

DOSSIER THÉMATIQUE 1

AGENTS RITUELS ET PERFORMANCES CORPORELLES DANS L'ANTIQUITÉ GRECQUE, ÉTRUSQUE ET ROMAINE

1 Florence GHERCHANOC et Valérie HUET

Corps, vêtements, gestes, paroles et odeurs : le rituel en question

8 Louise Bruit ZAIDMAN

Vêtir les dieux : des offrandes d'étoffe aux péplophories en Grèce antique

▶ 21 Stéphanie WYLER

L'habit fait-il le dieu ? Gestes et parures autour des hermes priapiques dans les images romaines

34 Véronique MEHL

L'encens et le divin : le matériel et l'immatériel en Grèce ancienne

46 Marie-Odile CHARLES-LAFORGE

Rites et offrandes dans la religion domestique des Romains :
quels témoignages sur l'utilisation de l'encens ?

59 Michel HUMM

Le rituel de la prise d'auspices : les gestes et la parole

79 Stella GEORGUDI

Vêtements et insignes des agents culturels dans les cités grecques : une esquisse

99 Florence GHERCHANOC

Se vêtir pour les dieux. Costumes de fête, beauté et performance rituelle en Grèce ancienne

117 Pauline HUON

Le bain du nouveau-né à Rome : un rite lustral ?

134 Beate WAGNER-HASEL

Klytaimnestra's Weapon and the Shroud for the Dead

146 Natacha LUBTCHANSKY

La nudité comme critère de différenciation anthropologique entre Grecs et Étrusques :
à la recherche du rituel autour de la « Vénus » de Cannicella

166 Catherine BAROIN

Changements vestimentaires et altérations de l'identité dans le monde romain

178 John SCHEID

Rites, gestes, odeurs, tenues. Le culte antique dans le détail

182 DOSSIER THÉMATIQUE 2

PRATIQUES FUNÉRAIRES ET IDENTITÉ(S)

232 VARIA

L'HABIT FAIT-IL LE DIEU ? GESTES ET PARURES AUTOUR DES HERMES PRIAPIQUES DANS LES IMAGES ROMAINES

Stéphanie WYLER

Maîtresse de conférences en Histoire et anthropologie des mondes romains,
Université Paris Cité, UMR 8210 ANHIMA

stephanie.wyler@u-paris.fr

RÉSUMÉ

Les paysages dits sacro-idylliques présentent une relativement grande variété de scènes figurant des personnages mineurs occupés à vêtir, parer de guirlandes, charger d'offrandes des statues hermaïques, dont la seule caractéristique « à nu » est d'être phalliques. Le dispositif rituel ainsi mis en image confère au pilier hermaïque davantage qu'une actualisation performative dans le cadre du geste cultuel, il lui donne son identité. Nous étudions ces

MOTS-CLÉS

Pilier hermaïque,
Priape,
Dionysos,
phallus,
offrandes,
sanctuaires rustiques.

processus dans la peinture, les stucs, la glyptique et la toreutique de la fin de la République et du début de l'Empire, confrontés à la poésie dite priapique et à sa traduction dans la poésie élégiaque contemporaine.

DO CLOTHES MAKE THE GOD? GESTURE AND ADORNMENTS LINKED TO RUSTIC HERMS IN ROMAN IMAGES

The so-called sacro-idyllic landscapes present a relatively wide variety of scenes depicting minor figures engaged in clothing, adorning with garlands, loading with offerings Hermaic statues, the only characteristic of which before being dressed is to have a phallus. The ritual system designed like that confers to the Hermaic pillar more than a performative agency during the cult, it gives to it its actual identity. I study these processes in paintings, stuccoes, glyptics and toreutics dating back from the end of the Republic and the beginning of the Empire, in comparison with the so-called Priapic poetry, and its translation into contemporary Elegiac poetry.

KEYWORDS

Hermaic pillar,
Priapus,
Dionysos,
phallus,
offerings,
rustic shrines.

Dans l'*Octavius* de Minucius Felix, le personnage éponyme s'attaque aux superstitions des païens qui vénèrent leurs divinités sous forme de statues, faites d'une matière qui n'a rien de divin. Le chrétien ironise ainsi : « On me dira peut-être que la pierre, le bois ou l'argent n'est pas un dieu. Quand donc celui-ci naît-il ? Le voilà coulé, forgé, sculpté : il n'est pas encore dieu ; le voilà soudé, assemblé, érigé : il n'est pas encore dieu ; le voilà paré, consacré, imploré : alors il est dieu, lorsqu'un homme l'a voulu tel et dédié comme tel » [1]. Malgré la teneur polémique du dialogue, Octavius décrit un processus qui nous intéresse ici : la parure (*ornatur*), les rituels de consécration (*consecratur*) et de prière (*oratur*) permettent de transformer une statue fabriquée artisanalement, à partir de matériaux périssables plus ou moins nobles, en un dieu, c'est-à-dire une image de culte susceptible de présentifier l'instance divine [2].

Cette question a fait l'objet de réflexions philosophiques dès l'Antiquité et nourrit encore les études d'anthropologie religieuse contemporaines. D'une manière générale, le traitement des images divines, au cœur de nombreux rituels de parements – avec des vêtements, des bijoux, des couronnes –, a bien été étudié et le volume II du *THESCRA* en fournit une précieuse synthèse [3]. Dans les sources qui nous renseignent sur ces rituels, la question de l'identité de la statue divine ainsi parée ne soulève pas de difficulté. Malgré leur caractère rudimentaire, le *xoanon* d'Athéna Polias sur l'Acropole ou le poteau du Dionysos-masque ne posent aucun problème d'identification, par leur contexte et leurs attributs [4]. Le costume dont on les pare fonctionne même comme un marqueur d'identité, parce que le cadre rituel qui les emploie est spécifique, mais aussi parce que le vêtement et les parures dont on les recouvre permettent

de masquer leur aspect composite et leur corps imprécis [5] : leur vêtement complète leur image, parfait leur théomorphie. Il n'est guère que la statue en bois du Forum Boarium représentant Servius Tullius, Pudicitia ou Fortuna, cachée intégralement par deux « toges », qui ne laissât pas dévoiler son identité dès l'Antiquité – peut-être à dessein dès l'origine [6].

Certaines images qui nous sont parvenues peuvent pourtant présenter un autre type d'ambiguïté sur l'identification du dieu représenté par une statue. C'est le cas notamment de scènes de rituels rustiques qui fleurissent dans l'art romain, essentiellement entre le I^{er} siècle avant et le I^{er} siècle après J.-C., et surtout à l'époque augustéenne [7]. Une partie d'entre elles est insérée dans des paysages, peints ou en relief, d'autres étant isolées sur des supports plus petits, comme des bijoux ou de la vaisselle précieuse. Les éléments cultuels dans les paysages sont suffisamment prégnants pour avoir inspiré à Michael I. Rostovtzeff [8] le nom de « sacro-idyllique » à ces images, en référence à la poésie bucolique hellénistique et romaine. Peu étudiées en détail [9], ces images sont souvent reléguées dans la catégorie négligée des scènes de genre, dans la mesure où elles apparaissent comme des sources documentaires peu fiables. Pourtant, si l'on interroge leur genericité même, elles sont susceptibles de révéler, à travers les stéréotypes qu'elles véhiculent, les éléments les plus signifiants symboliquement d'un imaginaire, en l'occurrence sur les cultes pratiqués à la campagne par des personnages socialement mineurs ou, au moins, anonymes (femmes, enfants, bergers, pêcheurs, voyageurs) [10]. Cette idée s'applique également à la poésie de la même époque, qui offre un parallèle fécond avec ces images [11].

[1] Minucius Felix, *Octavius*, XXII, 8 (traduction de la CUF par J. Beaujeu, Paris, 1964).

[2] Sur la question de « l'image de culte » et des différents statuts possibles des images divines dans des contextes cultuels, voir MYLONOPOULOS 2010, en particulier ESTIENNE 2010.

[3] *THESCRA* 2004, p. 417-507, en particulier KAUFFMANN-SAMARAS & SZABADOS 2004.

[4] Sur le *xoanon* d'Athéna, DONOHUE 1988, p. 119 et sur les hermes de Dionysos, FRONTISI-DUCROUX 1991. En général, sur les statues de culte dites « aniconiques », c'est-à-dire non anthropomorphes, GAIFMAN 2012.

[5] *THESCRA* 2004, p. 428.

[6] *THESCRA* 2004, p. 435, n° 131 avec les références. Sur l'interprétation comme Fortuna : CHAMPEAUX 1982, p. 268-333.

Dorénavant MIANO 2018, p. 85-86 (et plus généralement, sur le temple de Fortuna au Forum Boarium, p. 77-90).

[7] WYLER 2021.

[8] ROSTOVITZEFF 1911.

[9] Pour les peintures, il existe deux catalogues, déjà anciens : PETERS 1963 et SILBERBERG 1980. Deux études sont sorties récemment, toujours exclusivement sur les sources peintes qui constituent l'essentiel du corpus : CROISILLE 2010, qui présente un panorama rapide, et HINTERHÖLLER-KLEIN 2015, centrée sur la question de la perspective dans ces images. Parmi les articles importants, on notera BERGMANN 1992, CAZANOVE 1993 et FUCHS 2010.

[10] Sur la notion de paysage appliquée à ces images : VALETTE & WYLER 2017, § 7-15.

[11] LEACH 1988 ; SAURON 1994, p. 576.



Fig. 1. Détail du plafond du *cubiculum* D, Rome, villa de la Farnesina, Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 1037 : gestes féminins dans un sanctuaire rustique. © Photo S. Wyler, sur concession de la Soprintendenza per I Beni Archeologici di Roma.

Parmi les scènes rituelles dans ces paysages, une proportion significative représente des gestes d'ornementation de piliers hermaïques disposés dans un cadre naturel. Ces scènes présentent un double intérêt dans la perspective qui nous occupe : d'une part, elles déploient un répertoire de gestes rituels autour de la statue de culte, préparée, parée, habillée, décorée, qui signifient une forme de piété rustique, même fantasmagorique. Or, pour être efficaces, ces images doivent ménager un « effet de réel » qui rend vraisemblables ces gestes pris isolément, quand bien même leur assemblage serait une construction imaginaire [12]. D'autre part – et c'est ce qui va nous intéresser plus particulièrement ici –, ces images jouent sur un système d'analogies (du fait qu'elles sont stéréotypées), mais aussi de variations (il n'y en a pas deux semblables, du moins dans le corpus conservé), qui autorisent un jeu sur l'identification de la divinité ainsi vénérée. En effet, par principe, le pilier hermaïque est à la fois peu détaillé – c'est un bout de bois ou de pierre plus ou moins dégrossi – et très fortement caractérisé par un nombre réduit de détails – une barbe, un phallus, une posture (comme la lordose), un attribut – et qui peuvent, eux, être plus travaillés.

Prenons comme premier exemple un panneau de stuc provenant du *cubiculum* D de la villa de la Farnésine à Rome, datant probablement des années 40-30 av. J.-C. (fig. 1) [13]. Situé au plafond de l'antichambre, sa visibilité est limitée par sa position et ses dimensions et il

est difficile de distinguer l'identité des deux, voire des trois statues divines. La première, en bas à droite, est un pilier parallélépipédique aménagé sur une éminence rocheuse, devant un tronc d'arbre gracile. Le pilier est surmonté d'une tête qui semble porter une couronne. En contre-bas, une femme tend les bras vers cet herme en un geste probablement de prière, selon le type iconographique classique de l'orant. La deuxième est une statue en pied, masculine, nue. On distingue sa barbe et son phallus, mais pas de bras. Son torse est légèrement incliné vers l'arrière, qui évoque la lordose des statues de Priape [14]. Il est placé au sommet d'une haute colonne qui se dresse au centre d'un espace architecturé, sans doute un sanctuaire rustique, comme le suggère la présence d'éléments végétaux à l'intérieur et à l'extérieur de cet espace. Quatre femmes, dans la partie gauche du panneau, effectuent des gestes devant le sanctuaire. L'état de conservation n'est pas suffisant pour identifier précisément la nature de ces gestes : l'une a un bras levé, les autres se penchent vers des éléments aujourd'hui disparus, sans doute de petits autels. On peut supposer un lien, au moins indirect, avec la statue priapique qui se trouve au centre du lieu de culte. Enfin, au pied d'une tour qui marque une extrémité du sanctuaire, et qui fait peut-être office de porte, si l'on en croit l'ouverture ménagée dans sa partie inférieure (à moins qu'il s'agisse d'une niche), une femme est en train d'arranger le vêtement d'un autre personnage en contre-bas, bien plus grand :

[12] Sur les « effets de réel » et les « stéréotypes », voir WYLER 2021, notamment p. 91-92.

[13] Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 1037. BRAGANTINI & DE VOS 1982, p. 193, pl. 111 ; GASPARRI

& PARIS 2013, p. 403, n° 288. Sur cette datation haute : LA ROCCA 2008.

[14] MEGOW 1997, p. 1030-1034.

Fig. 2. Détail du plafond du *cubiculum* D, Rome, villa de la Farnesina, Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 1037: préparation d'un herme dionysiaque. © Photo S. Wyler, sur concession de la Soprintendenza per I Beni Archeologici di Roma.



peut-être s'agit-il également d'une statue, qu'aucun attribut ne désigne clairement. Sur un plan plus en hauteur, de part et d'autre de la scène figure un édifice (à gauche il s'agit d'une porte, à droite d'un portique terminé par une tour similaire à la structure centrale que nous avons identifiée comme un sanctuaire rustique), à l'entrée duquel se tient une femme qui se penche vers l'avant, en tendant un bras en direction du plan inférieur. Celle de droite est en surplomb par rapport à une autre femme, partiellement cachée par la colonne centrale autour de laquelle s'enroulent les branches d'un pin parasol. Cette dernière femme tend à son tour son bras vers la femme au-dessus d'elle. Il est difficile de préciser la nature de cette interaction gestuelle : peut-être celle du bas fournit-elle à l'autre des éléments (décor, offrandes, etc.) pour qu'elle les dispose dans l'édifice à portique : c'est ce type de dispositif que l'on peut observer, avec une focalisation différente, sur un autre panneau de stuc sur le plafond de la même pièce que nous allons voir (fig. 2). Mais sur cette première image, il existe un intéressant parallélisme visuel entre cette femme en contrebas et celle, au premier plan à droite, qui lève les bras vers le pilier hermaïque. S'il ne s'agit probablement pas du même geste, on observe une fluidité symétrique dans les silhouettes qui se déclinent avec autant de légères variations que de couples de personnages.

À partir de cet exemple, on observe une attention portée par le stucateur à la variété des situations, qui n'est en rien contradictoire avec leur caractère stéréotypé : le principe de cette image n'est pas de distinguer l'identité des deux ou des trois divinités, mais plutôt de montrer la piété des femmes qui s'affairent autour du (ou des) sanctuaire(s). En ce sens, les statues apparaissent d'abord comme des marqueurs d'espaces sacrés, sans doute hiérarchisés en fonction de leur nature et de leur emplacement. Ce sont les gestes qui leur sont adressés, dans leur variété, qui animent la scène et placent ce type d'images comme une sorte de négatif des images de cultes publics – accomplis, pour le dire rapidement, par des hommes individualisés, en ville, à destination de divinités généralement bien identifiées, par une inscription notamment. Est-ce à dire que, dans ces contextes « sacro-idylliques », l'identité des statues divines est indifférente ? Ou, au contraire, offrent-ils une plus grande liberté à l'artiste (ou au commanditaire) de jouer sur des schémas génériques pour produire des images qui s'actualisent à chaque fois, notamment grâce aux gestes accomplis devant ces statues rudimentaires et aux parures dont on les orne ? Gestes et vêtements fonctionnent-ils, en somme, comme des attributs onomastiques qui précisent l'identité de la divinité concernée le temps du rituel [15] ? Peut-être une réponse univoque ne vaut-elle pas pour toutes les images du corpus. Mais

[15] Sur ces questions, voir en particulier les travaux de l'ERC MAP, notamment BONNET *et al.* 2018.

dans les cas où l'on peut supposer une actualisation du dispositif, peut-on aller plus loin et déduire de ces scènes plus qu'un jeu dans l'image, mais l'existence d'un jeu effectif dans les rituels, en appliquant le mécanisme des « effets de réel » précédemment évoqué ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous allons suivre la piste des hermes priapiques. Faute d'une catégorie plus clairement identifiée dans l'Antiquité, nous entendons par « hermes priapiques » ces statues qui apparaissent dans les images, plus ou moins rudimentaires, partiellement anthropomorphes (parfois dépourvues de bras, et dont les pieds peuvent être représentés ou non), masculines, caractérisées par un sexe ithy- ou plagiophallique [16] bien visible. De ce fait, ils sont généralement qualifiés de Priape par la plupart des commentateurs, qui mettent évidemment en parallèle le corpus poétique des *Priapea* [17].

Pourtant, ces statues rudimentaires sont susceptibles de porter, dans les images, différents costumes, différents attributs, de recevoir différents types d'offrandes et de faire l'objet de différents gestes par des personnages variés. Sur un autre panneau de stuc de la villa Farnésine situé sur la même voûte que le précédent (fig. 2) [18], on distingue trois femmes apportant des offrandes et des décorations à un petit herme posé sur un haut pilier orné de guirlandes et de bandelettes. Les deux premières sont placées en contrebas : sous un arbre, celle de gauche tient de la main gauche un plateau garni sur sa tête et un objet lacunaire dans la droite, tandis que la deuxième s'avance pour tendre une guirlande à la troisième, montée sur une hauteur (un rocher ?) pour atteindre le sommet du pilier et la statuette. Tournée vers ses compagnes, elle tient une guirlande pliée dans la main droite et porte un petit plateau garni d'offrandes dans la gauche. À ce stade, l'herme est très peu caractérisé, si ce n'est par une tête sans barbe et un grand phallus pendant. Et pourtant, l'ensemble de la scène est fortement connotée par son caractère dionysiaque : les femmes sont des prêtresses dionysiaques, comme l'indiquent le nœud carré avec lequel elles ont noué leur vêtement autour des hanches [19], le gâteau conique présenté dans le petit plateau, typique d'une offrande dionysiaque [20],

et surtout le thyrses enrubanné posé contre l'éminence sur laquelle est montée la troisième femme. Enfin, les trois panneaux de stuc qui occupent une place similaire dans la composition du plafond de la chambre, de même que les principaux décors peints sur les parois, sont tous clairement à sujets dionysiaques, de même que dans la pièce jumelle dans la villa, le *cubiculum* B [21]. Le caractère bacchique du rituel ne fait donc aucun doute, mais peut-on affirmer que l'herme priapique est sur le point d'être habillé en Liber/Bacchus, au moins le temps de la cérémonie ?

La même question se pose si l'on compare des images comme celle figurant sur une gemme provenant d'Ascalon (fig. 3) [22] : le haut du corps de l'herme est enroulé dans un tissu, qui permet probablement de fixer le thyrses plaqué sur son épaule gauche. S'agit-il dès lors toujours de Priape, que le phallus dressé (ou non) caractériserait davantage que les gestes rituels éphémères, et qui se « déguiserait » à l'occasion pour être assorti à une autre divinité dont on célèbre le culte ? Ou ces gestes et ces parures changent-ils l'identité de cette statue minimaliste, qui devient un autre dieu le temps du rituel, comme un mannequin qui sert avant tout de support au dispositif produit pour la performance rituelle ?



Fig. 3. Gemme provenant d'Ascalon, tardo-hellénistique, Jérusalem, Rockefeller Museum, inv. 43.151 : herme ithyphallique avec un thyrses. Photo d'après MEGOW 1997, n° 55.

[16] Ce terme apparaît chez Pseudo-Nonnos, *Scholia mythologica*, 39, 6. Cf. Cosme de Jérusalem, *Commentarii in Gregorii Nazianzeni carmina*, 64, 103-105.

[17] Sur l'image de Priape à Rome, voir l'article stimulant de STEWART 1997. Pour les *Priapea* littéraires, nous nous référons à l'excellente traduction (mais partielle) de DUPONT & ÉLOI 1994 ; voir également l'ouvrage édité par BIVILLE, PLANTADE & VALLAT 2008 et l'édition récente de CALLEBAT 2012. Sur ces hermes priapiques dans les

« paysages sacro-idylliques », en dernier lieu, WYLER, à paraître.

[18] Rome, Museo Nazionale Romano, inv. 1037. BRAGANTINI & DE VOS 1982, p. 193, pl. 112.

[19] WYLER 2011, p. 173-176.

[20] WYLER 2008, p. 456.

[21] WYLER 2005.

[22] Jerusalem, Rockefeller Museum, inv. 43.151, provenant d'Ascalon, tardo-hellénistique. MEGOW 1997, n° 55.



Fig. 4a. Gobelet de Vicarello, argent, période augustéenne, ht max. 12,20 cm. : préparation d'un herme. Cleveland Museum of Art, inv. 1966.371. CC0 1.0.

Continuons à prendre l'exemple des hermes priapiques à connotation dionysiaque, qui représente le cas de « contaminations » ou de transferts le plus prolifique du corpus. Sur un gobelet en argent d'époque augustéenne, provenant de Vicarello (Aqua Apollinares), sur le lac de Bracciano (fig. 4a-b) [23], le relief représente, sur tout le pourtour, une scène rituelle autour d'un herme priapique dans un espace rustique, marqué par un arbre et une colonne ionique surmontée d'une sphère. La statue du dieu est placée sur un pilier. La partie inférieure de son corps, parallélépipédique, est rectiligne jusqu'au fessier, à partir duquel commence la partie anthropomorphe, bien cambrée vers l'arrière. Le phallus dressé et la barbe en pointe, il tient un *pedum* (ou un *lagobolon* [24]) le long de son bras gauche, d'où tombe une peau de panthère : toutes ces caractéristiques physiques et ces attributs le désignent comme Priape, à l'exception de la pardalide, qui introduit une touche dionysiaque dans le dispositif. De sa main droite levée, il tient un petit récipient circulaire à l'envers, sans qu'il soit facile de distinguer s'il s'agit d'un vase, pour accomplir un geste de libation [25], ou d'un autre objet, comme un *tintinnabulum*, qui trouverait également sa place en contexte rituel [26]. Au pied de la colonne, une table à offrandes est chargée de vases de banquet relativement précieux : on distingue deux *skyphoi*, deux *cœnochoés*, un canthare, et deux grands cratères au sol, ainsi qu'un *thymiaterion* (*turibulum*).

Trois personnages évoluent autour de cet espace rituel. Une femme, presque nue, entoure la tête de la statue de ses deux mains : de la droite, elle semble

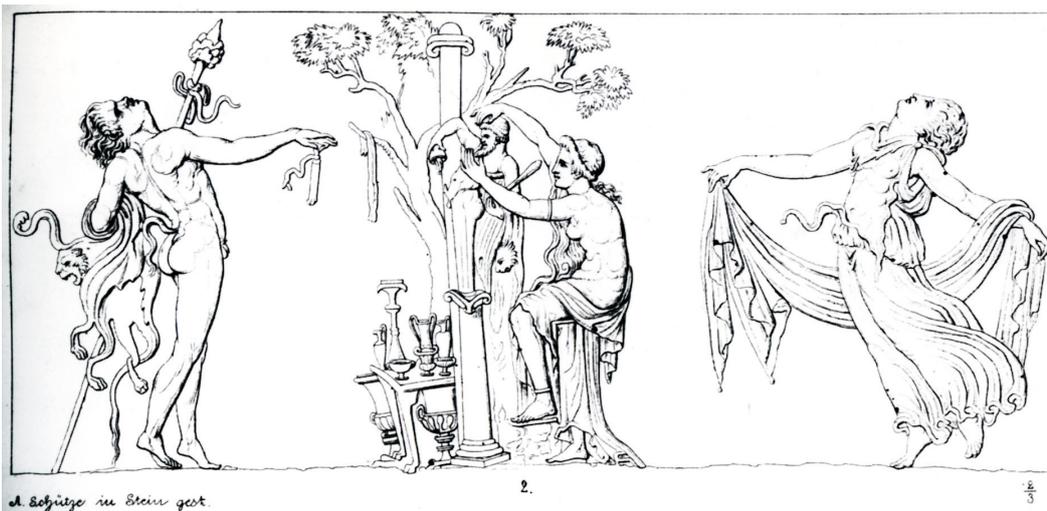


Fig. 4b. Dessin d'A. Schütze (vers 1867), in SIMON 1986, fig. 193.

[23] Cleveland Museum of Art, inv. 1966.371, ht max. 12,20 cm. MEGOW 1997, n° 58 ; SIMON 1986, p. 146-147, fig. 192-193 ; VON FALKENSTEIN-WIRTH 2011. <http://www.clevelandart.org/art/1966.371>

[24] Sur le *lagobolon* et le *pedum* comme arme de jet servant aux bergers à chasser des lièvres et des petits

cervidés, et leur emploi comme attribut sacerdotal ou divin : CASSEN 2012, p. 180-183.

[25] MEGOW 1997, p. 1033.

[26] Voir par exemple Plaute, *Pseudolus* 1, 3, 112. Sous forme d'amulettes associant le phallus et la cloche à fonction prophylactique, DASEN 2003, p. 287 et bibliographie antérieure.



Fig. 5. Sardoine. München, Münzsammlung A 1899, I^{er} s. av. n. è. : Nikè tenant un canthare devant un herme. Photo d'après MEGOW 1997, n° 37.

arranger la coiffure du Priape et, de la gauche, tenir sa barbe pointue – ou la mettre en place, si l'on accepte l'hypothèse d'attributs mobiles proposée plus haut. Elle-même porte un bandeau dans les cheveux, un voile ondule le long de son torse, un autre enveloppe ses cuisses et sa jambe droite et elle porte des chaussures pointues. Faute d'autre attribut, sa nudité partielle ne permet pas de l'identifier comme un personnage divin ou humain. Dans la première hypothèse, on peut mettre en parallèle des images proches, comme une sardoine de Munich (fig. 5) [27], où une Nikè, assise sur un amas rocheux, tient un canthare devant un herme priapique muni d'un thyrses, ou sur un autre bijou en pâte de verre (fig. 6) [28], conservé au British Museum, décrit par H. B. Walters comme un Éros nu tenant une patère pour faire une libation au Priape qui lui fait face (et qui n'est pas sans poser problème sur son identification réelle, la présence d'une poitrine marquée orientant plutôt son interprétation comme une Nikè, ne serait sa nudité).



Fig. 6. Pâte de verre, London, British Museum 1923.401.507 (1,3 x 1,9 cm), I^{er} s - III^e s. de n. è. : Eros ou Nikè devant un herme. © The Trustees of the British Museum (CC BY-NC-SA 4.0).

Dans l'hypothèse où le personnage féminin du gobelet de Vicarello (fig. 4a) est une femme, on a alors décrit son geste comme un rituel de fécondité, bien qu'il ne présente pas de parallèle précis [29], ou on l'a alors rapproché du recueil des *Priapea*, dont certaines pièces mettent en scène des femmes aux mœurs légères venir prendre du plaisir avec ces pauvres Priape de bois, qui s'en plaignent vertement [30]. Ni l'identification divine, ni l'interprétation humaine ne semblent satisfaisantes : il s'agit bien plus vraisemblablement – comme l'a déjà proposé W.-R. Megow [31] – d'une ménade, comme l'indique la présence des deux personnages qui encadrent la scène, un satyre et une autre ménade dansant. Le satyre notamment porte, outre un thyrses, une pardalide enroulée autour de son bras gauche, similaire à celle qu'a déposée la première ménade sur la statue priapique. Dans la main droite, il tend un objet difficile à identifier sur le gobelet, dans son état actuel de conservation. D'après le dessin du déroulé exécuté par A. Schütze vers 1867 et reproduit par E. Simon [32] (fig. 4b), W.-R. Megow y voit un « Phallosfuttermal », un « étui pénien » qui manque, à ma connaissance, de parallèle – au moins en contexte rituel – pour l'Antiquité [33] : peut-être s'agit-il plus simplement d'un autre objet destiné à décorer l'arbre devant lui, comme la bandelette déjà installée sur une branche, ou d'une sorte d'*unguentarium* pour parfumer la statue, ou encore à déposer sur la table à offrandes [34]. De l'autre côté du petit sanctuaire, la ménade dansant est, contrairement à sa compagne, vêtue mais pieds nus et les cheveux lâchés. Si elles participent bien de la même nature, elles représentent deux étapes du rituel – il peut même s'agir de la même ménade à deux moments différents.

Ce qui nous intéresse ici, c'est que les danseurs servent à définir, sans ambiguïté, le cadre dionysiaque du sanctuaire et du rituel qui y est accompli. Dès lors, plutôt qu'un embrassement plus ou moins érotique du Priape par la femme dénudée, il est plus vraisemblable d'y voir l'ornementation d'une statue de Priape qui devient dionysiaque pour l'occasion : il a déjà la pardalide, peut-être la ménade est-elle en train de lui installer une bandelette sur la tête, en attendant d'autres attributs.

[27] München, Münzsammlung A 1899. I^{er} s. av. n. è. MEGOW 1997, n° 37.

[28] London, British Museum 1923.401.507 (1,3 x 1,9 cm), I^{er}-III^e s. d. n. è., WALTERS 1926, n° 2892.

[29] SIMON 1986, p. 147.

[30] Par exemple CALLEBAT 2012, n° 26.

[31] MEGOW 1997, n° 58.

[32] SIMON 1986, fig. 193.

[33] Sur l'hypothèse discutée de l'existence d'un étui pénien, distinct de l'infibulation et de la ligature, utilisé par les chanteurs et les athlètes à Rome, voir la mise au point de VENDRIES 2006 (et déjà THUILLIER 1985, p. 376-379, pour les athlètes étrusques, dans une comparaison ethnologique).

[34] À cet égard, on serait tenté d'observer que l'identité priapique de la statue a tendance à contaminer les déductions exégétiques.



Fig. 7. Verre, ht. 13 cm, Vase Caetani-Lovatelli, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 70811: scène d'initiation devant un herme. © Sailko, CC BY 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>>, via Wikimedia Commons.

Pour autant, un Priape dionysiaque, c'est-à-dire une statue de Priape affublé d'attributs dionysiaques, change-t-il d'identité au point de devenir une statue de Dionysos ? Autrement dit, qui est le destinataire des rites – des offrandes, des sacrifices, des gestes de prière – qui sont adressés à la statue ? Dans le cas du gobelet de Vicarello, il est impossible d'affirmer qu'il s'agit de Dionysos : on comprend plutôt que des personnages dionysiaques célèbrent un culte à Priape et lui déposent les attributs qui sont les leurs – et qu'ils partagent avec leur dieu (comme le thyrses ou la pardalide). De fait, les liens entre Dionysos et Priape sont nombreux, dans le mythe et l'imaginaire : dans certaines versions, le second est même le fils du premier [35]. Une association entre les deux au sein d'un rituel n'a donc rien d'inconcevable, même si des sources claires manquent sur ce point. Elle est notamment confirmée par Diodore de Sicile, qui parle de marques d'honneur rendus à Priape « lors des mystères dionysiaques » et « dans presque toutes les autres cérémonies » du même genre, en précisant qu'« on l'introduit dans les sacrifices avec le rire et le jeu » [36]. Sur notre image,

il peut s'agir de ce moment des mystères dionysiaques (signifiés par la présence du satyre et des ménades et la pardalide placée sur l'herme) : la dimension ludique, si elle est bien présente, fonctionne aussi, et peut-être surtout, avec l'usage du gobelet que peuvent scruter les probables banquetteurs qui l'ont en main – et se réjouir de ces nudités.

L'ambiguïté de ces images peut donc être raisonnablement levée, mais jamais totalement supprimée, parce que c'est elle qui est au cœur de ces travestissements de statue : d'une part parce que les images sont polysémiques en soi, de l'autre parce que le dispositif rituel, celui du référent (la statue dans le rituel) comme celui de sa représentation, permet de fixer « la "chaîne flottante" de signifiés » [37]. On peut suivre quelques variations qui permettent de mieux circonscrire ces ambiguïtés. Sur un petit balsamaire de verre de l'époque augustéenne (fig. 7) [38], trouvé dans une tombe en Toscane, figure à nouveau un moment d'une initiation dionysiaque : un petit personnage nu, la tête entièrement recouverte par un voile, tient une corbeille sur sa tête et un

[35] Diodore, *Bibliothèque historique* 4.6.1 : Μυθολογοῦσιν οὖν οἱ παλαιοὶ τὸν Πρίαπον υἱὸν μὲν εἶναι Διονύσου καὶ Ἀφροδίτης.

[36] Diodore, *Bibliothèque historique* 4.6.4 : Ἐν τε ταῖς τελεταῖς οὐ μόνον ταῖς Διονυσιακαῖς, ἀλλὰ καὶ ταῖς ἄλλαις σχεδὸν ἀπάσαις οὗτος ὁ θεὸς τυγχάνει τινὸς τιμῆς, μετὰ γέλωτος καὶ παιδιᾶς παρεισαγόμενος ἐν

ταῖς θυσίαις.

[37] BARTHES 1964, p. 44-45 (expression p. 44).

[38] Vase à parfum provenant d'une tombe de Torrita di Siena. Ht. 13 cm. Verre. Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 70811 (collection Caetani-Lovatelli) ; GASPARRI 1986, n° 172 ; *Moi, Auguste*, Catalogue d'exposition 2014, p. 214, n° 157 ; RUBENI 2016.

narthex à la main, tandis qu'une femme, munie d'un canthare, tend un rameau au-dessus de lui. Derrière la femme, un satyre couronné et torse nu joue de la double flûte. De l'autre côté d'un trépied posé sur une colonnette se dresse, sur un pilier orné d'une guirlande, un herme priapique, qui tient un thyrses dans la main droite et soulève son vêtement de la gauche pour dévoiler son phallus. Derrière lui, un arbre le sépare d'un gros masque de silène, chauve, barbu et aux oreilles pointues, au-dessus duquel a été fiché un *pedum* orné d'une bandelette.

Cette image repose sur plusieurs jeux de transfert : notamment, la tête de l'initié, invisible à cause du voile, trouve son complément dans le masque de silène, dépourvu de corps. De la même manière, la statue et le masque, qui se tournent le dos (pour ainsi dire), regardent l'un et l'autre en direction de l'initié qui, lui, ne peut rien voir, brouillant la frontière entre animé et inanimé. Pour notre propos, on constate que le *lagobolon*, attribut habituel de Priape, a été séparé de la statue (au prix d'un changement d'échelle, qui répond peut-être à un changement de plan), pour lui laisser les mains libres de tenir son attribut dionysiaque (le thyrses) et mettre à nu son bas-ventre, geste qui fait écho au premier groupe en train de préparer le *liknon*, dans lequel sera placé, voilé puis dévoilé, un phallus de pierre ou de terre cuite. Sur cette image, l'herme priapo-dionysiaque n'est pas là que pour rire ou faire sourire (surtout dans le cas d'un balsamaire utilisé dans un rituel funéraire) : il est l'une des clés de lecture pour comprendre les processus de transformation que promet l'initiation – et qui prend bien entendu une dimension supplémentaire dans le contexte d'une tombe.

Si l'on considère maintenant les scènes de sacrifice devant ces statues priapiques, comme sur une gemme de Vienne (fig. 8) [39], on observe tout d'abord que le rituel est accompli par un silène et vraisemblablement une ménade, le haut du corps dénudé jusqu'aux fesses et coiffée d'un bandeau ou d'un bonnet qui rappelle celui de la ménade du gobelet de Vicarello. On est toujours dans le cadre d'un rituel à tonalité dionysiaque. Dans le champ réduit de la pierre, la densification des gestes est extrême : la ménade porte de la main gauche un plateau à offrandes chargée de trois éléments ovoïdes et verse, de la droite, le liquide contenu dans une œnochoé sur une table ou un petit



Fig. 8. Cornaline (monture moderne), I^{er} s. de n. è. H. 1,92 x L. 2,17 x ép. 0,50 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum IXb 473. ©KHM-Museumsverband.

autel, qui supporte un plateau contenant cinq pièces sphériques (peut-être des fruits) ; d'autres objets, peu identifiables (sans doute des vases), sont posés au sol. À gauche, le silène (chauve, barbu, le nez camus et l'oreille en pointe) [40], apparemment nu (dans les images similaires, il porte généralement un pagne), tient dans ses bras un capriné, sans doute un bouc, qu'il amène au sacrifice. Au centre, se dresse une statue en pied de Priape, nu, cambré vers l'arrière pour accentuer son ithyphallisme, un bâton sur l'épaule droite qui pourrait être un thyrses ou une pique d'où pendrait un animal chassé [41].

L'identité des sacrifiants, la nature des offrandes, le fait que le bouc soit porté et non conduit vers l'autel orientent la lecture de l'image vers une interprétation dionysiaque, alors que la statue est clairement celle de Priape. Dès lors, qui est le destinataire du sacrifice ? S'agit-il d'un sacrifice à Priape au cours d'une séquence plus complexe d'initiation dionysiaque ? La statue de Priape marque-t-elle la nature de l'espace – celle d'un sanctuaire rustique – dans lequel s'invitent les membres du cortège de Dionysos, et que les dimensions réduites du support ont orienté le choix de ne pas détailler, sous la forme d'un arbre, par exemple ? Ou alors la statue de Priape prête-t-elle son corps, le temps de la performance rituelle, pour présenter Dionysos ?

[39] Cornaline (monture moderne). Ht. 1,92 x L. 2,17 x ép. 0,50 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum IXb 473. I^{er} s. d. n. è.

[40] Ce qui interdit d'y voir « Mann und Frau » (MEGOW 1997, n° 19, p. 1031) ou un simple « bärtiger Alter

mit kahlem Kopf » (<https://www.khm.at/objektdb/detail/59665/?offset=0&lv=list>).

[41] MEGOW 1997, p. 1031, pense à un oiseau. Peut-être y en a-t-il même deux, attachés par les pattes, la tête pendant vers le bas.

C'est ce que l'on serait enclin à penser avec des images comme des fragments de marqueterie d'ivoire qui décoraient les pieds d'un fauteuil de bois découvert récemment dans la villa des Papyri, à Herculanium [42]. La plupart des scènes conservées concernent des épisodes dionysiaques, mythiques et rituels. Sur un premier fragment (fig. 9a), un silène présente une offrande conique sur un plateau, au-dessus d'un autel allumé, face à un herme dont on distingue la tête, juvénile, les cheveux longs pris dans un bandeau, le bras gauche, replié, le torse légèrement penché en arrière, et le phallus et les fesses apparaissant sous le *chiton* court à manches dont il a été revêtu. Le contexte iconographique du fauteuil, les détails de la tête et la présence du silène, vêtu d'un costume culturel spécifique appartenant à une série bien identifiée [43], tendent à caractériser cette statue comme Dionysos lui-même, destinataire des offrandes qu'on lui apporte. Pour autant, l'iconographie romaine du dieu ne le représente pas comme ithy- ou plagiophallique : c'est un effet qu'il produit autour de lui, pas une de ses caractéristiques propres. Dès lors, on peut comprendre que, dans la logique de l'image, partant d'un herme priapique peu caractérisé, le silène ou ses compagnons ont transformé le pilier pour en faire une statue de culte appropriée à leur cérémonie.

C'est ainsi que l'on peut interpréter l'autre face du même pied du fauteuil d'Herculanium (fig. 9b), où deux *erotes* sont en train de préparer un herme dont le dispositif complet est encore inachevé, composé d'un pilier jusqu'aux épaules, de deux tenons au niveau des bras, et d'une tête de satyre juvénile, peut-être juste installée. Un vêtement recouvre la partie supérieure du pilier, et des offrandes (une pomme de pin et deux fruits) ont été posées à son pied. Or les *erotes* continuent de l'équiper : celui en bas à droite tient un *liknon* d'où le second, en vol si l'on se fie à ses ailes déployées, prend des objets pour parfaire la statue. On ne voit pas les objets en question : c'est le principe de ces images jouant sur le voilé et le dévoilé. On sait pour autant qu'y figure normalement un phallus [44], qui trouverait bien sa place sur le pilier, le temps d'une initiation, et sans doute peut-on interpréter comme telle la forme oblongue sur laquelle l'*eros* en vol pose sa main gauche. Les scènes continuent de se décliner sur les autres pieds du fauteuil avec toutes les variations que nous avons vues (fig. 10a) : un sacrifice effectué par une Psyché aux ailes de papillon tenant un plateau de fruits, dont une pomme de pin, que l'on retrouve sur le bûcher de l'autel, devant une véritable statue de culte, qui répond à un type de Dionysos ; celui-ci, bien identifiable, barbu, s'appuie sur un thyrsos de la main gauche, versant du vin de la main droite,

Fig. 9 a et b. Marqueterie d'ivoire décorant un fauteuil découvert en 2007, sommet de la jambe n° 5, provenant d'Herculanium, villa des Papyri.



Face a



Face b : scènes d'offrandes à des hermes dionysiaques. D'après GUIDOBALDI 2010, fig. 45-46.

et est vêtu d'un long manteau – une iconographie archaïsante très classique en somme [45], ne serait toujours la présence de ce phallus bien visible sous son vêtement, qui joue indéniablement sur l'ambiguïté visuelle avec Priape. On remarque également la présence d'une flûte de Pan accrochée dans le pin chargé de fruits, ce qui vient introduire une nouvelle dimension à ce panthéon dionysiaque. Un dernier fragment (fig. 10b), sur l'autre face du même pied présente un autre sacrifice devant un herme priapique, accompli par des *erotes* ; le tout dans un cadre naturel fortement marqué par la présence d'arbres, notamment de pins, et de frondaisons diverses.

[42] Découverts en 2007. Sur la fonction de cette pièce de mobilier : GUIDOBALDI 2008 (fauteuil à dossier et accoudoirs) vs DE CAROLIS 2007, p. 114-120 (*solium*). GUIDOBALDI & ESPOSITO 2009, p. 362-368 ; GUIDOBALDI, ESPOSITO & FORMISANO 2009, p. 162-169, fig. 127-136 ; WYLER 2009, n° add. 17 ; GUIDOBALDI 2010, p. 90-91.

[43] WYLER 2011.

[44] Sur un aperçu des images romaines figurant le dévoilement du phallus posé dans le *liknon*, voir par exemple VEYNE 1998, p. 81-88.

[45] Cf. par exemple GASPARRI 1986, n° 90-96.

Fig. 10 a et b. Marqueterie d'ivoire décorant un fauteuil découvert en 2007, le même que sur les fig. 9, sommet de la jambe n° 8. : scènes d'offrandes à des hermes dionysiaques.



Face a



Face b. D'après GUIDOBALDI 2010, fig. 57-58.

Comme le balsamaire de Florence, ce décor d'Herculanum joue sur les déplacements et les transferts, d'une scène à l'autre : toutes apparaissent comme des variations autour de rituels dionysiaques, accomplis par des membres du thiasos mythique (silènes, satyres, ménades), des *erotes* et des *psychai*. Si une unité peut être déduite de cet ensemble, une insistance toute particulière joue sur l'identification de ces statues rustiques, qui se déclinent, comme sur le stuc de la Farnésine par lequel nous avons commencé, entre des piliers hermaïques rudimentaires, des hermes priapiques et des statues en pied. Toutes ces statues sont les destinataires de rituels particuliers, dont la préparation fait partie intégrante (par l'assemblage des divers éléments, des vêtements, des attributs), au même titre que les offrandes et les sacrifices – le tout étant souvent condensé, dans ces images conçues pour des supports de petites dimensions, en une synthèse explicite.

La piste dionysiaque est évidemment l'une des plus prolifiques de ces jeux de substitution et de ces « bricolages » [46] – d'abord parce que, à l'instar de Priape, plusieurs divinités peuvent être impliquées dans les rites d'initiation. Souvenons-nous que, dans le récit de Tite-Live sur la répression des Bacchanales de 186, jamais le dieu n'est mentionné, mais des *dei* [47] – même si nos images ont sans doute fort peu à voir avec cet épisode, même dans l'imaginaire qui s'est cristallisé autour de lui. Il faudrait, pour poursuivre cette enquête, l'étendre à d'autres sphères : parmi les trente-neuf divinités qu'a recensées H. Wrede [48], identifiables à travers l'Antiquité sur ces corps imparfaits que sont les piliers hermaïques, on doit pouvoir suivre lesquelles sont représentées, en image, au cœur des rituels qui incluent la préparation de la statue. La plupart se trouve dans des espaces rustiques parce que, sur ces images du moins, l'herme fonctionne comme un indice, un marqueur d'espace sacré à l'extérieur de la cité. Dès lors qu'un rituel prend place dans ce cadre, il semble qu'il puisse servir de base à l'élaboration d'une image de culte, que l'on accoutre de façon adéquate pour lui faire prendre l'identité de la divinité voulue, le temps de la performance rituelle qui permet ce transfert provisoire. Cela suppose bien sûr une affinité, physique et symbolique, entre l'herme et la divinité invitée – comme Priape et Dionysos : toutes les combinaisons ne sont pas imaginables, notamment avec des divinités féminines qui seraient embarrassées d'un phallus. La question qui reste en suspens, à ce stade, est de savoir s'il s'agit d'un jeu d'images ou du reflet de pratiques réelles : ce ne sont pas les images qui permettent d'y répondre, en l'état actuel du dossier. Ce que l'on pressent néanmoins, c'est qu'elles reposent sur un effet de vraisemblance sans lequel elles ne fonctionneraient pas. Mais peut-être déguisent-elles une autre réalité ? ■

[46] Pour reprendre le concept de Claude Lévi-Strauss (LÉVI-STRAUSS 1962, par exemple p. 31), adapté par Jean-Pierre Vernant à l'analyse structurale des mythes (GROS 2016, spécialement § 24-35), et qui s'adapte particulièrement bien aux images antiques.

[47] Tite-Live, *Histoire romaine*, 39, 10, 5 et 39, 13, 5 notamment. Sur ce point, PAILLER 1988, p. 415.

[48] WREDE 1986.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement Valérie Huet et Florence Gherchanoc pour leur relecture attentive et leurs suggestions fécondes, comme toujours.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland, 1964**, « Rhétorique de l'image », *Communications* 4, *Recherches sémiotiques*, p. 40-51.
- BERGMANN, Bettina, 1992**, « Exploring the Grove: Pastoral Space on Roman Walls », dans John Dixon Hunt (éd.), *The Pastoral Landscape*, Washington, p. 21-46.
- BIVILLE, Frédérique, PLANTADE, Emmanuel & VALLAT, Danièle (éd.), 2008**, « *Les vers du plus nul des poètes...* », *Nouvelles recherches sur les Priapées*, Lyon.
- BONNET, Corinne, BIANCO, Maria, GALOPPIN, Thomas, GUILLON, Élodie, LAURENT, Antoine, LEBRETON, Sylvain & PORZIA, Fabio, 2018**, « Les dénominations des dieux nous offrent comme autant d'images dessinées (Julien, *Lettres* 89b, 291 b). Repenser le binôme théonyme-épithète », *SMSR* 84/2, p. 567-591.
- BRAGANTINI, Irene & De Vos, Mariette (éd.), 1982**, *Museo Nazionale Romano*, vol. 2, 1, *Le pitture*, Roma.
- CALLEBAT, Louis, 2012**, *Priapées*, Paris.
- CASSEN, Serge, 2012**, « La crosse, point d'interrogation ? Poursuite de l'analyse d'un signe néolithique, notamment à Locmariaquer (Morbihan) », *L'anthropologie* 116, p. 171-216.
- CAZANOVE, Olivier de, 1993**, « Suspension d'ex-voto dans les bois sacrés », dans *Les bois sacrés*, Actes du colloque international, Naples 23-25 novembre 1989, Naples (Collection du Centre Jean Bérard 10), p. 111-126.
- CHAMPEAUX, Jacqueline, 1982**, *Fortuna. Recherches sur le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain des origines à la mort de César*, vol. 1, *Fortuna dans la religion archaïque*, Rome (Collection de l'École française de Rome 64).
- CROISILLE, Jean-Michel, 2010**, *Paysages dans la peinture romaine. Aux origines d'un genre pictural*, Paris.
- DASEN, Véronique, 2003**, « Les amulettes d'enfants dans le monde gréco-romain », *Latomus* 62/2, p. 275-289.
- DE CAROLIS, Ernesto, 2007**, *Il mobile a Pompei ed Ercolano. Letti, tavoli, sedie e armadi*, Roma.
- DONOHUE, Alice A., 1988**, *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*, Atlanta.
- DUPONT, Florence & Éloi, Thierry, 1994**, *Les Jeux de Priape. Anthologie d'épigrammes érotiques (Carmina Priapea)*, Paris.
- ESTIENNE, Sylvia, 2010**, « *Simulacra deorum versus ornamenta aedium*. The status of divine images in the temples of Rome », dans Joannis Mylonopoulos (éd.), *Divine images and human imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden, p. 257-271.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, 1991**, *Le dieu-masque : une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris.
- FUCHS, Michel E., 2010**, « Women and Children in Ancient Landscape », dans Véronique Dasen & Thomas Späth (éd.), *Children, Memory and Family Identity in Roman Culture*, Oxford, p. 95-107.
- GAIFMAN, Milette, 2012**, *Aniconism in Greek Antiquity*, Oxford.
- GASPARRI, Carlo, 1986**, s. v. « Dionysos/Bacchus », *LIMC* III, vol. I, p. 540-566 ; vol. II, p. 428-456.
- GASPARRI, Carlo & PARIS, Rita (éd.), 2013**, *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*, Milano.
- GROS, Aurélien, 2016**, « Jean-Pierre Vernant et l'analyse structurale. Le mythe hésiodique des races », *L'Homme* 2018, p. 219-238: <http://journals.openedition.org/lhomme/28980>.
- GUIDOBALDI, Maria Paola, 2008**, « Notiziario dell'Ufficio Scavi di Ercolano », *RStPomp* 19, p. 148-152.
- GUIDOBALDI, Maria Paola, 2010**, « Arredi di lusso in legno e avorio da Ercolano », *Lanx* 6, p. 63-99.
- GUIDOBALDI, Maria Paola & ESPOSITO, Domenico, 2009**, « Le nuove ricerche archeologiche nella villa dei Papiri di Ercolano », *Cronache Ercolanesi* 39, p. 333-372.
- GUIDOBALDI, Maria Paola, ESPOSITO, Domenico & FORMISANO, Eliana, 2009**, « L'Insula I, l'Insula nord-occidentale e la Villa dei Papiri di Ercolano: una sintesi delle conoscenze alla luce delle recenti indagini archeologiche », *Vesuviana* 1, p. 43-180.
- HINTERHÖLLER-KLEIN, Monika, 2015**, *Varietates topiorum. Perspektive und Raumerfassung in Landschafts- und Panoramabilder der römischen Wandmalerei vom 1. Jh. v. Chr. bis zum Ende der pompejanischen Stile*, Wien.

- KAUFFMANN-SAMARAS, Aliké & SZABADOS, Anne-Violaine, 2004**, « Images de culte. II. Vêtements, parures », dans *THESCRA*, p. 427-437.
- LA ROCCA, Eugenio, 2008**, « Gli affreschi della casa di Augusto e della villa della Farnesina: una revisione cronologica », dans Eugenio La Rocca, Pilar León & Claudio Parisi Presicce (éd.), *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, Roma (BCom Suppl., 18), p. 223-242.
- LEACH, Eleanor Winsor, 1988**, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1962**, *La Pensée sauvage*, Paris.
- MEGOW, Wolf-Rüdiger, 1997**, s. v. « Priapos », *LIMC* VIII,1, p. 1028-1044.
- MIANO, Daniele, 2018**, *Fortuna. Deity and Concept in Archaic and Republican Italy*, Oxford.
- Moi, Auguste, Catalogue de l'exposition, 2014**, *Moi, Auguste, empereur de Rome*, Paris.
- MYLONOPOULOS, Joannis, 2010**, *Divine images and human imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden.
- PAILLER, Jean-Marie, 1988**, *Bacchanalia. La répression de 186 av. J.-C. à Rome et en Italie*, Rome (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 270).
- PETERS, Wilhelmus Johannes Theodorus, 1963**, *Landscapes in Romano-Campanian Painting*, Gröningen.
- ROSTOVITZEFF, Michael Ivanovitch, 1911**, « Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft », *Römische Mitteilungen* 26, p. 1-85.
- RUBEGNI, Elisa, 2016**, « Un balsamario in vetro cammeo: il "Vaso Torrita" », *Torrita. Storia, Arte, Paesaggio* 7/6, p. 9-15.
- SAURON, Gilles, 1994**, *Quis deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Rome (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 285).
- SILBERBERG, Susan Rose, 1980**, *A Corpus of the Sacral-Idyllic Landscape Painting in Roman Art*, Los Angeles.
- SIMON, Erika, 1986**, *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, München.
- STEWART, Peter, 1997**, « Fine Art and Coarse Art: the image of Roman Priapus », *Art History* 20/4, p. 575-588.
- THESCRA, 2004**, *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, vol. 2, *Purification. Initiation. Hérisation, Apothéose. Banquet. Danse. Musique. Rites et activités relatifs aux images de culte*, Los Angeles.
- THUILLIER, Jean-Paul, 1985**, *Les Jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Rome (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 256).
- VALETTE, Emmanuelle & WYLER, Stéphanie, 2017**, « Le spectacle de la nature : introduction et bibliographie », *Cahiers « Mondes Anciens »* [En ligne], 9 <http://journals.openedition.org/mondesanciens/1955>
- VENDRIES, Christophe, 2006**, « Abstinence sexuelle et infibulation des chanteurs dans la Rome impériale », dans Francis Prost & Jérôme Wilgoux (éd.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, p. 247-261.
- VEYNE, Paul, 1998**, « La fresque dite des Mystères à Pompéi », dans Françoise Frontisi-Ducroux, François Lissarrague & Paul Veyne, *Les mystères du gynécée*, Paris, p. 13-153.
- WALTERS, Henry B., 1926**, *Catalogue of Engraved Gems & Cameos, Greek, Etruscan & Roman in the British Museum*, London.
- VON FALKENSTEIN-WIRTH, Vera, 2011**, *Das Quellheiligtum von Vicarello (Aqua Apollinae) : ein Kultort von der Bronzezeit bis zum Ende des Kaiserreichs*, Darmstadt.
- WREDE, Henning, 1986**, *Die antike Herme*, Mainz.
- WYLER, Stéphanie, 2005**, « Le décor dionysiaque de la Farnésine : l'art de faire grec à Rome », *Mètis* n. s. 3, p. 101-129.
- WYLER, Stéphanie, 2008**, « Des images aux limites du religieux : le *cubiculum* 4 de la villa des Mystères », dans Sylvia Estienne, Dominique Jaillard, Natacha Lubtchansky & Claude Pouzadoux (éd.), *Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine*, Actes du colloque de Rome, 11-13 décembre 2003, Naples (Collection du Centre Jean Bérard 28), p. 449-459.
- WYLER, Stéphanie, 2009**, s.v. « Supplément : Dionysos/Bacchus (sans la périphérie) », *LIMC (supplementum)*, vol. I, p. 183-189, vol. II, p. 90-94.
- WYLER, Stéphanie, 2011**, « Le phallus sous le péplos : vêtements et travestissements dionysiaques sur les images romaines », dans Lydie Bodiou, Florence Gherchanoc, Valérie Huet & Véronique Mehl (éd.), *Parures et artifices : le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris, p. 171-187.
- WYLER, Stéphanie, 2021**, « *Sacra per topia*. Images de rituels dans les paysages "sacro-idylliques" romains », dans Anne-Françoise Jaccottet (éd.), *Rituels en image, images de rituel*, Bern, p. 91-103.
- WYLER, Stéphanie, à paraître**, « *Interque cunctos ultimum deos numen ?* Réflexions sur la mise en image des statues divines dans les "paysages sacro-idylliques" », dans Francesca Prescendi & Françoise Van Haepere (éd.), *Les petits dieux romains et leurs voisins. Réflexions sur les hiérarchies divines*, Paris.