



**HAL**  
open science

# Mise en abyme de monuments et patrimonialisation : quelques exemples antiques de la Méditerranée à l'Asie centrale

H.-P. Francfort

► **To cite this version:**

H.-P. Francfort. Mise en abyme de monuments et patrimonialisation : quelques exemples antiques de la Méditerranée à l'Asie centrale. J.-L. Fournet; J.-M. Mouton; J. Paviot. Civilisations en transition (IV). Patrimoine partagé et patrimoine identitaire. Actes du colloque scientifique international 23-24 octobre 2017, CISH, pp.15-44, 2018. halshs-03060118

**HAL Id: halshs-03060118**

**<https://shs.hal.science/halshs-03060118>**

Submitted on 14 Jan 2021

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

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



## **CIVILISATIONS EN TRANSITION (IV)**

# **PATRIMOINE PARTAGÉ ET PATRIMOINE IDENTITAIRE**

**Actes du colloque Scientifique International  
23-24 Octobre 2017**

**Jean-Luc FOURNET**

**Jean-Michel MOUTON**

**et**

**Jacques PAVIOT (dir.)**

**Byblos - 2018**

# Mise en abyme de monuments et patrimonialisation : quelques exemples antiques de la Méditerranée à l'Asie centrale

Henri-Paul Francfort

« Et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons » (A. Rimbaud, *Une saison en enfer*).

« Tout ce qui fut dure encore » (M. Yourcenar, *L'œuvre au noir*).

## Introduction

La présente contribution utilise et tente de généraliser, au-delà de la seule histoire de l'art, la notion de « mise en abyme », afin de l'étendre au domaine du patrimoine, de tout patrimoine. La définition de la « mise en abyme », selon le TLF, est la suivante :

« En littérature et dans les beaux-arts dans les expressions "mise en abyme" ou "construction en abyme", [est] le procédé par lequel on intègre dans un récit, dans un tableau, un élément signifiant de ce récit ou de ce tableau, qui entretient avec l'ensemble de l'œuvre une relation de similitude. »

Ou encore, selon une source informatique

[\(https://perezartsplastiques.com/2015/03/30/la-mise-en-abyme-dans-lart/\)](https://perezartsplastiques.com/2015/03/30/la-mise-en-abyme-dans-lart/) : « [...] un procédé consistant à représenter une œuvre dans une œuvre similaire, par exemple en incrustant dans une image cette image elle-même. On retrouve dans ce principe l'"autosimilarité" et le principe des fractales ou de la récursivité en mathématiques ». Nous y reviendrons plus loin. L'origine de l'expression se trouve dans l'héraldique : « *En abyme se dit de ce qui est situé au milieu de l'écu. Les armes de sa famille étaient en abîme dans celles de son époux.* » Le mot abîme vient du latin chrétien *abyssus*, du grec *abussos*, signifiant « sans fond », ce qui exprime le renvoi sans fin d'une image à elle-même, en forme de jeux de miroirs emboîtés à l'infini.

De célèbres réclames pour des produits alimentaires font usage de la « mise en abyme ». Ainsi en est-il des boîtes des fromages de la marque « La vache qui rit » sur lesquelles l'image de l'animal porte en pendants d'oreilles des images de boîtes de fromage de « La vache qui rit ». Et ainsi de suite... Les boîtes du cacao Droste sont ornées de l'image d'une religieuse infirmière qui porte un plateau sur lequel se dresse une boîte de cacao Droste qui est ornée de l'effigie d'une infirmière qui porte une boîte de cacao Droste sur laquelle..., etc.

Ce procédé artistique est très ancien et très répandu. On le retrouve ainsi sur un très renommé tableau de Jan van Eyck de 1434 représentant les époux Arnolfini

conservé à la National Gallery de Londres. L'artiste a peint un miroir bombé fixé au mur du fond de la pièce qui reproduit les personnages, vus de dos et de la chambre meublée. Ainsi, les personnages et le peintre (?), mais aussi le tableau lui-même, sont dans le tableau, comme reproduits et inscrits [Fig. 1 a-b]<sup>1</sup>.

**Les arts et l'archéologie** nous offrent aussi de beaux exemples de « mises en abyme ».

Le peintre italien Giotto, utilise le procédé de la « mise en abyme » dans le *Triptyque Stefaneschi* du Musée du Vatican, datant de 1320 environ et conservée à la pinacothèque vaticane<sup>2</sup> ; Giacomo Stefaneschi y est représenté portant le triptyque sur lequel il est lui-même peint. À Sainte-Sophie d'Istanbul, une mosaïque de l'entrée sud-ouest, datée de 944, représente la Vierge et l'Enfant, entourés de Justinien et de Constantin. Le

---

<sup>1</sup> Les Époux Arnolfini est le nom donné à une peinture sur bois du peintre primitif flamand Jan van Eyck datant de 1434, conservé à la National Gallery de Londres :

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Van\\_Eyck\\_-\\_Arnolfini\\_Portrait](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait). Voir Paviot (1997). Je remercie M. Paviot de m'indiquer que le peintre lui-même ne serait pas le personnage vêtu de bleu représenté de face dans le miroir :

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/The\\_Arnolfini\\_Portrait%2C\\_d%C3%A9tail\\_%282%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/The_Arnolfini_Portrait%2C_d%C3%A9tail_%282%29.jpg). Les autoportraits ou autoréférences de peintres, de Vermeer et Velasquez à Courbet par exemple, sont très courants, bien connus et ils ont fait l'objet de nombreuses études.

<sup>2</sup>Reproduction :[https://fr.wikipedia.org/wiki/Triptyque\\_Stefaneschi#/media/File:Giotto.\\_The\\_Stefaneschi\\_Triptych\\_\(detail\)\\_Pinacoteca,\\_Vatican.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Triptyque_Stefaneschi#/media/File:Giotto._The_Stefaneschi_Triptych_(detail)_Pinacoteca,_Vatican.jpg).

premier offre un modèle de la basilique elle-même, le second un modèle de la ville [Fig. 2]<sup>3</sup>.

Au cloître de l'abbaye-cathédrale de Monreale à Palerme, édifié entre 1174 et 1185 par Guillaume II de Haute ville, roi normand de Sicile, un chapiteau représente le roi lui-même offrant l'édifice dans lequel il se trouve à la Vierge Marie et à l'enfant Jésus [Fig. 3 a-b]<sup>4</sup>. Une mosaïque de l'intérieur, de style plus byzantin, représente la même scène. La « mise en abyme » ici concerne aussi bien la cathédrale (en modèle) dans la cathédrale que le roi dans une tradition inclusive double, à la fois romane et byzantine, ou encore le roi dans la royauté du Christ

---

<sup>3</sup> Les mosaïques du tympan de l'entrée sud-ouest datent de 944. Voir [https://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte-Sophie\\_\(Constantinople\)#/media/File:Hagia\\_Sophia\\_Southwestern\\_entrance\\_mosaics\\_2.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte-Sophie_(Constantinople)#/media/File:Hagia_Sophia_Southwestern_entrance_mosaics_2.jpg).

<sup>4</sup> Queyrel (2014) : « La Vierge personnifie la cathédrale qui lui est dédiée et joue un rôle d'intercesseur. Le modèle en pierre de la cathédrale est empreint de la tradition romaine-occidentale, tandis que celui de la mosaïque se rattache à la tradition byzantine-orientale. Cette pluralité de langage manifeste la toute-puissance du roi de Sicile en soulignant la diversité des expressions artistiques des peuples sur lesquels il règne. Si l'on observe la scène de dédicace du chapiteau, le regard embrasse la cathédrale sous le même angle à l'arrière-plan, ce qui renforce le sentiment que le chapiteau a été conçu pour occuper une place précise au sein du cloître. » « Inscription : "Roi, toi qui gouvernes toute chose, accepte les offrandes du roi de Sicile", "REX QUI CUNCTA REGIS SICULI DATASUSCIPE REGIS" par la répétition du terme "regis" renvoyant le premier à l'action du Christ et le second au roi de Sicile, renforce la liaison entre les deux souverains. Dans le cadre de la logique médiévale de l'échange de dons, cette scène de donation joue un rôle essentiel dans la memoria confiée aux moines de la cathédrale-abbaye, qui vise à assurer le salut du roi Guillaume II. »

(utilisation de *regis*).

La belle cathédrale de Syracuse, en Sicile (Cattedrale della Natività di Maria Santissima), inscrite sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO, est aussi un magnifique exemple de « mise en abyme », dans la mesure où il dépasse l'horizon d'une époque et d'une culture, mais d'une autre manière que ne pouvaient le faire les monuments d'art évoqués plus haut. Cette cathédrale, construite au Moyen Âge et rénovée au XVIII<sup>e</sup> siècle, englobe les vestiges d'un temple à Athéna daté de 480 av. J.-C., avec des colonnes et des chapiteaux doriques intacts [Fig. 4]<sup>5</sup>.

Un autre exemple frappant, toujours en Europe, est celui de l'arc de triomphe de Constantin (empereur figuré sur la mosaïque de Sainte Sophie à Constantinople). Cet arc se trouve à Rome non loin du forum, entre le Colisée et le Palatin. Il fut construit au IV<sup>e</sup> siècle, en 315. Il remploie des blocs plus anciens dans sa construction, des blocs sculptés de l'époque de l'empereur Hadrien notamment, au II<sup>e</sup> siècle <sup>6</sup>. Or il est très intéressant de relever qu'Hadrien lui-même était, on le sait, un admirateur de la

---

<sup>5</sup> Voir par exemple : <http://www.sicile-sicilia.net/syracuse-duomo.php>.

<sup>6</sup> Voir parmi d'autres le classique Warburg (1990 : 221-243, fig. 42-45). Voir aussi [https://fr.wikipedia.org/wiki/Arc\\_de\\_Constantin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Arc_de_Constantin) : « Le décor de l'arc remploie massivement des fragments de monuments plus anciens, qui acquièrent une nouvelle signification dans le contexte de l'édifice constantinien [...] ». On notera les médaillons en bas-relief de chasse attribués à Hadrien.

Grèce classique et que l'art de son époque reprend, copie ou inclut les canons du classicisme (V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècles av. J.-C.). Par conséquent les blocs d'Hadrien sont mis en abyme dans l'arc de Constantin, mais ils portent aussi eux-mêmes, en abyme, l'art classique grec [Fig. 5 a-b].

La « mise en abyme » peut donc être aussi bien matérielle qu'artistique, c'est-à-dire qu'elle peut s'appliquer aux domaines stylistique et intellectuel. On voit donc que le concept de l'histoire de l'art de « mise en abyme » sert de fil directeur pour une extension, une sorte de généralisation de la répétition ou reproduction en inclusion, dans divers domaines de l'art et de la pensée. Choisir d'aborder ainsi le thème proposé contient la question du patrimoine, avec ses connotations familiales sinon biologiques (dans un sens très large) de génération, de transmission, de réplique, de répétition et par conséquent de copie ; mais ce choix implique aussi l'identité, avec cette fois les notions liées de répétition à l'identique.

Mais il serait aventureux de généraliser trop vite et c'est pourquoi j'ai commencé par des exemples dans l'histoire de l'art de l'Europe et de l'Orient et dans l'archéologie que je connais. Arrivé à ce point, il me semble intéressant de lire un passage célèbre d'un ouvrage célèbre, *Mémoires d'Hadrien* publié en 1958 par Marguerite Yourcenar, la première femme élue à l'Académie Française. Dans ce roman, M. Yourcenar a



procédé à une véritable « mise en abyme » de l'empire d'Hadrien, au point que non loin de Rome, à la Villa Hadriana, construite par cet empereur pour célébrer l'Antiquité dans son monde, les autorités italiennes responsables de la restauration et de la conservation ont affiché sur un panneau ce passage remarquable, où parle l'empereur Hadrien, en homme de son époque telle que le comprend (et fort bien) M. Yourcenar :

Mais précisément parce que j'attends peu de chose de la condition humaine, les périodes de bonheur, les progrès partiels, les efforts de recommencement et de continuité me semblent autant de prodiges qui compensent presque l'immense masse des maux, des échecs, de l'incurie et de l'erreur.

Les catastrophes et les ruines viendront ; le désordre triomphera, mais de temps en temps l'ordre aussi. La paix s'installera de nouveau entre deux périodes de guerre ; les mots de liberté, d'humanité, de justice retrouveront çà et là le sens que nous avons tenté de leur donner.

Nos livres ne périront pas tous ; on réparera nos statues brisées ; d'autres coupoles et d'autres frontons naîtront de nos frontons et de nos coupoles ; quelques hommes penseront, travailleront et sentiront comme nous : j'ose compter sur ces continuateurs placés à intervalles irréguliers le long des siècles, sur cette intermittente immortalité.

Si les barbares s'emparent jamais de l'empire du monde,

ils seront forcés d'adopter certaines de nos méthodes ; ils finiront par nous ressembler<sup>7</sup>.

Bien d'autres passages de ce très beau livre seraient à citer encore, mais il est temps maintenant de nous rendre en Asie centrale, précisément chez ceux que l'on appelle parfois les « Barbares ».

Dans les lointaines et hautes montagnes de l'Altai, en Sibérie, en Russie, aux confins du Kazakhstan et de la Chine, de nombreuses surfaces rocheuses portent des gravures anciennes que l'on appelle des pétroglyphes. Nous en connaissons des milliers et je ne montre qu'un petit choix de panneaux gravés où figurent des images datées de l'époque néolithique, VI<sup>e</sup> millénaire (chasse à pied), de l'âge du Bronze, II<sup>e</sup> millénaire (char à chevaux), de l'âge du Fer, I<sup>er</sup> millénaire (cervidé très stylisé) et de la période Türk (V-VIII<sup>e</sup> siècles apr. J.-C.). Le fait marquant ici est que toutes ces périodes se succèdent dans les mêmes lieux, sur les mêmes panneaux rocheux lisses, mais sans destructions : les gravures anciennes sont respectées par les plus récentes. Les « Barbares » de l'Asie centrale, sur ces sites remarquables, peut-être des lieux sacrés, ne détruisent pas ni n'oblitérent, ils s'affichent simplement à côté de leurs prédécesseurs<sup>8</sup>.

Moins loin maintenant, en Bactriane, dans le nord de

---

<sup>7</sup> Yourcenar (1974 : 313-314).

<sup>8</sup> Voir par exemple : Jacobson-Tepfer (2015), ainsi que les volumes du *Répertoire des pétroglyphes d'Asie centrale*.

l'Afghanistan, des colonies grecques se sont installées après l'expédition conquérante d'Alexandre le Grand. Ainsi, au bord de l'Oxus, face au Tadjikistan ils ont fondé la grande ville hellénistique d'Aï Khanoum, fouillée par une équipe française de 1964 à 1978, jusqu'à la guerre. Un fait curieux a attiré notre attention. Dans un sanctuaire d'époque grecque, lors de la fouille effectuée en 1971, nous avons découvert dans des niveaux du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. une très étrange statuette, d'un style inconnu de nous à l'époque. Ce n'est que des années plus tard que nous avons compris qu'il s'agit d'une sculpture non pas hellénistique, mais réalisée longtemps auparavant, à l'âge du Bronze, vers 2000 av. J.-C.<sup>9</sup>. Les Grecs auraient-ils découvert et rendu un culte, ou au moins soigneusement conservé cette idole d'un autre âge dans un édifice religieux construit par leurs soins pour leurs propres divinités ? La question mérite d'être posée. Cette même ville hellénistique d'Aï Khanoum a été pillée vers 145-130 av. J.-C. lors d'invasions ou de migrations de nomades, notamment des Scythes (ou Saka), et les Grecs l'ont quittée. L'équipe a mis beaucoup de soin et a passé beaucoup de temps à restaurer des colonnades et des chapiteaux détruits pour récupérer les goujons de bronze des scellements. Ce travail a été ensuite anéanti par un nouveau pillage, avec recherche de supposés trésors, dans les années 1990... La valeur marchande des objets

---

<sup>9</sup> Francfort (2015).

précieux et des antiquités a prévalu sur tout le reste. Pourtant, comme nous l'avons vu, ce ne fut pas toujours le cas.

Et l'empereur Hadrien de M. Yourcenar, philhellène, s'exprime encore ainsi sur la permanence et les inclusions, à l'échelle des temps humains du moins :

Sa seule chance d'expansion, comme celle des plantes, était sa graine : la semence d'idées dont la Grèce a fécondé le monde [...]. Dans les pays encore incultes, sur les bords du Rhin, du Danube, ou de la mer des Bataves, chaque village défendu par une palissade de pieux me rappelait la hutte de roseaux, le tas de fumier où nos jumeaux romains dormaient gorgés de lait de louve : ces métropoles futures reproduiraient Rome. Aux corps physiques des nations et des races, aux accidents de la géographie et de l'histoire, aux exigences disparates des dieux et des ancêtres, nous aurions à jamais superposé, mais sans rien détruire, l'unité d'une conduite humaine, l'empirisme d'une expérience sage<sup>10</sup>.

Si, toujours en Bactriane, nous nous tournons maintenant vers des vestiges funéraires du I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C., la sépulture multiple de Tillya Tépé, fouillée par une équipe soviéto-afghane en 1978-1979, nous comprenons que nous sommes en présence de vestiges appartenant à des nomades ou ex-nomades, culturellement proches des

---

<sup>10</sup> Yourcenar (1974 : 124-125).

Scythes dont je viens de parler comme des envahisseurs, deux siècles plus tôt. Entre autres, la disposition des tombes et une déformation crânienne artificielle montrent bien cette affiliation culturelle avec le monde des nomades des steppes. Mais si maintenant nous observons, à titre d'exemple, deux des broches en or qui faisaient partie de la parure de femmes inhumées, les choses prennent une autre signification. À gauche, le couple que nous appelons « Dionysos et Ariane » est couronné par une Nikè en vol, tandis qu'un Satyre s'affale, vaincu par l'ivresse. Mais ce thème bien grec est traité d'une manière très particulière car la monture du couple divin est une sorte de dragon à tête de lion qui n'appartient pas au répertoire de l'art grec<sup>11</sup>. L'autre broche présente un guerrier en armes, portant une tenue dite « macédonienne », pourtant ce n'est pas cette hellénisation apparente qui nous retiendra ici, mais le cadre ornemental qui entoure l'image de l'homme. De part et d'autre du guerrier et de bas en haut, on observe un dragon à tête léonine que surmontent trois palmettes et une quatrième formant un chapiteau sur lequel est posé un oiseau ; quatre palmettes dessinent une architrave. Il s'agit d'une représentation de l'univers à trois niveaux du monde des steppes : monde souterrain (dragon), monde terrestre (palmettes, feuilles), monde céleste (oiseau). Si bien que l'on comprend que ce soldat hellénisé a été

---

<sup>11</sup> Schiltz (2015).

délibérément placé à l'intérieur d'un univers de type steppique [Fig. 6]<sup>12</sup>. Le Grec ici est littéralement mis en abyme dans la conception steppique de l'univers des Scythes. En d'autres termes, le Grec, forme artistique ou concept, est adopté ou emprunté si, et seulement si, il correspond à quelque chose dans la conception des Scythes adoptants ou emprunteurs. Et je cite une nouvelle fois M. Yourcenar qui prête à l'empereur Hadrien les propos suivants :

Même chez mes sauvages ennemis sarmates, j'avais trouvé des vases au pur profil, un miroir orné d'une image d'Apollon, des lueurs grecques comme un pâle soleil sur la neige. J'entrevois la possibilité d'helléniser les barbares, d'atticiser Rome, d'imposer doucement au monde la seule culture qui se soit un jour séparée du monstrueux, de l'informe, de l'immobile, qui ait inventé une définition de la méthode, une théorie de la politique et de la beauté<sup>13</sup>.

Cette idée qu'un emprunt ne se produit que s'il correspond à quelque chose qui préexiste chez la partie emprunteuse, sans rien imposer, n'est pas absolument nouvelle, et le domaine des steppes en donne de beaux exemples.

L'image du lion cornu est l'un d'eux [Fig. 7]. Ce monstre

---

<sup>12</sup> Francfort (2011 : fig. 12).

<sup>13</sup> Yourcenar (1974 : 88).

est parfaitement élaboré, connu et répandu dans l'art perse achéménide, comme sur les objets qui, dans les satrapies orientales et dans les steppes, s'inspirent de l'art des Perses. Les représentations de lion cornu montrées ici ont été découvertes dans les tombes des nomades de l'Altaï, par des fouilles russes et par les nôtres (parfois avec une palmette également d'origine grecque et perse), et on le retrouve jusqu'en Chine occidentale, dans la Région Autonome Ouïgoure du Xinjiang, en bronze. Le lion n'est pas un animal du monde des steppes et encore moins le lion cornu, et c'est parce qu'il correspond à, ou représente un monstre préexistant, qu'il a pu être aussi largement sélectionné dans un riche répertoire et largement repris. Je ne peux entrer ici dans les détails. Plus curieuse et montrant un autre aspect de l'emprunt est la transformation stylistique du lion cornu dans l'Altaï. Tous les éléments du monstre composite originel achéménide sont repris, mais ils sont refondus dans le moule (si je puis dire) d'un art et d'un style préexistants : oreilles, cornes, yeux, collerette, ainsi que présentation simultanée de face et de profil ensemble, sont utilisés pour créer des figures nouvelles et inédites. Le lion cornu, ainsi, a été mis en abyme dans l'art des steppes, thématiquement et stylistiquement<sup>14</sup>. Cependant, tous les « Barbares » ne sont pas prêts à comprendre les correspondances et les

---

<sup>14</sup> Francfort (2007).

inclusions existant entre les vestiges du passé et le monde où ils vivent.

Des monuments, détruits, qui ne sont plus des monuments mis en abyme mais des monuments abîmés, jalonnent l'Asie centrale. Nous avons vu Aï Khanoum pillée encore et encore, mais d'autres vestiges le furent aussi. Ainsi le grand Bouddha de cinquante-deux mètres de Bamiyan, pulvérisé, ou les salles du Musée National d'Afghanistan à Kaboul, avec leurs poteries et leurs sculptures brisées ou jetées sur le marché des antiquités de Peshawar. Les archéologues ont fait de grands efforts pour préserver et conserver les antiquités. Pour le Musée de Kaboul, ils en font et referont encore, sans relâche. Ici je montre ceux de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan en 1936 à Bamiyan, avant que Daniel Schlumberger n'en devienne le directeur en 1945, venant de Beyrouth, envoyé par Henri Seyrig [Fig. 8 a-b]. Mais pourquoi recommencer ainsi inlassablement ? Au-delà du cliché de l'Occident prédateur, rêvant de retrouver d'antiques vestiges de la culture dans laquelle il baigne, bien d'autres facteurs entrent en compte.

Rappelons encore que la « mise en abyme » que je propose aujourd'hui comme fil d'Ariane concerne l'inclusion du même dans le même, ou l'appartenance du même au même, dans les registres matériel, formel, conceptuel et historique au moins. Le monument renvoie toujours à la société une image d'elle-même, même si



cette image peut être partielle ou déformée.

Si nous sortons du monde des arts, quelques anciens toponymes épiques de l'Iran et de l'Asie centrale iranophone nous éclairent un peu plus sur le processus de mise en abyme. Fréquemment, des vestiges et des tépés (tells) très anciens parsemant la campagne, portent des noms de héros de l'épopée, le *Shahnameh*, ou de textes bibliques ou islamiques : *Takht-i Djamshid*, *Takht-i Kobad*, *Takht-i Suleiman*, etc. ; on rencontre aussi la vallée du dragon (*Darra-i Ajdar*) près de *Bamiyan*, le dragon étant une formation géologique fossile qui a peut-être été prise pour une statue de *parinirvâna*, un Bouddha couché, à la période où le Bouddhisme était dominant. Il n'est pas rare non plus qu'Ali et son cheval *Doldol* remplacent des héros plus anciens. Ce phénomène existe partout dans le monde et ces réintégrations ou manières de renommer pour correspondre à l'époque ou aux gens, ne sont pas autre chose que des « mises en abyme » aidant à reconnaître ce que l'on sait déjà dans une autre forme.

Il semble intéressant, avant d'aborder une généralisation à d'autres domaines de la pensée, de revenir brièvement sur la peinture d'antiques en Occident à l'époque moderne, c'est-à-dire aux périodes de la Renaissance, classique et baroque.

La représentation peinte par Ghirlandaio de la servante « dansante » dans la scène de la naissance de Saint Jean, à *Santa Maria Novella* de Florence, est un exemple bien

connu de l'incorporation de figures antiques dans une scène biblique sur le mur d'une chapelle renaissance. Quoique modeste servante, ce type d'image de jeune femme presque dansante a fait l'objet de développements de la part d'Aby Warburg pour sa théorie des *Pathosformeln* (« formes du pathos ») à propos de l'universalité supposée des figures de la souffrance qui s'exprimerait toujours à l'aide des mêmes formes artistiques [Fig. 9]<sup>15</sup>. Mais même s'il ne s'agit que de l'emprunt de figures redécouvertes de l'Antiquité, leur insertion correspond très simplement (en apparence) à une mise en abyme<sup>16</sup>. D'autres tableaux mettent en scène chez Hubert Robert la redécouverte de l'Antique dans des ruines, ou le banquet dans un temple antique [Fig. 10].

Certes, la mode de l'Antique fleurit largement, entre le style Louis XVI et le style empire, mais la manière dont le peintre compose ses œuvres montre que ce sont bien là ses contemporains du XVIII<sup>e</sup> siècle qui sont mis en abyme dans l'Antique. Il le fait tout en replongeant l'Antique dans le moderne par cette scène même, comme le confirme le dessinateur dans les ruines devant un Apollon... et l'œuvre elle-même. La sanguine au personnage plongé dans sa lecture ou feuilletant un carnet de croquis montre la même chose : un dessin d'un

---

<sup>15</sup> Michaud (1998) ; Warburg (1990).

<sup>16</sup> Il existe de très nombreuses publications sur les redécouvertes de l'Antiquité. Par exemple : Seznec (1993) ; Didi-Huberman (2002) ; Panofsky (1967 ; 1989 ; 1993).

chapiteau corinthien dessiné ou décrit : abyme encore. Sur ces tableaux, des scènes bibliques et d'une antiquité légendaire sont mises en scène. Cette tradition d'art figuratif remonte à l'Antiquité et au Haut Moyen Âge, mais la manière de composer ces œuvres nous intéresse ici. Pierre Patel montre Josabeth exposant Moïse sur le Nil dans un impossible décor de ruines antiques<sup>17</sup>. Nicolas Poussin, dans son *Eliezer et Rébecca* du Louvre, ne fait pas montre d'une meilleure connaissance de la Chaldée<sup>18</sup>. Le *Thésée* du même Poussin du Musée Condé

---

<sup>17</sup> [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=4744](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=4744).

<sup>18</sup> Je donne ici la notice Louvre de Guillaume Kazerouni (<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/eliezer-et-rebecca>) : « Peint pour le banquier Jean Pointel, ce sujet biblique tiré de la Genèse préfigure l'Annonciation : il montre le moment où Eliezer, serviteur d'Abraham qui l'avait chargé de trouver une épouse pour son fils Isaac, rencontra Rebecca qui tirait l'eau pour abreuver les troupeaux de son père. Un Poussin pour Pointel. Le tableau a été réalisé pour le banquier Jean Pointel, grand amateur et ami de Poussin, en 1648. Selon Félibien, le peintre aurait exécuté le tableau sous les yeux de son commanditaire, qui se trouvait à Rome de 1647 à 1649. Ce dernier désirait un tableau qui puisse rivaliser avec *La Vierge couchant* de Guido Reni (Saint-Petersbourg, Ermitage) tout juste acquise par Mazarin. Le succès de la composition, dès son arrivée à Paris, valut à Pointel plusieurs offres d'amateurs qui voulaient acquérir la toile. Après la mort de Pointel, c'est le duc de Richelieu, autre grand collectionneur de Poussin, qui achète le tableau, qu'il vendra à son tour au roi en 1665. Copiée à de nombreuses reprises, cette composition s'impose comme l'une des plus abouties et célèbres de Poussin. Une jeune fille de Chaldée. Le peintre s'inspire d'un récit de la *Genèse*. Abraham, qui désire marier son fils Isaac à une fille de son pays d'origine, la Chaldée, charge son fidèle serviteur, Eliézer, de partir en quête de la belle. Parvenu à Nakhor et ne sachant comment procéder, Eliézer demande l'aide de Dieu. Il lui est alors dit que la jeune fille se désignera en lui offrant à boire, à lui ainsi qu'à ses chameaux. Arrivant près d'un puits où de nombreuses jeunes filles

de Chantilly, retrouvant l'épée de son père dans des ruines romaines surprend aussi par ses inventions[Fig. 11]<sup>19</sup>. Quant à Jean Lemaire, son ermite priant dans des ruines ne nous convainc pas plus de la cohérence du projet...Cependant, l'atmosphère de lumière antique dans laquelle baignent ces personnages est uniquement donnée par la peinture, la ligne, le dessin et la couleur, dans une tradition qui, depuis Léonard de Vinci, croit que dessiner est comprendre. On voit donc que ces mises en abyme picturale de textes antiques dans la peinture (*ut pictura poesis...*) opèrent par le truchement d'un processus de sélection qui se passe largement des modèles plastiques antiques ou du moins de leur connaissance précise, malgré l'utilisation de quelques répertoires ornementaux exacts. La mise en abyme procède donc aussi de manière

---

puisent de l'eau, Eliézer est ignoré par toutes, seule la belle Rébecca se soucie de son sort. Eliézer reconnaît alors la promesse. C'est ce moment précis que Poussin a choisi de représenter. La jeune fille porte la main à son cœur en guise de reconnaissance alors qu'Eliézer lui tend des bijoux en faisant la demande en mariage au nom de son maître. D'après l'antique. La scène s'organise en une longue frise s'inspirant des sarcophages antiques. Au premier plan sont mis en valeur, détachés du groupe, les deux personnages principaux. Le reste est constitué de groupes de jeunes filles, grâce auxquelles Poussin montre sa grande capacité d'invention par la variété des poses et des expressions, qui prennent également leur source dans l'étude des reliefs antiques. L'équilibre de la composition est aussi dû au savant dosage des couleurs chaudes et froides, qui distinguent les personnages et qui les détachent d'un fond de paysage grandiose et calme animé par des architectures d'inspiration classique. »

<sup>19</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9%C3%A9trouve\\_l%27%C3%A9p%C3%A9e\\_de\\_son\\_p%C3%A8re\\_-\\_Poussin\\_-\\_c1638.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9%C3%A9trouve_l%27%C3%A9p%C3%A9e_de_son_p%C3%A8re_-_Poussin_-_c1638.jpg).

latérale, intellectualisée, en divers domaines ou disciplines, ce que nous allons rapidement voir maintenant.

Nous ferons cependant un saut par-dessus la peinture de citation, comme chez Picasso et les maîtres qu'il a fréquemment reproduits dans son propre style, de Rembrandt ou Velasquez à Monet. Et il en va de même pour le primitivisme dans l'art moderne et de l'usage de la citation dans l'art dit post-moderne qui nous entraîneraient dans d'autres développements pour lesquels le temps manquerait.

### **La mise en abyme vue comme un processus très général**

Des œuvres très connues de peintres européens très connus comme Dürer (« Melancholia »), Rembrandt (« Le philosophe »), Vermeer (« L'astronome » et « Le géographe »), peuvent aider à illustrer ce que j'entends par « processus général » pour la mise en abyme. La mise en abyme est prise ici comme une sorte d'incrustation, comme l'on dit dans le monde des écrans audiovisuels qui nous entoure, mais possédant un rapport avec le support ou le milieu où elle s'insère. En d'autres termes, pour que l'insertion d'un emprunt fasse sens, il est nécessaire qu'il répète, ou soit reconnu comme identique à quelque chose de préexistant chez l'emprunteur. C'est-à-dire que tout ce qui continue, conserve ou reproduit fait partie d'un système de mise en abyme au sens large, dans la mesure

où tout ce qui est gardé, conservé, prolongé ou reproduit l'est dans autre chose, quand existe déjà une correspondance permettant la reconnaissance de l'identique, même s'il est partiel, flou, déformé ou schématisé. Ainsi, nous pouvons donner quelques exemples, un peu en désordre et sans prétention à l'exhaustivité.

Le processus de mise en abyme peut résulter d'une vision du monde assez générale englobant quantité d'éléments, parfois venus du fond des âges, comme une mémoire, dans tous les sens du terme et avec la grande diversité des supports possibles. Un site archéologique fonctionne de cette façon, mais également le déchiffrement des écrits, le rayonnement du fond de l'univers qui nous parvient après des années-lumière, ou encore le carbone 14, les fossiles, les strates de calcifications des stalagmites, la génétique et ses processus de réplifications, le cerveau « reptilien » enfoui dans nos crânes. Bref tout ce qui, autour de nous ou en nous, garde une mémoire de quelque chose et qui, par ce fait même, se trouve plongé dans l'actuel, dans le présent. Cela étant dit, nous pouvons étendre cette notion, à un premier niveau simple et matériel, à tous les procédés de copie, enregistrement, répétition, moulage, photo, dessin, relevé, numérisation, et aussi bien les copies de

peintures dans les musées, sinon les musées eux-mêmes<sup>20</sup>. Relèvent aussi de la mise en abyme au sens large les travaux d'historiens de l'art comme Aby Warburg et son programme *Mnémosyne* ou mémoire de l'art du monde, ou les « formes symboliques » définies par Ernst Cassirer dans sa philosophie anthropologique<sup>21</sup> et reprises par Erwin Panofsky puis Hans Belting (avec les exemples de la perspective ou des moucharabieh)<sup>22</sup>. D'une certaine manière, on peut dire que rien de nouveau n'apparaît, que tout résulte de transformations de formes ou de phases (au sens de la physique), y compris, dans nos domaines, la reconstruction patrimoniale monumentale, l'anastylose, l'anamnèse, le musée encore<sup>23</sup>. Pour revenir brièvement à l'histoire et à l'histoire de l'art, il est bien connu qu'Alexandre brûle Persépolis et détruit une unique mémoire perse, mais nous savons aussi qu'il épouse Roxane, et donc ce faisant absorbe une mémoire de l'Asie centrale. Chez les anciens Grecs, le passé se reproduit dans les temps ; pour eux, un même conflit a opposé l'Europe et l'Asie depuis les temps mythiques ; il se

---

<sup>20</sup> À l'opposé de la mise en abyme qui conserve et protège, même en déformant, se trouve l'oubli, le Léthé, l'enlèvement, la *damnatio memoriae*, le tri, la catastrophe, l'usure.

<sup>21</sup> Cassirer (1972 ; 1995) ; Rieber (2009 ; 2008) ; Van Vliet (2010 ; 2013).

<sup>22</sup> Panofsky (1987) ; Belting (2012).

<sup>23</sup> Nous n'irons pas sur le terrain de la psychanalyse comme celle de C.G. Jung et ses archétypes ou de G. Bachelard, du feu ou de l'eau, ni vers le « temps du rêve » des sociétés aborigènes d'Australie, ni vers les sociétés chaudes ou froides de C. Lévi-Strauss qui comprennent la mémoire différemment.

manifeste par l'enlèvement d'Europe par Zeus transformé en taureau, par la guerre de Troie, par les guerres médiques et par les conquêtes d'Alexandre ; l'art a représenté ces batailles en de nombreux reliefs (appelées parfois amazonomachie, barbaromachie ou galatomachie) sous la forme de frises assez semblables les unes aux autres, dans un temps qui est, pour les Hellènes, à la fois linéaire et cyclique. Dans d'autres domaines, et sans prétendre le moins du monde épuiser le sujet, la mise en abyme élargie peut se retrouver encore dans le champ de la logique et des mathématiques avec l'analogie<sup>24</sup>, ou les fractales qui dessinent des formes elles-mêmes composées de formes semblables à l'infini comme certaines compositions graphiques informatiques ou le projet de façade du futur nouveau musée du Caire ornée de triangles faits de triangles. Je passe sur des concepts et des termes comme identité, analogie, imitation (lois ?), équivalence, homomorphisme, homéomorphisme, et sur d'autres encore comme absorption, intégration, résorption, contagion, mimétisme, ersatz, substitut, doublure, réinterprétation, réécriture, modélisation, simulation, empreinte... Dans la physique, nous savons comment celle de Galilée et de Newton a été englobée dans celle, plus puissante, de la relativité d'Einstein. Dans la biologie et la théorie de l'évolution, on peut mentionner

---

<sup>24</sup> Hofstadter & Sander (2013).



la génétique, les métamorphoses des insectes, les « fossiles vivants ». Dans l'anthropologie, les conceptions de peuples comme ceux du Grand Nord de l'Amérique, par exemple, montrent que le genre humain peut se trouver inclus dans d'autres espèces, dans un monde naturel fluide de transformations (comme un masque à emboîtement). Et il serait possible de continuer ainsi avec d'autres domaines, et de détailler. Cependant, sans commenter plus avant, il faut maintenant conclure.

## **Conclusion**

Pour cette conclusion, je ne saurais mieux faire que donner la parole à trois écrivains, Roger Caillois, Marguerite Yourcenar et Paul Claudel. Les passages cités font un écho direct à la mise en abyme dont je viens de parler.

Caillois, qui a été important à l'Unesco, écrit, sur l'inclusion générale de l'art dans la civilisation et sa profondeur temporelle :

L'établissement des empires, la promulgation des codes, des calendriers, la lente préparation des lexiques, des syllabaires, des cadastres, des pharmacopées, les tables de corrélations entre hiérarchies concurrentes, les ventilations des compétences, les systèmes de poids et mesures, chaque répertoire, chaque paradigme, chaque réseau qui assure la permanence des institutions et des mœurs et qui confère à chaque culture sa stabilité et son originalité inaliénable en

même temps qu'elle l'apparente à toutes les autres par le même appétit d'exactitude et de perfection, telle fut la seconde des énumérations éblouies, préalables à la découverte d'une connivence générale, qui est aussi indissoluble et secrète.

À André Malraux, le hasard ou le destin, qui est l'autre façon de lire le même texte, réserva le domaine le plus ambigu, la mystérieuse syntaxe des simulacres par lesquels l'animal qu'il définit comme le seul qui sache qu'il doit mourir, se montre aussi le seul qui sache annexer au monde dont il est issu, des œuvres qui soient autre chose que des abris, des repaires ou des greniers [...]. La diversité des styles dissémine un langage sacré, aux alphabets innombrables qui reprennent et continuent le même soliloque solennel [...] <sup>25</sup>.

Et ailleurs, à propos de l'extension de cette prise en compte générale :

Voici l'inventaire général conçu et aménagé dans son économie essentielle [...]. Après l'enquête, le patrimoine entier de la planète plonge jusque dans les millénaires de la préhistoire, il annexe tout Kamchatka géographique ou mental, sans compter les résurrections qui métamorphosent [...] <sup>26</sup>.

Quant à Claudel, sur la destruction des monuments de l'art comme la sculpture, mais qui restent dans le domaine des choses humaines (pavés), n'étant pas (encore) retournés à la minéralogie :

---

<sup>25</sup> Caillois (2008 :127).

<sup>26</sup> Caillois (2008 : 131-132).

Ce n'est pas la même chose si la Vénus de Milo survit en tant que statue ou en tant que pavés. Ce n'est pas la même chose si une rose survit en tant que rose ou en tant que fumier<sup>27</sup>.

Enfin, Marguerite Yourcenar donne la parole à l'empereur Hadrien, sur l'usure et la transformation inévitables dans l'art, au fil du temps qui continue l'œuvre de l'artiste :

Ces durs objets façonnés à l'imitation des formes de la vie organique ont subi, à leur manière, l'équivalent de la fatigue, du vieillissement, du malheur. Ils ont changé comme le temps nous change. Les sévices des chrétiens ou des barbares, les conditions dans lesquelles ils ont passé sous terre leurs siècles d'abandon jusqu'à la découverte qui nous les rendit, les restaurations sages ou maladroites dont ils bénéficièrent ou pâtirent, l'encrassement et la patine vraie ou fausse, tout, jusqu'à l'atmosphère des musées où ils sont aujourd'hui enfermés, marque à jamais leur corps de métal ou de pierre. Certaines de ces modifications sont sublimes [...]. D'autres encore ne doivent qu'à la violence humaine la beauté nouvelle qu'elles possèdent [...]. L'œuvre classique s'imprègne ainsi de pathétique ; les dieux mutilés ont l'air de martyrs [...]<sup>28</sup>.

Et encore sur le devoir de la conservation, la responsabilité de la transmission et le soin à leur apporter dans le flux de l'histoire des civilisations :

[...] Je sentais de plus en plus le besoin de rassembler et de conserver les volumes anciens, de charger des scribes consciencieux d'en tirer

---

<sup>27</sup> Claudel (1963 : 177).

<sup>28</sup> Yourcenar (1983 : 61-66).

des copies nouvelles. Cette belle tâche ne me semblait pas moins urgente que l'aide aux vétérans ou les subsides aux familles prolifiques et pauvres ; je me disais qu'il suffirait de quelques guerres, de la misère qui suit celles-ci, d'une période de grossièreté ou de sauvagerie sous quelques mauvais princes, pour que périssent à jamais les pensées venues jusqu'à nous à l'aide de ces frêles objets de fibres et d'encre. Chaque homme assez fortuné pour bénéficier plus ou moins de ce legs de culture me paraissait chargé d'un fidéicommissaire à l'égard du genre humain<sup>29</sup>.

**Ou sur la fragilité et l'impermanence des choses humaines :**

Je me disais qu'il était bien vain d'espérer pour Athènes et pour Rome cette éternité qui n'est accordée ni aux hommes ni aux choses, et que les plus sages d'entre nous refusent même aux dieux. Ces formes savantes et compliquées de la vie, ces civilisations bien à l'aise dans leurs raffinements de l'art et du bonheur, cette liberté de l'esprit qui s'informe et qui juge dépendaient de chances innombrables et rares, de conditions presque impossibles à réunir et qu'il ne fallait pas s'attendre à voir durer<sup>30</sup>.

Cette communication, on l'a compris, est elle-même une mise en abyme, avec l'inclusion des textes de Marguerite Yourcenar donnant la parole d'une romancière à un empereur romain du II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C., Hadrien, dont la pensée porte sur la civilisation de l'antique Grèce et sur la destinée de son patrimoine, sa transformation et sa prise en compte pour l'avenir.

---

<sup>29</sup> Yourcenar (1974 : 234-235).

<sup>30</sup> Yourcenar (1974 : 261).

D'autres textes de cet auteur et celui de R. Caillois montrent qu'ils concevaient une « civilisation de l'universel » (et non une civilisation universelle ou une mondialisation dirigée par une puissance ou une autre). Cette « civilisation de l'universel », dans laquelle le genre humain pourrait se reconnaître dans son entièreté, comme dans une cascade de miroirs, est celle que prônait l'Unesco.

### BIBLIOGRAPHIE

Belting, H. (2012), *Florence et Bagdad. Une histoire du regard entre Orient et Occident*, Paris.

Caillois, R. (2008), *Images du labyrinthe*, Paris.

Cassirer, E. (1972 [1953]), *La philosophie des formes symboliques.1. Le langage*, édition trad. de 1953, Paris.

— (1972 [1953]), *La philosophie des formes symboliques.2. La pensée mythique*, édition trad. de 1953, Paris.

— (1972 [1957]), *La philosophie des formes symboliques.3. La phénoménologie de la connaissance*, édition trad. de 1957, Paris.

— (1995), *Écrits sur l'art. Œuvres XII*, édition trad. de 1953, Paris.

Claudel, P. (1963), *Réflexions sur la poésie*, Paris.

Didi-Huberman, G. (2002), *L'image survivante. Histoire*

*de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris.

Francfort, H.-P. (2007), « Choix des nomades et choix des sédentaires en Asie Centrale dans l'adaptation de thèmes et de motifs des arts de la Perse achéménide », in P. Rouillard, C. Perlès & E. Grimaud (éd.), *Mobilités, immobilismes. L'emprunt et son refus*, Paris : 267-282.

— (2011), « Tillya Tépa (Afghanistan). La sépulture d'un roi anonyme de la Bactriane du 1<sup>er</sup> siècle P.C. », *Topoi* 17, 1 : 277-347.

— (2015), « Une idole protohistorique d'Aï Khanoum hellénistique (Bactriane, Afghanistan) », in V. Schiltz (éd.), *De Samarcande à Istanbul : étapes orientales*, II, Paris : 41-51.

Hofstadter, D. & E. Sander (2013), *L'analogie cœur de la pensée*, Paris.

Jacobson-Tepfer, E. (2015), *The Hunter, the Stag, and the Mother of Animals. Image, Monument, and Landscape in Ancient North Asia*, New York.

Michaud, Ph.-A. (1998), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris.

Panofsky, E. (1967), *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, édition trad. de 1939, Paris.

— (1987), *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris.

— (1989 [1924]), *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris.

— (1993 [1969]), *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris.

Paviot, J. (1997), « Le double portrait Arnolfini de Jan van Eyck », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LXVI : 19-33.

Queyrel, L.-E. (2014), « Les chapiteaux du cloître de Monreale : la légitimation de la dynastie normande en Sicile (1166-1185) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 18.1, en ligne : <http://journals.openedition.org/cem/13404> (consulté le 30 septembre 2016).

Rieber, A. (2008), « Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E. Panofsky », *Appareil, Articles*, juin 2008 : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=436>.

— (2009), « L'art comme forme symbolique. Présupposés de la conception cassirérienne de la musique », *Appareil*, 3 : <http://appareil.revues.org/825>.

Schiltz, V. (2015), « Dionysos, Ariane, Artémis, Cybèle et autres Nana », in V. Schiltz (éd.), *De Samarcande à Istanbul : étapes orientales*, II, Paris : 71-88.

Seznec, J. (1993), *La survivance des dieux antiques*, Paris.

Van Vliet, M.(éd.) (2010), *Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique*, Rennes.

— (2013), *La forme selon Ernst Cassirer*, Rennes.

Warburg, A. (1990), « L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance », in *Essais florentins*, trad. S. Muller, Paris : 221-243.

Yourcenar, M. (1974 [1958]), *Mémoires d'Hadrien*, Paris.

— (1983), *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris.



**Mise en abyme de monuments et patrimonialisation : quelques exemples antiques de la Méditerranée à l'Asie centrale**

**(Francfort)**



Fig. 1a — J. van Eyck, portrait Arnolfini : Londres, National Gallery ; [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/333/Van\\_Eyck\\_-\\_Arnolfini\\_Portrait](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/333/Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait)



Fig. 1 b — J. van Eyck, portrait Arnolfini, détail ; [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/774/The\\_Arnolfini\\_Portrait%C3%A9tail\\_%2828229.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/774/The_Arnolfini_Portrait%C3%A9tail_%2828229.jpg)



Fig. 2 — Sainte-Sophie, mosaïque de l'entrée sud-ouest ; [https://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte-Sophie\\_\(Constantinople\)#/media/File:Hagia\\_Sophia\\_Southwestern\\_entrance\\_mosaics\\_2.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte-Sophie_(Constantinople)#/media/File:Hagia_Sophia_Southwestern_entrance_mosaics_2.jpg).



Fig. 3 a — Monreale (Italie, Sicile) : chapiteau du cloître ; photo H.-P. Francfort.



Fig. 3 b — Monreale (Italie, Sicile) : mosaïque ; d'après Queyrel (2014), fig. 4.



Fig. 4 — Syracuse (Italie, Sicile) : mur nord de la cathédrale avec colonnes doriques antiques ; photo H.P. Francfort.





Fig. 5 a — Rome : arc de triomphe de Constantin ; photo H.-P. Francfort.

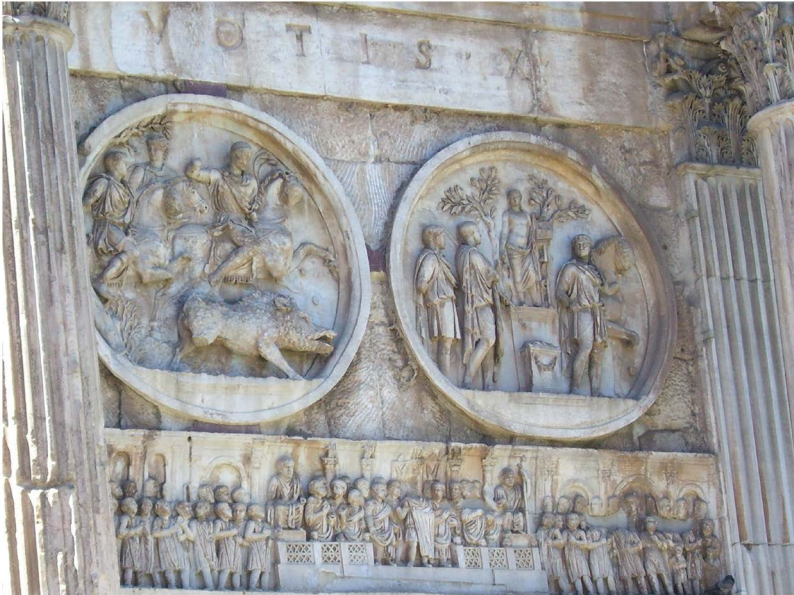


Fig. 5 b — Rome : arc de triomphe de Constantin (détail des reliefs) ; photo H.-P. Francfort.



Fig. 6 — Tillyatépa (Afghanistan, Bactriane) : broche représentant un guerrier en tenue « macédonienne » ; d'après Sarianidi, V. I. (1985), *L'or de la Bactriane*. Fouilles de la nécropole de Tillia-tepe en Afghanistan septentrional, Léninegrad.

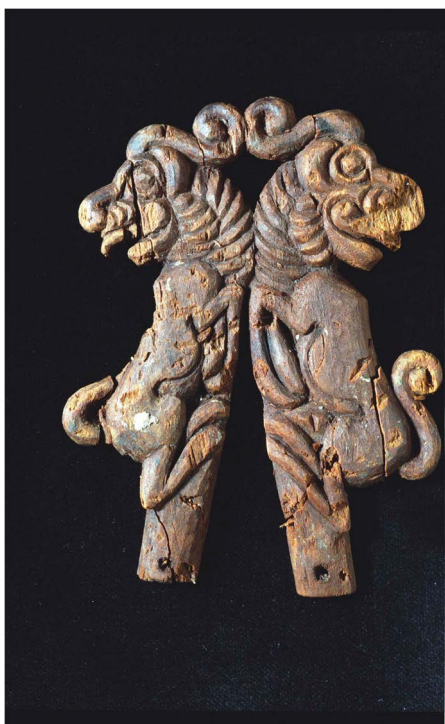


Fig. 7 — Berel' (Kazakhstan) : pièce de harnachement de cheval en bois ; photo H.-P. Francfort MAFAAC.



Fig. 8 a — Membres de la DAFA à Bamiyan (1936) ; photo Ella Maillard.

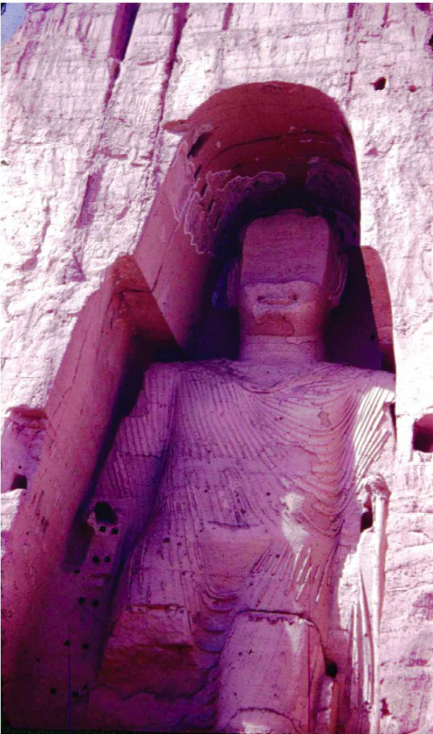


Fig. 8 b — Grand Bouddha de Bamiyan (1967) ; photo H.-P. Francfort.





Fig. 9 — Ghirlandaio : servante (Florence, Santa Maria Novella) ; photo H.-P. Francfort.

Fig. 10 — Hubert Robert, Banquet dans des ruines (1795), photo Yale University Art Gallery.



Fig. 11 — Nicolas Poussin, Thésée retrouve l'épée de son père : Musée Condé, Chantilly ; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9s%C3%A9e\\_retrouve\\_l%27%C3%A9p%C3%A9e\\_de\\_son\\_p%C3%A8re\\_-\\_Poussin\\_-\\_c1638.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9s%C3%A9e_retrouve_l%27%C3%A9p%C3%A9e_de_son_p%C3%A8re_-_Poussin_-_c1638.jpg)