sa musculature. *Dionysos* est le centre de ce tableau car tous les regards convergent vers lui. Cette scène représente, d'un côté la force merveilleuse du jeune Dionysos *Pantocratôr* et, de l'autre côté, la douceur « forcée » du puissant fauve soumis malgré lui au rôle de monture docile !

Scène du sacrifice du bouc :



Figure 1d
Mosaïque dionysiaque, Djemila, détail « Scène du sacrifice du bouc ».
Photo : B. Odoux.

Cette scène était située face à l'alcôve orientée vers d'éventuels banqueteurs (Février - Blanchard-Lemée 2019 : 128) ou membres d'une association secrète, les immergeant ainsi dans une atmosphère de rituel sacré. La gestuelle sacrificielle se fait dans cette scène avec une douce violence à travers les acteurs suivants :

A droite d'un autel, le victimaire un *Satyre* qui traine un bouc récalcitrant (l'arrière-train de l'animal est arc-bouté sur les pattes arrière) par les cornes « *cornu ductus* » comme le décrit *Virgile* en relatant le sacrifice de l'animal à *Dionysos*. « *Conformément au rite nous dirons les honneurs dus à Bacchus dans les hymnes de nos pères et nous lui porterons plats et gâteaux sacrés, conduit par la corne, le bouc voué au sacrifice sera conduit auprès de l'autel, et nous*

rôtirons ses viscères gras sur des broches de coudriers » (Verg. georgica. Livre 2). On voit bien que l'animal résiste vigoureusement, son refus d'avancer rentre dans la représentation des attitudes et gestes prêtés aux animaux. Le Satyre contraint donc la victime préposée au sacrifice à avancer en la tirant par son collier, toutefois sans grande violence.

A gauche de l'autel, on peut voir le *Sacrificateur* richement vêtu avec le même costume « *Bassara* » que porte *Dionysos* triomphant sur son char[8]. Il est majestueux avec un port altier, le visage sévère, grave et solennel justifié par l'action d'immolation qui l'attend et la libation qu'il entreprend déjà sur l'autel. Les regards de l'officiant et du Satyre victimaire convergent tous deux vers l'autel comme pour insister sur l'imminence de l'acte sacrificiel.

Derrière lui, se tient un jeune serviteur habillé en *Camillus*, intimidé au regard craintif et à la bouche crispée devant le sacrifice qui va se dérouler sous ses yeux.

Le dieu *Dionysos* à qui est destiné le sacrifice n'est pas présent physiquement dans cette scène, comme c'est souvent le cas dans les représentations du rituel sacrificiel, mais sa présence est suggérée par la grappe de raisin posée sur un socle bas derrière le serviteur. Le dieu peut paraitre entièrement habillé d'une grappe de raisin « *Dionysos Botrys* » comme sur la fresque d'un laraire pompéien (Bruhl 1953 : 151). La grappe de raisin, symbolisant Dionysos, inspire également le sentiment victorieux du dieu qui triomphe de tous ceux qui osent s'en prendre à lui, du pauvre bouc qui a brouté les pousses de la vigne, au roi *Lycurgue* qu'on retrouvera dans le dernier tableau.

Scène de l'initiation aux mystères dionysiaques :



Figure 1e
Mosaïque dionysiaque, Djemila, détail « Initiation aux mystères dionysiaques ». Photo : B. Odoux.

Cette scène qui vient compléter les précédentes relatives à l'éducation de *Dionysos* et celle du sacrifice rituel est entièrement féminine contrairement aux autres : on y voit d'abord une femme assise à droite identifiée comme une **initiée aux mystères** dionysiaques (Leschi 1935-1936 : 139-172). Elle est assise en retrait et observe le rituel d'initiation avec une expression quelque peu pathétique et méditative rendue par les sourcils contractés et la bouche

8 Comme sur le pavement de Cherchell (Figure 3) ou à Sétif (Figure 2c).

aux commissures tombantes. On retrouve aussi la même gravité que dans l'expression de la nymphe qui observe la scène d'allaitement qu'on a vu plus haut (Février- Blanchard-Lemée 2019 : 124).

La candidate à l'initiation (Fig. 1e) se tient debout devant la myste qui va l'initier et esquisse un mouvement de rejet et d'effroi avec ses mains[9] tout en détournant la tête du spectacle qui cause son trouble (les plis tumultueux de sa robe et l'écharpe flottante suggèrent un mouvement rapide et violent). En effet, il est connu que la contemplation du phallus, étape obligatoire pour être initié, suscite souvent étonnement et effroi chez celui qui le contemple. La révélation du phallus dans le *liknon* sacré avait pour but de rendre le myste assez fort pour regarder ce signe sacré de la forme divine. A travers l'initiation, le mortel s'élève vers son dieu et le dieu prend possession de lui ! Nous avons là une réaction vive et spontanée devant l'épiphanie du phallus divin qui est doublement soulignée ; d'un côté par le refus de voir et de l'autre par la position du corps penché vers l'arrière et la gestuelle des mains.

L'initiante « la *phallophore* »[10] (Fig. 1e) est bien concentrée sur la jeune femme qu'elle doit initier, elle est déterminée dans son regard à accomplir sa mission et elle semble l'encourager du regard ! Cette scène est très proche de celle de la révélation du van sur la fresque de la villa des mystères à *Pompéi*[11]. Ici le maitre mosaïste a eu recours à la technique de l'orientation des regards, technique introduite d'abord dans la céramique attique par l'artisan *Sosias*[12] à la fin du VIe avant JC; on voit bien l'œil de la phallophore qui se dirige vers la candidate à l'initiation d'un côté, et l'œil de cette dernière (de profil) fuyant le *liknon* de l'autre côté sans vraiment se croiser.

Scène du meurtre d'Ambrosia par Lycurgue :



Figure 1f
Mosaïque dionysiaque, Djemila, détail « Lycurgue et Ambrosia ».
Photo : B. Odoux.

9 Le mosaïste a utilisé ici « l'imagerie de la peur » (voir Turcan 1989 : 307) qui traduisait les sentiments du candidat à l'initiation.

10 Celle qui porte le *liknon* ou est gardé le phallus sacré.

11 Voir Sauron 1998.

12 Cette technique est discutée dans un article de Jacquet-Rimassa 2013 : 29-35.

C'est la scène centrale du pavement qui tranche avec les scènes précédentes par l'intense mouvement et le sentiment d'extrême violence qui s'en dégage. Le mosaïste y a représenté avec habilité et force la fureur et la rage meurtrière du roi *Lycurgue* qui frappe d'un geste très violent la nymphe *Ambrosia*, tout son corps musclé et vigoureux est tendu par l'effort et ses gestes sont amples et pleins de rage ! Ses cheveux, légèrement hérissés, montrent qu'il est entièrement habité par une rage destructrice et implacable. Cette scène représente également une double menace : celle de *Lycurgue* menaçant la nymphe de sa hache et celle de la vigne vengeresse qui s'apprête à étouffer le roi, et toutes deux sont imminentes (la mort et la transformation) !

La *nymphe* tombée à terre dévêtue, sa nudité exprimant sa vulnérabilité, est en position de victime vaincue cherche à parer les coups de la hache de son bras droit. Nous sommes là devant une nudité dénuée de toute connotation sexuelle ou érotique et qui renforce le sentiment de vulnérabilité d'Ambrosie. Cette dernière arbore un visage horrifié et ses cheveux défaits et dressés sur la tête expriment l'épouvante devant la mort imminente matérialisée par la hache brandie au-dessus de sa tête. De sa main gauche contre le sol, elle prend appui et invoque la terre mère qui va la recevoir dans son sein lorsqu'elle se transformera en vigne et étouffera *Lycurgue*.

La métamorphose *d'Ambrosia* en vigne à Djemila est discrètement soulignée par des rinceaux de vigne qui commencent à naître autour de son cou (contrairement au pavement de Sainte-Colombe, antique Vienne. Rhône[13] en France ou le processus de transformation s'est accompli, la nymphe n'étant plus visible).

Cette scène reflète une tension dramatique et véhicule une charge émotive puissante ou transparait la menace de la mort imminente. La violence de cette scène nous fait osciller, nous spectateurs, entre la vie et la mort, ou plutôt entre la « survie » ou la réincarnation *d'Ambrosia* sous la forme d'une vigne après sa métamorphose et sa mort en tant que nymphe.

La place centrale (Fig. 1a) dédiée à cette scène prouve que le commanditaire et/ou le maitre *Pictor* ont sciemment focalisé le pavement sur l'exemple du châtiment qui attend les adversaires de *Dionysos* (*Zeus* a frappé de cécité *Lycurgue* après que *Ambrosia*, transformée en vigne, l'ai étouffé). Le mythe de *Lycurgue* illustre aussi les émotions de fureur dangereuses dont l'initiation délivre l'âme du myste. (Turcan 1966 : 408-410). *Blanchard-Lemée* dans son analyse de cette mosaïque a d'ailleurs établit les liens entre la scène du sacrifice du bouc qui vient précéder celle de l'initiation et la scène centrale (Blanchard-Lemée 1980 : 161-181).

Les victoires :



Figure 1g
Mosaïque dionysiaque, Djemila, détail « Les Victoires ». Photo : B. Odoux.

13 Voir Héron de Villefosse 1907: 5-18. La mosaïque est exposée au Musée archéologique de Saint-Romain-en-Gal.

Les quatre victoires « en cariatides », aux angles de la mosaïque (Fig. 1a), sont humanisées par le mosaïste à travers l'aspect de leurs draperies flottantes suggérant leur envol et la vivacité de leurs mouvements en contradiction avec la couleur bronze de leur corps qui fait allusion au métal des statues. Elles ont toutes les quatre le regard tourné vers leur droite, dans le sens de la lecture des scènes de la mosaïque, à partir de l'entrée de la pièce. Elles participent ainsi au « *logos* visuel » en invitant le spectateur attentif qui contemple le pavement et en établissant un contact à découvrir les scènes dans le bon sens (Février -Blanchard-Lemée 2019 : 119).

Enfin, les victoires mettent l'accent sur la thématique triomphale de *Dionysos* sur l'arrogance et l'impiété de ses ennemis « incarnés ici par *Lycurgue* » tout en structurant l'espace du tableau. Elles tiennent dans leurs mains une couronne qui ferait également allusion au sentiment de bonheur éternel promis aux initiés du culte dionysiaque.

Conclusion

Le message principal (selon la position de la scène centrale) de cette mosaïque qui inspire un sentiment profondément mystique à quiconque l'admire est le châtiment impitoyable des impies, garant du bonheur éternel promis aux fidèles de *Dionysos*. L'image du dyonysisme qu'elle donne est tempérée, sans angoisse et équilibrée même dans la scène centrale pourtant fort violente (Blanchard-Lemée 1980 : 181). Cet équilibre harmonieux et cette douceur dans le modelé du pavement de Djemila a également été facilité par une palette de couleurs très douce, riche en dégradés et en délicates nuances.

L'auteur de cette mosaïque a tenté « d'humaniser » les scènes divines des légendes dionysiaques qu'elle retrace : le dieu enfant est représenté en simple nourrisson tétant le sein de sa nourrice et les Victoires en Cariatides sont dans le mouvement. On note aussi l'utilisation de tesselles très petites pour faciliter le rendu des émotions dans les visages (4 à 5 mm) et les yeux (1 à 2 mm).

III- Mosaïque du Triomphe indien de Dionysos de *Sétif* antique *Sitifis* :

La mosaïque dionysiaque de Sétif découverte dans une riche demeure de l'antique *Sitifis*, capitale de la nouvelle province de Maurétanie Sétifienne au IVe siècle, représente le thème du retour victorieux de *Dionysos* après ses victoires en Inde. Elle ornait une luxueuse salle d'apparat *triclinium*, d'où la disposition en U du tapis à décor géométrique accueillant les lits de banquet placés le long des trois côtés de la pièce. La datation la plus tardive proposée pour ce pavement donne un terminus post quem au début du IVe siècle AD, voir même à l'époque Constantinienne (Donderer 1988 : 781-799).



Figure 2a
Triomphe indien de Bachus, Musée National de Sétif. Photo : B. Odoux.

On voit tous les membres du thiase de *Dionysos* défilant gravement et dignement devant le char divin dans la scène triomphale sétifienne. Les deux tigresses tirant le char sont majestueuses et puissantes tout comme le lion au bout du cortège (mufle puissant et crocs ouverts) et sont un parfait exemple du « paroxysme des attitudes » décrit par des auteurs[14], symbolisant par-là, la maitrise du dieu sur la nature sauvage ! Même les animaux ont été mis à contribution par le mosaïste pour faire ressortir le paradoxe émotionnel entre la fureur bestiale et la force tranquille des émotions dans ce cortège (bestiaire inclus).



Figure 2b
Triomphe indien de Bachus, Sétif.
Détail « Ménade et Dionysos ».
Photo : B. Odoux.

- *Ménade* : C'est la seule qui est représentée en mouvement dans le vif de l'action extatique, en pleine danse, ses voiles gonflent en arrière, son chiton est ouvert par le geste vif de ses jambes et sa chevelure se soulève. La ménade ainsi représentée exécuterait la danse qui la mènera à l'extase mystique atteste aussi du recours de l'artisan à la technique du « paroxysme des attitudes » utilisée pour le rendu des émotions fortes comme nous l'avons noté plus haut. Même si la tête n'est pas brutalement renversée en arrière comme symptôme de la transe ménadique, il n'en demeure pas moins qu'elle adopte ici la posture connue par le bras gauche surélevé et le droit vers le sol tenant le même thyrse que sur une amphore grecque du VIème siècle avant JC[15]. L'artiste a probablement représenté la Ménade, au moment de la marche qui constitue un des différents pas effectués lors de la danse dionysiaque qui durait des heures. Par ailleurs, l'image des Ménades combattantes est liée au mythe de la conquête de l'Inde par *Dionysos* durant lequel l'état de transe leur permet d'accomplir des exploits surhumains (Delavaud-Roux 2006 : 153-163). La ménade de *Sitifis* communique également avec son dieu par le tendre regard d'adoration qu'elle lui lance, on a là un exemple du contact visuel actif d'un seul côté (pas de réciprocité de la part du dieu) !

14 Balty (1977 : 44) utilise cette terminologie pour parler des cous exagérément tendus ou tordus et des gueules entrouvertes par l'émotion par exemple.

15 Pour l'amphore voir Delavaud-Roux 2006 : 158 fig. 4a.

Figure 2c
Triomphe indien de Bachus, Sétif. Détail « Dionysos avec la Victoire ». Photo : B. Odoux.



- *Dionysos* parait calme, impassible, majestueux avec sa somptueuse tenue d'apparat et son allure triomphante. Son regard semble rêveur et lointain, un peu mélancolique comme s'il regrettait déjà les lointaines contrées qu'il venait de quitter. A ses côtés, la *Victoire* qui concentre toute son attention sur le Dieu qu'elle s'apprête à couronner.

Figure 2d
Triomphe indien de Bachus, Sétif. Détail « Pan ». Photo : B. Odoux.



- *Pan* à l'aspect caprin sauvage et effrayant sépare et rassemble en même temps le cortège en tenant les rênes des fauves d'une main et les chaînes des captifs de l'autre. Il lance un regard fort menaçant aux deux tigres qui semblent un peu récalcitrants. Il est positionné entre une *Liknophore* qui porte le *liknon* sacré et qui se distingue par un doux regard rêveur et lointain et une *Ménade* en bleu, gaie qui convoite du regard le butin sur le dos des chameaux (Fig. 2a).



Figure 2e
Triomphe indien de Bachus, Sétif. Détail « Les captifs ». Photo : B. Odoux.

- Un couple de *Captifs* (en position d'infériorité du dominé face à son dominateur) de sang royal semblent déchus, l'humiliation de la défaite se lit sur leur visage. La reine a un regard saisissant de tristesse, les pupilles placées sur la partie supérieure de l'œil et un rictus douloureux sur la bouche et le roi baisse les yeux de honte. Les deux jeunes captifs (probablement les enfants du couple royal) juchés sur le dos d'un chameau expriment, eux aussi, leur situation de prisonniers ; yeux baissés pour l'un et regard craintif et admiratif envers la girafe derrière lui, pour l'autre.

- *Silène* conduit le char divin arborant un visage sévère, deux rides lui barrent le front désignant le *Silène* pédagogue à l'allure Socratique muni du bâton des philosophes et vêtu du pallium. Il lève les yeux vers son dieu saluant respectueusement et solennellement sa victoire.



Figure 2f
Triomphe indien de Bachus, Sétif. Détail « Centauromachie ». Photo : B. Odoux.

La bordure du tableau dionysiaque prolonge la thématique de la victoire de Dionysos sur la nature sauvage avec des scènes de Centauromachies qui opposent la brutalité et la laideur physique des *Centaures* armés de simples branches à la puissance malfaisante des fauves. Cette bordure délimite donc la scène mythologique qui représente la pompé triomphale de Dionysos se dirigeant vers l'entrée de la salle juste en face de « *l'imus lectus* », la place d'honneur (probablement destinée au *dominus*) étant ainsi proche du char divin. Cette disposition devait être le fruit d'un commun accord entre le maître *pictor* et le commanditaire du pavement et afin que ce dernier soit d'emblée imprégné par l'atmosphère de majestueux triomphe qui se dégage de la scène. Celle ci lui procurait surement une grande satisfaction et un motif de fierté devant ses invités.



Figure 2g
Triomphe indien de Bachus, Sétif. Détail « Mascaron ». Photo : B. Odoux.

- Les *Mascarons* : Le pavement dionysiaque est encadré par une riche bordure très particulière faite de rinceaux d'acanthe fleuris, issus de grands mascarons végétalisés barbus et coiffés du *calathos* au niveau des angles et encadrant des centauromachies. Ces mascarons arborent une expression sévère et extatique.

Conclusion

Cette mosaïque représente le cortège du triomphe indien de *Bacchus/Dionysos* qui incarne la joie, la gaîté triomphale et l'exaltation de l'abondance à travers le butin de guerre ramené des Indes (armes, cratères en or et bestiaire exotique). Cette joie dionysiaque s'exprime, ici à Sétif, avec une majesté et une décence rares et remarquables, inhabituelles sur les représentations du triomphe de *Dionysos* (Blanchard-Lemée 2011 : 291-300).

On note une sorte de hiérarchie dans l'expression des sentiments dans la mosaïque de Sétif : le calme impassible et majestueux de *Dionysos* contraste avec la brutalité déchaînée et bestiale des *centaures* et des fauves. Sans oublier la mise en scène d'attitudes suffisamment explicites et visibles des animaux (tigres qui grondent, regard furieux de l'éléphant, dromadaire calme, girafe au regard curieux) pour exprimer la notion de la victoire du dieu civilisateur et *Cosmocrator* sur le monde sauvage.

IV- Mosaïque du triomphe bachique de Cherchell antique *Caesarea* :



Figure 3
Triomphe bachique, Musée National Public de Cherchel. Photo : B. Odoux.

Ce pavement ornait la salle de réception (Ferdi 2005a : 122 n°99) d'une *domus* de l'antique *Caesarea* capitale de la Maurétanie Césarienne au IVe siècle AD. Dans un riche décor fleuri se détache un pseudo *emblema* représentant une version simplifiée du cortège triomphal de *Bacchus*. Le dieu se tient seul debout sur son char, richement vêtu de la *bassara* orientale comme à Sétif. Il apparait ainsi dans toute sa splendeur avec une allure majestueuse exprimant la fierté que l'on note dans le geste ample du bras gauche tendu et la main retenant son voile flottant, mais aussi dans son regard fier et lointain. *Dionysos* est accompagné d'un *Satyre* musclé et vigoureux occupé à exciter les tigres à l'aide d'un javelot pour les faire avancer surtout que l'un des deux félins se désaltère dans un grand cratère. En contemplant ce tableau réalisé en *opus vermiculatum* (tesselles de 4 mm) on est immédiatement interpellé par l'évident état de soumission des félins domptés par *Dionysos* et réduits à l'état d'attelage, dans leur regard las et leur aspect passif. On a l'impression que le deuxième tigre s'apprête lui aussi à goûter le doux nectar tout en redoutant son maitre qu'il surveille du coin de l'œil.

V- Mosaïque de *Thétis* et *Pelée* - Cherchell antique *Caesarea* :

Cette mosaïque qui remonte au IVe siècle a été découverte dans une riche *domus* où elle ornait une vaste salle de réception à abside (probablement un *stibadium*). Elle se compose de deux panneaux distincts, l'un au nord et l'autre au sud, celui au nord se subdivisant lui-même en deux tableaux : A l'ouest, *le cortège de Thétis* et à l'est *la cérémonie du mariage*, les autres panneaux sont en très mauvais état de conservation.

De gauche à droite sont donc figurés *Hyménée* et les *Moires*, *Thétis* et *Pelée* et *Silène* accompagné de trois ménades. Les personnages des différents tableaux sont disposés en sens opposés, ainsi les scènes sont découvertes par les convives au fur et à mesure qu'ils avancent dans la salle au plan longitudinal.



Figure 4a
Mosaique de Thétis et Pélée, Nouveau Musée de Cherchel . Détail « rituel dionysiaque ». d'aprés S. Ferdi 2005b : 46.

La partie la mieux conservée du tableau de la cérémonie des noces de *Thétis* et *Pelée* représente (après *Hyménée* et les *Moires* aux visages empreints de gravité) un rituel dionysiaque mené par quatre membres du thiase dionysiaque qui semblent recueillis vu le caractère sacré de la cérémonie solennelle. Il se dégage un profond sentiment religieux tant la gravité du moment est décelable sur les visages qui sont sereins et idéalisés comme c'est l'usage sur les vases attiques décorés dans la deuxième moitié du Ve avant JC[16].

Les *Ménades*, au nombre de trois, sont situées à droite du couple de mariés (aujourd'hui en mauvais état) arborant un visage empreint de sérieux et de gravité et regardant du coin de l'œil en direction du couple nuptial. Celle du milieu se distingue par un regard particulièrement sévère et une bouche légèrement pincée, signe de pudeur dans l'expression faciale, qui pourrait correspondre ici à une retenue face au cortège nuptial. La ménade à sa gauche est la seule qui ne regarde pas dans la direction du cortège mais dans la direction opposée avec un air absent (déjà absorbée par le rituel auquel elle participe) et empreint de mélancolie. Toutes les trois sont placées derrière *Silène* qui apparaît ici pour la première fois en Afrique, sous des traits socratiques (Canivet-Darmon 1989 : 10). Il dégage une impression faite en même temps de force et de douce sérénité, en tant que père nourricier du dieu *Dionysos* et le mystagogue chargé du rituel dionysiaque sacré comme le prouve le canthare dans lequel il puise le vin. Ce vase symbolise ici l'esprit qui enivre le mystique et l'initié et le rouge du vin fait allusion à la connaissance ésotérique interdite aux non-initiés (Ferdi 2005a : 67).

Le tableau de *Thétis* et *Pelée* se poursuit au Nord par une *scène de vendanges* qui pouvait être admirée par les convives dès leur entrée dans la salle et par ceux qui étaient assis au fond de l'abside outrepassée. Ils bénéficiaient ainsi d'une vue en perspective focalisée sur la treille (Ferdi 2005b : 51) sous laquelle s'affairent des

16 Voir Tsingarida 2001 : 5-30.

Bacchoi vendangeurs et de jeunes danseurs qui agitent joyeusement des crotales (Fig. 4b) en célébration de ce qui semble être les fêtes des *Vinalia*[17]. Il se dégage de tout ceci une ambiance festive et légère. Pas loin d'eux, se trouvait un *Silène* à l'allure caricaturale (nu et bedonnant) à l'opposé du mystagogue de la scène du rituel, il est endormi ivre inconscient alors que de malicieux petits *Amours* semblent l'attacher avec des guirlandes[18].



Figure 4b
Mosaique de Thétis et Pélée. Cherchel, Détail « Danseurs de crotales cdeaux ». d'aprés S. Ferdi 2005b : 56.

Les autres scènes sont très mutilées pour être étudiées dans le détail ; on peut encore voir dans le tableau Ouest qui illustre « la présentation de *Téthis* à *Pelée* » les personnages suivants en partant de la droite:

17 Hypothèse émise par Balmelle-Brun 2011 : 906- 907.

18 Cela nous rappelle « le Silène ligoté » d'El Jem au Musée d'El Jem (Foucher 1961 : pl. XI-XII).



Figure 4c
Mosaique de Thétis et Pélée, Cherchel.
Détail « Mercure et les porteuses de cadeaux ».
d'aprés S. Ferdi 2005b : 42.

Pelée au visage très mutilé garde encore sa main sur son menton, signe probable de son émoi devant l'arrivée de sa promise. Derrière lui, se trouve *Mercure* qui lui montre le cortège de la mariée de sa main droite levée avec un regard protecteur plein de bienveillance. Le cortège s'avance avec des porteuses de coffret dont l'une arbore un regard fier et heureux et se concentre sur la boîte qu'elle brandit. La mariée *Thétis* est majestueuse et un peu hautaine (serait-ce une allusion du mosaïste à son statut de divinité contrainte d'épouser un simple mortel, elle, qui a eu suscité le désir des plus grands dieux de l'Olympe, comme le dit Catulle[19] ?). Elle écarte gracieusement son voile d'une main et arbore un regard intense (il ne reste qu'un œil) dans un visage serein avec un léger sourire qui se dessine sur sa bouche. Des *néréides* complètent le tableau dans une ambiance de joyeuse légèreté[20] et un regard admiratif envers la beauté de la mariée (pour la Néréide au voile flottant voir Fig. 4d).



Figure 4d
Mosaique de Thétis et Pélée, Cherchel.
Détail « Néréide au voile ».
d'aprés S. Ferdi 2005b : 41.

19 *« …Pelée s'enflamme d'amour pour Thétis, alors que Thétis ne dédaigne pas l'hymen d'un mortel… »* Catull. 64.

20 Comme le décrit *Catulle* en parlant des invités qui assistent au mariage « …l'allégresse est peinte sur les visages… » Catull. 64

Tout ce programme décoratif (scène hiérogamique, rituel sacré, ivresse de *Silène* et *Amours vendangeurs*) exalte l'amour conjugal (qui unit *Thétis* à *Pelée*) et la *felicitas* dionysiaque dans une nature heureuse et luxuriante, promesse d'un bonheur suprême et éternel au contemplateur initié sous la conduite de *Dionysos*. Ceci n'est pas étonnant si on rappelle le lien direct entre le mariage de *Thétis* et *Pelée* et l'histoire d'amour de *Dionysos* et *Ariane* brodée sur la somptueuse tenture du lit nuptial de *Thétis*. Cette double histoire d'amour nous est relatée dans l'Epithalame de *Thétis* et *Pelée* de *Catulle* : « *…Sur une autre partie (de la tapisserie), on voyait Iacchus florissant voltiger au milieu du thiase de Satyres et de Silènes. Il te cherchait, Ariane, car son cœur brulait d'amour pour toi…* » (Catull. 47-75, 64 : 62-63).

VI- Mosaïque de la Bacchante et des vendangeurs-Cherchel :



Figure 5a
Bacchante et vendangeurs, Musée National Public de Cherchel. Photo : B. Odoux.

Ce pavement, daté entre l'IIIe-IVe siècle, ornait la salle de réception d'une riche demeure à Cherchell (antique *Caesarea*). Le registre supérieur qui est le mieux conservé représente une scène de foulage du raisin par trois Satyres sous une treille dansant en cadence en se tenant par les bras pour fouler le raisin dans une atmosphère d'allégresse. L'état mutilé de leurs visages nous prive malheureusement de la possibilité de rechercher une quelconque émotion ! Fort heureusement, le visage du quatrième Satyre, à gauche (Fig. 5b) occupé à vider dans la cuve une corbeille de raisins, a été sauvegardé. On y déchiffre un grand sentiment de joie souligné par le marquage des sourcils et de la bouche esquissant un léger sourire. Cette scène est perçue comme une invitation lancée par le *dominus* (au spectateur) à goûter aux joies de l'ivresse dionysiaque (Ferdi 2005a : 60) qui est procurée par le vin, la boisson bachique qui s'écoule du raisin écrasé. Il faut souligner que le vin, don de Dionysos à l'humanité, apporte la joie et l'oubli de la souffrance ! En plongeant dans la contemplation de ce tableau « si vivant » on pourrait presque entendre les joyeuses rumeurs des vendanges et ressentir l'excitation des *Satyres calcatores* comme dans le passage des *Bucoliques* :

Figure 5b
Bacchante et vendangeurs, détail « Satyre vidant une corbeille de raisin ».
Photo : B. Odoux.



> « *...et ce raisin qui vous est inconnu soyez les premiers à le fouler…Ils détachent les grappes de la vigne, les emportent dans des corbeilles et s'empressent de les écraser de leurs pieds nerveux sur des roches creuses : la vendange bouillonne…le raisin éclate sous les pieds nombreux et les poitrines rougissent sous les éclaboussures du moût écarlate.* » (Nemes. 39-45)[21].

Le deuxième registre de ce pavement (en mauvais état) représentait, sous les *dolia* et séparé par une double rangée de tesselles, une *bacchante* endormie avec la main nonchalamment posée sur le front. Nous avons (comme à Lambèse) soit la représentation de la gestuelle de séduction passive et de disponibilité sexuelle, soit une image de l'ivresse ? Quel que soit le message délivré ici, le corps de la belle est bien convoité par un *Satyre* dont il ne reste que la main à côté d'elle, et par le regard admiratif du vieux *Silène* penché par-dessus le mur qui le sépare d'elle.

VII- Mosaïque *d'Ariane* de Tébessa antique *Theveste* :

Cette mosaïque datée entre le IIIe et le IVe siècle (Lassus 1962 : 127), a été découverte dans une grande demeure connue sous le nom du *vieux palais* à Theveste (Tébessa) en Proconsulaire[22]. Ce pavement se présente en « tapis de vigne » typiquement Africain avec au centre un pseudo-*emblema* circulaire en *opus vermiculatum*. Le champ représente à l'angle encore visible un culot d'acanthe sur lequel repose *Pan* avec la nébride, couronné de pin et tenant une corbeille de raisin et un faon. Dans le pseudo-*emblema* on voit *Ariane* endormie sur une couche rayée reposant sur un rocher dans la position classique, offrant sa nudité sur la plage de *Naxos* avec une gestuelle connue. C'est le geste *d'Ariane* qui lève le bras et le replie autour de sa tête et qui est fondamentalement un geste de repos et d'exhibition physique, de séduction passive, de disponibilité érotique et d'ouverture et d'accueil de l'autre (en l'occurrence de *Dionysos* qui deviendra son époux). Ce geste est interprété dans l'iconographie antique (sur les reliefs et sarcophages romains et sur la céramique grecque) comme étant celui du repos, de l'abandon, de l'exhibition, de l'absence à soi-même, de l'ivresse, de l'extase érotique ou mystique, du sommeil et de la mort. Huet[23] en souligne bien la polysémie avec un dénominateur commun à toutes les scènes qui est la perte de la conscience. Le mosaïste de Tébessa a su représenter l'épiphanie *d'Ariane* endormie, droguée par *Hypnos* sur l'île de *Naxos* après avoir été abandonnée par son fiancé *Thésée*. La princesse apparait ici endormie de désespoir symbolisant ainsi l'amour douloureux « la douleur de la délaissée ». L'artisan mosaïste a semble t-il délibérément associé la scène de la découverte *d'Ariane* à *Naxos* avec des rinceaux peuplés de *Bacchoi* car ces derniers sont presque toujours présents lors de l'éblouissement de *Dionysos* à la vue de son aimée comme à *Volubilis* au Maroc (Dunbabin 1978 : 277 n°5) et à *Ptolémaïs* en Libye (Mikocki 2004 : 19-21 fig. 1). Même si *Dionysos* et ses suivants (excepté *Pan*) sont absents dans ce pavement[24], une forte connotation érotique (de par la nudité) et hiérogamique s'en dégage. L'épiphanie *d'Ariane* endormie renvoie ici à « l'amour douloureux » toutefois annonciateur d'un « amour triomphant » qui est juste suggéré en ce lieu

21 Nemes. 39-45. (in : *Némésien*, *Œuvres*,Trad Pierre Volpihac, Paris, Les belles lettres 1975.)

22 Elle a été déposée en cinq morceaux en très mauvais état et est actuellement en cours de restauration au Musée de Tébessa d'où l'impossibilité de la prendre en photo.

23 Voir Huet 2006 : 253-265.

24 A contrario de la mosaïque *d'Ariane à Naxos* de Lambèse qui illustre la scène de l'épiphanie *d'Ariane* avec *Dionysos* avec son thiase qui apparaissent émerveillés tous sous le charme de la belle. Pavement découvert en 2006 (CNRA /CNRS-ENS, UMR 8546) : Malek 2011 : 26-31.

par les *Amours vendangeurs* qui apportent une note de joie entre les rinceaux de vigne et par l'allégresse de *Pan*. *Ariane* est endormie de désespoir mais *Dionysos* viendra bientôt la sauver grâce à son amour, c'est le miracle qui va métamorphoser la délaissée en triomphatrice.

VIII- Mosaïque de *l'épiphanie d'Ariane* à *Naxos* de *Cyrène*[25] (*Cyrénaïque*):



Figure 6
Epiphanie d'Ariane à Naxos, Musée de Cyrène-Lybie. Photo : M. Olszxweski.

Un autre pavement africain de l'Antique Libye en Cyrénaïque inscrit dans la même thématique a été découvert dans ce qui semble être un *gynécée* d'une riche demeure et a été dédicacé à une femme dont le nom est écrit sur l'inscription grecque qui y apparait (Olszweski 2010 : 315-322). Cette représentation est, toutefois, plus complète que celle de Tébessa car on y retrouve *Ariane* avec le thiase dionysiaque. Il s'agit donc de l'épiphanie *d'Ariane* avec *Dionysos* et *Ariane* est représentée avec la gestuelle connue et déjà vue à Tébessa : le geste *d'Ariane* qui lève le bras et le replie autour de sa tête. On peut dire que cette gestuelle féminine « érotique et sensuelle » est représentée ici à Cyrène comme le marqueur éveilleur du désir masculin que le mosaïste a su montrer dans le regard et la posture de Dionysos et ses compagnons.

Le dieu est figuré, ici, surpris et admiratif devant la beauté de la belle dont il tombe immédiatement sous son charme ! C'est la naissance du désir et de la passion amoureuse (du dieu) devant la vision de la beauté (d'une mortelle).

Silène et *Pan* sont également admiratifs face à l'épiphanie *d'Ariane* et invitent leur dieu du regard à s'approprier la belle, à l'aide d'un discours visuel utilisé par l'artiste mosaïste « *logos visuel* ». Enfin, le groupe est complété à droite par une *Ménade* qui danse et joue joyeusement.

A côté de son dieu, *Satyre* est représenté en licencieux effronté qui dévoilent la belle à son maître, comme à Lambèse (Malek 2011 : 26-31), pour exacerber son ardent désir amoureux. Il faut rappeler ici la grande valeur expressive et la forte symbolique du geste du dévoilement qui dérive de *l'anacalypsis* du mariage grec, un des rites du mariage dans la Grèce antique (Gury 2006 : 268). Ce qui

25 Bien que ce pavement ne soit pas en Algérie, nous l'avons inclus de même que les deux mosaïques tunisiennes suivantes, à titre comparatif.

concorde parfaitement avec le contexte mythologique de la légende *d'Ariane* et *Dionysos* : c'est un raccourci que le mosaïste aurait utilisé pour faire allusion aux futures noces du couple légendaire. Le thème hiérogamique et érotique de ce tableau aurait été le décor idéal du gynécée de Cyrène, sachant que cette pièce était, dans la tradition grecque, l'endroit ou le maitre de maison retrouvait son épouse comme Dionysos avec Ariane (Olszweski 2010 : 315-322). Nous aurions donc la le parfait exemple du rôle que pouvait jouer une mosaïque dans la stimulation des sens et l'entretien de la flamme de l'amour conjugal…

Par ailleurs, un autre gynécée, également en Cyrénaïque à *Ptolémaïs*, était orné d'un pavement très proche de celui-ci : « La mosaïque de Dionysos et Ariane » qui selon Olszewski *représente le début de la vie d'un couple mythique inséparable et de leur amour durable* » (Olszewski 2007 : 89-95).

IX - Mosaïque des noces *d'Ariane* et *Dionysos -Thuburbo-Majus* (Musée du Bardo -début IVe) :

Après leur rencontre sur l'île de *Naxos*, l'union de *Dionysos* avec *Ariane* est célébrée ici à *Thuburbo-Majus* en Proconsulaire sur ce pavement tardif qui ornait un triclinium principal (Dunbabin 1978: 274 n°1 (a)). Le couple est réuni sous une treille de vigne où les pampres, associés aux vases à boire, symbolisent la joie de l'ivresse divine promise par *Dionysos* à ses fidèles. Ces puissants symboles dionysiaques évoquent ainsi la joie de l'ivresse extatique procurée par la divine pharmacopée qui verse l'oubli et ouvre l'accès à un monde merveilleux (Vatin 2004 : 15).

Le *Dionysos* de *Tuburbo-Majus* symbolise l'euphorie à travers le vin contenu dans le canthare qu'il partage avec sa compagne dans une position alanguie. Son ivresse se confond avec son amour passionnel pour *Ariane*, ce sont deux états de nature identique qui mènent tous deux à l'absence de soi-même (ivre d'amour et de vin)…

Nous avons donc là une représentation d'un bonheur paisible, après la passion assouvie, dans laquelle les personnages du thiase, célèbrent la joie des noces hiérogamiques dans les registres inférieurs.

Hercule, lui, s'adonne au vin qui le mène à l'ivresse aidé par un *Satyre*. *Ariane* tourne le dos aux autres convives, figurés plus bas, concentrant toute son attention sur son époux qu'elle couve d'un regard langoureux en prenant une pose de séduction doublement soulignée par la sensualité et l'érotisme de sa nudité.

Le contemplateur de ces scènes ne peut que ressentir ici la représentation d'un bonheur paisible sans aucune tension passionnelle, mais non sans une touche d'érotisme apportée par *Ariane* !

X - Mosaïque d'Ariane et Dionysos enlacés. *Thuburbo-Majus* (IIIe siècle)

Avec le rideau relevé, cette scène est interprétée comme une représentation théâtrale du banquet des noces dionysiaques qui symbolise la fête de l'amour et l'aspiration au bonheur conjugal. Le thème de ce pavement (Dunbabin 1978 : 274 n°8)[26] semble s'inspirer du banquet de *Xénophon*[27] dans lequel le couple d'acteurs mimant *Dionysos* et *Ariane* faisaient un grand effet sur les spectateurs comme l'atteste la littérature : « *…Lorsqu'enfin les convives les virent se tenir*

26 Le pavement est conservé au musée du Bardo de Tunis.

27 Voir Xenophan. IX, 299.

enlacés et marcher vers la couche nuptiale, ceux qui n'étaient point mariés firent le serment de se marier, et ceux qui l'étaient montèrent à cheval et volèrent vers leurs épouses, afin d'être heureux à leur tour… Ainsi se termina le banquet… ». On relève dans la mosaïque tunisienne une gestuelle de la tendresse conjugale dans le geste d'enlacement de *Dionysos* que partage avec lui *Ariane*, et dans l'échange de regards d'affection entre les deux protagonistes (*logos visuel*). Les époux se tiennent par le cou dans une image classique de la tendresse conjugale, ce couple légendaire étant l'emblème de l'amour légitime. L'image de la joie conviviale est assurée par la *bacchante* dansante, à droite du couple et le *Silène* gras à gauche.

XI- Mosaïque dionysiaque de *Lambèse* Antique *Lambaesis* (Numidie) :

Cette mosaïque[28] (malheureusement fort détériorée) est un bel exemple de la représentation du bonheur conjugal (avec le couple idéalisé de *Dionysos* et *Ariane*) dans une ambiance de célébration festive. La treille qui nous rappelle le « tapis de vigne Africain » du pavement de Tébessa se développe ici sur toute la surface du pavement. Elle réunit dans son espace les personnages du thiase dionysiaque qui se délectent de la boisson divine (notamment le *Satyre au rhyton* en position de banqueteur à l'instar de celui de Djemila) et folâtrent avec les petits *Amours*. Ils semblent être là pour mettre en valeur le couple hiérogamique considéré comme l'emblème de l'amour éternel, de la joie et de la prospérité insouciante.

Il arrive que le thème même du pavement (ou d'une scène) soit porteur d'un message émotionnel fort comme c'est le cas pour l*a scène de la lutte qui oppose Eros à Pan* dans cette mosaïque (Fig. 7a). Elle est le symbole par excellence de la confrontation entre l'instinct sexuel primaire et l'amour spirituel et elle fait pendant à la scène de *Dionysos* et *Ariane* pour mieux souligner l'ambivalence de cette composition, de même que *Dionysos* est le dieu ambivalent. L'allégorie de la victoire *d'Eros* sur *Pan*, connu pour ses unions furtives et ses amours malheureuses, souligne aussi le thème principal de ce pavement : la célébration de l'amour à travers les noces *d'Ariane* et de *Dionysos* dans une ambiance de festivité champêtre (Malek 2003 : 188-193).



Figure 7a
Mosaique dionysiaque, Musée de Lambèse.
Photo : B. Pradillon.

28 Elle provient de la « maison des monstres marins » ou a été également découvert le pavement de la Nymphe *Cyrène*.

L'image de la *Ménade* (Fig. 7b), étendue quasiment nue, sous une treille dans un coin serait-elle un message « corporel » pour signifier qu'elle est sexuellement disponible (aux assauts des *Satyres*) dans un geste de séduction passive ? Ou bien est-elle simplement ivre, ou au repos (Gury 2006 : 274) ?



Figure 7b
Mosaïque dionysiaque, Musée de Lambèse, détail « Ménade étendue ».
Photo : B. Pradillon.

XII- Mosaïque de la Nymphe *Cyrène*, Lambèse :



Figure 8
Cyrène, Musée de Lambèse.
Photo : B. Odoux.

Cette mosaïque, de style classique et pictural, provient du même édifice que le pavement précédent (maison des monstres marins) représentant les noces de *Dionysos* et *Ariane*. La bordure somptueuse est caractéristique de l'art du décor végétalisé, développé par les ateliers de Lambèse (*Lambaesis*) et de Timgad (*Thamugadi*) au début du IIIe siècle AD.

La nymphe *Cyrène*, divinité d'une source, penche la tête vers la gauche, détournant pudiquement son regard triste et mélancolique *d'Apollon* dont subsiste un bras tendu vers elle. Son attitude est calme et on décèle une expression de retenue, mêlée à de la crainte probablement devant le destin qui l'attend (sa séduction par le dieu *Apollon* et son exil en *Lybie* loin de sa patrie). La scène se situe dans un *topos* à trois composantes (eau, arbre, rocher) qui évoque le *locus amoenus* chanté dans les poèmes antiques[29]. A l'origine, dans la partie droite disparue[30], se trouvait *Pan* avec une *Néréide* sur dauphin et une *Ménade* nue en compagnie d'un *Satyre*, ce qui donne une connotation dionysiaque au pavement. Le rendu des émotions est obtenu en partie par l'emploi de teintes douces et de tesselles très petites (de 2 à 4 mm de côté) et par le traitement très pictural de la nymphe.

XIII - Mosaïque des *Philadelphes*-Timgad (Numidie) :



Figure 9
Mosaique des Philadelphes, Musée de Timgad. Photo : B. Odoux.

29 Les Eglogues de Virgile, Bucoliques.

30 Décrite par : Pachtère 1911 : n°192.

Cette mosaïque (Germain 1969 : 77-79 n°96 pl. CXVIII) datée de la fin de l'époque sévérienne a été découverte dans le *caldarium* des thermes privés dits « de *Filadelfes* »[31] à Timgad, antique *Thamugadi*. Ce grand pavement de style floral à fond blanc représente une scène amoureuse entre deux membres du thiase dionysiaque, un *Satyre* et une *Ménade* (Lévi 1947 : I, 182)[32].

La *Ménade*, nue à l'exception d'une draperie transparente, est tombée à genoux en fuyant un *Satyre* qui la poursuit et la lutine, bien déterminé à arriver à ses fins. Elle a l'air surprise et repousse son assaillant de la main gauche levée tout en tournant vers lui son visage aux yeux rieurs. Même si elle esquisse un geste de répulsion ou de rejet, son regard n'exprime aucune crainte face à un *Satyre* qui ne semble pas si terrifiant ni rustre comme c'est la coutume avec ces créatures monstrueuses. Ce pavement d'inscrit dans les représentations amoureuses érotiques, l'érotisme étant d'ailleurs bien souligné par la nudité de la Ménade. Cela n'est pas sans nous rappeler une série de scènes de séduction d'El Jem (antique *Thysdrus*) dans la *Domus Sollertiana*, notamment un tableau avec un *Satyre* se jetant sur une *Bacchante* nue qui n'oppose aucune résistance (Foucher 1961 : pl. XI-XII). L'artiste a savamment employé les couleurs et la lumière pour opposer la force et la puissante musculature du *Satyre* (brun et rouge) au gracieux corps vulnérable de la *Ménade* (blanc rosé).

Conclusion

A travers cette panoplie de représentations dionysiaques figurées dans les provinces africaines, nous avons pu déceler comment est-ce que l'artiste mosaïste, à l'instar du peintre en céramique grecque, a eu recours à la combinaison iconique du regard associé à la gestuelle. Le couple très efficace « œil/main » équivalent au couple interprétatif « regard/gestuelle » va ainsi permettre de mettre en place le *logos visuel* également nécessaire pour le rendu des émotions dans l'art de la mosaïque. Dans ce *logos* se distingue l'œil, c'est-à-dire le regard, indispensable pour établir tout contact visuel (intra ou extra-iconique). D'ailleurs, *Platon* (Plat. rep. IV, 420c) qualifiait l'œil comme « *le plus bel ornement* » car il traduit les mots que l'œuvre ne peut prononcer. Ne dit-on pas que les yeux sont le miroir de l'âme…Je pense qu'il serait possible d'appliquer ce principe à l'art de la mosaïque ou le regard, associé à une gestuelle et au génie chromatique du maitre *pictor*, constitue un « transmetteur » des émotions et des sentiments que dégagent les personnages représentés…

Ainsi le combinatoire iconographique « œil-gestuelle » produit un *logos visuel* qui véhicule des sentiments et des émotions qui transparaissent et interpellent le spectateur qui contemple une mosaïque, en l'invitant à une immersion au cœur de l'intrigue ou de la scène représentée.

Jacquet-Rimassa (2013 : 29-42) qui a étudié le *logos visuel* dans l'imagerie attique distingue trois niveaux de regards que l'on peut aisément appliquer à la mosaïque romaine. Le premier regard, l'originel, serait celui du maitre *pictor* sur le canevas à reproduire et à animer en tesselles composées. Le second serait le regard « extra-iconique » du spectateur sur l'ensemble du pavement depuis son achèvement jusqu'à sa découverte de nos jours, et qui a forcément suscité un ressenti, une réaction variable selon la personne qui admire l'œuvre et l'époque. On pourrait par exemple distinguer les sentiments de fierté et de

31 Une inscription trouvée dans les thermes mentionne le nom des *Filadelfes* qui désignerait peut être l'association à laquelle l'édifice appartenait (Germain 1969 : 74).

32 Germain quant à elle identifie « *Jupiter* et *Antiope* ».

satisfaction qu'a dû éprouver le *dominus* de la maison des temples à *Sitifis* devant le magnifique tableau qui ornait son triclinium, de l'admiration et du plaisir qu'on ressent aujourd'hui en admirant cette œuvre au musée de Sétif. Le dernier, enfin, représenterait les regards « intra-iconiques », ces regards qui peuvent être échangés ou évités, ou croisés à l'intérieur de la scène peinte sur le pavement en structures visuelles plurielles (sauf en cas de portrait unique-*emblema*) crées par l'artiste. Plus cette construction visuelle est soulignée grâce au génie du mosaïste, mieux le message émotionnel est transmis du pavement vers le spectateur. En un mot, le regard se fait « *parole visible* » (Gombrich 1982 : 63-77).

A mon avis, les scènes dionysiaques peuvent être classées parmi les mosaïques les plus « expressionnistes » dans lesquelles la charge émotive est la plus forte avec une tension psychologique évidente. Nous avons toutefois noté une variété et une différence dans le traitement de ces pavements selon la thématique prédominante. Certains thèmes iconographiques sont traités de manière plus émouvante que d'autres (la mort, l'amour…) abordés dans un contexte de légèreté (ivresse, folâtreries du thiase dionysiaque…).

L'association du personnage (actif ou passif) et du décor (technique et architectural) est un atout majeur qui atteste de l'ingéniosité remarquable du maître mosaïste pour mettre en scène des moments de la vie de *Dionysos* comme s'il s'agissait d'une représentation théâtrale humaine ! Les tableaux représentés dans les deux pavements de Sétif et de Djemila représentent des figures qui évoluent dans un décor qui instaure une profondeur dans la mosaïque, avec des personnages étagés sur trois plans (pour Sétif) et une orientation circumambulatoire qui reproduit au sol l'aspect d'une décoration de voûte (pour Djemila). Tous ces éléments associés au combinatoire « expression corporelle / logos visuel » ont favorisé ou facilité le rendu de l'émotion.

Je voudrais conclure cet article avec une citation de J-P. Darmon[33] s'exprimant sur un pavement dionysiaque de la Gaule Narbonnaise : « *Les mosaïques sont des images qui contribuaient à l'éducation en famille* ». Toujours selon le même auteur, « *…tous les tableaux en peinture ou en mosaïque présents dans la maison et qui donnent à celle-ci son caractère de pinacothèque auraient une valeur pédagogique en tant qu'exemples d'œuvres célèbres et rappels de récits fabuleux.* » (Darmon 1987 : 99). Selon nous, cette éducation devait surement provoquer une « stimulation sentimentale » et véhiculer des émotions qui étaient suscitées en direction du contemplateur par l'imagerie des mosaïques …

Enfin, des questions qui méritent réflexion restent, pour le moment, encore posées : L'intérêt pour le rendu des émotions dans les mosaïques présentées ici, répond-t-il aux goûts des maîtres mosaïstes, à ceux des commanditaires, à la société de l'époque ou serait-il aussi un trait d'atelier ? Probablement les quatre facteurs à la fois….

33 La mosaïque de *Penthée*. https : https://www.facebook.com/373805796513/posts/10159175848941514/

Bibliography – Kaynaklar

Balmelle - Brun 2011	C. Balmelle - J.-P. Brun, « La vigne et le vin dans la mosaïque romaine et byzantine », CMGR IX, 2, 899-912.
Balty 1977	J. Balty, Mosaïques antiques de Syrie, Bruxelles.
Beazley 1956	J. D. Beazley, Attic Black-Figure Vase-Painters, Oxford.
Blanc-Bijon 2016	V. Blanc-Bijon, « Mosaïque », D. Albera - M. Crivello - M. Tozy - G. Seimandi (dir.), Mosaïque in Dictionnaire de la Méditerranée, Actes Sud, 1003-1017.
Blanchard-Lemée 1980	M. Blanchard-Lemée, « La scène du sacrifice du bou dans la mosaïque dionysiaque de Cuicul. Etude iconographique », Hommages à J. Lassus, t II. Antiquités Africaines 15, 161-181.
Blanchard-Lemée 1998	M. Blanchard-Lemée, « Dans les jardins de Djemila », AntAfr 34, 185-197.
Blanchard-Lemée 2011	M. Blanchard-Lemée, « Le triclinium à la mosaïque dionysiaque de Sétif (Algérie) », CMGR IX, I, 291-300.
Bruhl 1953	A. Bruhl, Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain, Paris.
Canivet - Darmon 1989	P. Canivet – J.-P. Darmon, « Dionysos et Ariane. Deux nouveaux chefs d'œuvre inédits au proche orient ancien. (3e-4e) », MonPiot 70, 3-28.
Catull.	Catulle, Poésies, 64, Epithalame de Pelée et de Thétis, Trad. Maurice Rat, Ed de Georges Lafaye, Les Belles Lettres, 1932.
Collignon 1915	M. Collignon, « L'expression des sentiments dans l'art grec », JSav 13e année, 481-492.
Darmon 1987	J.-P. Darmon, « Les images dans la maison romaine », Bulletin de la Société des amis de la bibliothèque Salomon- Reinach, nouvelle série 5, 57-66.
Delavaud-Roux 2006	M.-H. Delavaud-Roux, « Communiquer avec Dionysos : la danse des Ménades à travers l'iconographie de vases grecs », L. Bodiou - D. Frère –V. Mehl (eds.), L'expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique, Rennes, 153-163.
Deonna 1914a	D. Waldemar, L'expression des sentiments dans l'art grec, les facteurs expressifs, Paris.
Deonna 1914b	D. Waldemar, Les lois et les rythmes dans l'art, Paris.
Donderer 1988	M. Donderer, « Dionysos und Ptolemaios Sôterals Meleager : Zwei Geamalde des Antiphilos », W. Will – J. Heinrichs (eds.), Zu Alexander d. Gr. Festschrift G. Wirth zum 60. Geburtstag am 9.12.86, Amsterdam, 781-799.
Dunbabin 1978	K. M. D. Dunbabin, The mosaics of Roman North Africa, studies in iconography and patronage, Oxford.
Ferdi 2005a	S. Ferdi, Corpus des mosaïques de Cherchel, Paris.
Ferdi 2005b	S. Ferdi, Mosaïques Romano Africaines, Culture et nature à Cherchel, Blida.
Février - Blanchard-Lemée 2019	P. A. Février – M. Blanchard-Lemée, L'édifice appelé « Maison de Bacchus » à Djemila, Paris.
Foucher 1961	L. Foucher, Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1960, Tunis.
Germain 1969	S. Germain, Les mosaïques de Timgad. Etude descriptive et analytique, Paris
Gombrich 1982	E. H. Gombrich, "Ritualized gesture and expression in art", E. H. Gombrich (ed.), The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation, Oxford, 63-77.
Gury 2006	F. Gury, « La disponibilité à l'autre : le geste de la séduction passive dans l'art romain », L. Bodiou - D. Frère –V. Mehl (eds.), L'expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique, Rennes, 267-283.
Héron de Villefosse 1907	A. Héron de Villefosse, « Lycurgue et Ambrosie. Mosaïque découverte à Sainte-Colombe-lez-Vienne (Rhône) », Annuaire de l'Ecole pratique des hautes études, 5-18.
Huet 2006	V. Huet, « Des gestes du banquet rituel à Rome ou plutôt quid du geste de poser la main sur la tête ? », L. Bodiou - D. Frère - V. Mehl (eds.), L'expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique, Rennes, 253-265.
Jacquet-Rimassa 2013	P. Jacquet-Rimassa, « Diversité des regards dans l'imagerie attique », Pallas 92, 29-35.
Lassus 1962	J. Lassus, « Mosaïques récemment découvertes en Algérie », CRAI 106, 2, 125-130.
Leschi 1935-1936	L. Leschi, « Mosaïque à scènes dionysiaques de Djemila-Cuicuil (Algérie) », MonPiot 35, 1-2, 139-172.
Lévi 1947	D. Lévi, Antioch mosaic pavements, Princeton.
Malek 2003	A. A. Malek, « La nature dans le décor de la maison », S. Claude - R. Ymouna (dir.), Algérie Antique :

	Catalogue de l'exposition, Musée de L'Arles et de la Province antiques, Arles, 188-193.
Malek 2011	A. A. Malek, « Nouvelles découvertes à Lambèse (Tazoult ; Algérie) », DossAParis 346, 26-31.
Mikocki 2004	T. Mikocki, "New mosaics from Ptolemais in Libya", Archeologia 55, 19-30.
Nemes.	Némésien, Œuvres, Texte établi et traduit par Pierre Volpihac, Les Belles Lettres, Paris, 1975.
Olszewski 2007	M. T. Olszewski, "Mosaïques de pavement de la « Maison de Leukaktios » à Ptolémaïs en Cyrénaique (Libye). Essai d'identification des pièces", Archeologia 58, 89-95.
Olszewski 2010	M. T. Olszewski, « Images allusives : Dionysos et Ariane dans l'espace réservé aux femmes (gynécée) ? Le cas de Ptolémaïs et Cyrène en Cyrénaïque », Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli, I, 315-322.
Pachtère 1911	M. F. G Pachtère, Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, III, Afrique proconsulaire, Numidie, Maurétanie (Algérie), Paris.
Plat. rep.	Platon, République, Trad. Georges Leroux, Editions Garnier-Flammarion, 2002.
Plin. nat.	Pline l'Ancien, Histoire Naturelle, Trad. Littré, Paris chez Firmin-Didot et Cie Librairies, 1877.
Sauron 1998	G. Sauron, La grande fresque de la villa des mystères à Pompéi : mémoires d'une dévote de Dionysos, Paris.
Toillon 2014	V. Toillon, Corps et âme en mouvement. Expression et signification du mouvement dans la peinture de vases en Grèce anciennes (Ve siècle av. J.C) possession divine et mor, PhD Thesis, Ecole doctorale LETS.
Tsingarida 2001	A. Tsingarida, « Soif d'émotions. La représentation des sentiments dans la céramique attique des VIe et Vs siècles av.n.ère », RBelgPhilHist 79, 1, 5-30.
Turcan 1966	R. Turcan, Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse, Paris.
Turcan 1989	R. Turcan, Les cultes orientaux dans le monde romain, Paris.
Vatin 2004	C. Vatin, Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal, Paris.
Verg. georgica.	Virgile, Bucoliques, Les Bucoliques et les Géorgiques, Trad. Maurice Rat, Paris, Classiques Garnier, 1932.
Xenophan.	Xénophon, Le Banquet, in Œuvres complètes de Xénophon, Trad. Eugène Talbot, Paris Hachette, 1859.