

L'ART ROMAIN

TOUT L'ART Histoire

ROBERT TURCAN

Texte revu et corrigé

Ce texte a été publié pour la première fois par Flammarion en 1995 sous le titre *L'Art romain dans l'histoire, six siècles d'expression de la romanité*.

Suivi éditorial : Muriel Rausch, assistée d'Alexia Dumaine

Maquette : Chantal Guézet

Saisie-corrrections : Béatrice Vignals

Photogravure : Colorway, Saint-Laurent-Blangy

© Flammarion, Paris, 1995, 2002

ISBN : 2-08-010687-2

N° d'édition : FA 068701

Dépôt légal : février 2002

Achevé d'imprimer en février 2002 sur les presses de G. Canale & C., Turin
Imprimé en Italie

Flammarion

SOMMAIRE

INTRODUCTION : PROBLÉMATIQUE D'UN ART « ROMAIN »	8
I - L'HOMMAGE DES IMAGES AUX MORTS	16
II - LA MÉMOIRE ET LA GLOIRE	30
III - <i>UT POESIS PICTURA</i> : LES ARRIÈRE-MONDES DU DÉCOR PEINT	42
IV - LE CLASSICISME AUGUSTÉEN	58
V - MUTATIONS D'UN LONG SIÈCLE : DE TIBÈRE À NERVA (14-98)	76
VI - <i>QUASI REDDITA IUVENTUTE</i> : LES ANNÉES 100	102
VII - HADRIEN OU L'ARBITRE DES ARTS	122
VIII - LA PAIX ANTONINIENNE	142
IX - LA CRISE ET LE TOURNANT DU SIÈCLE D'OR	162
X - ROME SÉVÉRIENNE (193-235)	186
XI - TEMPS D'ANARCHIE MILITAIRE : FERMENTS ET FOISONNEMENTS PRÉCURSEURS	208
XII - LA BRIQUE ET LA COURBE OU L'APOGÉE D'UN CRÉPUSCULE	232
ÉPILOGUE	262
CHRONOLOGIE	271
GLOSSAIRE	273
BIBLIOGRAPHIE	276
INDEX	292

Ce livre est de ceux auxquels on rêve inévitablement au terme d'une carrière universitaire, après des années de cours qu'on aurait chaque fois voulu faire autrement, surtout lorsqu'il s'agit d'un dossier dont l'archéologie remet toujours en question les aspects multiples et singuliers.

On y songe aussi en raison même de ces problèmes qu'on ne trouve pas tous posés dans les publications qui font autorité ou qu'on voudrait poser et résoudre différemment, en fonction des expériences de l'enseignement ou d'une fréquentation personnelle des monuments.

Mais on y songe comme à une synthèse de longue haleine, à longue échéance, et dont on a tendance à retarder la mise en œuvre.

Toutefois, quand on enseigne l'histoire de l'art romain, les étudiants se chargent de vous rappeler qu'il n'existe pas actuellement d'ouvrage français approfondi et détaillé sur le sujet. Seules des traductions – de l'italien (R. Bianchi Bandinelli) ou de l'allemand (B. Andreae) – occupent une partie du terrain, avec des perspectives qui ne s'imposent pas uniformément ni définitivement. Mais sur quantité d'œuvres, de genres et d'édifices, la bibliographie reste allemande, anglaise ou italienne pour l'essentiel, et nos étudiants ont beau jeu de s'étonner que la « science » française ne se manifeste pas plus résolument dans l'édition pour accompagner leur initiation à l'analyse des antiquités romaines.

Or la rédaction des pages qui suivent n'aurait sans doute pas été amorcée voici un an sans l'incitation directe de deux auditrices assidues des cours du jeudi matin à l'Institut d'art et d'archéologie.

Je ne sais s'il est beaucoup d'ouvrages qu'aient suscités les étudiants, ni s'il répondra vraiment à leur attente. Mais je crois devoir le leur dédier comme en écho ou en prolongement aux cours que j'ai eu la joie de leur faire de 1987 à 1994 : une histoire de sept ans vécue dans le souci de comprendre ensemble pour quoi et comment on peut encore s'intéresser à l'art d'un monde dont la vulgate « culturelle » contemporaine ne retient guère que les orgies de Néron, les combats de gladiateurs ou les jeux du cirque.

INTRODUCTION

Le titre du présent ouvrage implique toute une problématique de l'art « romain ».

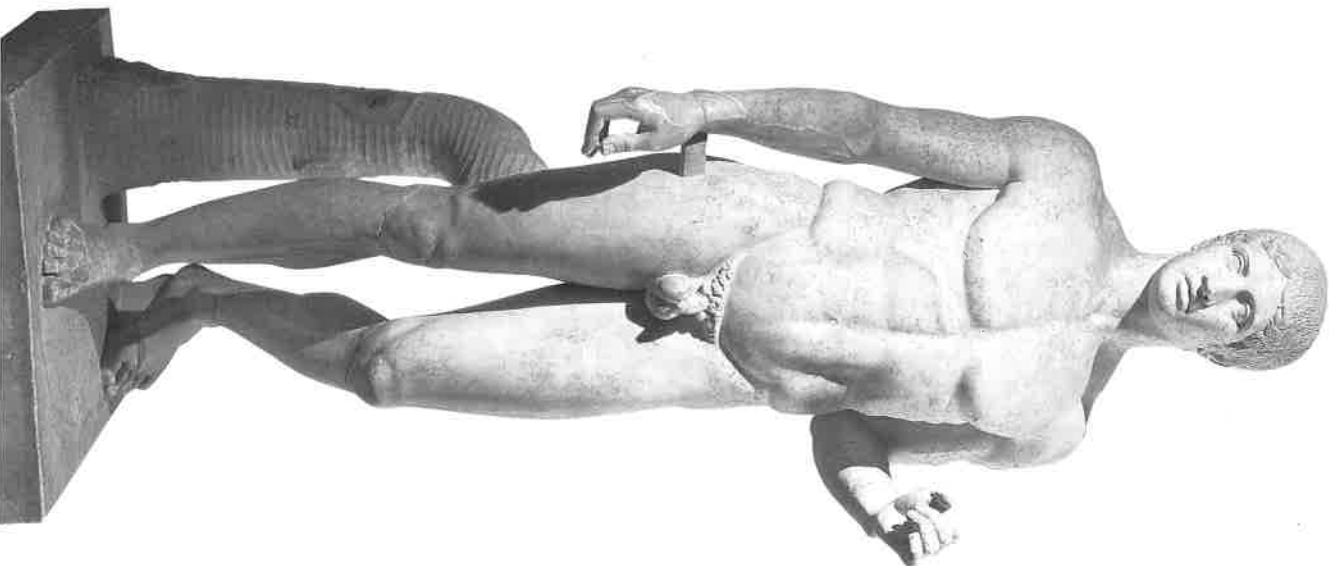
Au terme d'un long et brillant chapitre sur l'état de la culture intellectuelle à Rome au temps de Scipion l'Africain, après une première expansion dans le monde grec, Théodore Mommsen écrivait voici plus d'un siècle : « Aussi Rome aura-t-elle un jour une littérature artistique, alors que nul n'y tentera même de créer ou faire progresser un art purement romain. »

Durant plusieurs siècles, du XV^e au XVIII^e, ce qu'on trouvait à Rome de sculptures et de statues était considéré comme « romain » : le Gaulois mourant du Capitole tenu pour un gladiateur, comme l'Hermès du Belvédère qu'on croyait être un Antinoos... On ne connaissait guère de l'art grec que ce qu'en avaient écrit Cicéron dans le *Bruïus*, Pline l'Ancien dans les livres 34-36 de son *Histoire naturelle* ou Quintilien dans son *Institution oratoire*. On en sut aussi au XVII^e siècle ce que les voyageurs avaient pu voir du Parthénon par exemple. C'est J.-J. Winckelmann qui, à partir de la seconde moitié du siècle suivant, renversa la tendance ; et les découvertes archéologiques du XIX^e siècle, assorties de publications toujours plus éclairantes, ont renforcé le courant des antiquisants en faveur de la Grèce. Désormais, tout ce qu'on qualifiait jusqu'alors de « romain » n'était plus que réplique de modèles helléniques et tout s'expliquait en fonction de l'art, de la religion, des mythes ou des rites de la Grèce. Cette conception – pour ne pas dire ce parti pris ou cet *a priori* – a dominé la science de l'archéologie figurée jusqu'au début de notre siècle. Elle offrait l'avantage de coïncider avec les théories

de l'évolutionnisme en même temps qu'avec une idéologie de l'histoire qui pèse toujours sur la nôtre : l'art de Rome et des Romains correspondrait en fait à une phase décadente de l'art grec...

Dans les manuels d'histoire de l'art écrits – en France notamment – jusqu'aux années 1920, l'art de Rome n'avait pour ainsi dire aucune place. Même pour E. Courbaud qui, en 1899, publiait une thèse tout à fait estimable sur un genre singulièrement « romain » – celui du relief à représentations historiques – les composantes formelles de cet art sont grecques, si la « contamination » en est romaine. Encore eut-il le mérite de réagir contre un postulat qui a jusqu'à nos jours laissé des traces, y compris dans notre enseignement.

La phrase précitée de Mommsen, qui pourtant d'ordinaire fait davantage preuve d'originalité, n'avait donc rien de surprenant, surtout en 1865. C'était alors une idée reçue. En revanche, on peut s'étonner que dans les années cinquante encore, A. Malraux ait pu déclarer péremptoirement : « Il n'y a pas d'art romain. » Car dès la fin du siècle dernier, les analyses de Wickhoff et en 1901 celles d'A. Riegl ouvraient la voie à des discussions qui renouvelaient notre vision de l'art romain. Vingt ou trente ans plus tard, l'École allemande (J. Sieveking, G. Rodenwaldt, G. Kaschnitz von Weinberg, B. Schweitzer) devait jouer un rôle déterminant dans la caractérisation de l'art qui s'est affirmé à Rome et diffusé dans le monde romain. Comme toujours en pareil cas, cette connaissance n'a pas progressé continûment, mais en ligne brisée, car les formulations d'abord trop systématiques ont ensuite besoin d'être relativisées.



1. Doryphore de Polydète, copie d'époque romaine, Marbre, Naples, Musée national.

sées, nuancées, voire corrigées. Mais on ne peut plus ignorer l'art romain ni étudier au moins une réflexion sur ce qui le différencie de l'art hellénistique. À cet égard, les recherches d'O. Brendel, de R. Bianchi Bandinelli, de T. Hölscher ont contribué à mettre au clair un certain nombre de questions fondamentales qui n'étaient jusqu'alors posées ou qui l'étaient mal.

Parler d'art romain, est-ce penser à l'art de Rome au sens étroitement géographique du terme ? *des Romains* au sens ethnique (autrement dit, un art qui serait l'expression d'une race ou d'un tempérament national bien défini) ? du *monde romain*, c'est-à-dire romanisé (l'art impérial de l'*orbis Romanus*) ? Ces problèmes ne peuvent être traités de façon simpliste ou catégorique. Il convient de tenir compte, en effet, de l'histoire politique et socio-culturelle d'une cité qui a très vite outrepassé ses frontières physiques et ethniques pour assimiler des influences hétérogènes en même temps qu'elle s'assimilait une part des populations conquises. Il faut bien partir de Rome, même si les plus anciens témoignages qu'on y relève des arts plastiques sont étrangers à l'*Urbs* (qu'ils soient grecs ou étrusques).

Mais on doit aussitôt reconnaître que ce qui appartient en propre aux Romains de Rome à l'origine, ou du moins à haute époque, n'a rien à voir avec l'art à proprement parler. Cependant les traditions funéraires et rituelles romaines expliquent l'émergence de tendances que la technique grecque permettra de mettre en forme pour faire autre chose que de l'art grec. Et l'expression des valeurs romaines – celles de la romanité – s'imposera, hors de Rome même, à ceux dont elle a fait des concitoyens parmi ses anciens sujets. C'est alors que l'art de Rome devient celui d'un monde plurithémique autour du Bassin méditerranéen. L'*Urbs* diffuse les formes architecturales (forum, théâtre, amphithéâtre, thermes publics) qui structurent la vie romaine, en même temps qu'une iconographie qui soulignent visuellement la dévotion des masses au régime impérial. Mais, réciproquement, Rome intègre dans son paysage bâti comme dans son imaginaire peint ou sculpté une part de l'exotisme culturel impliqué dans l'isiasme, le mithriacisme ou d'autres religions orientales, comme celles de Jupiter Dolichenus ou de la Déesse Syrienne. Cette

intégration se fait d'ailleurs dans d'autres centres urbains comme Ostie, Carthage ou Lyon.

La romanisation du territoire touche pour commencer les colonies de droit romain ou de droit latin, projections du Peuple Romain et du *Latium* dans les provinces ; mais les autres villes s'équipent et structurent leur vie édilitaire à l'image des colonies en se dotant de monuments à spectacles, d'édifices publics, de temples, de portes monumentales qui en font des villes « romaines ». D'où une impression d'uniformité dans l'architecture comme dans le décor. Pourtant, à y regarder de plus près, on constate ou vérifie que cette romanisation du cadre de vie a suscité ici et là, avec des adaptations plus ou moins hybrides à l'occasion, la naissance et le développement d'un art provincial qui est aussi « roman » au sens à la fois chronologique et culturel du terme, un art d'indigènes romanisés.

Il n'y a donc pas *un* art romain, mais des variantes, dans le temps comme dans l'espace, d'un art qui a véhiculé les valeurs d'une romanité devenue universelle. Romulus n'avait-il pas peuplé la première Rome en ouvrant un « asile » où se rassembla, nous dit Tite-Live (1, 8, 6), « une foule de toute sorte, mélange indistinct d'hommes libres et d'esclaves, tous en quête de nouveauté : et tel fut le premier afflux qui répondit à l'ampleur du dessein de la ville » ? Ce noyau cosmopolite de l'*Urbs* préfigurerait l'*orbis Romanus*.

C'est dire la diversité relative de l'art romain et la complexité du dossier. Il s'agit d'un art en devenir, dans l'histoire comme dans l'étendue géographique du monde romanisé, ce qui le différencie à première vue de l'art égyptien, dont le fixisme pluri-millénaire n'est guère ébranlé par l'annexion romaine, et même de l'art grec relativement fidèle à lui-même durant plusieurs siècles, malgré les frémissements et les enrichissements de la peinture ou de la sculpture hellénistiques. Il y a un style égyptien, un style grec assez faciles à reconnaître, sinon toujours à caractériser. Il n'y a pas un style romain, mais des tendances plus ou moins divergentes d'un siècle, voire d'une génération à l'autre, surtout durant les trois premiers siècles de notre ère.

Dans cet art en évolution, qu'il s'agisse du portrait, du relief, de la peinture ou de l'architecture, le contexte historique est constamment présent, sinon pressant. Il y imprime sa marque, sur les visages

comme dans la composition et la facture. L'art romain est doublement historique, car s'il aime à évoquer les grands événements de l'histoire, il en reflète aussi les tourments et les bouleversements, les variations morales et mentales, celles de la vie et des sensibilités durant cinq ou six siècles d'expériences politiques, militaires, religieuses ou spirituelles. Sous l'appareil permanente de certains types, schèmes ou signes formels, il transcrit le devenir d'une communauté dans l'histoire. Mais il a également une importance historique dans la genèse de l'art médiéval, en même temps que comme source d'inspiration des recherches amorcées par les peintres et les architectes de la Renaissance.

Cependant, les négateurs d'un art proprement romain ne manquaient pas d'arguments sur lesquels on ne peut faire l'impasse, notamment en ce qui concerne la statuaire. Qui sont les artistes qui ont travaillé à Rome ou à l'époque romaine dans les provinces orientales et occidentales ? Ou bien les statues ne portent pas de signature, ou bien si elles en portent il s'agit généralement de noms grecs. La tradition littéraire nous confirme l'activité des sculpteurs grecs à Rome même et ailleurs, en dehors du monde grec. Timarchides exécuta en 179 avant J.-C. la statue de Junon pour son temple du portique d'Octavie et un Apollon citharède pour le temple du dieu au Champ de Mars. La statue de Vénus *Genitrix* dans le forum de César est l'œuvre d'Arcésias. Le même bronzier Zénodore qui fit le Colosse de Néron a également travaillé en Gaule pour l'exécution du grandiose Mercure des Arvernes érigé sur les hauteurs du Puy-de-Dôme. Les sculptures de la grotte de Tibère à Sperlonga nous conservent la signature d'une famille d'artistes rhodiens qui avaient réalisé le fameux Laocoon. On pourrait sans peine multiplier les exemples. À part telles « signatures » d'un copiste dans le forum d'Auguste ou d'un affranchi de Trajan sur le relief du Louvre à scène d'extispicine*, le reste est anonyme et procède apparemment de modèles grecs. On sait le rôle et l'importance des répliques dans le marché de l'art en milieu romain.

Les archétypes grecs ont inspiré l'exécution de statues en pied représentant des Romains et notamment des empereurs. L'exemple le plus célèbre est l'Auguste de Prima Porta dont le profil démarque le

Doryphore de Polyclète (fig. 1), créé plus de quatre siècles auparavant. Même les figures de divinités authentiquement italiennes, comme la Junon *Scopita* de Lanuvium brandissant sa lance et son bouclier, dépendent – sauf la peau de chèvre qui la coiffe – d'une iconographie hellénique. Il n'y aurait donc pas de création typiquement romaine ou d'époque romaine, excepté peut-être l'Antinoos. Encore les statues d'Antinoos dérivent-elles souvent d'un archétype dionysiaque ou apollinien. Mais c'est le style du visage qui constituerait en fait l'ultime création de l'art grec. Cependant, dans la mesure où il s'agissait d'un portrait du favori d'Hadrien, on ne saurait en parler comme d'une véritable « création ».

Pour les Romains cultivés de la République ou du Haut-Empire, le grand art est celui de la statuaire, et de cet art les Grecs ont, sans conteste aucun, le prestigieux monopole. Virgile le fait dire à Anchise dans les Enfers où son fils Énée est venu le consulter sur l'avenir des Troyens fixés en Italie :

D'autres sauront avec plus de souplesse faire jaillir dans l'airain le souffle de la vie et tirer du marbre des visages frémissants. Mais toi, Romain, souviens-toi d'imposer aux nations ton pouvoir. Ton art est d'édictier les règles de la paix, d'épargner les vaincus et dompter les superbes.

D'avance le poète de l'*Énéide* semble donner raison à Mommsen et à Matraux. Plaine l'Ancien, dans ses livres de *l'Histoire naturelle* sur les arts du métal et de la pierre, ne cite que des sculpteurs grecs et ne s'intéresse d'ailleurs, en dehors de la peinture, qu'à la statuaire. Du relief, qui nous paraît aujourd'hui tellement significatif, il ne dit rien ou ne parle que de décors en terre cuite, sans la moindre référence aux monuments romains de son siècle.

Mais à ceux qui voudraient valoriser l'originalité du relief historique romain, en particulier des mêlées confuses opposant les légionnaires aux Celtes ou aux Germains, on répond que ces grandes fresques sculptées de batailles héroïques sont finalement tributaires des galatomachies* pergamiennes ou des peintures qui ont inspiré des mosaïques comme celle de la Maison du Faune (qui pourrait d'ailleurs être un atiale d'importation). On prend également en compte le sarcophage dit « d'Alexandre » trouvé dans la nécropole de Sidon

et daté de la fin du IV^e siècle avant notre ère. On cite aussi le monument érigé à Delphes pour commémorer la victoire de Pydna (168 av. J.-C.). Le vainqueur était Paul-Émile, mais le sculpteur était grec !

La mosaïque, dont l'art qualifié de « romain » par G. Ch.-Péard (*Un art romain : la mosaïque*, REL 43, 1965, pp. 506 sq.) a connu un essor si impressionnant durant plus de six siècles, reste pour nous presque intégralement anonyme. Mais à Pompéi deux « tapis » sont signés du Samnien Dioscourides. Un mosaïste, T. Sentinius Felix, a laissé son nom et celui de son apprenti (Amor) sur la mosaïque de Lillebonne : il venait de Pouzzoles (C. *Puteolanus*) et n'était pas romain. Mais sur les quelque cinq cents pavements découverts à Antioche (Syrie), aucun n'est signé, non plus qu'aucun de ceux que nous a livrés l'Afrique du Nord. Cet art a fleuri aux temps et dans des contextes romains, pour répondre aux goûts, aux modes, aux commandes des Romains et des provinciaux romanisés. Mais en quoi est-il vraiment romain ?

La grande peinture pompéienne est également anonyme. Alexandre l'Athénien a signé un tableau monochrome sur marbre à Herculanum : les *Joueurs d'ossetes*. La médiocre fresque de *Pyrame et Thisbé* dans la maison d'Octavius Quartio (dite nagueère de Loreius Tiburtinus) est signée *Lucius pinxit*. Mais *Lucius* n'étant qu'un prénom, il peut s'agir d'un affranchi d'origine grecque. Un Seleukos (Grec venu de Syrie ?) a gravé son nom sur la paroi d'une chambre peinte et stucquée dans la villa de la Farnésine, installée et décorée pour Agrippa et Julie, la fille d'Auguste. Il est vrai aussi que, d'après la tradition dont Plinse se fait l'écho (*Histoire naturelle*, 35, 19), la pratique de cet art aurait eu très tôt ses lettres de noblesse en la personne d'un Fabius Pictor qui aurait peint lui-même le temple de *Salus* vers 303 avant J.-C. S'il ne s'agit pas d'un affranchi grec des *Fabii*, de toute façon il a dû s'inspirer de modèles étrangers à Rome, mais pour les adapter à l'esprit d'un temple romain.

À l'époque d'Auguste, un certain Studius (ou Ludius, suivant les manuscrits) ne se contente pas, semble-t-il, de recopier ou de réinterpréter : il invente (*primus instituit*, écrit Plinse qui connaît le répertoire hellénique et hellénistique) un type de paysages rustiques et sacrés, de ports, de marines, comme ceux dont raffole la peinture campanienne.

Il n'a pas tout inventé, semble-t-il, mais développé un genre, comme ces vues sur un jardin imaginaire qui décorent la villa de Livie à Prima Porta. Vitruve en parle (sans nommer Studius) comme d'une mode antérieure à son temps. D'autres peintres romains sont cités par Plinse à côté et à la suite des peintres grecs : Fabullus ou Famulus, le décorateur génial de la Maison Dorée qui fut, écrit le Naturaliste, « la prison de son art » car il n'a pas travaillé ailleurs (mais qu'y a-t-il fait précisément ?), Cornelius Pinus, Attius Priscus qui, au temps de Vespasien (69-79), ont peint le temple d'*Honos* et de *Virius*, mais pourraient aussi avoir inspiré un courant classisant dans la peinture pompéienne. Cependant, l'originalité proprement romaine ou du moins italique de ces peintres qui étaient citoyens romains demeure bien difficile à apprécier, faute des comparaisons qui exclut la perte de la grande peinture grecque classique et hellénistique.

L'architecture, elle aussi, reste pour nous le plus souvent anonyme. Les maîtres d'œuvre de la Maison Dorée, Severus et Celer, *magistri et machinarios* nous dit Tacite (*Annales*, XV, 42, 1), sont des ingénieurs de travaux publics, des techniciens plutôt que des artistes à proprement parler, mais à qui l'on peut attribuer les dispositifs de la grande salle à manger à plafond tournant. On connaît le nom de l'architecte qui a conçu le palais de Domitien, la *Domus Flavia* et la *Domus Augustiana* sur le Palatin. Il a œuvré également à la reconstruction du temple de Jupiter Capitolin. Mais il a aussi fait travailler des architectes grecs dont il aura coordonné les travaux suivant les instructions ou les intentions du Maître. Une génération après lui, le grand rénovateur du paysage urbain, qui a conçu le forum de Trajan et les grands thermes de l'Opus, est un Syrien : Apollodore de Damas.

La négation d'un art romain vise dans cette expression le nom en même temps que l'épithète. Car, pour prendre l'exemple du relief historique qu'on met volontiers à l'actif de l'art romain, non seulement les spécialistes en débussent les schèmes archétypiques dans l'iconographie des vic-toires d'Alexandre et les galatomachies pergémenniques, mais du fait que ce relief relate les faits ou les fait valoir à des fins de propagande, on peut nier qu'il s'agisse d'un art à proprement parler. Tout au

plus y voit-on, comme dans quantité d'articles funéraires ou décoratifs, les variantes d'une production artisanale.

À l'appui de ce parti pris, la critique hellénisante et néoclassique du siècle dernier donnait à entendre que les Romains étaient un peuple étranger à l'art, et il faut dire que sur ce point les témoignages de la tradition littéraire lui donnaient en partie raison. Le succès des copies faites en séries, le snobisme des collectionneurs ou des parvenus, le pillage en forme des œuvres d'art entassées dans les fourgons des généraux vainqueurs semblaient n'avoir qu'un rapport lointain avec l'authentique sentiment du beau.

Il y avait pourtant des exceptions. À côté d'un Mummius qui affirmait le transport en Italie des peintures et des statues en avertissant les entrepreneurs d'avoir à les remplacer par des neuves en cas de perte (Velleius Paternulus, 1, 13, 14), Paul-Émile est ému « comme par une présence » en voyant le Zeus Olympien de Phidias (*velut praesentem* : Tite-Live, 45, 28, 5). Horace parle en poète de ces peintures qu'il faut savoir regarder de près ou à distance : « L'une aime la pénombre, l'autre veut le plein soleil » (*Art poétique*, 361-363). Le goût des esquisses, des tableaux achevés, des ébauches où la mort a glacé la main de l'artiste en plein travail, implique mieux qu'un snobisme futile (Plinse l'Ancien, *Histoire naturelle*, 35, 145).

Il est vrai aussi qu'en général et dans les meilleurs cas l'éclectisme romain faisait rechercher ou reproduire les œuvres d'art en fonction de leur valeur décorative, sans rapport avec leur signification originelle qui était souvent religieuse, mais pour faire « bien » ou « joli ». Les dieux font partie du mobilier, et le vieux Caton s'en indigne : on songe aux vierges médiévales ou aux statues de saints qui font aujourd'hui l'ornement des antichambres, des salons ou des salles à manger. Cicéron, que Verrès moquait en le traitant de « philistin » (*idiotia*), prétend que tout bloc de marbre à l'état brut contient des têtes « praxitéliennes », puisqu'on les obtient en ôtant le superflu (*La divination*, II, 48), ce qui fera dire à Falconet : « O Cicéron... quelles pitoyables idées vous avez de mon métier ! » Ce qui n'empêche pas le même *idiotia* d'apprécier la sculpture et d'être écrite à son ami Atticus : « Trouve-moi des bas-reliefs (*ypos*) que je puisse enchâsser dans mon petit atrium et deux

margelles sculptées. » Il fait confiance au connaisseur pour le choix des statues propres à agréablement l'aspect d'une palestra et d'un gymnase.

Mais cette pratique ne s'est pas proprement romaine. On la trouve déjà dans l'art hellénistique. Les statues y sont intégrées à l'architecture pour occuper des niches et y être vues de face. D'où une tendance à la frontalité qui s'imposera dans l'art de la Rome impériale, mais qui a des antécédents. Quant au succès des copies, il ne date pas de la conquête romaine. Avec le courant néoattique, on assiste en Grèce et dans le monde grec (à Pergame, en Asie Mineure) à une réaction en faveur de l'art classique. Ce classicisme de tradition et non de création ou d'inspiration encourage l'industrie des répliques de toute grandeur. C'est la preuve d'un épuisement du génie hellénique qui n'invente plus rien au I^{er} siècle avant notre ère.

Mais la conquête romaine fournit alors de nouveaux sujets à la technique des sculpteurs et des peintres grecs. Le tarissement de leur veine créatrice est désormais compensé par les commandes du vainqueur. Paul-Émile demande aux Athéniens de lui procurer un peintre capable d'illustrer son triomphe sur Persée en 167 avant J.-C., et c'est Métrodore qu'on lui envoie *ad triumphum excolendum*, expression qui s'applique aux tableaux montés à la foule pour lui donner une idée des grands moments de la guerre. À la même époque vit à Rome une peinture qui avait fréquenté la cour d'Alexandrie. Démétrius dit « le Topographe », car il exécutait lui aussi des tableaux représentant les sites des combats gagnés par les généraux romains. Or il n'existait pas en Grèce de rituel comparable au triomphe romain. Les peintres grecs ont donc été conduits à renouveler leur répertoire pour répondre à la demande des triomphateurs. Ils ont alors travaillé sur des sujets romains et, en romanisant leur inspiration, ont élaboré un art dont la fonction, la finalité et l'esprit seraient romains. Comme l'a justement affirmé Viollet-le-Duc (*Entraînés sur l'architecture*, Paris, 1863, p. 73), à l'époque même où Mommsen refusait à « un art purement romain » toute espèce d'avenir, le Romain trouve chez les peuplades grecques des exécutants supérieurs : il s'en empare, il les paye, il leur permet de décorer ses monuments suivant

leur goût : mais il entend que l'artiste grec ne sera qu'un ouvrier. Quant aux dispositions générales de ses monuments, au système de construction, au mode, il prétend, lui, Romain, les imposer seul, depuis le Pont-Euxin jusqu'en Bretagne.

Il y aurait cependant à nuancer, au moins chronologiquement, l'expression « suivant leur goût ». Car si les archétypes sont ou peuvent être grecs (encore que cette généalogie postule l'existence de modèles qu'on n'a pas toujours retrouvés et qui relèvent souvent d'hypothèses invérifiées), la manière, le style finissent aussi par se conformer au goût de la clientèle romaine. Il importe de voir non pas seulement le sujet, ce qui est représenté, mais comment cela est représenté, vu et rendu, suivant quelle intention et dans quel esprit. L'Auguste de Prima Porta dérive, certes, du Doryphore de Polyclète, mais il nous impose une tout autre présence que celle d'un athlète bien musclé.

On peut même se demander si à l'époque impériale, le goût romain n'a pas influencé la production des marbriers grecs, tout comme la prose de Plutarque, bien loin d'avoir la sobriété attique des écrivains classiques, paraît se ressentir des lectures latines auxquelles le biographe des Romains illustres doit sans doute une complexité, une tonalité quasiment « baroques ». En tout cas, les sarcophages attiques des II^e et III^e siècles après J.-C. ne procèdent pas, semble-t-il, d'un développement purement autochtone de la sculpture grecque, même si leur facture les différencie à première vue des produits ouverts dans l'*Vrbs*.

La même observation vaut dans une large mesure pour l'art monétaire de l'époque impériale en pays grec. L'imagerie bavarde et plus ou moins circonscrite des revers évoquant des scènes mythiques, athlétiques, culturelles ou allégoriques, des édifices, des sites ou des villes n'a plus rien à voir avec le répertoire traditionnel de la numismatique grecque, mais coïncide en revanche avec les tendances qui s'affirment à Rome dès la fin de la République.

Dans la formation d'un art romain, la matrice hellénique ou hellénistique reste bien évidemment fondamentale. Mais la réciprocité peut avoir joué en partie dans certains secteurs, quand cet art est vraiment devenu romain.

Faute de connaître précisément la culture personnelle des artistes peintres, graveurs, architectes, marbriers qui ont travaillé à Rome et pour les Romains, l'inspiration et les préoccupations qui les animaient, on aimerait savoir si les Romains avaient conscience d'une originalité des œuvres exécutées en leur temps et pour l'*Vrbs*. Comment les voyaient-ils et comment regardaient-ils ce qui impressionne le touriste moderne ?

Pour Virgile, Rome est « une merveille du monde », *rerum pulcherrimam*, mais il ne nous en donne aucune idée. Si Ovide cite l'autel de la Paix et s'il évoque le décor du forum d'Auguste, on ne discerne pas les sentiments qu'ont pu lui inspirer les reliefs du premier ou l'architecture du second. Même discrétion chez les autres poètes augustéens. Pline le jeune, qui n'ignore apparemment rien de la guerre menée par Trajan contre les Daces et s'en fait à l'occasion l'écho laudateur, ne souffle mot ni de la colonne Trajana ni du forum dont le butin finança la construction. Aulu-Gelle n'en parle, une génération après lui, que pour s'intéresser avec Favorinus d'Arles à un point de vocabulaire dans l'inscription de l'entrée monumentale, dont il signale pourtant le décor statuaire parce qu'il est en bronze doré, mais sans dire un mot du style ni de l'architecture. Le touriste Pausanias n'en retient guère aussi que la toiture en bronze (*Description de la Grèce*, V, 12, 6). Suétone, quant à lui, se contente le plus souvent de dénombrer les travaux éditoriaux des douze Césars, mais il fait une exception pour la *Domus Aurea* de Néron dont l'éclat, le luxe et les équipements sophistiqués le font rêver, à une époque où elle est enterrée sous les thermes de Titus et de Trajan. On ne sait rien non plus de l'impression que pouvaient faire sur les contemporains la colonne de Marc Aurèle ou l'arc de Septime Sévère. Apparemment, l'art romain n'intéressait pas les Romains !

Ce n'est que deux siècles plus tard qu'un Grec d'Antioche romansé, l'historien Ammien Marcellin, nous dit l'émerveillement de Constance II frappé par la hauteur du Colisée, la coupole en quelque sorte céleste du Panthéon, l'élan aérien des colonnes Trajane et Aurélienne, l'espace des thermes impériaux « assez grands pour des provinces », le forum de Trajan « monument unique au monde [...] admirable au sentiment même des dieux ». Vers la même

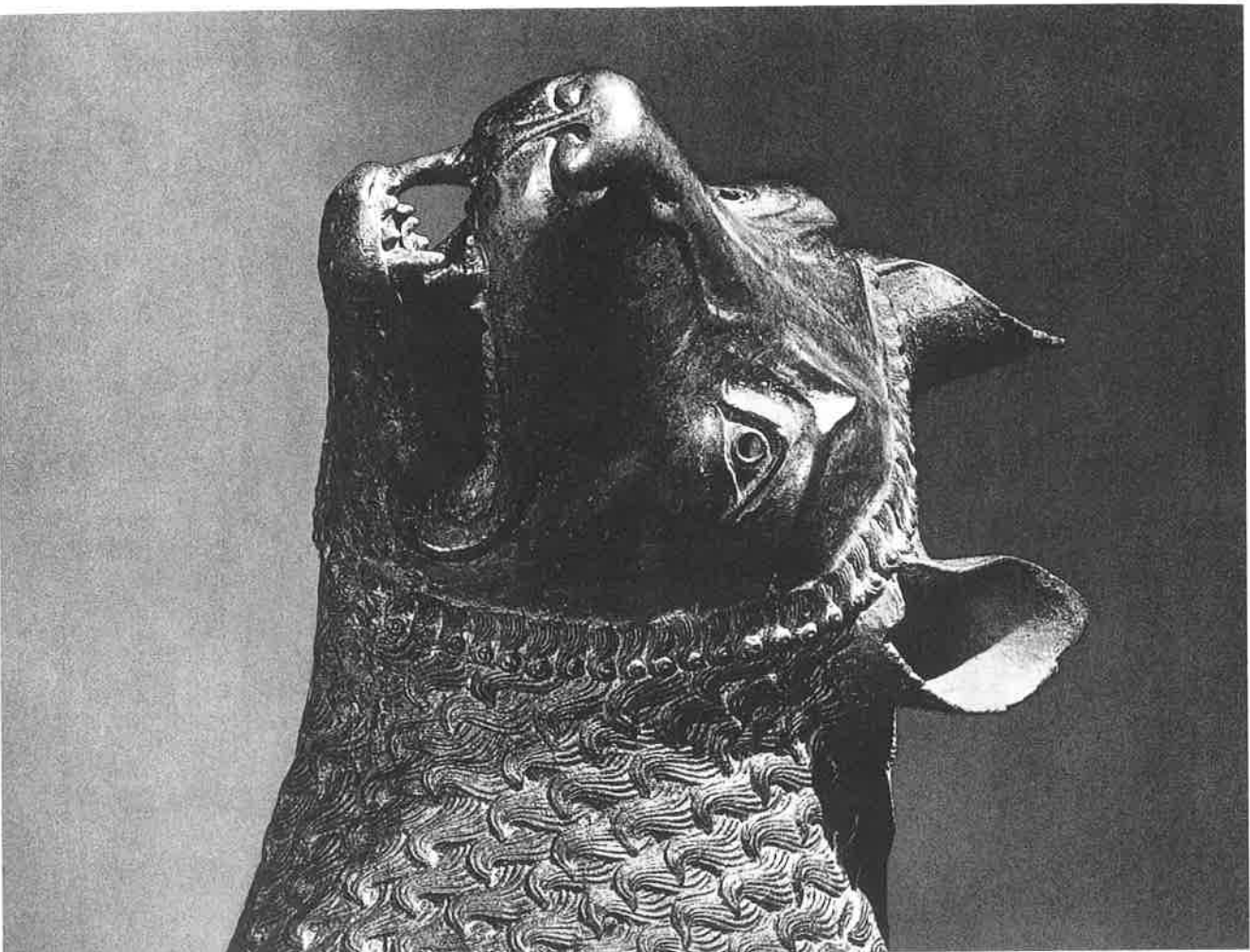
époque, le biographe de Marc Aurèle dans l'*Histoire Auguste* transcrit une séquence d'événements figurés sur la colonne Aurélienne, selon un ordre révélateur du regard qu'on portait sur le film de pierre : en descendant verticalement à partir d'une hauteur où le relief devient discernable, au lieu de monter en tournant suivant la courbe hélicoïdale. Mais rien ne transpire d'un jugement sur le style des reliefs.

Trois siècles plus tôt, Pline l'Ancien citait les œuvres grecques – surtout tableaux et statues – qu'on pouvait alors admirer dans l'*Vrbs*, sans la moindre référence aux reliefs « romains » qui nous paraissent aujourd'hui tellement significatifs. Il est vrai que pour le Naturaliste (36, 27) « à Rome, la multiplicité des œuvres d'art, l'oubli également et plus encore toute la masse des obligations et des affaires » empêchent les gens de contempler par exemple la Vénus de Scopas, « puisque l'admiration d'un tel chef-d'œuvre requiert le loisir et le silence parfait du lieu » : à plus forte raison, les décors sculptés de l'*Ara Pacis* ou du temple d'Auguste ne peuvent guère retenir l'attention même des badauds !

Ce constat majoritairement négatif tendrait à justifier la position de ceux pour qui les Romains étaient plutôt fermés aux problèmes de l'art. Mais,

d'abord, il ne faut pas oublier qu'une infime partie de la littérature latine nous est parvenue ; et, d'autre part, notre conception moderne (c'est-à-dire encore romanesque) de l'art n'a presque rien à voir avec celles de l'Antiquité. Ce n'est pas l'un des moindres problèmes qui compliquent le dossier de l'art romain. Mais nous verrons que certains aspects de cet art ne sont pas tout à fait étrangers non plus aux interrogations de notre « esthétique ».

Averti par ces protégomènes, on ne s'étonnera pas que le présent ouvrage soit géographiquement axé sur Rome et l'Italie romaine, c'est-à-dire sur le foyer instigateur et qui n'a pas cessé de l'être tant que l'*Vrbs* est restée le centre du pouvoir. Les variantes provinciales que cet art proprement romain a suscitées n'entrent donc pas dans notre propos. C'est pourquoi aussi la mosaïque, dont la Gaule, l'Espagne, l'Afrique du Nord et l'Orient grec nous ont livré les plus remarquables spécimens, n'y a droit finalement qu'à une portion congrue. L'architecture, la peinture et surtout la sculpture ne sont privilégiées qu'en considération même de l'objet de ce livre. Nous y déchiffrons, en effet, l'estampille authentifiant l'existence d'un génie romain dans l'histoire des formes et des idées qui les ont sous-tendues.



2. Louve romaine (détail), vers 450 av. J.-C. Bronze. Rome, palais des Conservateurs.

I

L'HOMMAGE DES IMAGES AUX MORTS

À Rome, les arts plastiques n'ont pas émergé et grandi, comme en Grèce, pour le culte des dieux, mais d'abord, semble-t-il, pour l'honneur des morts et, corrélativement, des hommes vivants. On racontait que Numa, le deuxième roi de Rome, grand législateur des choses sacrées, avait interdit aux fils de la Louve de représenter une divinité sous la forme humaine ou animale. Ils construisaient des temples et des chapelles, mais sans jamais y ériger aucune statue. Il aurait fallu attendre cent soixante-dix ans après la fondation de l'*Vrbs* – c'est-à-dire le règne de Tarquin l'Ancien – pour y voir les premières idoles.

Mais cette idolâtrie était d'origine étrangère. Les Étrusques dominaient alors Rome, et Tarquin faisait venir de Veies un certain Vulca, chargé de façonner un Jupiter en terre cuite pour son temple Capitolin. De cette « École de Vulca », l'Apollon et l'Hermès de Veies peuvent nous donner une idée. Quelques terres cuites architectoniques et figurées trouvées au Capitole, au Palatin ou sur l'Esquilin, qui datent des VI^e et V^e siècles avant J.-C., nous confirment, en tout cas, la présence d'une imagerie étrusque sur le site de Rome à haute époque.

Dans la tradition littéraire, les *signa Tuscanica** évoquaient le souvenir d'un art italtique ancien que supplanteraient plus tard les importations de dieux grecs en marbre ou en métal. Mais les Romains ne reconnaissaient pas leur patrimoine religieux dans l'iconographie étrusque et, au I^{er} siècle avant notre ère, Varron justifiait l'aniconisme ancestral en affirmant que, sans images, le culte des dieux est « plus pur » (*castius*). Il raisonnait certes en stoïcien et rendait en même temps hommage à l'aniconisme

judaique que louait avant lui Posidonius d'Apanée. Mais cette allergie des vieux Romains à l'anthropomorphisme religieux allait de pair avec l'indétermination de leurs déités (*nūmina*), qui n'étaient pas intégrées à une mythologie.

Crede mihi : plus est quam quod uideatur imago
(Ovide, *Héroïdes*, XIII. 155)

D'après Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, 34, 15), la première idole de bronze érigée officiellement l'aurait été par Spurius Cassius vers 484 avant J.-C. : celle de Cérès pour son temple de l'Aventin. Mais, en contradiction avec la théorie varronienne, une tradition attribuait au Sabins Titus Tatius – donc au temps où il régnait conjointement avec Romulus – la consécration d'une statue (*simulacrum*) de Vénus *Cloacina*. Au même Numa Pompilius, qu'on disait avoir exclu toute figuration humaine ou animale de la divinité, on imputait la dédicace d'un Janus en bronze à double face (*bifrons*) dont les doigts auraient par leur position signifié les trois cent soixante-cinq jours de l'année, ce qui trahirait plutôt une date relativement récente. On faisait même remonter au légendaire Évarde, premier occupant du Palatin, l'antique Hercule du Forum Boarium ; et le premier importateur de statues, d'après l'annaliste Cassius Hémina, n'était autre qu'Énée, dédicant d'une Vénus *Fruilis* apportée de Sicile...

Nous ne savons rien visuellement de ces images divines qui ont sans doute existé, mais dont on avait probablement tendance à reculer l'antiquité. Cependant, au lendemain de la II^e guerre Punique et des premiers effets de la « contagion » hellénisante dans la société romaine, des traditionalistes comme Caton déplorait déjà l'invasion de l'imagerie grecque :

C'est en ennemies, croyez-moi, que des statues ont été apportées de Syracuse dans notre ville. Je n'entends que trop de gens louer et admirer les ornements de Corinthe et d'Athènes, pour tourner en dérision les antéfixes en terre cuite des dieux romains.

(Tit-Live, 34, 4, 4).

Au vrai, ces antéfixes avaient aussi jadis véhiculé des influences étrangères : celles de la production étrusque. Mais les dieux d'argile symboliseront longtemps la simplicité, l'austérité, l'authenticité de la vieille religion nationale. « Ces temples tout dorés ont surgi pour des dieux en terre cuite », rappelle Properce (IV, 1, 5) à l'époque d'Auguste, et Juvénal (*Satires*, XI, 116) regrette le temps où un Jupiter d'argile n'avait pas encore été « profané » par l'or.

Mais la tradition dont se réclamait Varron concernait la nature même des représentations et non pas seulement la pauvreté du matériau. Elle était confortée par le symbolisme culturel qui reconnaissait dans une lance la puissance du dieu Mars (*pro Marie hastam*, écrivait Varron) et Jupiter Tonnant dans un silex, la pierre de foudre.

Comme un sot, déclare Ovide, j'ai cru longtemps qu'il existait une statue de Vesta ! J'ai appris par la suite qu'il n'y en avait aucune sous le toit de son temple rond. C'est un feu perpétuel qui y est caché.

Ni Vesta ni le feu n'ont d'image

(*Fastes*, VI, 296 sq.).

On a peut-être surestimé ces témoignages, tout comme l'aniconisme primitif des Romains. Mais le vocabulaire latin mérite aussi d'être pris en considération, car là où les Grecs parlent d'un *agalma* pour désigner la statue culturelle, les Romains emploient le mot *signum*. L'*agalma* est une parure, un ornement qu'on admire (sens du verbe *agamar*) et contemple, en même temps qu'une offrande ou s'affirme la personne même du dédicant ; et cette forme de piété, si étrangère à l'antique *pietas* romaine, a sans doute contribué, comme on l'a dit¹, à humaniser les dieux grecs. Pour les Romains, la

1. L. Gemet et A. Boulanger, *Le Génie grec dans la religion*, Paris, 1932, p. 238.

2. *Histoire romaine*, I, trad. C.-A. Alexandre, Paris, 1863, p. 38

statue est d'abord un « signe » de la puissance divine, et c'est aussi pourquoi, ultérieurement, les attributs des idoles auront dans leur iconographie culturelle tant d'importance. On conçoit donc que Mommsen ait pu écrire : « Tandis qu'en Grèce on s'attache davantage à la *personne* des dieux, à Rome l'*idée* de la divinité prédomine². » Il songeait avant tout aux abstractions définant les pouvoirs qui échappent à toute maîtrise humaine, à ce que les Latins appelaient les *Indigentia*. La « démythisation » de la religion pontificale n'était pas faite pour favoriser l'essor d'un riche imaginaire du surréel.

« Chez les Grecs tout est concret : tout prend un corps ; chez les Romains l'abstraction et ses formules parlent seules à l'esprit », affirmait le même Mommsen. Or on a pu dire tout le contraire et opposer au *logos* « immanent à l'esprit grec » (R. Bianchi Bandinelli) la *res* si chère aux Romains, comme au mythe l'histoire... Mais il est certain aussi que la fonction du signe ne perdra jamais ses droits dans l'iconographie de l'*Vrbs*, et le succès des allégories y transcrita quelque chose de la tendance à déifier les abstractions.

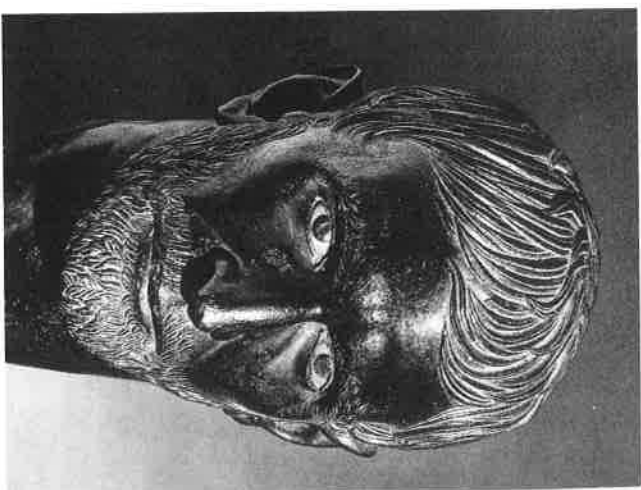
En fait, le pragmatisme des Latins s'intéressait aux forces présentes dans le monde ambiant, et ces forces pouvaient se matérialiser pour eux ailleurs que dans la figure humaine : l'eau des sources et des fleuves, les rochers et les monts, certains arbres ou bois sacrés, le piveret de Mars ou les olives de Junon. Numa passait pour avoir exclu la représentation animale d'une puissance divine. Mais déjà respirait dans la Louve capitoline (palais des Conservateurs) un premier souffle du génie romain (fig. 2).

Peu d'œuvres de l'art antique ont suscité autant de discussions. Aucune des comparaisons qu'on a pu hasarder, aussi bien avec certains produits étrusques de l'art animalier qu'avec des spécimens concrètement connus de la statuaire grecque, n'est vraiment pertinente. C'est à bien des égards un *unicum* qui déroute les spécialistes les mieux avertis et déjoue leurs hypothèses. Il s'agit apparemment d'une statue fondue à Rome même et conçue pour les Romains. L'animal s'identifie sans doute avec la Louve du Capitole qu'en 65 avant notre ère toucha et renversa la foudre (elle en porte la trace aux extrémités des pattes postérieures). Cicéron nous apprend que les Jumeaux fondateurs qui tendaient leur bouche béée aux mamelles — un groupe en

bronze doré — furent frappés par la violence du coup et séparés de leur sauvage nourrice (ceux qu'on voit en place sont une restitution arbitraire de la fin du xv^e siècle qu'on attribue à Antonio del Pollaiuolo). Le feu de Jupiter rendait le bronze intangible et « sacré », c'est-à-dire inutilisable aux humains. Il fut donc enfoui, comme les autres statues de dieux ou d'ancêtres prestigieux que la foudre avait abattues, dans les caves du Capitole où s'entassaient depuis des siècles tous les objets culturels soustraits au regard des fidèles. Cette règle rituelle a dû préserver la Louve. Malheureusement, nous ignorons le lieu précis de sa découverte avant son installation au palais du Latran dans les premières années du x^e siècle.

Deux traits caractérisent la Louve capitoline, qu'on peut retenir comme des constantes de l'art romain quoique incompatibles *a priori* : mais l'art romain est fait et s'est fait de contrastes. L'expressivité vivante et frémissante du fauve brusquement tourné vers l'ennemi potentiel, ce regard grand et fortement ouvert sur l'horizon menaçant, les oreilles comme soulevées par la vigilance qui anime les narines et les veines faciales, la queue entrouverte (et d'où sortait peut-être dans l'Antiquité une langue de cuivre rouge feu), la tension de tout le corps en alerte que zèbre une ossature discrètement, mais fermement soulignée, correspondent à une vision de l'instantané dont le relief romain manifestera longtemps le sens et le goût. Mais, en même temps et curieusement, les courbes des narines, l'angle net des arcades sourcilières et le triangle des paupières cadrant le globe ressorti des yeux, jadis serries de pierre brillante ou d'ivoire, l'élégance à la fois précieuse et répétitive des bouclettes qui frissent autour de la gueule ardente, des touffes qu'on dirait peignées sur la croupe de l'animal, de la crinière à « accroche-cœurs » délicatement étirés et façonnés, sans parler d'autres détails plus ou moins significatifs, relèvent d'une tendance à la stylisation, voire à la schématisation, qui est tout aussi foncièrement romaine.

Réaliste dans la vibration de la tension vitale, cet art est irréaliste à d'autres égards. Typique également est l'accumulation quasi mécanique d'un même détail en vue d'un effet global. Mais quelle qu'ait pu être la fonction initiale du monument, animal-totem, figure symbolique et (ou) apotropaïque,



3. « Brutus », 1^{re} moitié du III^e siècle av. J.-C. (?). Bronze. Rome, palais des Conservateurs.

la face de la Louve a surtout quelque chose d'un portrait : celui du Peuple Romain.

On voyait dans l'*Vrbs* les statues des grands hommes qui avaient illustré son histoire : Romulus, Tatus, Numa, Servius Tullius, Tarquin l'Ancien, l'aigreur Attus Navius qui aurait fait des miracles, Horatius Coclès, l'héroïque défenseur du pont Sublicius, Lucius Brutus, neveu du dernier roi et fondateur de la République. Même une femme, la vaillante Clélie, avait sa statue équestre sur le haut de la Voie Sacrée. Nous ignorons à quelle époque remontait précisément l'exécution de ces vénérables effigies dont les monnaies du 1^{er} siècle avant notre ère nous montrent quelques spécimens. Mais cet hommage iconographique aux anciens est une tradition qui s'apparente à celle du portrait funéraire, si essentielle dans la genèse d'un art romain.

Il n'est pas impossible qu'ait appartenu à la statue d'un grand ancêtre la tête dite « de Brutus » au palais des Conservateurs (fig. 3). Elle embarrasse les archéologues tout autant que la Louve capitoline, car elle est étrangère à l'art grec comme à l'art

étrusque, même si les influences du premier restent perceptibles, peut-être véhiculées depuis Tarente après la prise de la ville en 272 avant J.-C. Mais on y décèle, comme dans la Louve, le même mélange de vie intense dans l'expression faciale et de stylisation aussi bien dans le calibrage de la tête, le dessin des yeux rehaussés par l'ivoire et la pâte de verre que dans la moralité signifiée par la physionomie : rigueur totale, inflexible, absolue.

On peut mettre en parallèle le profil de Brutus sur les deniers de Caepio Brutus frappés en 54 avant J.-C. On y reconnaît la même propension à définir dans le profil d'un homme non pas tant l'unicité charnelle qu'une certaine typologie de la romanité et des principes d'action que le portrait incarné. C'est plutôt dans le portrait hellénistique, sur les monnaies des rois du Pont, de Pergame ou de Bithynie, voire de Syrie, qu'on trouve une effigie d'un réalisme brutal et direct. À Rome, il s'agit – et ce dès le III^e siècle avant notre ère – beaucoup moins de vérité à proprement parler que d'une expression des valeurs personnifiées par des acteurs exemplaires de l'histoire : la force d'une volonté qu'inspire la *virtus** familiale et civique, fortifiée par la tradition en même temps que par les exigences toujours actuelles du service public. La tête en bronze de San Giovanni Lipioni (Abruzzes) relève du même courant médio-italique.

Cette typologie de la romanité ou, si l'on préfère, cette stylisation éthique du portrait est en contradiction apparente avec ce qu'on croit savoir des pratiques mortuaires ou, du moins, avec l'idée reçue qui s'y rattache communément. À l'origine de ce qui n'était pas un art, mais un rite de piété familiale, il y a en effet ces masques de cire qui, nous dit l'historien Polybe au I^{er} siècle avant notre ère, reproduisaient les traits et le teint même des défunts, car ces portraits étaient peints. On les faisait porter dans les funérailles à des hommes qui, ayant la même taille et la même allure que ces morts illustres, revêtaient les costumes et les insignes de leurs dignités. Polybe (VI, 53) insiste sur la fonction et l'impact du cérémonial. Car, visiblement, ce qui importe aux Romains est qui impressionne le Grec étranger à ce rituel, c'est l'exemple moral. Plume l'Ancien (*Histoire naturelle*, 35, 5) nous le fait bien entendre aussi quand, décrivant la décadence de cette pratique à l'époque impériale, il



4. Buste funéraire (tombeau des Haterii), fin du I^{er} siècle ap. J.-C., Marbre, Musée du Vatican.

écrit : « Ne pouvant faire le portrait des âmes, on néglige aussi celui des corps », *animorum imago*... Autrement dit, la ressemblance physique ne compte que si elle est l'expression d'un caractère qui a fait ses preuves, et donc honoré sa famille.

On exposait dans l'atrium ces masques en des sortes d'armoires ou sous un baldaquin en façon de chapelle, comme deux bustes découverts dans la tombe des Haterii (fig. 4). Apparemment, il ne s'agit pas de masques mortuaires, non plus que dans le cas des deux têtes d'ancêtres que tient le « patricien » de la statue Barberini (fig. 5) : masques qu'on suppose être de cire, car on ne pourrait les tenir de la sorte s'ils étaient de marbre ou de bronze. On a trouvé à Cumès un masque en cire, mais son regard ardent n'a rien non plus de « mortuaire ». De fait, Polybe nous parle d'images qui « semblent vivre et respirer ».

Il faut donc admettre qu'à partir d'une empreinte prise sur le visage du défunt, on façonnait un portrait propre à faire revivre au regard des survivants sa personnalité et, dans cette personnalité, les vertus qui leur serviraient d'*exemplum*. Polybe nous précise d'ailleurs que l'image du mort

montrée dans l'atrium, et donc dans les obsèques, résulte d'un travail aussi attentif que possible (δραφόνωτος ἐξείργαστέον). S'il ne s'agissait que d'un moulage sur la face du cadavre, il n'y aurait pas d'art, ni même de « vérisme » à strictement parler. En réalité, les portraits romains étaient retouchés afin d'être tout ensemble plus expressifs et plus édifiants, compte tenu de leur finalité éthique et non pas esthétique. Les deux masques d'ascendants que tient le « patricien » Barberini ont effec-



5. Statue « Barberini », I^{er} siècle av. J.-C., Marbre, Rome, palais des Conservateurs.



6. Buste, I^{er} siècle av. J.-C., Marbre, Rome, musée Torlonia.

tivement l'air d'être aussi vivants et présents que lui à la famille qu'ils honorent et qu'ils continuent de dominer moralement. Le fait qu'on ait isolé la tête est significatif : *imago animi uultus*, « le visage est le miroir de l'âme », disait Cicéron (*L'orateur*, III, 221).

De ces masques en cire on a dû faire ensuite des répliques pour les branches cadettes et collatérales. En entrant dans une famille, la nouvelle épouse apportait les *imagine** de ses ancêtres illustres qui prenaient place à côté de celles qui valorisaient la maison de son mari. Aux masques de cire on substituait en les multipliant des bustes sculptés dans le marbre ou fondus dans le bronze, et ce faisant on tenait à mettre en évidence les mérites des ascendants dans l'air de famille qui les avait incarnés, c'est-à-dire en fonction d'une typologie.

Quand on regarde telle tête du musée Torlonia (fig. 6) qui provient d'Orticoli, on a d'abord l'impression que le sculpteur a rigoureusement rendu les traits d'un visage austère et qu'il en a fait une sorte de photographie directe, sans idéalisation ni flatterie. Au vrai, il a voulu fixer (et sans doute conformément aux instructions du comman-



7. Tête montée sur un corps en toge, I^{er} siècle av. J.-C.
Marbre, Musée du Vatican.

ditaire) la rigueur sans concession d'une personnalité qui décourage par avance toute espèce de tentative pour la séduire ou la contrer. C'est l'expression d'un défi, d'une tension implacable et résolue, d'une force infrangible. Les mêmes remarques s'appliquent à une tête du Vatican (fig. 7) montée sur un corps en toge à l'époque d'Hadrien, à tel visage d'officier romain qu'abrite le musée des Thermes (fig. 8), avec son regard froncé de chef qui se bat sans autre souci que le but à atteindre, ou au célèbre Agrippa du Louvre : autant d'œuvres qui, à la différence des portraits de Pompée ou d'Antoine, entre autres, restent fidèles à la même finalité proprement romaine, sans égard à la mode hellénistique.

Le portrait a valeur d'enseignement et d'avertissement : c'est une fonction de l'*imago*[®] qui, quoi qu'en dise Pline l'Ancien, restera bien tenace à l'époque impériale. Il garde de ses origines, de cette *religio*[®] qui conforte l'action des vivants, le rôle majeur d'être porteur des valeurs familiales et conjugales, notamment dans le groupe célèbre du

Vatican (fig. 9) jadis identifié de façon arbitraire avec Caton l'Ancien et sa femme Licinia. Il ne date vraisemblablement que du I^{er} siècle avant J.-C., mais il illustre la *fidēs*, la « foi » que se donnent les époux, avec ce regard calme et ferme, cette sérénité heureuse dans la confiance mutuelle que Descartes caractérise en définissant l'amour comme le fait de « se joindre de volonté », car ce sont bien ici deux volontés qui s'unissent pour la vie.

Même là où les époux ne se donnent pas la main, la concorde, l'unité, une conception commune de la vie s'expriment dans les visages de ces bustes groupés sur la pierre du tombeau comme dans une de ces armoires dont fait état Pline l'Ancien (*armarii*), où l'on rangeait les masques en cire. C'est le cas sur toute une série de monuments funéraires fréquents à Rome et aux environs, mais également en Italie centrale, au sud (dans la région de Bénévent) et à l'est (à Ascoli). Les physionomies y ont souvent une tension austère, une rudesse, mais aussi une noblesse rustique, où la musculature toujours ardente et tendue des visages nous donne l'image incarnée des vertus encore vivaces à l'époque augustéenne dans l'Italie profonde. On reste frappé par la forte présence de figures en pied et en haut relief, comme celles de la via Statilia (fig. 10).



8. Statue d'officier romain (détail), I^{er} siècle av. J.-C.,
Marbre, Rome, musée des Thermes.



9. Bustes funéraires de deux époux, fin du I^{er} siècle av. J.-C.,
Marbre, Musée du Vatican.



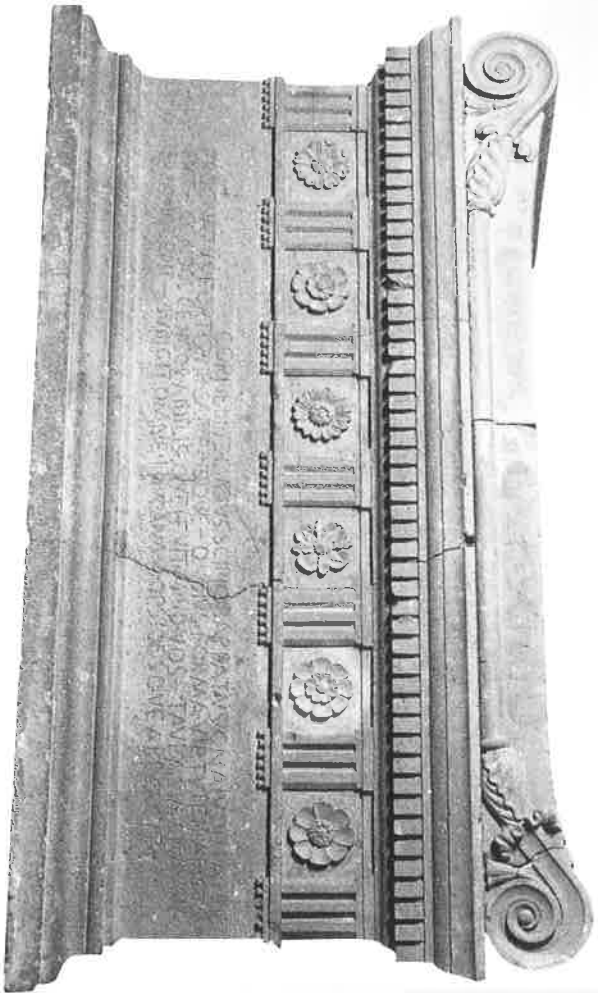
10. Statues funéraires de la via Statilia, I^{er} moitié du
I^{er} siècle av. J.-C., Marbre, Rome, palais des Conservateurs.

La finalité de ces portraits funéraires n'est pas celle d'une iconographie « vériste », mais d'une morale fidèle aux valeurs ancestrales. On a le sentiment qu'alors une stylisation presque caricaturale menace l'iconographie sépulcrale dans l'art italique, encore qu'un certain expressionnisme sauvegarde aussi l'affirmation de l'individu. Les Romains ne répugnaient pas à contempler même la face émaciée d'un vieillard, comme en témoigne une terre cuite du Louvre qui procède peut-être encore d'un moulage en cire, mais nous impose en tout cas la vision d'une vitalité active jusqu'à son dernier souffle.

Vers la fin de la République, à Rome même, le style et la fonction de l'*imago* varient sous l'influence des sculpteurs grecs. L'expression intense ou tourmentée de certains visages porte la marque d'un pathos comparable à celui de l'école rhodienne qui a produit le fameux Laocoon et les groupes de Sperlonga. Ils parlent désormais à la sensibilité plutôt qu'à la conscience civique, quand ils n'expriment pas le tragique de l'existence en temps de crise. Tel buste du Louvre (fig. 11) n'est pas étranger à ce courant. L'ambiguïté d'une



11. Portrait dit d'A. Postumius Albinus, I^{er} siècle av. J.-C.,
Marbre, Paris, Louvre.

12. Sarcophage de Scipion Barbatius, II^e siècle av. J.-C., *Perpinnus*, Musée du Vatican.

personnalité aussi forte que celle de César se déchiffre aussi dans la dissymétrie de ses profils qui intéresse les spécialistes de la morphopsychologie.

Cependant les portraits n'apparaissent que tardivement dans les tombes. Ils restent en principe chez les vivants, dans l'atrium de la maison, quand ils n'accompagnent pas les obscèques d'un membre de la *gens*⁸⁶. Il n'y a pas non plus à Rome d'art funéraire monumental et spectaculaire, comme c'est le cas en Grèce et en Orient. Les Romains brûlent leurs morts, et parmi les plus anciens témoignages de ce rituel comptent les très modestes urnes de terre cuite en forme de cabanes qu'on trouve au Forum Romain, dans le Latium et en Etrurie. Seule une famille inhumait les siens : la *gens Cornelia* à laquelle appartenait les Scipions.

C'est pourquoi le plus ancien tombeau notable de l'*Vrbs*, qui est aussi le doyen des sarcophages romains, est celui de Scipion Barbatius (fig. 12), retrouvé en place dans le sépulchre que la famille avait fait aménager au I^{er} siècle avant J.-C., en bordure de la voie Appienne. Taillés dans un tuf volcanique gris cendré à nuances verdâtres, le *perpinnus*

maison où était mort l'Africain, dit s'être prosterné devant l'autel « qui sert, je suppose, de tombeau à ce grand homme » (*Letras à Lucinius*, 86, 1). Les rosettes, qui dénotent un goût déjà typiquement romain de la consistance formelle à la fois complexe et stylisée, évoquent l'offrande des fleurs aux morts, et bien attestée dans l'Antiquité.

C'est Scipion Émilien — l'ami de Polybe qui impressionnait tant les funérailles romaines — qui dut agrandir la tombe de la famille et la dota d'une façade hellénisante rythmée par des demi-colonnes et des niches abritant des statues. Alors vraisemblablement Scipion Barbatius reçut la sépulture que nous connaissons, un siècle et demi après sa mort. Ce grand ancêtre, consul en 298 avant J.-C., l'arrière-grand-père de l'Africain, y bénéficia d'un emplacement significatif : au fond du couloir central de la grande chambre sépulchrale, dans l'axe même de la porte qui s'ouvrait au milieu de l'entrée monumentale en « front de scène ».

À Rome, le sépulchre des Scipions fait figure d'exception. Avec la façade théâtrale du tombeau familial contraste l'aspect très simple des sarcophages. Si celui de l'ancêtre Barbatius est d'une facture électorale et curieusement recherchée, son décor reste plutôt allusif et comme abstrait, à la grande différence des sarcophages ou des urnes cinéraires étrusques. Cependant, l'art funéraire médio-italique tendait à être plus loquace et imagé, non sans rapport avec certains thèmes de l'art étrusque, mais avec des variantes significatives et une vision originale du tableau de pierre qui préfigure les évolutions ultérieures du relief romain.

13. Stèle de T. Pacotius Calcedius, fin du I^{er} siècle av. J.-C., Marbre, Musée du Vatican.14. Relief de Luceria, II^e siècle av. J.-C., Calce, Luceria, Museo Provinciale.

À l'*elogium*⁸⁷ énumérant les charges et les hauts faits d'un aristocrate romain correspond en miniature et populaire une certaine imagerie du travail. On sait la fortune qu'auront encore les « bergeries » — mais avec un tout autre sens — sur les sarcophages romains de la seconde moitié du I^{er} siècle après J.-C. Une stèle trouvée près de Cornifium évoque la vie des pères et compagnards en Italie évoque après la guerre Sociale (90-79 av. J.-C.),



15. Tombeau d'Euryssacès (détail de la frise), moulage, vers 30 av. J.-C. Rome, Museo della Civiltà Romana.

On y voit, enveloppé dans l'ample manteau qui lui couvre la tête, un berger courbé sur son bâton à torsions complexes, face à des bêtes naïvement étagées à différents niveaux, sur des sols isolés dans l'espace, comme on en verra trois siècles plus tard sur les sarcophages chrétiens. Devant ce troupeau symbolique, un paysan également encapuchonné (il fait froid très tôt en pays pèlerin) fait marcher sa paire de mules, qui tirent un charretton à grosses roues pleines chargé d'un énorme sac, peut-être une outre de vin (?). Vraisemblablement plus ancien est le relief de Lucera dans les Pouilles (fig. 14), qui nous montre aussi un berger, mais disproportionné, massivement trapu, le faciès sommaire et têtu, avec une poigne énorme qui caractérise le personnage aussi fortement que la tête, la main étant l'expression d'une volonté ; aussi sera-t-elle souvent associée au portrait dans d'autres contextes.

Les scènes de la vie agricole et professionnelle, commerciale et artisanale, animent l'art sépulcral dans les dernières décennies de la République et les premières de l'Empire. Une tablette en marbre trouvée à Rome près de la Porte Capène, le relief de T. Paconius Caledus au musée du Vatican (fig. 13), illustre bien tout à la fois le culte des morts et le goût des références concrètes à l'aisance acquise. Entre les profils des deux époux, dont les têtes fixées chacune sur leur socle font penser aux masques en cire de l'atrium, on voit le défunt, démesurément haussé (à l'image de l'importance qu'il se donnait) inscrivant le montant des livraisons de fruits et légumes apportés dans des hottes ou liés en boîtes (notamment de

superbes carottes), à côté d'un enfant qui fait manger le chien. Une plaque en terre cuite trouvée non loin de la « Tomba di Nerone » sur la via Cassia (musée des Thermes) relève de la même veine « populaire ». On y voit des ouvriers manœuvrant leurs chèvres de part et d'autre d'un militaire romain couronné par la Victoire et d'un trophée (groupe statuaire ?). D'autres exemples répondent à ce souci d'évoquer les travaux et les jours. (On les trouvera dans M.B. Fellelli Maj, *La tradizione italica nell'arte romana*, pp. 194 sq.)

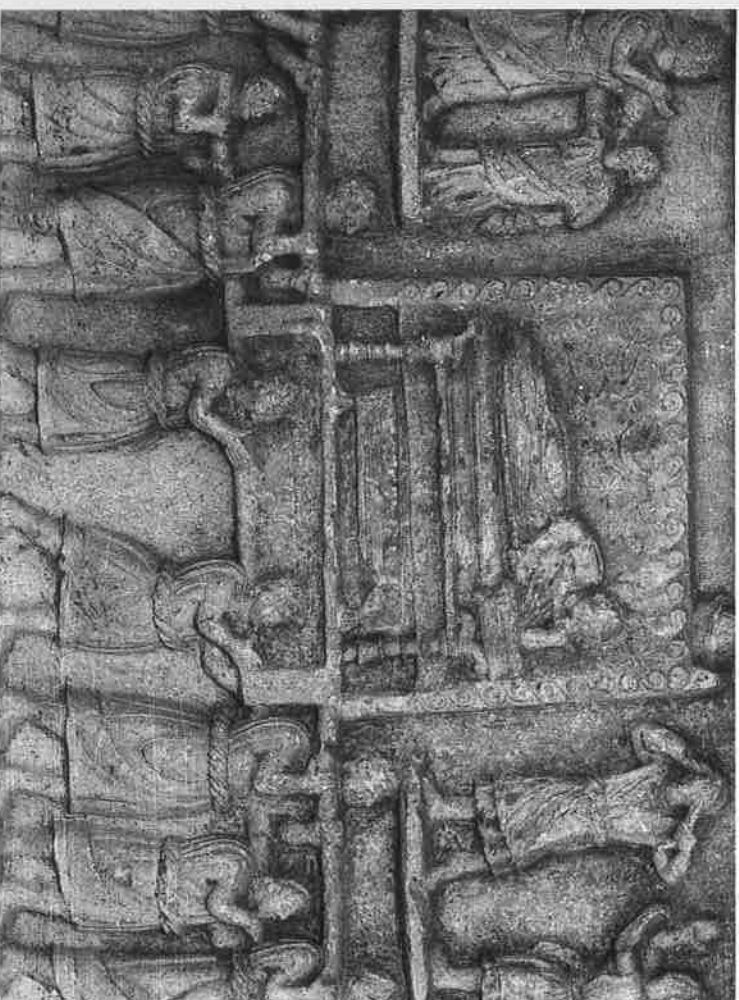
La fierté du parvenu s'affiche particulièrement dans le sépulcre monumental du boulanger Euryssacès qui s'élève devant la Porte Majeure et qu'on date de l'époque augustéenne (fig. 15). Les frises de cette curieuse bâtisse nous détaillent les étapes de la fabrication du pain, depuis l'achat du grain jusqu'à la vente. Quant à la structure même du tombeau, avec ses épais piliers et ses hauts cylindres que surmonte une série d'ouvertures circulaires, son géométrisme massif a de quoi surprendre. Il ne s'agit pas d'un four, mais probablement d'une évocation des silos où Euryssacès serrait d'énormes provisions de blé. APPARET (« cela se voit »), nous dit l'épithaphe en grosses lettres, dans un format digne des dédicaces officielles. Une urne taillée en façon de huche à pain (musée des Thermes) abritait les cendres de sa compagne Aisitia : *sunt in hoc panario*, précise l'inscription (CIL, VI, 1958). En somme, la femme du boulanger reposait comme du bon pain dans un de ces *panaria* qui avaient fait la fortune du mari. L'exploitation d'une entreprise valait bien les exploits d'un

général ! C'est ce qu'Euryssacès a l'air de nous rap-peler sur ce tombeau dont la stéréométrie paraît avoir frappé, voire influencé les architectes mussoliens. Il est notable que cet art émerge à Rome pour la mémoire d'atfranchis étrangers de naissance à l'Yvrb, mais dont la mentalité s'apparentait foncièrement au réalisme populaire latin.

Quelques monuments évoquent la vie militaire du défunt : ainsi des épisodes de guerre navale à la fin de la République, en particulier la frise d'un tombeau de la via Salaria ou celle de C. Carthius Poplicola à Ostie, qu'on a pu comparer à des reliefs sépulcraux de Pouzzoles et d'Isernia (voir M.B. Fellelli Maj, *op. cit.*, pp. 222 sq.). Tous sont d'un style simple, vigoureux et direct. Il s'agit d'un « art » intelligible au premier degré, sans plus.

Cependant, et comme il se doit en Italie, une imagerie funéraire traditionnelle concerne plus précisément les obscèques et les manifestations consécutives aux funérailles. Ce sont sans doute celles d'un

ancien militaire que représente le célèbre relief d'Amiennum (San Vittorino), près de l'Aquila dans les Abruzzes où il est conservé (fig. 16). Dans cette composition, le regard est polarisé par le lit funéraire où le mort repose, comme certains Étrusques, la tête appuyée sur la main gauche ; mais il tient le bâton du centurion et son casque est posé au-dessus d'un panneau parsemé d'étoiles, promesse d'une héroïsation céleste. Du défunt, le regard se déploie sur les porteurs du *ferculum**, grands ou petits suivant leur appartenance au premier ou au second plan. En tête marchent les musiciens, les Romains se faisant enterrer en fanfare ; mais à l'avant-garde, les joueurs de cor sont haussés sur un sol au-dessus des flûtistes. D'autres sols suspendus dans le champ, de part et d'autre du défunt, portent des pleureuses (*prae-ficae*) ou des membres de la famille manifes-tant leur chagrin. Derrière le dernier des porteurs marche un petit esclave tenant la stivule d'eau lustrale et une branchette servant à asperger non pas le



16. Relief d'Amiennum, I^{er} siècle av. J.-C. Calcaire, Musée de L'Aquila.

mort comme de nos jours, mais ceux qui ont pris part à la cérémonie. Cette particularité a son prix au regard du ritualisme latin. Il faut donc faire un effort de reconstitution ou de reconstruction de l'espace pour comprendre le tableau. Mais tout y est : tout le champ est occupé à différents niveaux (comme par le troupeau sur la stèle de Corfinium) avec le souci de bien marquer que les obscèques ont été dignement célébrées : au sculpteur de s'arranger pour les faire valoir en images ! Le simplisme du regroupement et de l'entassement répond au pragmatisme de la commande. D'où le réalisme du détail (y compris dans le profil des acteurs du rituel), mais doublé d'un irréalisme absolu de la composition, indifférent à toute perspective et à tout sens des proportions. Cette tension (ou ce contraste) continuera longtemps de marquer le relief en Italie romaine.

Une originalité du répertoire funéraire italique est de faire valoir les jeux de gladiateurs (*munera*), donnés initialement en hommage aux morts suivant une tradition d'origine étrusque. Ces compétitions sanglantes avaient du succès en pays samnite. Sur un relief originaire d'*Amiternum* (M.B. Felletti Maj, *op. cit.*, fig. 33), comme le grand panneau précité, une paire de combattants cuirassés, mais non cas-



17. Gladiateurs, 1^{er} siècle av. J.-C. Marbre. Munich, Glyptothèque.

qués, s'affrontent avec un armement offensif et défensif méticuleusement caractérisé, entre deux valets d'armes chargés de leur fournir les lances : tableau précis et vivant du premier choc, où les profits sont à la fois différenciés et coordonnés aux fins d'une vision unitaire et dynamique.

La même attention au détail strictement réaliste (armure et armement, musculature, position des doigts) se décèle dans un fragment conservé à la Glyptothèque de Munich, mais de provenance italique (fig. 17). Il appartenait également au tombeau d'un *munerarius** ou de quelqu'un dont les funérailles auront été honorées par des *munera*. On notera le jeu élégant et complexe des plis du manteau drapé sur les deux combattants (*tubitines*) qui ont sonné le signal du combat, à moins qu'ils n'en marquent la fin, puisque l'un des gladiateurs s'est déjà effondré sous les coups de celui qui brandit son glaive. Mais avec son parti pris de figurer les personnages de profil et soigneusement décalés l'un par rapport à l'autre, le sculpteur a représenté le gladiateur victorieux de telle sorte qu'il a l'air de menacer les *tubitines*. Ces profils n'ont aucun volume ; mais ce très bas relief, d'un graphisme délicat et absurde, n'a pas d'autre fin que de rappeler une brillante et généreuse prestation. C'est de l'imagerie commémorative et sépulcralement « publicitaire ».

On en dira presque autant du tombeau de C. Lusius Storax qui est plus récent (époque julio-claudienne) mais relève de la même tradition italique (fig. 18). Il s'agit des éléments d'un fronton monumental au-dessus d'une frise et d'un portrait en marbre de Lusius Storax, sévir augustal*, c'est-à-dire responsable du culte impérial, vers 40 après J.-C. La composition du relief triangulaire regroupe trente-six personnages sur deux ou trois plans. Si la frontalité du sévir, des magistrats locaux, du conseil municipal, des licteurs, des musiciens et du public prédomine globalement, on constate dans le détail que les acteurs de la scène ont des attitudes relativement diversifiées : assis ou debout, ils vibrent individuellement. L'effet de masse, de multiplication et d'accumulation des figures est doublé d'un frémissement qui parcourt le rassemblement festif. Pour en condenser l'image, le sculpteur a tiré le meilleur parti possible de la surface triangulaire, avec un autre espace visuel que celui de la réalité matérielle. Mais, comme ailleurs, dans cet irréalisme



18. Monument de C. Lusius Storax, 2^e quart du 1^{er} siècle ap. J.-C. Calcaire, Chieti, Museo Nazionale.

de la perspective pullulent les détails concrets et vivants. En contraste avec l'aspect et la position honorifique du parvenu fier de présider la prestation parmi les notables, la foule des spectateurs gesticule avec une excitation très méditerranéenne.

Un personnage de la tribune officielle chuchote un mot à l'oreille du sévir, tandis que plus à droite, derrière les deux édiles (?) assis, une cassette contenant peut-être l'argent des jeux semble exciter deux interlocuteurs. C'est la touche anecdotique qui rompt avec la gravité apparemment unitaire du tableau : encore un trait de l'esprit romain qu'on retrouvera même dans l'art des monuments publics.

D'une tout autre composition est la frise, illustrant la compétition gladiatorielle, car elle répond à l'intention de dérouler horizontalement les phases du *munus* : avec vivacité et sans aucun temps mort, mais surtout avec le soin de détailler rigoureusement les casques, jambières, baudriers appropriés aux diverses catégories de combattants. Dans ces reliefs palpite le souvenir d'une fête en pays

samnite. Sa densité pittoresque, alerte et bigarrée, la fébrilité à la fois hétérogène et collective qui l'anime préfigurent celles qui caractériseront, moins de deux siècles plus tard, les panneaux de certains sarcophages sévériens (190-230 ap. J.-C.).

C'est donc surtout en dehors de Rome même que germent les prémices d'une iconographie commémorative de la vie concrète. Mais si dans l'Yvros aucun relief n'en témoigne avant l'époque césarienne ou augustéenne, une fresque trouvée dans une tombe de l'Esquilin (palais des Conservateurs, inv. 2460) prouve que l'évocation d'obscèques solennelles assorties de jeux funèbres n'y était pas un thème étranger à l'art funéraire vers les années 100-80 avant notre ère.

L'hommage des images aux morts honore des hommes, à titre individuel ou comme membres d'une lignée illustre. Mais c'est l'aventure collective d'une cité dont la piété justifie la providence divine que transcrit plutôt et très tôt à Rome l'iconographie peinte, avant d'être sculptée.

LA MÉMOIRE ET LA GLOIRE

*Simulacra celebrati eius diei [...]
simulacra pugnarum
(Tite-Live)*

Carthaginois, et le tableau fut affiché dans la salle même où délibérait le sénat. En 214 avant J.-C., les habitants de Bénévent invitent à dîner les Romains vainqueurs d'Hannon :

Le spectacle parut mériter que Gracchus, de retour à Rome, fit peindre ce jour de fête dans le temple de la Liberté

(Tite-Live, 24, 16, 19).

Un autre Gracchus, en 174 avant J.-C., tient à doter le temple de Mater Matuta d'un tableau figurant ses campagnes en Sardaigne, sur une sorte de carte (*forma*), donc en vue aérienne (Tite-Live, 41, 28, 10) : nouveauté préjudant à certaines perspectives du relief impérial romain. Faut-il avoir pu triompher, L. Hostilius Mancinus qui, en 146 avant J.-C., a le premier pénétré dans Carthage expose au Forum « une peinture reproduisant le plan de la cité et les phases du siège », et il se tient lui-même à la disposition des badauds pour expliquer les détails, *singula enarranto* (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 35, 23).

On passait commande à des artistes grecs, comme ce Démétrius qui devait à sa compétence le surnom de « Topographe », au temps où Paul-Émile venait de faire appel au peintre athénien Métrodore pour mettre son triomphe en images. Nombre de ces œuvres servaient le prestige des grandes familles ou de leurs membres marquants, comme au dernier siècle de la République les triumvirs monétaires feront estampiller à l'avers et (ou) au revers de leurs monnaies d'argent des motifs appropriés à leur gloire ancestrale.



19. Frise dite « autel de Domitius Ahenobarbus », fin du I^{er} siècle av. J.-C. (?), Marbre, Paris, Louvre.

On fait volontiers remonter les origines du relief historique romain à ce qu'on appelle la peinture « triomphale », c'est-à-dire aux tableaux que le général victorieux montrait au public dans le défilé du butin et des captifs, lors de son triomphe qui pouvait s'étaler sur plusieurs jours. Sur les arcs de Titus à Rome et de Trajan à Bénévent, on discerne des pancartes portées par les vainqueurs. L'historien Polybe (VI, 15, 8) était frappé par ce cérémonial qui offrait au regard des citoyens comme une image vivante des exploits de leurs généraux. Plus tard, à propos du triomphe de Titus, Flavius Josèphe écrit qu'on y voit les événements « comme si on y était ». Appien fait état de ces tableaux à propos du triomphe de Scipion l'Africain (201 av. J.-C.), mais il est plus explicite sur celui de Pompée (61 av. J.-C.). On y montra le siège d'une ville abandonnée par Mithridate, le suicide du « vieux sultan » (J. Carcopino) et des filles de son palais qui voulurent mourir avec lui : autant d'épisodes dramatiques illustrant une historiographie tragique dont Aristote et son école avaient énoncé les règles. Mithridate se faisant donner la mort préfigurait le suicide de Décébale sur la colonne Trajane. Appien parle de « silence » après avoir décrit la fuite nocturne du roi de Pont : l'indication s'applique soit aux spectateurs médusés du triomphe, soit au « suspense » et à la tonalité singulière du tableau, peut-être en clair-obscur.

On aimait évidemment à prolonger et à fixer l'effet de ces images. Le premier, paraît-il, Manius Valerius Messala fit représenter en 263 avant J.-C. le combat qu'il avait gagné en Sicile sur les

À la différence des monnaies, les peintures précitées n'ont laissé aucune trace. Mais une tombe mise au jour en 1875 près de l'église Sant'Eusebio sur l'Esquilin, vers l'angle nord de la Piazza Vittorio Emanuele II, nous en laisse entrevoir peut-être certains aspects. Un fragment de fresque (pl. 1) y représentait sur quatre registres superposés, mais avec des personnages débordant partiellement sur les registres inférieur ou supérieur, les épisodes d'une guerre opposant les Romains à des soldats équipés comme les Samnites. De haut en bas, on déchiffre successivement : un personnage qui s'agitie (au combat ?) ; la face-à-face d'un guerrier coiffé du casque à plumes et d'un homme en blanc, peut-être un *pater patratus* (le fécial chargé de déclarer la guerre avec le javelot qu'il tient dans sa main droite) ; de nouveau la rencontre des deux hommes, entre une scène de combat et quatre guerriers romains ; enfin, une mêlée de Samnites armés de boucliers ovales en bronze bleuté.

Les protagonistes des deux étages intermédiaires ont leurs noms inscrits : M. Fannius à gauche, Q. Fabius à droite. On a donc supposé que le second s'identifiait avec le consul et triomphateur Q. Fabius Maximus Rullianus, vainqueur des Samnites en 322 avant J.-C. Mais le Q. Fabius de la peinture porte une tunique blanche et, malgré son javelot, n'a rien d'un chef militaire à proprement parler. Après la découverte, on a envisagé la possibilité d'attribuer la peinture au célèbre Fabius Pictor – le décorateur du temple de *Salus* – ou d'y voir une copie en réduction que des affranchis ou des clients de l'illustre famille auraient fait exécuter pour leur tombeau (?). Quoi qu'il en soit, cette fresque (à en juger du moins par la forme des lettres et du nominatif) est antérieure au II^e siècle avant notre ère. On la date en général des premières décennies du III^e.

Il s'agit d'une peinture assez plate d'apparence, comme celle des tombes lucaniennes des IV^e et III^e siècles, quoique isolément les corps aient un soupçon de relief musculaire et vestimentaire, grâce à quelques inflexions foncées des contours ou des plis. Au total, les personnages sont découpés chromatiquement, mais sans ombre, sur un champ clair sans profondeur, comme des figures de carton coloré collées sur un album, et les couleurs sombres contrastent cette impression. À droite du troisième registre, les têtes décalées obliquement veulent

suggérer un semblant de densité humaine et de perspective cavalière, à côté des protagonistes dont la taille est haussée à la mesure de leur importance, comme dans le relief officiel de l'époque impériale. La même disproportion est sensible au registre immédiatement supérieur où l'encointe crénelée et ses défenseurs à gauche font penser à certaines miniatures des manuscrits médiévaux. À vrai dire, le peintre n'avait pas d'autre finalité que d'évoquer les faits dans une séquence narrative aussi claire que possible pour les membres de la *gens Fabia*.

À chaque étage, la focalisation sur l'acte majeur et ses acteurs en gros plan préfigure la pédagogie simpliste du regard qu'implique très souvent le relief romain. Surtout, l'étagement des bandes peintes – qui a des antécédents lointains dans l'Orient mésopotamien (on songe aux reliefs de Sargon l'Ancien, au début du II^e millénaire avant notre ère), mais qu'on ne trouve guère en Italie avant l'époque où la tombe fut décorée – répond commodément au souci d'énumérer en images les *res gestae* du défunt, comme l'*elogium* de l'épithaphe les rappelle avec des mots.

Cependant, le déplacement vertical de l'œil qu'il impose au spectateur constitue une particularité romaine ou des temps romains. Les Tables Iliques illustrant les élèves du *grammaticus* au I^{er} siècle après J.-C., et les colonnes cochlides* du siècle suivant relèvent du même principe. Les membres de la *gens* ne viennent pas dans le sépulcre familial pour admirer une œuvre d'art, mais pour se remémorer les mérites d'un ancêtre qui a œuvré pour la cité. Et même si personne ne vient lui rendre hommage par les offrandes ou les sacrifices d'usage, ses états de service gravés ou figurés se suffisent à eux-mêmes, factuellement et historiquement.

Nous sommes là dans une tombe privée. On fait sans doute valoir les vertus fondatrices d'un ancêtre, en même temps que les siennes propres, dans un contexte public. C'est apparemment à un cas de ce genre que ressortissent les reliefs du prétendu « autel de Domitius Ahenobarbus » dont une face est conservée au Louvre (fig. 19), les autres à Munich (fig. 20). Ils appartenaient à une grande base rectangulaire qui portait peut-être un groupe de statues. Un des côtés longs, celui du Louvre,



20. Frise dite « autel de Domitius Ahenobarbus », fin du I^{er} siècle av. J.-C. (?). Marbre. Munich. Glyptothèque.

représente le *suovetaurilia**, triple sacrifice (d'un porc, d'un bélier et d'un taureau) offert au dieu Mars, et les opérations du cens que clôturait la cérémonie. Les trois autres côtés (conservés à Munich) portent une frise de déités marines.

Ils ont tous été trouvés (semble-t-il) sous l'église San Salvatore, au Champ de Mars, sur le site d'un temple qu'on a indûment identifié avec celui de Neptune, restauré peut-être en 32 avant J.-C. par un Cn. Domitius Ahenobarbus. On a rapproché le texte de Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, 36, 26) qui situe « dans le sanctuaire de Cn. Domitius » un ensemble composé de « Neptune, Thétis, Achille, des Néréïdes chevauchant dauphins, cétaacs ou hippocampes, des Tritons, le chœur de Phorcus... tous de la main de Scopas ».

Il s'agirait non pas du grand Scopas de l'époque classique, mais de Scopas *minor* (un descendant ?) qui travaillait à Rome vers la fin du I^{er} siècle avant notre ère. En fait, on ne voit pas qu'Achille figure dans le cortège marin, et il reste assez peu probable que Pline songe à la frise de Munich. Quant au temple d'où proviennent les reliefs, il n'a rien à voir avec celui que nous montrent les monnaies frappées en 41 avant J.-C., et on a donné de bonnes raisons pour l'attribuer au dieu Mars.

Les problèmes de datation et d'identification hérisseront le dossier litigieux de ce qu'on a pu consi-

dérer comme un « incunable de l'art romain », car il s'agit bien du premier relief historique connu de l'*Vrbs* associé à des figures mythiques ; et c'est aussi de la frise relative à la vie publique romaine qu'il faut partir pour préciser la chronologie du monument. L'équipement des soldats remonte-t-il au plus tôt à l'époque où Marius l'a réformé (107 av. J.-C.) ? On peut en discuter. Le type et le drapé de la toge courte, sans *umbo** (motud central) ni *sinus* (ample courbe allant du ventre à l'épaule ou à la tête), nous renvoient à une mode antérieure aux années 70-60 avant notre ère. Or c'est en 70 avant J.-C. que des censeurs ont exercé pour la dernière fois leurs fonctions à l'époque républicaine, et nous savons qu'ils participèrent à l'élimination des pirates en Méditerranée occidentale, sans compter que l'un des deux, L. Gellius, prétendait avoir Neptune parmi ses ascendants, ce qui expliquerait le thèse marin...

Mais l'image des opérations censitaires pourrait aussi ne pas concerner précisément celles qui eurent lieu en 70 avant J.-C., non plus que celles de 115 avant J.-C. (auxquelles présida un Cn. Domitius Ahenobarbus, le conquérant de la Narbonnaise) ou de 97 avant J.-C. (sous la censure de M. Antonius, vainqueur des pirates ciliciens en 102 avant notre ère). Le cortège des dieux et monstres de l'Océan n'implique pas non plus

nécessairement la référence à une victoire navale – que signalent d'ordinaire les dépouilles arrachées aux vaisseaux ennemis : proes, rostris ou aplustres ; il pourrait avoir une signification allégorique. Rien n'oblige d'ailleurs à imputer la commande de cette base sculptée à tel ou tel censeur, puisque la liturgie du *suovetaurilia* consecutive au recensement se faisait de toute façon *in Campo*, là où s'élevait le monument. On a donc pensé (F. Zevi) au consul D. Junius Brutus Callaicus qui, en 138 avant J.-C., fit ériger pour le dieu Mars un temple, peut-être celui même dont le site a livré les reliefs. En effet, un ancêtre de Callaicus, le grand Brutus, avait consacré le Champ de Mars à ce dieu qui présidait aux actes de la censure et qu'honorait spécifiquement le *suovetaurilia*. La frise « historique » du Louvre ne transcritait donc pas un événement, mais exemplifiait la tradition du censeur romain clôturé rituellement *in Campo* depuis le fondateur de la République. Quant à la frise des dieux marins, elle pourrait avoir voulu rappeler que Callaicus, conquérant de la Lusitanie, avait vu le soleil se coucher dans la mer, qu'il avait étendu l'autorité de Rome « jusques à l'Océan » et non sans éprouver, nous dit Florus (1, 33), une sorte de crainte religieuse. Le fait d'enchaîner à une séquence mythique directement inspirée de l'art grec deux scènes de la vie civique romaine est à lui seul un trait précurseur, car le symbolisme et l'allégorie imprègneront constamment le prétendu réalisme romain du relief historique.

« C'est la prose administrative succédant au lyrisme du cortège d'Amphitrite », écrivait de la face « historique » J. Charbonneau qui ajoutait : « ici [...] commence l'art d'Occident ». Il croyait pouvoir déceler dans « l'exécution assez rude » de cette parité « sans doute la main d'un artisan romain, moins habile que ses compagnons grecs », qui auraient travaillé à la frise des dieux marins. Idée souvent reprise (A. Grenier), mais qui ne résiste guère à l'analyse. Car les différences tiennent d'abord à celle des sujets et au fait que le sculpteur, évidemment grec à parolle époque, était beaucoup moins à l'aise dans le traitement des réalités romaines que dans celui des poncifs néoatlantiques. D'ailleurs, à y regarder de plus près, la pompe océanique n'est pas exempte non plus de pesanteur ni le couple divin de gaucherie. Inversement, la frise



21. Frise dite « autel de Domitius Ahenobarbus » (détail), fin du I^{er} siècle av. J.-C. (?), Marbre, Paris, Louvre.

« romaine » ne manque ni de vie ni d'habileté. Aussi bien la composition que la facture du détail dénotent le même « métier », ou du moins le travail d'une même équipe, dans l'art de ménager des alternances ou des antithèses et de varier les parallélismes d'apparence.

Ainsi, dans le premier groupe de personnages à gauche de la frise « romaine », les citoyens debout alternent avec les citoyens assis, mais différemment. Les deux hommes assis le sont antithétiquement, mais l'un écrit, l'autre se tourne en haussant la tête vers son interlocuteur debout, et cette tête levée oriente le regard vers le soldat qui porte la main droite à son casque, comme pour saluer, et dont l'avant-bras est dans l'exact prolongement de l'avant-bras droit du *logarius**. Ces lignes obliques guident l'œil du spectateur en direction de la scène centrale. Ainsi, les figures s'enchaînent et sont finalisées visuellement, tout en s'animant individuellement l'une par rapport à l'autre. La scène de recensement et de conversation (fig. 19) a une couleur plutôt familière, qui contraste aussi avec la gravité du sacrifice qui occupe les trois quarts de la séquence. Dans les images de cortèges publics et de rassemblements officiels, il y a presque toujours un détail qui tranche avec la tonalité solennelle du tableau. On l'a vu sur le tombeau de Lusus Storax. On le verra même dans la procession de l'*Avra Pacis Augustae* et plus tard encore sur la colonne Trajane.

Ce contraste est typique de l'art romain qui n'est pas aussi uniformément ou unitairement conventionnel qu'on l'a cru et dit.

À droite, dans la frise du Louvre, le mouvement centripète des figures s'impose à l'œil encore plus irrésistiblement qu'à gauche, avec l'inclinaison d'abord discrète des boucliers, puis marquée des deux *popae*** conduisant à l'autel le porc et le bœuf (fig. 21). Corrélativement à la taille grandissante des victimes et des victimes (depuis le goret court sur pattes jusqu'au taureau, énorme à côté du sacrifiant, pourtant avantagé par rapport à l'entourage), cette gradation formelle et « dimensionnelle » renforce l'axe du regard qu'oriente obliquement le bras tenant un rameau, ce qui n'a pas empêché le sculpteur de ménager dans le détail des alternances et des variations, voire des antithèses qui diversifient, comme dans la scène des registres à gauche, le parallélisme apparent des lignes de force. En tout cas, jusqu'à l'autel et la statue du dieu Mars, c'est-à-dire jusqu'à l'instant même de l'immolation, la procession est animée d'un crescendo qui la différencie dynamiquement de la « prose administrative » du recensement.

L'interprétation et la datation précises du monument continuent d'être controversées. Mais, qu'il honore directement la censure du dédicant ou indirectement le grand ancêtre à qui le Champ de Mars devait son nom et sa fonction rituelle, le donateur a tenu, comme le lui commandait une tradition à la fois civique et familiale, à s'impliquer, au même titre que les *Fabii* du tombeau peint de l'Esquilin, dans la mémoire de l'*Virys*. Le Romain se veut et se voit dans l'histoire de Rome.

Les grands moments de cette geste fonctionnent en effet dans son imaginaire comme autant de mythes fondateurs, qui servent de repères à son action et qui en légitiment l'accomplissement avec la garantie de la providence divine. À ce titre, ils s'attachent aussi bien en relief sur un monument public comme la basilique Émilienne qu'en peinture dans une autre sépulture privée de l'Esquilin, voire au revers des deniers que leur iconographie différencie notablement du monnayage hellénistique.

On discute encore de la date à laquelle a pu être sculptée la frise de la basilique Émilienne. Mais les plaques qui la composent ayant dû être amincies pour être adaptées à la trabéation* augustéenne, on en déduit qu'elles appartiennent à une phase antérieure d'embellissement, peut-être celle de 54 avant J.-C., à en juger par certaines têtes assez typiques des derniers portraits républicains. Il faut dire aussi que les références à la légende des origines troyennes qu'illustre la séquence coïncident au mieux avec la propagande césarienne, le dieu leur revenant Énée comme ancêtre.

Cette frise en marbre pentélique courrait initialement, au-dessus du premier ordre de colonnes, dans la nef majeure de ce palais de justice. On en a retrouvé près de trois cents fragments qui correspondent à une longueur de vingt-deux ou vingt-trois mètres, alors que le développement de la séquence devait dépasser cent quatre-vingts mètres. Mais ce qu'on en connaît nous donne une idée de l'ensemble, compte tenu surtout des parallèles que nous assurent les Fresques du *colunbarium* de l'Esquilin, puisqu'elles procèdent d'un modèle



22. Basilique Émilienne : enlèvement des Sabines, milieu du I^{er} siècle av. J.-C., Moulage, Rome, Forum.

commun. Les fragments conservés le sont à l'Antiquarium du Forum, mais au-dessus des vestiges de la basilique, des moulages nous restituent l'aspect d'une partie du relief.

On y reconnaît la construction des remparts d'une ville identifiable avec *Lavinium* (du nom de la fille du roi Latins, Lavinia, qu'aurait épousée le Troyen Énée), le berger Faustulus et peut-être sa femme Acca Larentia, parents nourriciers de Romulus et Rémus, l'enlèvement des Sabines (fig. 22), la déesse *Ops*²² (l'un des noms secrets de Rome), l'histoire de Tarpéïa écrasée sous les boucliers des Sabins, le mariage d'Herstia, et de Romulus qui scelle l'union entre les deux peuples, le combat des Horaces et des Curiaces (fig. 23). D'autres fragments évoquent des scènes relatives aux guerres qui ont opposé l'*Vrbs* à ses voisins Étrusques, Herniques, Étrusques, puis Samnites : les siècles obscurs et tout le « moyen âge romain » détaillé par Tite-Live dans les premiers livres de l'*Ab urbe condita*.

À la différence de certains autres reliefs, cette frise est conçue et réalisée pour être vue de tous, quand on pénétrait dans la nef majeure de la basilique. Elle avait en effet une hauteur moyenne de 0,74 mètre et s'élevait à un peu plus de 6 mètres, à une distance où les figures devaient rester assez bien discernables par un adulte. Ce que nous en conservons les fait apparaître distinctement sur un fond neutre le plus souvent, tantôt isolément, tantôt sur deux plans, avec des chevauchements qui n'ont jamais rien de confus. Beaucoup ressortent avec une netteté de contour et de modelé presque « statuaire », en particulier Titus Tatius dans le châtimement de Tarpéïa, le Sabin qui s'élançait contre elle, les Horaces et les Curiaces. Le sculpteur a su donner du caractère aux visages et suggérer les sentiments qui les animent, l'énergie farouche des combattants, mais aussi la tension ou les appréhensions d'Herstia, le regard plutôt grave et comme peuplé ou troublé du Sabin frappé par la beauté de Tarpéïa au moment de la tuer...

Quelques indications rocheuses ou végétales, troncs nerveux ou frondaisons pittoresques ressortissent peut-être au répertoire hellénistique des paysages sacrés. Bien romaine pourtant est l'expressivité des physiognomies, plus ou moins individualisées, mais qui incarnent différents aspects de la



23. Basilique Emilienne : combat des Horaces et des Curiaces, milieu du I^{er} siècle av. J.-C., Marbre, Rome, Antiquarium Forense.

vertu romaine, qu'il s'agisse des hommes ou des femmes, des Latins ou des Sabins appelés à cumuler les qualités de leurs patrimoines héréditaires (les derniers de L. Titurius Sabinius, qui se réclamait de son ancêtre Trius Tatius, reproduisent l'épisode de Tarpéïa), Romains également sont le goût de l'instaurant, la vision des corps trepidants ou tendus dans l'action, l'indifférence à une certaine esthétique statique dans la forme contemporaine pour elle-même. Romain enfin nous apparaît ce mouvement narratif qui enchaîne les épisodes (même si le rythme n'en est pas constant et si des « ralentis » alternent avec certains effets d'accélération), avec une tonalité épique entraînante et soutenue.

Mais, comme le monument dit d'Ahenobarbus, la frise de la basilique intéresse à l'histoire nationale une publicité qui n'a rien d'innocent. La geste des Énéades importait notamment à César qui a contribué au financement de ce décor grâce au butin des Gaules. La référence à ses ancêtres le dédonaire de sa générosité, et l'inauguration de la nouvelle basilique en 34 avant J.-C. ne pouvait que satisfaire son neveu Octave, nouveau Romulus qui fondera sur cette hérédité mythique une bonne part de sa légitimité. Autrement dit – et comme souvent dans l'art romain – l'histoire la plus actuelle s'y déchiffre dans l'histoire la plus ancienne, que la première colore et met à son service.

Cet art de la morale civique en action est un moyen d'agir sur l'opinion des contemporains.

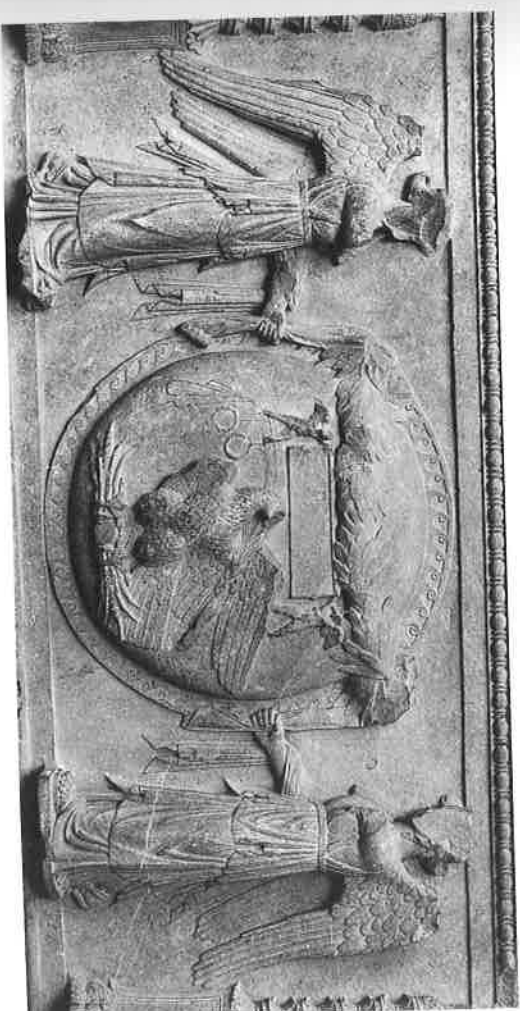
En tout cas, la frise de la basilique Emilienne est le premier exemple connu d'une rétrospective en continu et en relief du passé romain.

Quelques débris recueillis dans la fouille de la nef centrale semblent pouvoir se rapporter à l'histoire des Juneaux exposés dans une caisse sur les eaux du Tibre, comme sur une frise peinte qui couvrait à mi-hauteur dans la tombe des *Statilii*, près de la Porte Majeure (pl. 2). Ces fresques datent, semble-t-il, de l'époque augustéenne, mais procèdent apparemment d'un archétype apparenté à celui des reliefs ornant la basilique Emilienne. Mais elles se déchiffrent de droite à gauche dans un sens contraire à celui des aiguilles d'une montre, de la paroi ouest à la paroi nord, en passant par le sud et l'est. En entrant, on voyait d'abord l'arrivée d'Énée et des Troyens en Italie, puis la construction de leur camp fortifié, l'attaque de Turnus ; ensuite, sur la paroi sud, la victoire d'Énée sur les bords du Numicus personnifié et l'apothéose du héros, l'édification d'Albe la Longue et l'arrangement d'Ascagne avec Lavinia qui garde *Lavinium* (un épisode narré par Caton l'Ancien) ; la paroi est représentait l'histoire de la Vestale Rhéa Silvia enlevée par le dieu Mars avant d'être condamnée au

supplice par Amulius ; enfin la paroi nord évoquait les enfances de Romulus et de Rémus abandonnés sur le Tibre et voués d'abord à la vie pastorale.

On s'est demandé si l'artiste n'avait pas adapté tout bien que mal une séquence conçue pour un dans la tombe d'une famille qui ne paraît pas avoir eu d'attaches directes avec la noblesse d'ascendance troyenne ? Nous savons qu'un membre de la *gens*, T. Statilius Taurus, avait la confiance d'Auguste – qu'illustrait cette hérédité – et l'on conçoit que les *Statilii* aient alors tenu à valoriser les origines de l'*Vrbs* en cohérence avec l'idéologie ambiante. Mais, en tant que Romains, les mêmes *Statilii* pouvaient également se réclamer des Juneaux fondateurs, comme deux ou trois siècles plus tard des Romains beaucoup moins titrés se feront ensevelir en des sarcophages ornés de la Louve.

À plus d'un égard, la séquence funéraire se différencie de la frise sculptée. Le paysage y est naturellement un peu plus étoffé et, dans les scènes de mêlées guerrières, l'intrication complexe des combattants donne aux affrontements une intensité multiple, sinon plus forte. En même temps, la polychromie de la fresque dénote une palette plus riche



24. Frise de Sant' Omobono (détail), vers 80 av. J.-C., Calcaire gris, Rome, palais des Conservateurs.

que celle dont témoignent les bandes peintes deux siècles plus tôt à la gloire d'un Q. Fabius. La Victoire qui tend une couronne à Énée porte un chiton rouge sous un manteau jaune à bordure bleue, et le nu sombre des Rutules contraste avec les cuirasses des Troyens.

De la plus ancienne frise triomphale (datable de Sulla), nous conservons quatre blocs en pierre grise trouvés au pied du Capitole près de Sant' Omobono (fig. 24). L'un d'eux représente deux Victoires qui, entre deux candélabres, tiennent les rubans d'une guirlande de laurier couronnant un bouclier rond ou *clipeus** : deux Amours y figurent, portant une plaque anépigraphie au-dessus d'un aigle serrant le foudre jovien. Sur un autre bloc, le *clipeus* est frappé à l'image d'une déesse casquée que l'on pourrait identifier avec Bellone, entre deux trophées qu'encadrent des cuirasses à épaulements ornées de Nike's flanquant une face de Gorgone. Sur un troisième bloc, le *clipeus* porte l'effigie d'un Dioscure sur son cheval qui se cabre. Cette sculpture en assez haut relief a une force simpliste et directe, une rigueur à la fois schématique dans la composition et précise dans le détail : décor des boucliers, des cuirasses, des candélabres ; chevelure de « Bellone », crinière et cimier de son casque, empennage des Victoires ; stricte élégance des plis vestimentaires. Alliée à la plénitude expressive du relief, cette minuite formelle qui ne laisse aucune place au doute répond à une exigence foncière de la sensibilité romaine.



25. Frise du temple d'Apollon Sosianus, vers 30 av. J.-C., Marbre, Rome, palais des Conservateurs.

Une iconographie authentiquement romaine, puisqu'elle transcrit un rituel propre à l'*Vrbs*, est celle de la procession triomphale avec le défilé du butin, des trophées, des captifs, mais aussi des victimes marchant devant les vaincus et les vainqueurs avant d'être sacrifiées à Jupiter Capitolin.

La peinture dite « triomphale » rendait compte des actes militaires légitimant la célébration, mais non de son accomplissement. Le triomphe exalte, le temps de son déroulement, la personne du général victorieux en l'identifiant avec le dieu même qui donne la victoire. Mais c'est le rite de reconnaissance envers Jupiter que les Romains tiennent surtout à fixer par l'image. L'art est pour eux un témoignage de leur piété scrupuleuse et pontificale. Il contribue à archiver iconographiquement la mémoire religieuse de la cité.

On conserve 3,36 mètres d'une frise sculptée qui ornaît intérieurement le temple d'Apollon dit Sosianus, du nom de son restaurateur C. Sosius. C'est l'édifice dont subsistent trois colonnes d'angle près du théâtre de Marcellus. Le temple a souffert d'un incendie qui a ravagé le quartier en 80 après J.-C. et a dû être à nouveau réparé. Mais la frise date de 34 ou 33 avant notre ère. Elle nous montre le défilé des victimes et des vaincus (fig. 25) que précèdent un trompettiste et les porteurs d'une longue civière ou *fericulum*, où figure un trophée accosté de captifs. Un autre fragment représente un brancard à baldaquin abritant des pains ronds, une tête et une cuisse de porclet : offrandes



26. Denier de Roscius Fabullus, vers 58 av. J.-C., Argent, Collection privée.



« piaculaires »* destinées à purifier l'armée du sang versé durant la guerre. Tous ces détails restent typiques du souci qu'ont les Romains de souligner leur observation scrupuleuse des règles rituelles : le relief veut rappeler expressément qu'on a satisfait aux exigences des dieux, en rigoureuse conformité au droit pontifical.

Le déroulement de la séquence est linéaire, et même si quelques personnages se croisent sur deux plans, ceux du second rang, en plus faible relief, ont une tête qui ressort au premier plan : tableau limpide, sur fond neutre, sans véritable profondeur, même si les figures possèdent une relative épaisseur. Cependant, cette relation strictement « annalistique » de la cérémonie ne met pas en scène des acteurs marchant tous au même pas. À gauche, les brancardiers trophéophores* ont fait une pause, mais s'appêtrent à remettre sur leurs épaules les bras de la civière : on les voit discuter avec animation, et l'un d'eux gestuelle de la main gauche. C'est ici encore la note d'humanité concrète qui nuance la « dominante » de la composition.

Pour décorer le tympan de ce même temple « Sosien », on a tout simplement récupéré les sculptures qui occupaient celui d'un temple apollinien à Étrurie : piraterie qui s'ajoute à la déportation de tant de statues que le butin des triomphateurs avait exilées dans l'*Vrbs*, hors et loin de leur fonction ori-



27. Denier de Ti. Veturius, vers 110-108 av. J.-C., Argent, Paris, cabinet des Médailles.

ginelle. Mais attriblé de dépouilles eubéennes, l'édifice consacré au dieu grec portait intérieurement l'estampille du ritualisme romain.

L'arc de triomphe même, qui procède d'un rite de passage par une porte ouverte dans le rempart pour décharger les troupes et leur chef de la fureur guerrière, est aussi typiquement romain. Les premiers exemples du genre attestés par la tradition



28. Denier de Considius Nonianus, vers 62-63 av. J.-C.
Argent, Collection privée.

littéraire remontent à 196 avant J.-C. Il s'agit des arcs que L. Stertinius fit ériger au Forum Boarium et à côté du Grand Cirque après ses succès militaires en Espagne Ulérienne. Nous savons simplement qu'ils étaient surmontés de statues – évidemment grecques – en bronze doré. Le seul arc républicain dont on ait reconnu les vestiges en *peperino* est celui de Fabius Allobrogicus. C'est le premier qu'on ait

élevé au Forum (en 121 av. J.-C.), entre la *Regia*, ancienne résidence du roi puis du Grand Pontife, et la maison des Vestales, là où les soldats redonnaient citoyens. Cet arc portait gravée l'énumération des exploits qui avaient valu à Fabius les honneurs du triomphe. Il portait sans doute aussi des trophées accostés de captifs. Restauré par le petit-fils de l'Allobroge en 57 ou 56 avant J.-C., quand César amorçait la conquête de la Gaule chevelue, ce *forix** *Fabianus* à une seule baie prolongeait et renforçait le souvenir d'un triomphe qui n'avait duré qu'un jour : mémoire de l'éphémère couronnant une action durable, l'annexion de la *Provincia* qui donnera son nom à notre « Provence ».

Enfin, l'originalité de Rome s'affirme dès la fin du II^e siècle avant notre ère dans sa typologie monétaire, soucieuse également de mémoire historique et de publicité gentille, de références à la piété, au ritualisme culturel, aux singularités de son panthéon et de ses liturgies. On a vu qu'en se réclamaient de leurs grands ancêtres les triomphants en monnaient volontiers le profil, ce qui nous vaut toute une galerie de portraits : Titus Tatius, Numa et Ancus Martius, Brutus et Servilius Ahala, Marcellus et la consécration des dépouilles opimes* dans le temple de Jupiter *Feretrius*. C. Coelius Calvus est fier de nous montrer son père exerçant

son sacerdoce de septemvir épulon. À l'effigie de Junon *Sospita* de Lanuvium correspond au revers l'offrande de gâteaux au serpent sacré (fig. 26). D'autres deniers représentaient le sacrifice de Numa, l'égorgement d'un porcelet (fig. 27) que tient peut-être le fécial (?). Un Manius Aquilius veut nous rappeler que son ascendant a rendu la paix à la Sicile en tuant de sa main le rebelle Athénion. Cette iconographie est aussi riche en figurations architecturales, et déjà vers 63-62, les deniers de Considius Nonianus nous donnent une vue semi-aérienne du mont Éryx (fig. 28), suivant la perspective qu'affectionneront peintres et sculpteurs, héritiers certes de la tradition hellénistique du relief pittoresque, mais non moins attachés au sens de la concision globale et symbolique.

À la mémoire collective se relie celle de l'individu, surtout s'il a des responsabilités religieuses intéressant la cité. Elle s'affirme sur des reliefs votifs comme la plaque d'Ostie (fig. 29) qui nous fait assis-

ter à la pêche miraculeuse d'un Hercule rendant des oracles et prophétisant la victoire, peut-être à un harruspice, collaborateur de Pompée dans la guerre contre les pirates (vers 60 av. J.-C.). Il y avait en Grèce une tradition de l'ex-voto anecdotique, mais surtout en l'honneur d'Asclépios, pour des guérisons personnelles ou familiales. Celui d'Ostie est unique en son genre, comme l'événement dont il fixe l'image : c'est de la petite histoire, mais qui n'est pas tout à fait indifférente à la grande.

Ainsi, à la fin de la République, l'art de l'*Yrbs* a déjà sinon ses lettres de noblesse (car pour les érudits ou les amateurs de l'époque, il n'y a de grand art que grec), du moins ses lettres de romanité, avec un style du portrait et du relief sépulcral, une iconographie triomphale, historique et culturelle. Mais le parti pris hellénisant des connaisseurs ne va-t-il pas contribuer à oblitérer ce fonds itaïque et latin – qui émerge sporadiquement depuis plus de deux siècles – à l'aube de l'âge augustéen ?



29. Relief de la pêche miraculeuse, I^{er} moitié du I^{er} siècle av. J.-C. Marbre, Ostie, musée.

UT POESIS PICTURA : LES ARRIÈRE-MONDES DU DÉCOR PEINT

Pour les Romains, l'expression des valeurs personnelles ou familiales dans la sculpture funéraire et l'imaginaire historique d'une morale en action ne ressortissent pas à l'art. Comme Anchise dans l'*Enéide*, ils n'en reconnaissent que les produits grecs dont ils recherchent au moins les copies pour agrémenter leur vie privée : tableaux, reliefs, statues ou statuettes, passionnément collectionnés pour meubler ce qu'ils appellent leur *otium*, c'est-à-dire tout ce qui ne relève pas de l'activité politique, judiciaire, militaire, agricole ou économique. Ce que l'iconographie transcrit de la vie d'un citoyen-soldat, d'un général ou d'un magistrat est donc étranger à l'art, ou du moins au grand art, le seul qui vaille. Les beaux-arts sont, comme la philosophie et la littérature, un luxe de l'*otium*...

« Quelle vanité que la peinture ! », disait Pascal. On pourrait croire que le Romain type, avec le réalisme terre à terre qu'on lui prête, partageait cet avis, même si de tout autres raisons le lui inspiraient. Mais la peinture romaine, qu'elle simule un décor ou dissimule un méchant mur, est presque toujours de fait, au sens propre du terme, une « vanité ».

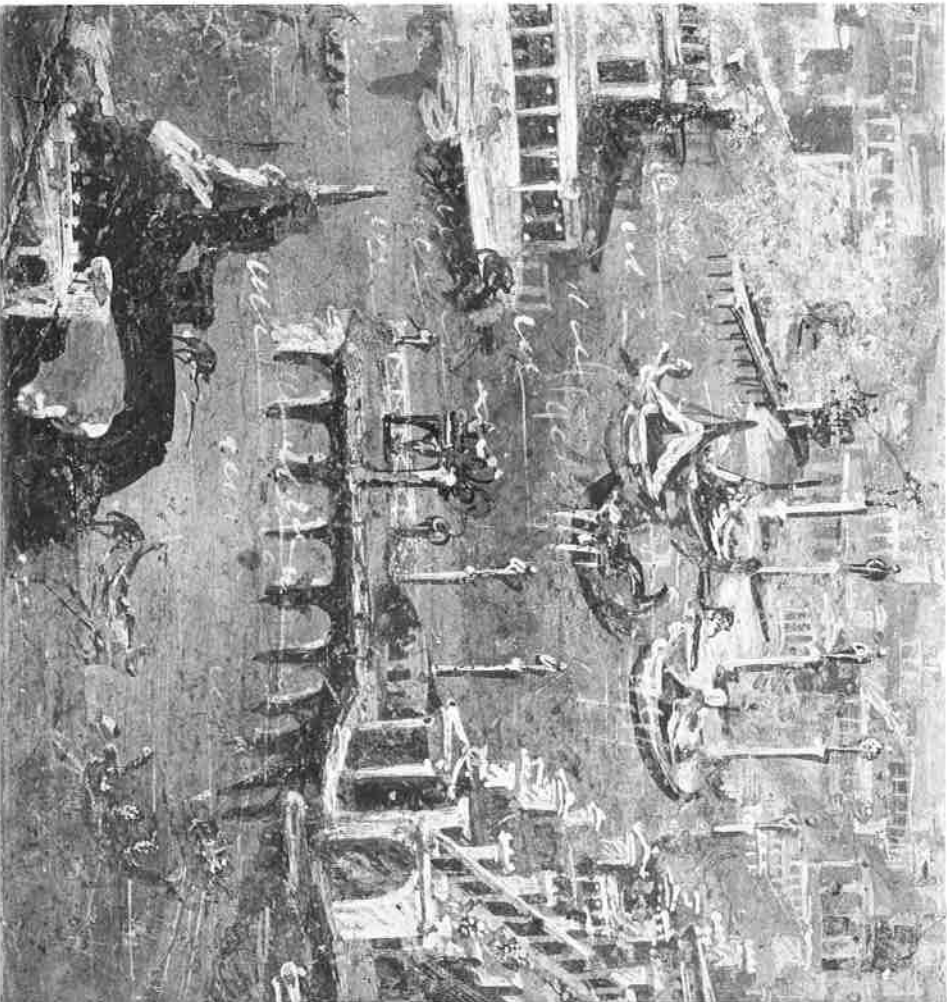
« La peinture n'est jamais devenue romaine », affirmait G. Boissier en arguant du fait que les sujets des fresques alors connues n'avaient rien ou presque de « romain ». Or cette peinture a connu à Rome et en Italie un essor aussi prodigieux qu'original. Certes, la perte des œuvres grecques d'époque classique ou hellénistique dont Pliny l'Ancien nous vante la qualité et de toutes celles qu'il ignore limite notre perspective. Cependant, les indices que les fouilles d'Athènes,

de Délos, de Pergame et de l'Égypte ptolémaïque nous ont livrés nous autorisent à entrevoir les modèles dont procèdent les premières réalisations attestées en milieu romain ; et les transformations qu'y a connues la peinture sont aussi de nature à nous éclairer sur les variations propres au goût de cette clientèle. Les découvertes de l'aire vésuvienne nous offrent un champ de comparaison privilégié, géographiquement trop limité pour ne pas risquer de déformer notre vision des choses. Mais ce qu'on a retrouvé des peintures exécutées à Rome même confirme à bien des égards la documentation pompéienne.

Les fresques précitées de l'Esquilin couvrent les parois de tombeaux qui n'étaient pas conçus pour être visités. Ce n'était pas un « décor » à proprement parler, mais un hommage aux morts et pour eux seuls. Il en est tout autrement des enduits façonnés sur les murs des maisons habitées par les vivants, qui en jouissent visuellement, et à plus forte raison des tableaux ou des peintures de chevalet. Nous ne conservons aucun exemplaire de celles-ci. Mais elles ont pu servir de modèles à tels tableaux peints à la fresque sur les parois des maisons romaines ou pompéiennes. Pliny l'Ancien (*Histoire naturelle*, 35, 118) regrette le temps (déjà lointain !) où les grands artistes de la Grèce classique ne travaillaient que pour la cité et pour l'honneur des dieux :

On ne décorait pas alors les parois pour le seul usage du propriétaire... Ce n'était pas encore la mode de colorer des parois entières.

Comme la statuaire, la peinture s'est donc privatisée et, par son application au revêtement mural,



30. Paysage portuaire, vers 70 ap. J.-C., Naples, Musée national.

elle est devenue chez les riches un bien de consommation qui dénature pour ainsi dire sa fonction originelle, son inspiration et sa grandeur authentiques. Précédemment, le Naturaliste déplorait le luxe de l'or et des marbres polychromes incrustés, des veinures noires et des mouchetures pourpres : tous procédés dont la virtuosité rehausse aujourd'hui encore le décor interne de certaines églises baroques, quelquefois attribuées de dépouilles antiques. Pline reproche ainsi aux Romains de s'être mis « à peindre avec la pierre ».

Mais deux siècles plus tôt, on peignait les murs pour imiter la pierre. « Lorsque les anciens (*antiqui*), nous dit Vitruve (*L'architecture*, VII, 5, 1), ont commencé à décorer leurs enduits, ils ont d'abord imité l'ajustement des plaques en marbres bigarrés. » Après quoi, on a représenté les ornements sculptés (guirlandes et autres motifs végétaux). Puis (*ibid.*, VII, 5, 2), la peinture a reproduit certaines façades d'édifices, l'image en saillie de leurs colonnes et de leurs faîtes (*columnarum et fastigiorum profecturas*). Quand de larges espaces en offraient l'opportunité, on a figuré des fronts de scènes avec leurs décors appropriés aux genres tragique, comique ou satyrique. Enfin, le long des promenoirs, on s'est plu à étager des jardins, des paysages portuaires, des cours d'eau, des sources, des « euripes », des temples et des bois sacrés, des bergères. À l'occasion aussi, on a peint telle grande fresque (*megalographiam*) représentant les dieux ou le développement de séquences mythologiques (*fabularum explicationes*) et des sujets empruntés au cycle épique, troyen ou odysseén, mais dans un cadre naturel (*per topia... ab rerum natura procreata*).

Ce témoignage célèbre et précieux, puisqu'il remonte aux premières années du principat (simon avant 27 av. J.-C.), mais qui dans le détail reste difficile à interpréter, a pour une large part inspiré voici plus d'un siècle à A. Mau sa théorie devenue classique des quatre styles pompéiens. La chronologie de ces quatre styles et leur définition demeurent sujettes à caution. Il ne faudrait pas imaginer une rigoureuse succession de modes qui permettraient de dater à coup sûr telle fresque, isolément de son contexte. Dans le texte du *De architectura*, les seules articulations temporelles indiscutables distinguent des faux marbres l'imitation en peinture, *deinde*, des

moitis en relief (guirlandes ou frises végétales) puis (*postea*), de ces ornements marginaux, les trompe-l'œil architecturaux, l'imagerie théâtrale, le courant paysagiste et pastoral, les cycles épico-mythiques. On a l'impression, à lire Vitruve sans idée préconçue, que ces différents sujets énumérés en dernier lieu correspondent en fait à des courants approximativement contemporains.

En tout cas, ce qu'il impute aux *antiqui* se vérifie dans le monde hellénistique, en particulier dans les hypogées alexandrines des III^e et II^e siècles avant J.-C., ainsi qu'à Pergame et à Magnésie du Méandre, où il s'agit de monuments publics. Dans le décor des maisons privées, le phénomène apparaît à Priène au milieu du II^e siècle ; mais le goût des parois simulants des placages en marbres bigarrés s'affirme surtout à Délos où vivent et commentent des artistes italiens, dont beaucoup ont des attaches avec la Campanie. On y voit, dans la « Maison de Dionysos », la figuration de marbres divers découpés en panneaux à bossages, orthostates mouchetées surmontés d'un *kymation** lesbique, d'assises isodomes rouges ou bleues sous une architrave en stuc blanc, et d'autres plaques de différentes dimensions, bigarrées ou monochromes. Au registre supérieur s'allonge une galerie avec son plafond à caissons vus de biais. De la structure d'un mur richement paré, on passe donc à l'illusion d'un étage qui agrandit la perspective. Au luxe du revêtement marmoréen s'ajoute celui d'un espace aérien.

Ce décor répond apparemment au goût d'une clientèle étrangère. L'imitation des marbres polychromes semble avoir été plutôt appréciée en Italie qu'en Grèce. C'est un faux-semblant de riche aménagement intérieur qui peut passer pour une manifestation de vanité dans le « décorum », mais qu'on peut aussi analyser comme le signe de la seule satisfaction de l'œil. C'est le premier style d'A. Mau. À Pompéi, la Maison du Faune (qui abritait la fameuse mosaïque d'Alexandre, sans doute importée d'Orient vers la fin du II^e siècle avant notre ère) et, à Herculanum, la Maison Samnite nous offrent d'intéressants spécimens de ce luxe visuel. Les marbres noirs de Numidie y contrastent avec le *rosso antico*, le granit rose égyptien ou le porphyre, par l'intermédiaire de liscels verdâtres. Un léger relief de l'enduit met les plaques en valeur sous une



31. Fresque de la Maison des Griffons, vers 80 av. J.-C., Rome, Palatin.

corniche stituée. Optiquement, le décor se suffit à lui-même. Mais la paroi reste fermée et relativement plate : elle n'inspire aucun effort de perception, aucun mouvement, aucune pénétration du regard. C'est un mur, mais déjà une « vanité ».

Une première novation va consister à agrandir cet espace intérieur, et de l'intérieur, en reculant ses limites apparentes par un trompe-l'œil, dont le germe a diversifié fructifié dans l'art romain et baroque. Cette conquête correspond à une phase préliminaire de ce qu'A. Mau appelle le deuxième style et à l'étape importante marquée dans Vitruve par *postea*, avec l'introduction des colonnes et du cadre architectural : on rehausse le fond peint de colonnes ou de pilastres, sur leur base ou leur stylobate, de façon à suggérer l'existence d'un portique. Outre l'ampleur et l'aspect prestigieux de l'édifice ainsi suggéré, cette structuration architectonique du tableau fait valoir les figures qu'elle encadre ou du moins, si elle n'encadre rien, ses profondeurs et les vides en retrait où le regard se déplace, au lieu d'être barré en quelque sorte par le parement. Avec des variantes et certaines stylisations plus ou moins complexes, ce procédé qui fleurit tout au long du deuxième style sera diversement repris et exploité dans les troisième et quatrième styles, c'est-à-dire durant plus d'un siècle.

L'un des plus anciens exemples connus à Rome, celui de la Maison des Griffons, au Palatin – sur laquelle on a reconstruit au I^{er} siècle et qui doit son

nom aux magnifiques monstres ailés façonnés en stuc sur la lunette d'une pièce voûtée en berceau – date des années 100-80 avant notre ère (fig. 31). Les colonnes sur leurs piédestaux garnis de « transennes » (ou grillages de jardin), le socle occupé par un assemblage de cubes mis en perspective (décor fréquent en mosaïque) et le fond à grandes plaques d'albâtre, à marbres richement veinés ou mouchetés, encadrant un panneau de *rosso antico* sous un soffite* délicatement détaillé, constituent des plans différents et chromatiquement mis en évidence l'un par rapport à l'autre. La composition centrée entraîne d'abord le visiteur entre les deux colonnes avant de lui faire lever l'œil vers le plafond du faux portique : combinaison de deux perspectives, ou plutôt perspective en mouvement, dont le relief à l'époque impériale nous offrira d'autres exemples. L'art de Rome impose ou implique presque toujours une dynamique de la perception, que le regard doit se déplacer horizontalement ou verticalement. Cependant, même si la vision de cette somptueuse paroi est multipliée par le triplement de l'espace, elle demeure en deçà d'un mur : elle est encore « introvertie ».

Mais très vite on va rompre l'apparence de cette paroi, l'outrepasser pour l'ouvrir sur un extérieur imaginaire, réaliste ou fantasiste, de nature ou d'architecture. Les fausses portes qu'affectionne le répertoire du deuxième style apparaissent dans le décor architectonique alexandrin vers les années 200 avant notre ère, mais beaucoup plus tôt dans la peinture sépulcrale italio-étrusque. Les hauts vantaux fermés postulent l'existence d'un espace ultérieur accessible. De fait, dans le « salon corinthien » de la villa Irem à Pompéi, où les colonnes ressortent sur de fausses excédres*, au-dessus du fronton de la porte monumentale, la baie d'une arcature nous laisse voir un bout de ciel par-dessus le toit. Déjà dans une tombe alexandrine, à Sidi Gaber, au niveau supérieur de la paroi apparaissent de petits piliers sur fond d'azur. Mais la peinture romaine du I^{er} siècle avant J.-C. multiplie les « au-delà » dans les appartements privés des vivants. La villa Irem, dite des Mysières, nous offre plusieurs réussites remarquables d'ouvertures sur des édifices en plein air, notamment sur une *tholos** dont la courbe s'harmonise avec le demi-cercle de l'arcature, comme avec celui du plafond découpé

en large *oculus** (pl. 3). Dans la villa dite de P. Fannius Synistor à Boscoreale (mais dont le Metropolitan Museum of Art de New York abrite plusieurs fresques), l'alcôve de la chambre ouvre le regard ébloui sur un paysage rupestre : une grotte dionysiaque ombragée de lierre et arrosée de minces filets d'eau rafraîchissante, sous une tonnelle fleurie. Au long des parois (pl. 4), par-delà un faux portique, l'œil contemple des chapelles et des enclos sacrés, des temples circulaires au milieu d'un péristyle immense, les architectures étagées de maisons à balcons ou à terminables colonnades, avec des éclairages gratuitement contrastés – et des perspectives incohérentes qui ont fait penser à des décors de théâtre, mais qui relèvent pour une large part de la fantaisie, ou tout au moins de variations sur différents motifs sacrés (masques dionysiaques et peut-être « jardins » d'Adonis).

Toujours est-il qu'il ne s'agit pas de visions « urbaines ». En dehors de quelques tableaux de ports, la ville n'occupera plus tard qu'une place très occasionnelle et ponctuelle dans certains tableaux mythiques. Même en bas relief, la ville représentée globalement ne compte guère dans le répertoire païen : c'est l'art chrétien qui en valorisera l'image symbolique. La peinture du deuxième style l'ignore superbement. Elle décloisonne la paroi, non pas pour s'ouvrir au monde actuel, mais pour s'en évanouir et les « fenêtres » du troisième style serviront pareillement au rêve visuel, quoique avec une esthétique et un système de composition différents.

Le paysage où le regard s'égaré ou se fixe contemplativement suivant les cas est le plus souvent sacralisé par des bâtisses culturelles, une idole, un autel, un personnage qui prie, fait une offrande de fruits ou immole une victime. Il l'est aussi et surtout par le mythe qui imprègne la nature de connotations surnaturelles. L'architecture du deuxième style en accentue les effets. Virruve, on s'en souvient, cite les « mégalographies* » représentant les dieux et leurs aventures, mais aussi le cycle troyen et les « errances d'Ulysse » *per ioptia*, c'est-à-dire sur fond de paysages inspirés par la nature (*ab rerum natura procreata*). On a retrouvé en 1848 dans une maison romaine de l'Esquiline, près de la via Cavour, une composition longue de 14 mètres sur 1,50 mètre de haut qui correspond à cette

mode. Les fresques (conservées au Vatican) nous montrent Ulysse chez Circé, au royaume des Lestrygons et au pays des morts (pl. 5). Les piliers entre lesquels on aperçoit les épisodes de l'*Odyssée* ménagent non seulement une distance entre le spectateur et l'espace lointain et comme indéfini de la narration, mais surtout un effet d'altérité que renforce le contraste de leur rouge vif ombré de noir. Pris séparément (K. Scheffold l'a justement souligné), scènes et piliers procédaient d'archétypes grecs : c'est leur association qui relève d'un goût romain et qui en modifie du tout au tout la perception. Comme l'encadrement d'une scène théâtrale, ces piliers marquent l'entrée dans un monde étrange ou du moins étranger à celui de l'existence ordinaire, malgré certains motifs de la vie bucolique ou marine et la place qu'y occupe intensément la nature.

En effet, cette nature à quelque chose de troublant. La végétation y est rare et grêle, comme en partie évanescence, à côté des rochers énormes et des sombres montagnes dominant la mer. Leur grandeur abrupte a une couleur romantique, surtout au regard des minuscules compagnons d'Ulysse. Le paysage rupestre, qu'on a pu comparer aux escarpements de la côte italienne entre Terracina et Gaète, porte la marque de choses vues, mais avec le tempérament d'un Italien de l'Antiquité, sensible au frisson du divin dans la nature :

Si un autre suspend la montagne sur des rocs profondément rongés, non pas fait de main d'homme, mais si amplement excavé par la nature, il provoquera en toi le choc d'un sentiment religieux (Sénèque, *Letras à Lucilius*, 41, 3).

C'est ce sentiment qui anime le peintre de la séquence odysseenne et qui fait l'originalité des paysages romains. Il faut ajouter que ces épisodes vus en coulisse sont comme écartés à une profondeur à la fois précise et vague, celle d'une vue aérienne de basse altitude, où les acteurs de l'histoire (même les Lestrygons et la gigantesque fille de leur roi) sont dispersés, sinon perdus dans cette nature plus fortement présente et représentée que la figure humaine. Cette tendance se confirmera dans certaines peintures mythologiques du troisième style.

Mais, tout en restant fidèle un temps aux envolées du regard hors du plafond et des parois vers

des perspectives fantaisistes, souvent d'architectures inachevées qui mettent en branle l'imagination, au lieu de la fixer sur un motif bien défini, un courant tardif du deuxième style tend à polariser la vision sur un édifice qui met en valeur un tableau mythologique ou un paysage cultuel. Il arrive aussi que le dispositif médian corresponde à une porte ouvrant sur un jardin ou à une fenêtre donnant sur une chapelle (villa d'*Oplontis* à Torre Annunziata). Mais souvent aussi, l'édifice central est flanqué d'espaces en trompe l'œil, et cette structuration tripartite, déjà apparente dans la chambre précitée de Boscoreale, connaît un succès notable vers les années 30-20 avant notre ère. On la reconnaît singulièrement dans la Maison d'Auguste (pl. 6) et la Maison de Livie au Palatin.

Dans la première (salle des masques), l'architecture violacée fait ressortir sur fond clair le bétyle ou la colonne sacrée, comme si elle ouvrait sur l'extérieur. Avec une architecture différente, c'est aussi le cas des grandes « fenêtres » mythologiques sur lesquelles sont centrées les parois du *tablinum* dans la célèbre Maison de Livie : notamment la gardée par Argus et que va libérer Hermès, tableau peut-être copié sur celui du peintre Nicias, mais que sa présentation différencie en tout cas du modèle. Dans cette maison, néanmoins, le regard peut s'évader hors de la paroi apparente, fictivement défoncée au-dessus de l'épistyle : la frise monochrome à fond jaune de la pièce voisine déroule un paysage à motifs nilotiques baigné de lumière dorée. Dans la Maison d'Auguste, au-dessus des festons de pin accrochés aux pilastres, de larges baies ajourées nous laissent apercevoir un portique immense, sans la structuration tripartite qui domine ailleurs.

Mais la paroi semble se refermer dans la résidence aménagée vers 19 avant J.-C. sous l'actuelle Farnésine pour Agrippa et Julie, fille d'Auguste. Certaines fresques y préfigurent le troisième style. Dans les chambres B et D, le système tripartite se complique de niches latérales, de Caryatides, de décrochements et d'acroères : luxuriance ornementale qui frise le rococo et que rehausse la riche palette des couleurs. Il faut lever les yeux sous le départ de la voûte stucquée pour percevoir une lointaine échappée sur l'extérieur. Les tableaux et tableautins foisonnent en revanche sur les murs : scènes érotiques, théâtrales ou dionysiaques sur

fond sombre, mais aussi, sur fond blanc, le graphique rigoureux de profils empruntés au répertoire grec de style sévère. De part et d'autre d'un édicule, les idoles d'Isis ou de Zeus Ammon sur fond écarlate, des d'éléphants calices végétaux sur fond écarlate, entre des volutes florales et (ou) des faucons.

Sur les parois du cryptoportique, des colonnes bleu de ciel rythment les panneaux clairs centrés sur des *quadretti* à sujets mythico-culturels. Mais les architectures tendent à perdre de leur consistance illusionniste pour virer au motif artificiel et décoratif structurant la composition. C'est notamment vrai dans le cas du *triclinium*, la salle à manger où, de frêles candélabres végétaux, pendent des tiges festonnées de lierre ou de platane, sous une frise à fond noir évoquant la justice du roi égyptien Bochorts. Mais, sous les feuillages délicatement nervurés, des paysages et de minuscules personnages ressortent lumineusement comme d'étranges visions nocturnes qui annoncent certaines réussites du troisième style (pl. 7). Enfin, dans le grand corridor A (comparable à ces *ambulationes** où Virruve situe des images de pâtures, de bois sacrés, de ports et de promontoires), au-dessus des panneaux à fond blanc séparés par des candélabres floraux somrés de Caryatides porte-guirlandes, des paysages bucoliques et marins encadrés de colonnettes ouvrent au regard des baies de nature et de lumière, dont la mode fleurira quelque temps après dans la villa d'Agrippa Postumus (un enfant anormal, fils d'Agrippa et de Julie) à Boscoreale.

Vers le temps où émergent les tendances du troisième style, les célèbres *Noces Allobrandines* (musée du Vatican) nous font pénétrer dans un gymnécée de décor théâtral. Cette peinture doit son prestige à un mélange de charme intimiste et de classicisme formel plutôt qu'à certaines intonations du goût romain : anxiété de la fiancée (Hébé ?), intensité du regard d'Hyménæos (ou d'Héraclès ?), vigilance précise de la matrone attentive à la chaise de l'eau prévue pour la toilette rituelle.

Comme nous l'avons vu, il ne faut pas imaginer les quatre styles pompétiens comme une succession rigoureuse et bien définie de modes ou de systèmes décoratifs. Dans l'espace des maisons romaines coexistent des goûts qu'on a du mal à dater précisément. Cependant le troisième style va multiplier les parois unies à dominante monochrome que struc-

ture la syntaxe linéaire et manériste d'une architecture purement graphique, sans consistance visuelle, avec des figurines mises en valeur comme des camées (maison de Lucretius Fronto). On retrouve quelque chose de cette géométrie parietale dans le compartimentage stuqué en relief des voûtes qui coiffent les chambres B et D de la Farnésine ou, plus tard, de l'hyogée dit « basilique pythagoricienne » de la Porte Majeure, où les motifs mythiques et allégoriques voisinent avec des scènes du cycle tragique, comme c'est aussi souvent le cas dans la peinture campanienne.

Mais à pareille époque ou même un peu plus tôt, dans la villa de Livie à Prima Porta, puis dans la maison de Cornélius Tagès ou dans la « Casa del Frutteto » à Pompéi, ou dans ce qu'on appelle à Rome l'auditorium de Mécène, la paroi continue de s'ouvrir largement sur des parcs à frondaisons touffues, fructifiantes et peuplées d'oiseaux. C'est alors également, seize ou dix-sept siècles avant les réusites de la peinture flamande, que les natures mortes, fruits mûrs et vermeils en panier ou dans la transparence du verre (à *Oplontis* : pl. 11), poissons, crustacés ou volailles fixent la sensation à la fois directe et durable de l'objet – sinon la gourmandise – pour le transfigurer par la contemplation.

À Prima Porta, dans une salle souterraine voûtée en berceau où l'on jouissait de la fraîcheur (grotte-nymphe), il n'y a même pas de paroi apparente : les quatre murs s'identifient avec un jardin à très basse clôture où mûrissent les grenades parmi les pins, les cyprès et les lauriers, en compagnie des grives et des tourterelles (pl. 9). Le bleu-vert des essences méditerranéennes y est nuancé de variantes propres à envouter le spectateur immédiatement sensible à cette vie intense et « pleine de murmures ». Dans la « Casa del Frutteto », la végétation élégamment stylisée évoquerait plutôt l'aspect d'une somptueuse tapisserie.

Décrivant sa villa de Toscane, Pliny le Jeune (*Lettres*, V, 6, 22) nous parle d'une chambre décorée de ramures où perchent des oiseaux, le tout peint au-dessus d'une petite fontaine qui berce en clapotant le sommeil du maître. C'est dire que la mode des jardins en trompe l'œil ne s'était pas perdue autour des années 100 de notre ère.

De toute façon, le haut des parois du troisième style laisse encore une place à des sortes de loggias

ou à des passages vers un au-delà sombre ou indécis, avec des esquisses de colonnades (comme dans le deuxième style) ou d'architectures que l'imagination est libre de compléter ou même de structurer. On dirait que les peintres désormais s'amusaient à moquer l'illusionnisme de la génération précédente, en marquant ce que ces édifices ont de factice (Pompéi, I, 9, 5) ou en jouant sur les effets d'un géométrisme à la Mondrian (Pompéi, Maison des *Ceiri*).

Mais les enduits du troisième style font surtout de la maison un musée de petits et grands tableaux. Par ces fenêtres, la nature et le dépaysement font alors un retour en force dans les intérieurs romains ou campaniens. Ce qu'on appelle le paysage « sacro-idyllique » apparaissait déjà au temps du deuxième style, mais sporadiquement et en relief de stuc, notamment sur les voûtes de deux petites chambres à sujets dionysiaques dans la villa transibérine de Julie. On en déchiffrait même certains motifs, sur les petites frises du *cubiculum* nocturne, dans la villa de Fannius Synistor à Boscoreale qui date des années 50-40 avant notre ère. Mais c'est un fait que dans le troisième style fleuri, le genre des tableaux pittoresques ou un point d'eau, une rivière avec son ponceau, un bosquet, des arbres chargés d'offrandes à côté d'une colonne ou d'un pilier sacré, un autel ou un trépidé, une chapelle rustique, un portique ou une maison de campagne voisinent avec un bouvier, un pêcheur, un mendiant, un portefaix, des femmes ou un père venu faire leurs dévotions à une idole. Ces paysages rappellent par leurs thèmes à la fois bucoliques et cultuels le genre de la poésie alexandrine. Comme dans *Les travaux et les jours* d'Hésiode, les activités et les difficultés d'une vie rurale y restent inséparables de la piété envers les dieux ou les génies des lieux.

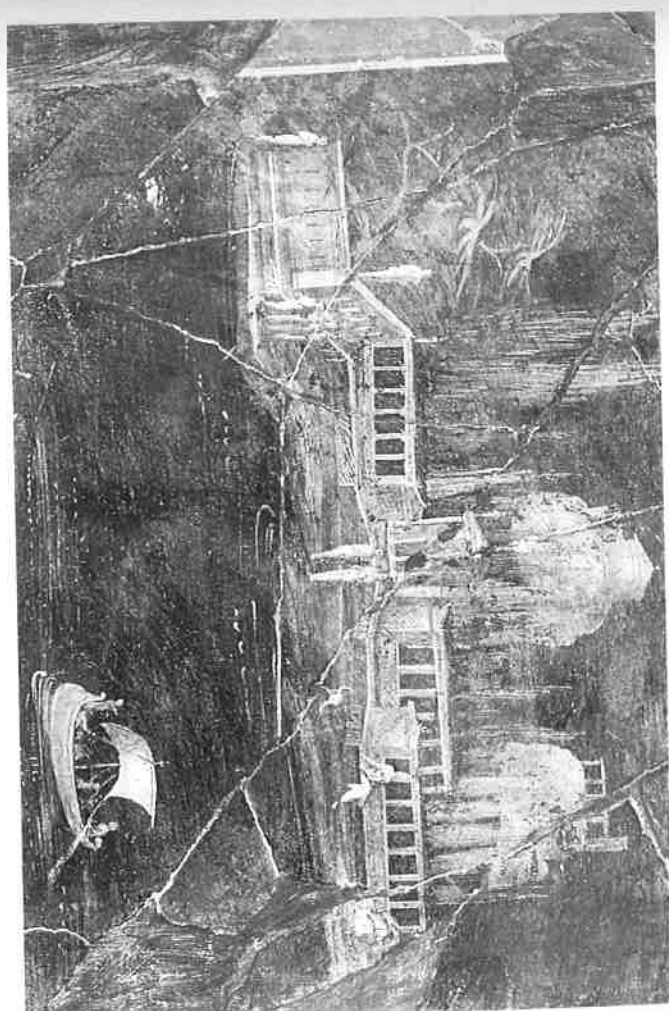
Cependant, la misère humaine y côtoie également la richesse des palais ou des villas au bord de la mer, sans aucune espèce de tension revendicative, mais dans l'aimable et somnolente résignation qu'impose la douceur du climat et que baigne la lumière méditerranéenne. Des tableaux du même goût et dans le même esprit avaient fait le succès de Studius, si l'on en croit Pliny l'Ancien (*Histoire naturelle*, 35, 116) : « bois sacrés, collines, étangs poissonneux, rivières et rivages » peuplés de paysans, de pêcheurs, de chasseurs, de personnages qui prennent les femmes sur leur dos pour leur faire

passer les marécages « et quantité d'autres détails piquants qui dénotaient la finesse de son humour ». Mais Pliny ne parle pas des motifs cultuels qui contribuent à l'atmosphère caractéristique de ces tableaux. On y éprouve le sentiment religieux d'une nature qui n'a rien de gratuit ni seulement gracieux, mais coïncide avec celle de Virgile, d'Horace ou de Tibulle. Dans une fresque de Pompéi (musée de Naples, 9418) l'arbre et les rochers dominent la scène, surtout au second plan (pl. 8). Mais, au premier, la chapelle violemment ensoleillée vers laquelle un berger pousse la chèvre (à sacrifier ?) et l'idole érigée à gauche affirment une présence divine en même temps que la dévotion indigène. C'est encore plus vrai d'une autre fresque (pl. 12) où les édifices sacrés enserrant la végétation que protège Dionysos *Dendrités*, le dieu de l'arbre.

Vers l'an 15 avant notre ère, les paysages de Boscorecase (pl. 13) conservés au musée de Naples illustrent bien le sens de cette peinture. On trouve aussi des tableaux monochromes où le paysage

paraît subtilement voilé d'une transparente buée magique, comme déjà sur la frise précitée de la Maison de Livie ou dans une vignette en bleu-vert qu'on voit au musée de Naples. La jouissance de la couleur est à elle seule un moyen d'évasion.

Mais parmi les novations du troisième style, comptent surtout ces paysages nocturnes sur lesquels anticipaient les parois sombres de la Farnésine (pl. 7). On y voit comme embrassés par un feu d'artifice un portique, un temple et autres édifices cultuels parmi les frondaisons lumineuses. C'est notamment le cas sur trois *quadretti* de Boscorecase (pl. 10) et sur la fresque 9482 du musée de Naples (fig. 32). Les vignettes de Boscorecase nous montrent des sanctuaires rustiques mystérieusement éclairés que visitent les chèvres, les mendiants et autres dévots de Bachus. On songe aux effets de projecteur sur la scène d'un théâtre obscur ou aux tableaux de Monsu Desiderio, avec ses visions fantastiques et ses fantômes enveloppés de clartés surnaturelles. Ces effets nous font penser aussi aux meubles en laque



32. Bord de mer, 1^{er} moitié du 1^{er} siècle ap. J.-C., Naples, Musée national.

noire rehaussées de chinoiserries en marqueterie dorée ou nacrée dont raffolait notre XVIII^e siècle.

Il faut distinguer de ces « nocturnes » certaines marines impressionnistes du quatrième style (musée de Naples, 9430), où les pans de murs violemment ensoleillés, à contre-jour, tranchent sur une mer foncée comme on la voit sous les falaises de Sorrente aux heures de tout paysage. On aime alors aussi, en dehors de tout paysage, les épiphanies d'Amours ou de Ménades²⁶ que l'extase orgiaque met en état de lévitation. On a également l'impression que, dans certains paysages du sanctuaire d'Isis à Pompéi (musée de Naples, 9515), le fond pourpre transfigure l'éclat des architectures et des fidèles vêtus de lin blanc sous un ciel et sur un sol incandescents (pl. 14).

La plupart de ces paysages n'ont évidemment rien de réaliste, mais procèdent souvent d'un imaginaire alexandrin, comme en témoignent la faune et la flore, la structure et le décor de certaines bâtisses. La vogue de l'égyptomanie ou des motifs nilotiques contribue aussi et plus précisément à dépayser le paysage (comme les chinoiserries au Siècle des lumières), mais presque toujours culturellement, avec cette idée antique à ne jamais perdre de vue que chaque lieu a son dieu, son *genius loci*. Pétrone (*Satiricon*, 17, 5) parle d'un pays où fourmillent tant de « puissances » (*numina*) « qu'on y rencontre plus facilement un dieu qu'un homme ». Ce pays pourrait être celui de la peinture campanienne. Dans la lettre précitée de Sénèque à Lucilius est rappelé le vers célèbre de Virgile (*Énéide*, VIII, 352), à propos d'un bois coiffant le Capitole :

(*Quis dans ? incertum est) habitai deus*

« Quel dieu ? On ne sait. Mais un dieu l'habite. »

Pour les Romains comme pour Baudelaire, la nature est un temple...

Mais c'est le mythe surtout qui, comme dans la séquence odysseïenne de l'Esquilin, fait déjà de la nature *a priori* la plus familière en autre monde. Le mythe domine la peinture campanienne, avec des fonctions, des significations ou des accents très différents. Les histoires d'amour y foisonnent : « image d'une société », écrivait G. Boissier, qui aimait « à idéaliser ses plaisirs en les prêtant aux habitants de l'Olympe ». Significativement, dans le *Satiricon* de Pétrone, les tableaux qui retiennent l'attention d'Encoipe représentent les amours des dieux, mais

en relation avec la passion qui le fait souffrir. Il n'y a pas qu'érotisme facile dans ces fresques où G. Boissier ne voyait que prétextes à « études de femmes nues ». Outre l'impact du théâtre contemporain qui semble avoir obsédé l'imaginaire des peintres, celui de la poésie pourrait expliquer certaines interprétations. Ovide a sans doute inspiré plusieurs versions pompéiennes du mythe de Pyrame et Thisbé, de même que la *Médée* de Sénèque a probablement contribué au renouvellement du personnage dans sa complexité tragique. Le même Sénèque souligne les effets bouleversants d'une « peinture violente » (*Arx pictura*).

À l'époque de Néron, le théâtre et la poésie reflètent, comme la peinture, cette sensibilité à fleur de peau qui fait dire encore à Sénèque : « on vit avec des entrailles palpantes » (*palpantibus precordiis uititur*). Plastique ou dramaturgique, cet art agissait sur les nerfs ou transcrivait la nervosité du temps, au lieu d'en apaiser la tension par la *catharsis* du rêve exotique. À l'occasion, certains sujets atroces comme le supplice de Dirce, la mort d'Actéon ou Hercule rôtissant sur l'Éta répondaient en peinture aux mêmes instincts morbides qui assombrissaient alors les spectacles sanglants du théâtre ou de l'ampithéâtre.

Cependant, même une jouissance étroite ou « féroce », voire esthétique de cette iconographie n'exclut pas des réflexions secondaires sur le tragique de la vie. Les malheurs de l'amour sont censés servir de leçon. Conformément au sens qu'il a souvent en grec, le mythe est « apologue ». Sur les parois des maisons campaniennes (K. Scheffold l'a bien montré), l'emplacement des tableaux les uns par rapport aux autres en souligne la portée morale. Avec le chasseur impie et voyeur Actéon contraste Bellérophon, le pieux héros qui sait obéir à Pallas ; Persée dérivant Andromède fait antithèse au sort tragique du présomptueux Icare ou à celui de l'infortuné Polyphème qui sollicite en vain la belle Galatée. Aux alentours de notre ère, Strabon (*Géographie*, I, 2, 8) rappelait la fonction éducative des mythes peints ou sculptés. Mais ces mythes impliquent surtout, en général, une leçon de fatalisme et de résignation au mal ou au trépas envoyés par les dieux, qui donnent la mort par amour en ravissant les mortels. Il est notable aussi qu'on s'intéresse aux aventures d'hommes ou de femmes

visités ou favorisés par les immortels : Paris, Endymion, Ariane. On les retrouvera un ou deux siècles plus tard sur les sarcophages.

Pourtant le mythe peut, tout comme les archéctures féériques ou les bergeries théocratiques, servir d'évasion visuelle. Abstraction faite des panneaux où les protagonistes en gros plan, comme des acteurs sur une scène de théâtre pour les spectateurs du premier rang, occultent ou excluent souvent toute espèce d'environnement, la nature est fortement présente. L'éclectisme augustéen et julio-claudien du troisième style goûte même une sorte de compromis entre le tableau proprement mythique et la composition « sacro-idyllique ». Différents paysages peuvent situer un même mythe ou, inversement, un même paysage servir à différents mythes. La tendance générale du troisième style est d'intégrer l'histoire dans l'atmosphère de la bucolique, avec ses mignardises culturelles, ses motifs de genre et son pittoresque plus ou moins stéréotypé, moyennant quelques variantes.

Dans le cas d'Endymion que visite *Luna*, l'ambiance pastorale est de rigueur, et la nature sauvage, sylvestre ou rupestre, convient à la vie de ce berger chasseur. Mais l'idole et l'enclos sacré rejoignent d'un autre contexte, c'est-à-dire soit de la convention, soit de la libre fantaisie du peintre. L'environnement bucolique ne détonne pas non plus, *a priori*, dans le paysage où les peintres campaniens localisent volontiers le drame d'Actéon. Mais la vie paisible des bergers, leur félicité « idyllique » contrastent finalement aussi avec la passion de Polyphème dans un tableau de Boscorecense (New York, Metropolitan Museum of Art) ou avec l'épiphanie d'Artémis qui, dans une fresque de la « Casa del Frutteto » à Pompéi, surgit brusquement des fondaisons, ce qui surprend et donc excuse presque Actéon. Dans ce dernier cas, l'idole dadophore*, la grotte, le sanctuaire rustique – sans parler des accointances de la déesse avec le monde infernal – n'ont rien de gratuit, mais suggèrent (sinon suscitent) le frisson du sacré. La représentation d'Artémis dans l'autre sur des peintures contemporaines du quatrième style accentue ce sentiment du mystère tragique pour l'œil égaré d'Actéon. L'arche de la grotte évoque l'entrée de l'Hadès, telle que nous la montrait une fresque odysseïenne de l'Esquilin. Les tonalités plutôt sombres, étrange-

ment verdâtres ou bleutées de paysages sacrés qu'on date de l'époque flavienne (musée de Naples, 9488), où les derniers rayons du soleil couchant – ou les premiers du soleil levant ? – étincellent sporadiquement sur l'idole, les rocs, le bétail et les archéctures, tendent à renouveler le genre, mais toujours en fonction d'une sensibilité italique (pl. 15). Ce « romantisme » paraît avoir été pour une large part étranger aux archétypes grecs.

Certains tableaux d'époque tibétienne – *Enlèvement d'Europe*, *Pan et les Nymphes*, *L'Amour puni* (pl. 16) ont au contraire une espèce de sérénité lumineuse et très « classique » : composition nette, immédiatement et totalement perceptible ; mise en place claire et distincte des personnages que leur taille, au premier plan, permet d'identifier d'emblée sans aucune ambiguïté ; éclairage unique et sans effets de clair-obscur. Les masses pierreuses de l'arrière-plan et la verdure arborescente qui s'élève au ciel contribuent néanmoins à dériver, sinon à délivrer le regard du gravisisme statique et trop élégant qui caractérise les profils démarqués des modèles grecs. La respiration à la fois délicate et forte des fondaisons est plutôt romaine d'esprit ou d'inspiration. Dans la « Maison du cithariste » à Pompéi, c'est sur fond de pénombre que la rigueur formelle fait valoir la carnation d'une Ménade endormie.

La marque du tempérament itaïque est évidemment beaucoup plus sensible dans deux tableaux de la villa d'Agrippa Postumus qui se faisaient face, respectivement à l'est et à l'ouest, sur les parois d'une pièce ouvrant au sud, au grand soleil de midi et de l'après-midi. L'un représente Polyphème et Galatée (pl. 17), l'autre Andromède et Persée. La nature y est sauvage et grandiose, véritablement cyclopéenne et donc à la mesure du mythe. Surtout, le paysage n'y a ni l'évidente obvie ni la stabilité des compositions précitées. Tout y baigne dans un clair-obscur voilé de mystère où le même bleu-vert foncé domine le ciel et la mer. Minuscules dans ce monde étrange et tourmenté, les personnages ne se déchiffrent un à un qu'à force d'exploration du regard qui chemine en hésitant dans les méandres d'un espace incertain, pour ne pas dire irréal, d'Andromède aussi bien que Polyphème font figure d'épiphanies, d'apparitions, comme l'a justement observé P.H. von Blanckenhagen, plutôt que

d'apparences. L'œil, que la distance semi-aérienne de la scène contribue à faire planer, circule comme dans un mirage à la fois envoûtant et déconcertant. La pluralité incohérente des perspectives ou des éclairages l'égare dans une sorte d'aventure sans fin. Par comparaison avec les peintures du deuxième style qui donnaient une illusion plus ou moins fixe de l'espace, ces tableaux mythiques du troisième style cadrent un imaginaire mouvant.

Enfin, ils combinent plusieurs moments de l'histoire, ce que la petitesse relative des protagonistes facilite en évitant les juxtapositions confuses : Persée figure ainsi d'une part avec Pallas Athéna, d'autre part approchant du rocher où frémit Andromède ; on voit Polyphème lançant un gros caillou sur le vaisseau d'Ulysse, mais aussi en galante compagnie et jouant de la syrinx pour séduire Galatée. L'aimable environnement bucolique jure avec le drame en suspens, car les dieux sont toujours là, que signifient une chapelle montagnarde, une colonne sacrée et l'idole priapique ou dionysiaque érigée près d'un petit pont.

Cet art de la vision synthétique, si curieusement parallèle à certaines descriptions poétiques contemporaines ou presque, offre au besoin l'avantage de mettre le regard en branle sans rien diluer de la tension dramatique. C'est ainsi que, dans la Maison du prêtre Amandus à Pompéi, la *Chute d'Icare* (plus récente que les peintures de Boscoreale) met en scène ou plutôt enchaine directement deux phases du drame (pl. 18). À droite, Crosso, qui semble flotter sur la mer comme un immense bateau brusquement illuminé, polarise d'abord l'œil du spectateur, afin de situer le mythe. Mais le bras levé d'une des femmes debout à gauche au premier plan l'oriente au ciel, vers Icare dont les ailes se décollent sous l'action du soleil et qui plonge dans le vide. Le regard tombe alors droit au sol en même temps que le corps du malheureux, qu'un pêcheur trouve brisé sur la grève. Outre le jeu des couleurs et des lumières qui donne aux réalités matérielles du tableau une troublante irréalité, cet itinéraire visuel en dynamise et en dramatise la perception. À l'inverse, l'art grec la fixe sur la beauté formelle qui, demêlée, se suffit à elle-même.

Dans une autre version peinte du même mythe, également originaire de Pompéi mais conservée au British Museum¹ de Londres, les personnages apparaissent comme des ombres sur un paysage ensablé, en particulier Crosso où le Labyrinthe a l'aspect d'un amphithéâtre romain : curieuse façon anachronique d'actualiser la légende... Les fresquistes jouent donc sur les contrastes dans les deux sens, c'est-à-dire tantôt sur la dominante plus ou moins ténébreuse de l'environnement, tantôt sur un fond lumineux qu'animent des silhouettes obscures. Il y a dans cette peinture, qui fréquemment semble faite avant tout pour la jouissance ou l'excitation de l'œil, une véritable gratuité des couleurs et de leurs effets réciproques.

Ce qui met l'œil en mouvement, c'est aussi l'impressionnisme de l'art « compendiaire ». Pétrone et Pline l'Ancien nous parlent en effet d'une peinture en « raccourci », *compendiaria (uia)*, c'est-à-dire d'une facture plutôt rapide et sommaire (*breuiores etiam nunc quaedam picturae compendiarias*, écrit Pline), qui ne fige ni ne précise aucun détail. Pétrone impute à « l'audace des Égyptiens » cet iconoclasme au sens propre du terme, puisqu'il consiste à rompre avec la rigueur hellénique de la forme et du dessin. Qui sont ces « Égyptiens » ? des Alexandrins ? Effectivement, dans certains tableaux pittoresques à motifs nautiques ou bucoliques, une sorte de tachisme se vérifie dans l'indication de tel ou tel motif. C'est en tout cas à l'époque néronienne que le romancier du *Satiricon* en dénonce les effets nocifs. Mais déjà dans le *cubiculum* nocturne de P. Fannius Synistor à Boscoreale (autrement dit, un siècle plus tôt), les petites frises d'entablement peintes au-dessus des grands portails fermés, de part et d'autre des deux enclos sacrés, déroulent des scènes empruntées au répertoire iconographique de l'initiation dionysiaque dans un style impressionniste, à grands traits d'ombres et de lumières propres à évoquer un relief (peu-être en terre cuite rosâtre ou brunâtre, comme les plaques Campana). Les profils n'y apparaissent que par l'opposition des tons. En l'occurrence, l'étroitesse de l'espace disponible (37 cm de long pour chaque frise sur 3 cm de haut) imposait presque une pareille brachylogie, et l'esquisse des silhouettes coïncidait avec des motifs connus. Il s'agit donc là d'un impressionnisme allusif.



33. Fresque dionysiaque, époque néronienne (?). Naples, Musée national.

D'autres fresques, dionysiaques ou mythologiques, procèdent d'une facture analogue (fig. 33). Les oscillations visuelles inhérentes à cette peinture favorisent certains effets d'atmosphère comme dans un tableau de la villa Irem qui représente un sacrifice nocturne à Priape. Mais dès l'époque augustéenne, d'autres styles d'impressionnisme délicatement suggestifs et tout en nuances quasi vaporeuses confinent au velouté du pastel, comme dans une chasse au cerf de Pisanella, près de Boscoreale¹. Tout diffèrent est l'impressionnisme des paysages néroniens où la couleur transcrit la sensation à midi, sous un ciel lourd de cette touffeur que les Latins appelaient *uapor*, et sur lesquels traquent les taches d'arbres noirs ou de silhouettes indécises comme des fantômes : panoramas portuaires où scintillent les frontons, les colonnes, les portiques, les Tritons d'une porte monumentale au-dessus d'une mer glauque où semblent danser les

esquifs (fig. 30) ; fenêtre ouverte dans une niche de la *Domus Aurea* sur le petit jour bleuté d'un tableau bichrome où les visiteurs d'un sanctuaire lacustre passent comme des ombres lointaines ; spectres fluttants autour d'un autel et d'un tronc sacré sur fond de lumière aveuglante (C.L. Ragghianti, *Pittori di Pompei*, pl. 95). On pourrait multiplier les exemples. Il n'est pour ainsi dire aucun paysage du genre « sacro-idyllique », au temps du quatrième style, où le pinceau « compendiaire » ne donne lieu à l'œil de jouer sur l'incertitude et donc la mobilité des touches plus ou moins contrastées, car les ombres portées brièvement ou simplement fléchées suggèrent l'animation des figures sans la préciser ni l'imposer. Dans les « hublots » de Stabies (pl. 19) qui cerclent une vue de villa en retrait ou en saillie sur la mer, la complexité globale des architectures se nuance dans le détail d'un certain flou qui excite et libère la sensibilité du spectateur.

Cet impressionnisme ne touche pas seulement les tendances novatrices du courant pittoresque au temps de Néron et des Flaviens. Il contribue à une certaine dramatisation épique dans l'épisode du cheval de Troie, au musée de Naples (pl. 20). Là encore,

1. P.H. von Blanckenhagen, *Daedalus and Icarus on Pompeian Walls*, RM, 75, 1968, pl. 39, 2.

1. A. Pasqui, *La Villa pompeiana della Pisanella presso Boscoreale*, Monumenti Antichi, 1987, p. 434

les motifs du paysage « sacro-idyllique » (colonne et arbre sacré, immédiatement derrière les hommes qui, en tirant la bête en bois remplie d'ennemis, s'acharment à leur perte) jurent singulièrement avec le malheur en suspens. La violence des tons contrastés et le simplisme forcé des silhouettes font vibrer ce tableau tumultueux et comme haletant.

On a pu rapprocher ce style pictural du baroque et du clair-obscur – voire des outrances – qui enflèvent pour ainsi dire certaines tirades de Lucain ou de Sénèque (le « Tragique »). L'évocation surréelle de la forêt de Marsille dans la *Pharsale* de Lucain, la vision du bois antique où Atreïde égorge ses neveux dans le *Thyeste* de Sénèque, le récit hallucinant de la mort d'Hippolyte dans sa *Phèdre* ou la nuit infernale de son *Hercule furieux* respirent la même tension préromantique. Quand Sénèque écrit que « la nuit s'est cachée dans la nuit », on songe aux couleurs foncées ton sur ton de certains tableaux contemporains.

Mais on retient d'ordinaire un autre aspect – à vrai dire dominant et vraiment « spectaculaire » – du quatrième style : la complexité scénographique des compositions dont les architectures intègrent aussi bien des thèmes mythologiques, des paysages ou tableaux de genre que des motifs isolés sur fond clair ou sombre, mais avec une palette beaucoup plus variée, semble-t-il, que sur les parois du troisième style. À celui-ci, les fresquistes empruntent parfois la fantaisie des structures grêles et gratuites que le regard espace, rehausse ou creuse et recompose à volonté. Ainsi dans le péristyle des thermes « de Stabies » à Pompéi (M. Borda, *La pitura romana*, p. 87), l'inconsistance des pavillons élégants qui s'étagent, sans jamais se fixer dans l'illusion d'un ensemble réaliste ou du moins cohérent, n'a d'égalé que l'apesanteur des apparitions qui s'y meuvent. C'est alors que dans la *Domus Aurca*, la passion néronienne des tréteaux multiplie comme à plaisir les façades théâtrales.

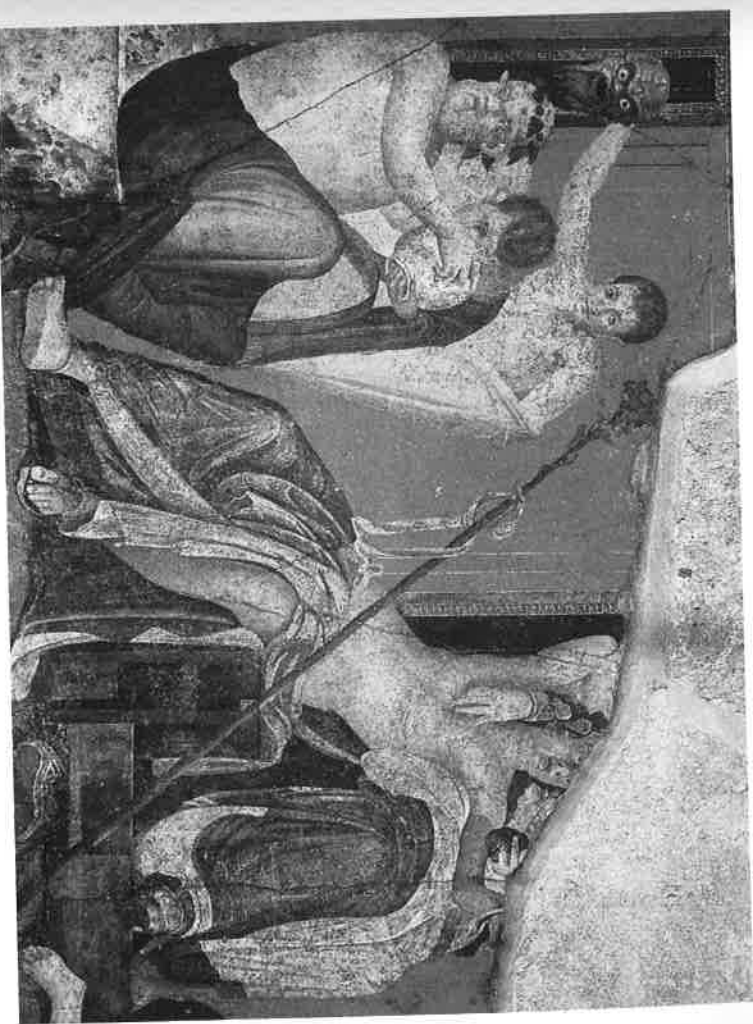
Dependant les peintres repréentent volontiers aussi, afin d'en approfondir et compliquer les perspectives, le goût du deuxième style pour les arrière-plans de portiques ouverts sur un ciel lumineux ou de palais fabuleux en enfilade (Maison des *Vettii*, salle d'Ixion). D'abord polarisée par le tableau occupant la place médiane de la paroi ou par les personnages qui se produisent par-devant

une *frons scenae**, l'attention est décentrée, égarée latéralement, mais surtout au sommet des parois, en sorte que l'œil, après s'être levé, est censé plonger d'en haut vers un au-delà de profondeurs insondables. L'exposition isolée (au musée de Naples) d'un fragment herculanien (pl. 21) souvent reproduit et commenté en fausse la perception, car il appartient au registre supérieur de la paroi et apparaît donc avec un tout autre angle de vue, lui aussi aérien : invitation à explorer les somptueux lambris « roococo » d'une féerie d'opéra. Ces architectures fantastiques hanteront l'imagination des peintres aux XVII^e et XVIII^e siècles, après avoir enchanté les intérieurs romains. Mais, comme ailleurs dans l'art romain, c'est surtout l'agencement d'éléments bien réels (balcons ou pergolas, pavillons divers, colonnades courbes ou fuyantes) qui fait l'irréalité du tableau.

Souvent des personnages multiplient une présence humaine ou divine dans l'encadrement des portes ou des propylées monumentaux. On aime à rêver sous de vastes portiques, mais à vivre aussi en compagnie des dieux. Dans la villa de Fannius Synistor à Boscoreale, les convives du maître banquetaient peut-être sous les images peintes d'Antigone Gonatas, de sa mère Phila et du philosophe Ménédème d'Éphrésie (plutôt que Démétrius de Phalère, comme on l'a préfendu récemment), en même temps que sous les regards de Vénus, de Dionysos et des trois Grâces.

Plus frappant et troublant est le cas de la grande frise des mystères dans la villa de ce nom. Cette mégalographie qui date des années 60-50 avant notre ère décore une salle à manger bien abritée de la chaleur, mais bien éclairée aussi par les fenêtres ouvrant sur les terrasses du sud et de l'ouest, notamment celle de l'ouest qui donnait indirectement sur le rivage voisin. Cette pièce n'a pas été conçue pour dérober des initiations à l'œil indiscret des profanes, mais aménagée en raison de son orientation propice aux jouissances de soleils couchants et d'airs marins. Ce qui n'exclut pas, dans le décor parétal, des allusions au rituel, surtout dans une salle où l'on fêtait le dieu du vin.

Les personnages y figurent par-devant un fond rouge uniforme, sauf les bandeaux sombres encadrés de vert qui distribuent la surface de la paroi en panneaux, comme de faux pilastres, mais sans aucun



34. Dionysos et Ariane, milieu du I^{er} siècle av. J.-C., Pompéi, villa des Mystères.

relief, sans architecture ni environnement naturel, à la différence de tant d'autres scènes bacchiques situées en milieu sauvage ou rustique. Il n'y a donc pas lieu de rapprocher la référence de Virruve (*Architecture*, VII, 5, 2) aux représentations de mythes *per topia*, c'est-à-dire dans un paysage, expression qui ne concerne pas seulement les sujets odysséens ; mais la mégalographie ne rentre pas dans la catégorie des *fabulum explicitioes*. Le spectateur a l'impression d'être dans la pièce même où, sur une sorte de palier périphérique, les personnages figurent presque en grandeur nature, dans une sorte d'illumination absolue, quasiment sans ombre, ce qui les transporte dans un autre monde que celui de l'humanité ordinaire. Il ne s'agit pas non plus d'une scène de théâtre : aucun élément de décor ni d'architecture n'y évoque de près ou de loin la structure ou les coulisses d'une *frons scenae*.

Optiquement, on n'y est pas dans un autre espace que celui des dieux et de leurs fidèles. La paroi à faux panneaux en *rosso antico* bordés de serpentine, sous les riches veinures de l'albâtre qu'encadrent horizontalement une grecque et une petite frise à sujets fabuleux sur fond noir, agrandit ou plutot sublime visuellement cette pièce où le spectateur fait face aux bacchants, aux Égipans*, à Silène, à Dionysos et Ariane, à la démonsse allée comme brusquement surgie du monde infernal, même si l'on n'est pas tout à fait sur le même plan. Mais les mortels y sont mêlés aux immortels.

Quand le visiteur entre dans la pièce, il voit d'abord en face la toilette d'une jeune fiancée en compagnie de deux Amours, mais immédiatement à droite s'impose à sa curiosité intriguée une matrone dignement assise dont l'attitude exemplifiée en quelque sorte celle du spectateur de la frise

et commande pour ainsi dire sa perception des parois, de gauche à droite en commençant par celle du nord. Cette mégalographie n'enchaîne pas (et encore moins juxtapose) des thèmes disparates pour une vague remplissage, mais compose une séquence voulue qui doit avoir sa cohérence, même si elle est unique en son genre.

À gauche de la porte d'entrée, au nord-ouest, une femme voilée semble guider le visiteur, vers une scène d'enseignement (pl. 22) : un garçonnet nu lit avec application un *uolumen** ou rouleau de papyrus, sous l'œil vigilant d'une éducatrice qui, d'une main, pointe son style sur le texte, tandis que l'autre serre un second rouleau. Cette instruction (*paidia*) conditionne l'exacritude rituelle de la piété qu'incarnent ensuite quatre prêtresses ou des-servantes – sans rapport aucun avec les quatre Saisons, comme on l'a conjecturé sans raison – occupées à préparer les offrandes, à les consacrer par l'eau lustrale dans une corbeille voilée. Détail typiquement romain, la quatrième femme à droite porte sur le ventre, dans le drapé de son manteau, un rouleau de couleur jaune qui nous rappelle le souci de respecter le formulaire écrit de la cérémonie. Puis un couple de Satyriques et un Silène lyciné évoquent la *mousiké* qui fait accéder le myste aux joies de l'extase dionysiaque. Mais une candidate à l'initiation répond par l'épouvante (pl. 23) à l'épreuve du masque exposé sur la paroi orientale et retéte dans le vin du vase en argent que tient Silène (dont le regard en direction de cette femme confirme le lien entre les personnages). Les trois groupes de la paroi septentrionale illustrent la *mousiké* au sens large – et grec – du terme : l'éducation rituelle et spirituelle qui est une initiation et donc une garantie contre la mort.

Ensuite, à droite de ce qu'on a interprété naguère comme une scène de lécanomancie*, Dionysos ivre dans les bras d'Ariane marque le sommet de la béatitude divine (fig. 34). Mais à l'épreuve du masque silénique fait pendant une prêtresse agenouillée qui dévoile l'énorme phallus du van « mystique ». L'accomplissement de ce rituel provoque le recul d'une Furie à grandes ailes noires qui brandit en vain sa housse infernale face à l'organe de la vie vainqueur de la mort (pl. 24). On connaît d'autres versions du sujet (plaques Campana, camées, mosaïque de Djémilia), mais

réinterprétées à contresens ou simplifiées de façon erronée. Il y a un espace entre la dérone ailée et le groupe qui suit sur la paroi méridionale : une jeune femme agenouillée qui cache son visage dans le giron d'une prêtresse, à côté d'une bacchante en longue tunique noire et d'une Ménade nue qui pinouette en faisant claquer ses crotales (pl. 25).

La frise de la villa Item est la seule image connue d'une paroielle séquence. Cette originalité – jusqu'à nouvel ordre – de la mégalographie pom-péienne tient au fait soit qu'elle reproduit seule (à notre connaissance) un modèle plus ancien, mais purement hypothétique, soit qu'elle répond à une commande, à une intention précise et particulière du propriétaire, à la différence des plaques Campana ou des camées exécutées en séries pour satisfaire une clientèle disparate.

L'espace qui sépare la femme agenouillée et déjouant la tête de la Furie n'implique pas pour autant une discontinuité, car la prêtresse qui la soutient à le regard tourné vers cette même Furie. La candidate ne doit pas regarder le van avant la révélation rituelle de son contenu ni se laisser impressionner par la vision infernale, comme (en face) la femme qu'éfraine le masque silénique. Mais c'est l'organe de la génération qui la sauve de la mort en l'intégrant au thiasos des Ménades dansantes et thyrsophores. C'est la consécration qui attend et qu'attend la fiancée à droite, puisqu'aussi bien ne pas être mariée, c'est ne pas être initiée, suivant l'adage grec *aganon-annuoi*.

Les lignes de force de la composition me paraissent confirmer l'originalité romaine de la mégalographie, même si ses composantes ont une origine hellénistique. Sur la paroi nord, trois groupes s'enchaînent qui s'ordonnent respectivement autour de l'enfant lecteur, de la prêtresse assise et vue de dos, de la scène bucolique (*paidia, auscheia, mousiké*), suivant trois courbes : une convexe au centre entre deux concaves. Or le cercle (ou la ronde) est symbolique de l'éducation : « inévitablement inférieur est l'homme qui n'a pas subi une initiation préalable au "cycle" et n'a pas participé aux mystères des Muses », pour reprendre une phrase du néoplatonicien Synésius de Cyrène.

En revanche, la paroi orientale du *triclinium* est construite sur un schéma d'angles et de diagonales qui ont une tout autre signification. La peinture est

gravement mutilée, mais à en juger par la position d'Ariane, l'épouse de Bacchus devait dominer tous les autres personnages : sa tête s'inscrit dans le sommet d'un triangle dont un côté descendrait jusqu'au socle où figure assis le Silène au cratère d'argent, l'autre côté, parallèle à la torche de la prêtresse, jusqu'au pied de la femme agenouillée sur la paroi sud – ce qui mettrait en relation la myste* archéty-pique de Dionysos avec la candidate à l'initiation, d'autant que la ligne passerait juste au-dessus du phallus voilé, symbole par excellence de la *téléité* ou « consécration ». De part et d'autre du couple hiérogamique, peint au-dessus de la place occupée par le maître de maison sur le lit du milieu (*medius in medio*) deux triangles encadrent l'un (à gauche) le groupe silénique, l'autre (à droite) la Furie que détourne la vue du phallus : la vraie mort opposée à la fausse frayeur. D'autres lignes ne sont pas moins significatives : orientée vers le couple divin, la torche – instrument d'illumination – est parallèle à une ligne oblique allant du masque silénique au van mystique.

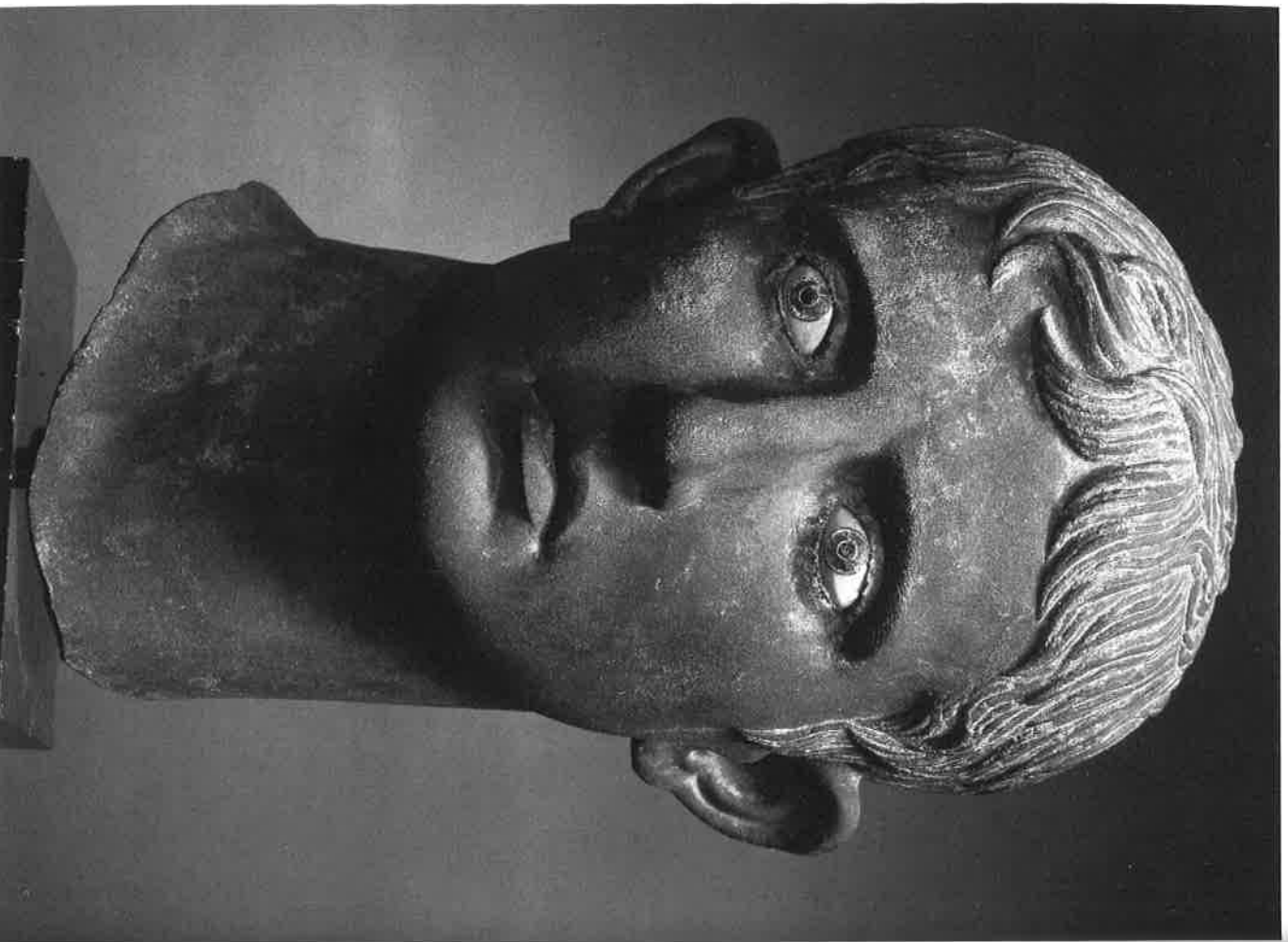
Sur la paroi méridionale enfin, le dos de la « myste » fait monter l'œil jusqu'à la pointe d'un triangle rectangulaire qui coiffe les crotales de la Ménade nue. La toilette de la fiancée et, sur la paroi occidentale, la *domina* qui trône avec une gravité voilée de tendresse mystique s'inscrivent également dans un schéma triangulaire. Même si une grande part de la signification nous échappe, cette composition me

paraît être significative et, en tant que telle, sans rapport évident avec un modèle grec. Déjà l'imaginaire dionysiaque s'acciminate aux couleurs et au goût de l'Italie romaine.

La peinture a donc été en milieu romain et pour la clientèle romaine un extraordinaire champ de recherche et d'aventures. Encore n'avons-nous parlé que de quelques aspects de cet art, sans rien dire ni des grotesques et des caricatures, ni des scènes de la rue (pl. 26), du marché, de la vie artisanale et commerciale, si savoureuses et piquantes à l'occasion, aussi typiquement italiennes que l'imaginaire funéraire contemporain. Mais il importerait de comprendre à quel point cette peinture, qui avait d'abord servi à la publicité des généraux triomphateurs et à la geste historique du peuple-maître, a pu assouvir un besoin de rêve et d'évasion en même temps que répondre aux singularités du sentiment religieux et de la sensibilité visuelle.

Majoritairement irréalisiste, cet art n'est pourtant pas indifférent aux préoccupations de la morale qu'illustrent les *exempla*. On a souvent noté que les Romains ne retenaient de la philosophie grecque que les règles utiles à la conduite de la vie, c'est-à-dire au bonheur. En ce sens, la jouissance visuelle d'un paysage en soi n'avait rien d'incompatible avec la leçon à tirer d'un mythe ou d'une tragédie. Fréquemment, l'art romain est solidaire d'un art de vivre.

LE CLASSICISME AUGUSTÉEN



35. Auguste, 25-20 av. J.-C. Bronze. Londres, British Museum.

Qu'est-ce qu'un « classicisme » ?

C'est l'expression d'un état d'esprit et de sensibilité consécutif à une période de confusion ou de discord, voire à une crise d'identité, souvent propice à la maturation d'un peuple, d'un royaume, d'une communauté civique ou politique. C'est le retour à un ordre incarné et garanti par une personnalité qui domine son temps. On parle ainsi du siècle de Périclès, d'Auguste, de Louis XIV à propos de trois âges typiquement « classiques ». De l'ordre social et politique – monarchique en fait – sont solidaires le souci et le respect des règles, de l'équilibre, de la clarté et de la fermeté formelles, en coïncidence étroite avec le fond.

Cet ordre repose aussi, corrélativement, sur une morale et une religion, c'est-à-dire sur une tradition. Tout classicisme intègre des modèles anciens qui servent de caution à son idéologie. Une révolution pacifique ne réussit qu'à condition de s'enraciner dans le passé, qu'il s'agisse de l'héritage directement national et culturel ou des archétypes culturels d'origine étrangère (l'art attique au temps d'Auguste, l'Antiquité gréco-romaine au temps de Louis XIV). Il n'y a pas de classicisme sans synthèse entre les valeurs traditionnelles et le nouveau régime. À cet équilibre diachronique correspond celui d'une juste mesure dans la forme, d'une retenue dans l'expression des sentiments, d'une maîtrise dans la composition et le style, d'une vraisemblance aussi, qui rendent d'emblée toute œuvre classique perceptible dans sa totalité unitaire : elle s'impose d'elle-même, par elle-même, sans choquer ni perturber.

Le classicisme romain est dominé par le visage de celui qui a mis fin aux désordres sanglants des

guerres civiles. À partir d'Auguste, le portrait n'est plus seulement l'affirmation physiognomique des valeurs personnelles, familiales ou nationales. Dans l'art officiel, c'est l'expression d'une politique, sinon d'un moyen de gouvernement ou l'incarnation du régime. La diffusion de l'image impériale en multiple et en décentralisée les effets. Le visage est un message de l'ordre nouveau.

Comme tout homme d'État soucieux de faire respecter son pouvoir, Auguste a donc soigné et fait soigner son image. D'après Suétone, son visage resplendissait tant de calme et de sérénité qu'un jour sa vue paralysa un Gaulois mal intentionné qui voulait le pousser dans un précipice alpin. Il avait les yeux vifs et brillants. Il voulait même qu'on leur attribuât une force divine. Quand il fixait quelqu'un, il aimait à lui voir baisser le regard, comme ébloui par l'éclat du soleil. Cette préférence s'accordait évidemment avec le patronage d'Apollon, qui passait pour avoir donné la victoire à Octave dans les eaux d'Actium : *tuis iam regnat Apollo* (Virgile, *Eglogues*, IV, 10). En 13 avant J.-C., Horace (*Odes*, IV, 5) célèbre le prince comme source de lumière :

Quand ton visage, tel un printemps,
a rayonné sur le peuple,
le jour va plus riant,
les soleils ont plus d'éclat.

À des degrés divers, les portraits d'Auguste reflètent presque tous cette idéologie d'un souverain solaire.

Une tête en bronze originaire de Méroé (Soudan), conservée à Londres au British Museum, le représente peu après 27 avant J.-C., à l'époque où, comme il l'écrivit lui-même (*Res Gestae*, 34, 3), sans avoir en principe plus de pouvoir que les

magistrats en exercice, il l'importait sur tous par son *auctoritas*. On songe au témoignage de Suétone, mais aussi à ce que Saint-Simon appelait « la majesté effrayante du roi ». Les yeux (fig. 35) étaient censés devoir fasciner à distance les sujets de l'Empire. La même finalité s'affirme dans le cas d'objets mineurs, apparemment fidèles aux archétypes officiels, comme le buste en bronze trouvé à Neuilly-le-Réal (fig. 36), en même temps que celui de Livie, chacun sur un socle, pour être honoré sans doute dans un lairairé privé : la pupille noire de ces yeux en émail bleu, sur un visage plus tendu que celui de Méroé, à quelque chose d'hallucinant. Polyclète, qui a inspiré une part de la statuaire



36. Auguste de Neuilly-le-Réal, début du I^{er} siècle ap. J.-C. Bronze. Paris, Louvre.



37. Auguste, époque tibérienne (?). Marbre. Rome, musée Capitolin.

augustéenne, passait pour avoir embelli la forme humaine « au-delà du vrai » (*supra verum*), mais sans rendre dans sa plénitude la majesté divine (*deorum auctoritatem*). Les deux bronzes précités transcrivent la version d'une physiognomie « sur-réelle » qui confine à l'expression d'une force divine, telle que le regard d'Auguste prétendait l'imposer. Mais il n'y a pas non plus de classicisme sans humanisme, et les portraits d'Auguste valent surtout, en fait, par leur humanité supérieure plutôt que par leur surhumanité déifiante.

Dans la tradition du verisme sans concession des portraits hellénistiques, les premières effigies monétaires d'Octavien – qui simplifient leurs

modèles – et la tête d'Artes (vers 36 av. J.-C. ?), qui date de l'époque où Agrippa l'aidait à éliminer Sextus Pompée, nous montrent un homme froidement résolu, l'œil fixe, les lèvres serrées, celui qui répondait « Il faut mourir » aux habitants de Pérouse qui imploraient sa grâce. Mais le chef de parti n'en est pas moins tourmenté dans l'image que nous en donne la tête de La Alaudia (coll. privée) qui proviendrait de *Pollentia* (?). Sur les monnaies de 33 avant J.-C., la dureté des traits marque encore fortement cette volonté tendue vers le pouvoir. Plus nuancé est le portrait du musée Capitolin (inv. 413) où se déchiffre dans les deux profils, perplexe encore et comme inquiet à droite, mais fermement décidé à gauche, une dissymétrie qui reste sensible de face, avec un œil froncé et une bouche presque sinuose.

Mais une fois arrivée à ses fins, la volonté politique s'humanise, ne fût-ce que pour confirmer et renforcer son autorité. Après 27 avant notre ère, la bouche demeure impérative et, sous les arcades sourcilieuses bien découpées, l'œil est de ceux qui, tels les rayons d'Apollon-Hélios, ont un éclat irrésistible. Mais la tension des muscles frontaux et maxillaires s'estompe sous l'assurante lisse et unie du pouvoir acquis. Puis une sorte de douceur indulgente, à la fois noblement hautaine et paternaliste, baigne le regard des portraits du type « Forbes » (fig. 37), du nom de l'ancien propriétaire d'un exemplaire conservé à Boston : c'est l'incarnation de la « clémence d'Auguste », qui suggère aussi le mouvement d'un regard intérieur, calmement concentré, conscience de l'Empire et de l'empereur. On songe aux vers de Corneille :

Rentre en toi-même, Octave, et cesse

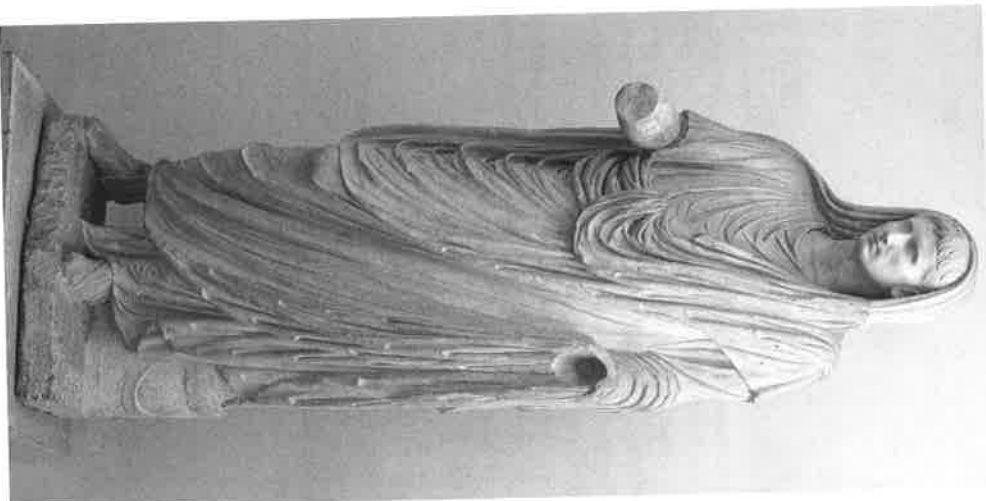
[de te plaindre...

Je suis maître de moi comme de l'univers.

On a souvent considéré la statue signée de Cléomènes l'Athénien (musée du Louvre) comme un Auguste en Mercure « orateur ». On invoquait le témoignage d'Horace qui, en 27 avant J.-C., dans une ode publiée quatre ans plus tard (l. 2, 41-44), assimile au « dieu ailé », fils de Maia, le vengeur de César. Mais la tête de cet Hermès, dont le geste est plutôt celui du dieu « psychopompe » ou conducteur des âmes dans l'au-delà, n'a rien qui autorise à l'identifier avec l'empe-

reur. Il n'empêche que l'idéalisation du visage fortement concentré, où l'on a cru (l. Ch. Balty) pouvoir reconnaître une effigie posthume de Marcellus, caractérise cette œuvre comme une création typique du classicisme augustéen.

Comme en rhétorique, la beauté va de pair avec la gravité. Cette *gravitas* religieuse caractérisée notamment la physiognomie d'Auguste sur les têtes d'Ancône, de Cologne, du Louvre (MA 1276) et sur la statue en pied de la voie Labicana, au musée des Thermes (fig. 38). Le portrait d'Ancône respire



38. Auguste de la voie Labicane. Marbre. Rome, musée des Thermes.



39. Auguste en augure, 2 av. J.-C.
Marbre, Florence, galerie des Offices.

aussi cette sérénité communicative dont nous parle Suétone. L'empereur est voilé pour sacrifier aux dieux de Rome. Il ne sera grand pontife qu'à la mort de Lépide en 12 avant J.-C.

Mais avant cette date, il apparaît déjà comme une sorte de grand prêtre habilité à servir d'intermédiaire entre les dieux et le peuple romain. La victoire d'Actium, la fin des guerres civiles et la pacification de tous les secteurs du monde romain ont démontré ses charismes. La grâce efficiente de ses « auspices » fait d'Auguste l'augure majeur de la cité romuléenne. Aussi en détiennent-ils l'insigne ou *linuus** sur l'autel de Florence (fig. 39) et la *Gemma Augustaea* de Vienne en Autriche.

En 2 avant notre ère, Auguste reçoit – après l'avoir refusé – le titre de « Père de la patrie », qui en fait justement un nouveau Romulus. Il l'était depuis longtemps dans l'opinion : en fait, on l'honorait comme un *pater familias*, c'est-à-dire comme le responsable civil et religieux de la communauté romaine. En 14 avant J.-C., l'image de son *genius* est associée à celle des *Lares Compitales** dans les deux cent soixante-cinq carrefours de l'*Vrbs*. Autrement dit, on adorait le « génie » du maître de

la maison (*dominus*), comme on le faisait dans toutes les familles où le *pater familias* officiait comme prêtre du foyer. Ce culte véritablement « paternaliste » est illustré en particulier par l'autel du quartier de « La Chénate » (*vicus Aesculii*) au palais des Conservateurs et par celui du *vicus Sandaliarius* (« des sandales ») dans le quartier de Subure (galerie des Offices à Florence ; fig. 39).

Les portraits d'Auguste à partir des années 20 avant notre ère répondent à cet élan de confiance et au sentiment de sécurité qu'inspire la personne du prince. On n'est donc pas obligé de supposer que la statue trouvée sur la voie Labicana ne date que du temps où l'empereur a revêtu (après la mort de Lépide, en 12 avant J.-C.) le souverain pontificat. On n'y décèle pas vraiment les marques d'un « Auguste vieillissant » (J. Charbonneau), ni d'une ardeur « décanitée » et comme résignée. Le *princeps* y garde l'expression de son énergie délicate et distinguée, presque juvénile, mais tranquillement maîtrisée, rassurante et souveraine. « Hâte-toi lentement » était l'un des adages qu'il aimait à citer et qu'on serait tenté de lire sur ce visage. Auguste personnifie la paix que les dieux garantissent à ceux qui les respectent. Le pan de toge dont sa tête est voilée signifie qu'il figurait dans l'exercice d'un acte sacré : il devait tenir une patère à l'hiation.

La fréquence relative des représentations d'Auguste *uelatio capite** (qu'il s'agisse du type « Fortes » ou de portraits fidèles à un type d'apparence plus juvénile) marque bien l'importance qu'on attachait à cette image de la *pietas*, vertu majeure du père de la grande famille romaine, *pater patriae*. D'une certaine manière, en effet, cette *uelatio* est censée isoler le prince du monde profane et impliquer une relation singulière avec les dieux. C'était une particularité du rite romain que les Grecs, habitués à sacrifier tête nue, avaient du mal à expliquer. Au temps de César, le néopythagoricien Castor de Rhodes déchiffrait dans cette observance l'idée que le « génie » individuel qui enveloppe les dieux est l'âme qu'en tout homme devons la citation de ce témoignage, sait aussi qu'on interprétait la *uelatio* comme un signe de la soumission aux dieux, et Horace avait bien dit aussi dans un vers célèbre de sa sixième *Ode* romaine qui s'applique d'abord à Auguste :

Dis te minorem quod quis, imperas.

« Ta soumission aux dieux te vaut l'hégémonie. »

La piété conditionne la victoire et la domination : corrélation fondamentale que transcrit, à partir de Commode, les épithètes de *Pius Felix* accolées aux noms et titres de l'empereur. Plutarque ajoute qu'on se volait peut-être de cranie qu'un mot ou un bruit malsonnant ne frappât l'oreille de l'officiant. Auguste voilait réactualisait surtout l'exemple du *Pius Aeneas*, à qui le devin Hélinus prescrivait dans l'*Énéide* :

Couvre-toi le chef d'un voile pourpre, de peur qu'à travers les saintes flammes honorant les dieux ton regard ne rencontre des faces ennemies, ce qui troublerait les présages

(III, 405 sq.).

(On a relevé des traces de la pourpre qui colorait la toge d'Auguste sur la statue de la voie Labicane dont la tête, il est vrai, fut travaillée à part.) On racontait que, accomplissant un sacrifice, Énée s'était voilé en apercevant son ennemi Diomède ; mais César aussi, avant de tomber sous les coups des conjurés ; et l'effigie voilée des empereurs ou des impératrices signifiera plus tard leur déification posthume. Certaines initiations, qui ritualisaient une sorte de mort à la vie antérieure ou ordinaire comportaient également une *uelatio**. Le point commun à ces pratiques et à ces symboliques est qu'en se voilant on entre dans la sphère du sacré.

De même que le classicisme français avait un roi « très chrétien », le classicisme augustéen exaltait un prince très pieux et fidèle à la tradition romaine. En reconstruisant quatre-vingt-deux temples romains en ruines et en restaurant maints cérémonial tombé en désuétude, Auguste réparait les conséquences de la colère des dieux qu'avaient été les guerres civiles, expiation de l'impiété. Ici encore, la sixième ode romaine du poète Horace pourrait servir de légende à toute cette iconographie de la dévotion impériale.

Sérénité apollinienne et dignité sacerdotale, héllénisme et romanité : comme tout vrai classicisme, le siècle d'Auguste concilie (et renforce) l'un par l'autre) les modèles formels adventices avec le patrimoine de la cité. Aussi Auguste ne remet-il pas seulement en état – et pour les embellir – les sanc-

tuaires de la vieille Rome républicaine. Il en construit d'autres qu'il fait décorer dans le goût attique, en les dotant de chefs-d'œuvre de l'art grec, et en remodelant le paysage urbain par toute une série de grands travaux et de monuments publics qui l'autoriseront à dire : « Je laisse en marbre une ville que j'ai reçue de briques. » Dans la première de ses élégies romaines, Propertius (IV, 1, 5) célèbre « ces temples d'or », *aurea templa*, surés « pour des dieux qui n'étaient que d'argile ».

Avant Auguste, le complexe théâtre-temple consacré par Pompée à Vénus *Victrix* et bien d'autres réussites d'une édilité de prestige consécutive à l'émergence des *imperatoriales* avaient déjà contribué à métamorphoser l'*Vrbs*. Le théâtre de Pompée dont les gradins faisaient au temple de Vénus un grandiose escalier était (en 55 av. J.-C.) le premier en pierre. Mais à l'époque d'Auguste (qui l'avait d'ailleurs fait restaurer en 32 av. J.-C.), l'éclat des marbres et les tuiles en bronze doré matérialisent le nouvel âge d'or qu'avait prédit la quatrième *Églogue* de Virgile. Tout siècle classique a son Roi-Soleil et son architecture monumentale. Celle de l'âge augustéen a beaucoup plus frappé les Romains, semble-t-il, que le classicisme des arts plastiques, fruit d'un mûrissement et d'une coalescence incobés, il est vrai, depuis plusieurs décennies. Mais l'idéologie impériale en a marqué de son sceau l'épanouissement, aussi bien dans l'iconographie des monuments privés que dans celle de l'art officiel.

Rien n'illustre d'emblée plus clairement l'équifère classique entre la novation et la tradition que l'édilité augustéenne. Au lieu de raser les sanctuaires délabrés pour loir et urbaniser le Champ de Mars au sud-est, l'empereur y met en valeur les deux temples restaurés de Jupiter *Stator* et de Junon Reine par le Portique d'Octavie, encointe en marbres précieux doublée d'une colonnade, où l'on peut admirer l'Aphrodite de Phidias et certains chefs-d'œuvre de la peinture grecque, mais aussi la statue de Cornélie, mère des Gracques, incarnation historique des valeurs matronales romaines. Au plan révolutionnaire de César, à le premier urbaniste romain » (J. Carcopino), avec déviation du Tibre au pied du Vatican pour l'extension septentrionale du Champ de Mars, expropriation et destruction des maisons et des temples, Auguste substitue un projet qui intègre et embellit la ville ancienne dans une

agglomération plus vaste annexant les faubourgs. La Rome des sept collines en occupe désormais une huitième : celle des « Jardins » (le Pincio). Elle est dotée de deux théâtres de Balbus et de Marcellus qui s'ajoutent à celui de Pompée, outre un amphithéâtre, le premier que Rome ait connu en « dur » : celui de Statilius Taurus, détruit sous Néron.

C'est aussi sous le règne d'Auguste qu'apparaissent les premiers grands bains publics : les thermes d'Agrippa, en liaison avec le premier Panthéon, au Champ de Mars qui ne servira pas à l'expansion de l'habitat, contrairement au plan de César, mais (avec les jardins et le lac d'Agrippa) aux loisirs du peuple en même temps qu'à la glorification de la famille impériale, avec le Panthéon, le mausolée d'Auguste et l'autel de la Paix. En outre, le Panthéon est implanté non loin de l'endroit où Romulus avait disparu pour devenir un dieu. Dans ce quartier neuf, qu'investira encore le culte impérial moins de deux siècles plus tard, il y a des « lieux de mémoire » chers à l'imaginaire historique romain. L'art et l'architecture de certains monuments y restent solidaires aussi d'une symbolique qu'on ne doit pas sous-estimer.

La *pietas* illustrée par les portraits d'Auguste pontife et sacrifiant s'affirme dans l'achèvement des édifices commencés à l'initiative de son père adoptif, César, le *Divus Iulius* : forum et temple de Vénus *Genetrix*, basilique Julienne, curie Julienne (siège du sénat) rebâtie en 29 avant J.-C., *Septimia Iulia*, espace électoral où l'on pourra se distraire et se promener à l'époque impériale. La pieuse renaissance du prince envers Apollon après la bataille d'Actium sera monumentalisée par le temple du Palatin, vraie « chapelle du palais impérial » (Th. Mommsen) : on a reconnu la rampe qui menait directement de la maison d'Auguste au sanctuaire. On n'en voit plus (à l'est de cette maison) que le noyau du podium en maçonnerie, des débris du pavement de marbre, quelques fragments de colonnes et de chapiteaux corinthiens. Orienté au sud, ce temple construit en marbre de Luni (Carrare) avait un fronton sommé du quadrigé en bronze doré du dieu solaire. Comme statue de culte, l'Apollon de Scopas figurait entre l'Artémis de Timothée et la Létio de Céphissodote : une face de la base de Sorrente nous montre la triade. On voyait dans le sanctuaire les vaches de Myron que

nous montre peut-être une autre face de la même base sorrentine. Les vantaux en ivoire de la porte du temple représentaient, paraît-il, l'un les Gaulois jetés à bas des rochers du Panasse (c'est-à-dire repoussés de Delphes en 279 av. J.-C.), l'autre le massacre des Niobides. Propertius (III, 31) nous parle d'un portique « doré » à colonnes « puniques », donc en marbre « africain », entre lesquelles on voyait les statues des Danaïdes qui (sauf Hypermnestre) avaient assassiné leurs époux, fils d'Aegyptus, la nuit de leurs noces : condamnées dans les Enfers à emplir leurs jarres percées, elles symbolisent l'impiété plutôt que la victoire de l'Italie sur l'Égypte de Cléopâtre. Des reliefs en terre cuite, du même type que les plaques dites « Campana », ont été retrouvés dans le secteur. De style archaïsant, ces reliefs moulés qui gardent de beaux restes de leur polychromie originale évoquent diverses figures de la fable grecque : Athéna et Persée – image de la piété –, dispute delphique entre Apollon et Héracles, Caryatides. Ils apparaissent sans doute au décor intérieur du portique, auquel étaient annexées deux bibliothèques respectivement grecque et latine. Une statue colossale d'Auguste en Apollon y rappelait l'initiative du maître. On sait aussi que, dans le temple même, le piédestal de l'idole culturelle abritait ce qu'on avait conservé des Livres Sibyllins. À cet égard aussi, la tradition religieuse de l'*Vrbs* concordait avec l'imaginaire mythologique de l'art grec.

Entre le sanctuaire apollinien et la cabane de Romulus, non loin du temple de Cybèle, compatriote des ancêtres phrygiens du prince, le palais impérial faisait topographiquement et symboliquement le lien avec la double composante du nouveau patrimoine augustéen. Jusqu'à nos jours, l'Antiquité n'a pas cessé de s'harmoniser avec les formes plus modernes en les intégrant au paysage romain. Le décor plastique du sanctuaire d'Apollon Palatin témoigne aussi d'un éclectisme typiquement classique dont la marque se lit sur un monument aussi uniaire à première vue que l'autel de la Paix.

Le forum d'Auguste et son temple de Mars *Vitor* manifestaient de façon éclatante la piété du prince envers son « père » César en même temps qu'envers le dieu qui l'avait aidé à venger sa mort, mais aussi envers les hommes illustres qui avaient fait Rome et sa grandeur. Avant de combattre à Philippipe

(en 42 av. J.-C.) les assassins du dictateur, Octave avait fait le vœu d'ériger un temple au dieu de la guerre en tant que « Vengeur » (*Vitor*). Il ne sera terminé que quarante ans plus tard, mais comme le chef d'un forum qui lui sert de vaste nef et qui en modifie la signification initiale.

En tant qu'espace fermé et centré visuellement sur un temple, le forum de César était le prototype des forums impériaux. Cependant, le temple de Vénus *Genetrix* est comme partiellement en retrait par rapport à l'espace assez profond qui s'étend face à lui, alors que le temple de Mars *Vitor* domine plus directement et axialement son *area**, sur la base d'un plan quasiment triflé, avec son abside entre les deux grandes exèdres semi-circulaires du forum. Respectueux des apparences de la *Res publica*, le prince (*princeps inter pares*) ne parvint pas à exploiter tous les terrains qu'il souhaitait occuper, si bien que l'architecte a dû jouer sur un espace plus restreint que prévu. En forte saillie sur la place, le temple octostyle de Mars sur son haut podium fixait d'emblée le regard du visiteur, en le détournant de la dissymétrie du mur d'enceinte au nord-est. De part et d'autre de la *cella*** et du *pronaos**** les deux grands hémicycles pavés de marbre « africain », orientés de Téos (Asie Mineure), élargissaient pratiquement et visuellement l'espace en ouvrant des perspectives valorisées par la polychromie du matériau et du décor. Les colonnes en cipolin des deux longs portiques soutenaient un attique orné de Caryatides qui récitaient celles de l'Érechtion d'Athènes et encadraient de grands boucliers ronds à la mode macédonienne, mais qui portaient en guise d'*urno* une tête de Jupiter Ammon. Derrière la colonnade des portiques et des exèdres semi-circulaires, sur le mur de fond, des niches abritaient les statues en marbre des grands hommes de l'histoire romaine depuis les ascendants troyens : Énée, Iulus (Ascagne), les rois d'Albe la Longue d'un côté, Romulus et les héros fondateurs de la République de l'autre, ainsi que les *viri triumphales* avec l'éloge inscrit de leurs exploits. C'était une époque de l'*Vrbs* en images, avec les effigies de ceux qui en avaient incarné les vertus et les grands moments. Au centre de la place, une statue de Mars, comme la statue équestre de César s'élevait dans l'axe du temple de Vénus. Mais, à la différence

du forum de César qui gardait une vocation commerciale, avec ses boutiques et ses banques, celui d'Auguste avait une fonction judiciaire et politique, sinon dynastique.

Au fronton du temple, connu par un bas-relief de la villa Médicis, Mars figurait entre la Vénus *Genetrix* d'Arcésilas (avec l'Amour sur son épaule) et la Fortune, Rome et Romulus, le Tibre et le Palatin. Un haut-relief de Carthage représente peut-être le groupe culturel mis en valeur dans l'abside de la *cella* : Mars accosté de la Vénus d'Alcamaène et de César. Ainsi, avec ce « musée des gloires nationales » (G. Ch-Picard) que formaient les statues des portiques et des exèdres, temple et forum célébraient finalement beaucoup moins la « vengeance » exercée sur les meurtriers de César que l'union retrouvée pour Rome et ses fils autour d'un nouveau Romulus. Cette galerie diachronique d'ancêtres prestigieux qui reconstruisaient synchroniquement la patrie romaine illustrait le discours d'Anchise au chant VI de l'*Énéide*. Significativement, l'année même où Auguste dédiait le temple et son forum (en 2 av. J.-C. et le premier jour du mois qui portait son nom), il avait reçu en février le titre de « Père de la patrie ». Ce décor monumentalisait enfin la synthèse – très « classique » aussi – des valeurs romaines et des formes grecques, depuis les Caryatides symbolisant (peut-on croire) les nations vaincues jusqu'aux Ammons qui nous réfèrent à Alexandre. Il ne faut pas oublier cependant qu'Hadrien a restauré le forum Augusti, nous dit l'*Histoire Auguste* (Hadrien, 19, 10), ce qui limite notre appréciation du détail.

À Mars *Vitor* avaient été confiées en 20 avant J.-C. les enseignes légionnaires de Crassus que le roi Phraates IV avait fait restituer à Rome par l'intermédiaire de Tibère, le futur empereur. Gage de la paix en Orient, ce geste consacrait la suzeraineté de Rome sur l'Asie Antérieure. L'événement donna lieu en 19 avant J.-C. à l'érection d'un arc qui remplaça (ou doubla ?) celui dont le sénat avait en 29 avant J.-C. gratifié Octave. Le revers d'une monnaie frappée au nom du triumvir L. Vinius nous aide à imaginer l'arc « parthique », situé entre le temple de César et celui des Dioscures, Castor et Pollux. C'est le premier exemple connu d'un grand arc à trois passages : une baie médiane voûtée que flanquaient deux ouvertures à linteau surmontées

chacune d'un fronton. Rehaussé de colonnes, l'arc d'Auguste contraste avec les *forinices** à simple et unique passage de l'époque républicaine. Cette monumentalité était accrue et embellie par les groupes statuariés en bronze doré qui sommaient l'artique et les deux socles latéraux : Auguste dans son quadrigé triomphal entre deux Parthes rendant les enseignes et leurs armes.

L'écho de ce succès diplomatique, plus providentiel et charismatique à certains égards qu'une victoire militaire, retentit plastiquement sur la fameuse statue d'Auguste trouvée à Prima Porta dans la villa de Livie (fig. 40). C'est apparemment la reproduction d'un original conçu pour magnifier l'événement dans la personne même du pacificateur. Figurerait-il dans le temple de Mars à côté des enseignes ? En tout cas, il s'agit bien, comme l'affirma J. Charbonneau, d'« un véritable manifeste de l'art impérial romain ». C'est une statue dont le type procède en droite ligne du Doryphore de Polyclète, mais avec des différences évidentes qui illustrent tout ce que l'art romain a repensé dans l'art grec, en appropriant ses modèles à un autre état, et donc à une autre vision du monde.

Le fleuron de la grande sculpture grecque classique est la statue : elle reproduit l'homme ou le dieu dans l'espace réel à trois dimensions qui est celui du spectateur. On peut en principe en faire le tour. Mais à partir de l'époque hellénistique, elle tend à faire corps avec l'architecture pour apparaître de face, dans une niche ou sous une arcature, dans un théâtre ou sur le mur de fond d'un portique comme celles qui encadraient le temple de Mars *Vitor*. C'est ainsi que l'Auguste de Prima Porta est conçu pour être contemplé frontalement. Mais cette statue sert aussi de support à un relief : la cuirasse, tout aussi étrangère par elle-même que par son décor composé à l'image hellénique du héros en pied.

La nudité héroïque est une convention de l'art grec. L'Auguste de Prima Porta n'en retient que celle des pieds, explicable en fonction même de l'acte sacré qu'accomplit le prince offrant à Mars l'une des enseignes rendues, grâce au dieu, par les Parthes. On a risqué un parallèle avec l'*Arringatore* de Florence (galerie des Offices), en raison du geste oratoire de la main droite. Mais cette main d'Auguste est une restauration moderne, tout comme le sceptre qu'on lui voit aujourd'hui sur le



40. Auguste de Prima Porta. Marbre. Musée du Vatican.

bras gauche. L'*Arringatore* a d'autres proportions, une autre contenance. Il n'a pas la majesté tranquille et sûre d'elle-même, la gravité calme et sans aideur de l'empereur armé.

La vision formelle du prince idéalisé relève pour une large part, nous l'avons vu, d'un modèle grec classique. Cependant, elle n'a rien d'une figure intemporelle. Il s'agit de l'*imperator* cuirassé sous le manteau militaire, ou *palladamentum*, qui conservait, comme la tunique, des traces de couleur pourpre au moment de la découverte. Les

épaulettes avaient le ton brun du bronze, les lambréquins le teint jaunâtre du cuir. Cette polychromie devait contribuer à donner au spectateur antique le sentiment d'une présence réelle.

L'Auguste de Prima Porta est porteur d'une histoire, celle qu'il a faite avec l'appui des dieux entourant sur l'armure les acteurs de l'événement central : la restitution à Tibère de l'une des sept aigles légionnaires arrachées à l'armée de Crassus en 54 avant J.-C. On a vu que cette manifestation d'allégeance au pouvoir romain eut un retentissement considérable, puisqu'elle lavait la honte d'un désastre sans précédent. Virgile, Horace et Propertius s'en font l'écho. Auguste déclina les honneurs du triomphe que lui décernait le sénat, mais accepta l'érection de l'arc précité sur le Forum. La cuirasse de la toréutique – nous montre donc le roi des Parthes, Phraates IV qui, pantalonné à l'orientale et revêtu de la *kandys** persique, remet une enseignes au beau-fils d'Auguste casqué, cuirassé et curieusement accompagné d'un chien en arrêt (plutôt qu'un loup ou une louve ?) : face-à-face mémorable de l'Orient et de l'Occident qui valorise la personne de Tibère jusqu'à faire penser que la statue daterait d'une époque où il est officiellement devenu le prince héritier (en 4 ap. J.-C.).

La reddition des aigles sacrées de l'armée romaine confirmait l'universalité de la paix augustéenne. En témoignent les personifications des deux nations vaincues qui encadrent les protagonistes de deux mondes naguère antagonistes. À gauche, une femme assise – qu'on a identifiée tour à tour avec la Dacie (?), la Dalmatie ou l'Espagne – se tient la tête et paraît tendre au vainqueur une épée avec son baudrier. À droite, le personnage tenant d'une main son fourreau vide et de l'autre une trompette à tête de dragon (*cornyx*) est désigné par le sanglier de l'enseigne plantée à ses pieds comme une allégorie de la Gaule. Tibère ne se distingue qu'en 12 avant J.-C. par ses victoires en Pannonie, et plus tard sur les frontières de la Gaule. Agrippa n'a définitivement réglé leur compte aux Cantabres qu'en 19 avant J.-C. Si l'on veut que la figure de gauche personnifie l'Espagne, la conception de l'armure serait de toute façon postérieure à 20 avant J.-C. et contemporaine au plus tôt des trophées de Saint-Bertrand-de-Comminges. Mais Tibère y aurait

oculté Agrippa, ce qui peut surprendre. Il faut donc plutôt se rallier à l'identification de la Dalmatie et admettre que ce décor est plus récent que le type même d'Auguste sur la statue.

Chargée de références historiques, la cuirasse l'est aussi d'images cosmiques. Au sommet, *Caelus* sous un voile rose enflé par le vent évoque la voûte du firmament. À gauche, on reconnaît le Soleil dans son quadrigé (aigles peintes en pourpre) dont il tient les rênes en brandissant son fouet. À droite, l'Aurore avec sa cruche de rosée – devant la Lune voilée par la nuit qu'elle éclaire – son flambeau – nous rappelle que l'Étoile du matin s'identifierait avec Vénus, l'ancêtre divine des Césars. On songe aux vers d'Horace dans le *Chant Scéclaire* :

Soleil nourricier qui, sur ton char brillant, fais surgir le jour...
puisses-tu ne rien contempler de plus grand que la ville de Rome.

Sur l'armure, son quadrigé domine la scène historique. C'est bien l'aube d'une ère nouvelle qu'Auguste fait rayonner sur l'univers. Dans l'axe vertical de *Caelus* la Terre (ou *Tellus*) couronnée d'épis figure allongée de son aube sa corne d'abondance en compagnie de deux bambins qui symbolisent ailleurs les fruits (ou *keproï*).

Références mythiques enfin. Les épaulettes portent l'estampille du Sphinx dont le type servait au cachet du prince, avant qu'il eût adopté l'effigie d'Alexandre pour couper court aux plaisanteries sur les « énigmes » du sceau impérial. Sous les deux nations vaincues, on déchiffre à gauche Apollon sur le dos d'un griffon, à droite Artémis chevauchant un cerf de couleur fauve. À ces deux déités que célèbre le *Chant Scéclaire*, pour les jeux renouvelant un bail de pérennité entre Rome et le Ciel, s'ajoute au pied de la statue l'Amour monté sur un dauphin : encore une allusion à l'ascendance vénusienne du prince, qui apparaît ici comme le vengeur des honnes du peuple romain plutôt que de César assassiné.

Cette synthèse d'évocateurs historiques et d'images divines, allégoriques et cosmiques, est typique de l'art officiel augustéen, qui sert à visualiser plastiquement la légitimité du pouvoir romain, de l'empereur et de l'Empire, de sa dimension ecuménique : légitimité à la fois historique et divine, car providentielle. C'est une autre façon d'écrire l'*Énéide*.

Quant à l'expression d'Auguste, elle est l'incarnation personnelle de l'*imperium Romanum*. Il a certes la sérénité des dieux grecs, leur noblesse de physionomie, mais surtout la *maiestas populi Romani* qui ne souffre aucune entorse :

Tu regere imperio populos, Romane, memento

« Souviens-toi d'imposer aux nations ton pouvoir. Ton art est d'édicter les règles de la paix, d'épargner les vaincus et dompter les superbes. »

L'orbite bien découpée des yeux, le profil net du nez et du menton, les pommettes et les muscles de la mâchoire maîtrisés sans crispation composent un visage qui magnifie dans l'individu la fermeté, l'autorité du Romain convaincu d'avoir la délégation des dieux pour gérer l'humanité et pour lui assurer la paix, en même temps que la prospérité que représente la Terre, liée verticalement au Ciel, comme le Soleil fait pendant à la Lune et Apollon à Diane.

Le Doryphore de Polyclète a donc servi de modèle, mais pour signifier tout autre chose qu'un bel éphèbe hanché, sans doute maître de son corps, mais non pas de l'univers.

« L'Empire, c'est la paix », semble nous dire l'Auguste de Prima Porta.

Il n'y a pas de paix entre les hommes sans *pax deorum*, sans paix avec les dieux, c'est-à-dire sans l'accord et l'appui des dieux qu'assure la piété. Le mot *pax* s'applique d'ailleurs à un acte, à un pacte sanctionné rituellement par un sacrifice et des prières. Pas de paix sans religion, sans la *pietas* de

l'homme qui a mis fin aux guerres civiles en raison de ses charismes providentiels dont il est porteur. Après Actium, Octave fait frapper en Orient à son effigie des monnaies d'argent dont le revers nous montre *Pax* tenant le caducée dans une couronne de laurier. « Viens à nous, ô Paix, avec les lauriers d'Actium », dira Ovide dans les *Fastus* pour fêter au 30 janvier l'anniversaire d'un monument considéré traditionnellement comme le chef-d'œuvre du classicisme augustéen : l'autel de la Paix Auguste.

On a pu en contester la valeur esthétique : « ce n'est pas une grande œuvre d'art », va jusqu'à écrire R. Bianchi Bandinelli. Il faut bien avouer que son architecture et ses dispartes ont de quoi déconcerter. Cet autel emboîté entre quatre murs et axé sur deux portes n'a rien qui enthousiasme ou séduise *apriori*. Du reste, aucun écrivain latin ou grec de l'époque impériale ne nous en vante l'exécution, qu'on attribue aujourd'hui à un sculpteur d'Aphrodisias, en Carie, peut-être influencé par l'école néoattique. Quoi qu'il en soit, le responsable de l'équipe qui l'a réalisé a visiblement dû répondre à une commande assez complexe, et donc résoudre un certain nombre de problèmes proprement romains qui n'avaient pas lieu de se poser dans un contexte grec ou hellénistique.

Rappelons brièvement les faits. En 13 avant J.-C., on attendait impatiemment à Rome le retour d'Auguste, absent depuis trois ans en raison d'une longue tournée militaire et administrative dans les

Gaules et les Espagnes. C'est alors qu'Horace l'invoque comme un jour rayonnant sur le peuple romain en des termes qui préfigurent l'assimilation de l'empereur à un soleil levant, *Sol orientis* :

« Comme une mère soupire après son fils... la patrie ne cesse de réclamer César.

Quand on apprit qu'enfin Auguste regagnait Rome, on décida que le sénat et une délégation du peuple romain iraient au-devant du prince. On l'attendrait aux portes de la ville, sur la voie Flaminienne (du côté de l'actuelle Porta del Popolo), et on lui ferait cortège jusqu'à un autel (le futur autel de la Paix) érigé au Champ de Mars pour le sacrifice d'actions de grâces. En fait, Auguste rentra discrètement de nuit, un jour plus tôt que prévu, le 4 juillet. Mais il accepta l'hommage du monument, achevé un peu moins de quatre ans plus tard, le 30 janvier de l'an 9 avant notre ère. D'ores et déjà, on célébrerait sur cet autel un sacrifice anniversaire de l'inauguration ou « dédicace » (*dedicatio*), en présence des magistrats, des prêtres et des Vestales.

L'autel proprement dit a une structure en T, fidèle à la tradition latine qu'illustrent notamment les treize autels de *Lavinium* : une table en complotir (*mensa**) entre deux montants, à laquelle on accédait par quatre marches. Cette référence archaisante, à une époque où les autels relèvent du type grec, dénote encore le souci caractéristique d'intégrer les formes du passé. Mais le décor de ces formes de base est grec : des lions ailes soutiennent les extrémités des doubles entablements d'acanthé qui couronnent les deux parois nord et sud encadrant la *mensa*. Cependant, les faces internes et externes des parois et de la table sacrificielle portent l'image des actes et acteurs romains du culte ancestral : du côté nord, sur la face interne, les Vestales que précèdent les *calatores* ou « hérauts » ; sur la face externe, la procession de trois victimes : bélier, bouc chabré, génisse (fig. 41). Ces reliefs aérés, à figures espacées, ont la stricte rigueur, la netteté d'une relation ponctuelle de la cérémonie, ce qui n'exclut pas une certaine variation de vie et d'ambiance, de la dignité grave et solennelle des Vestales aux mouvements divers des animaux ou de leurs victimes : animation concrète et très romaine, d'un tout autre style que les grands panneaux.



41. *Ara Pacis* : procession des victimes, 9 av. J.-C., Marbre, Rome.

L'autel est au centre d'un enclos sacré en marbre de Luni qui s'élevait sur une sorte de podium auquel menait un escalier. L'enceinte (11,65 m x 10,62 m) était percée de deux ouvertures : l'une à l'est, marquée par un seuil, pour les victimes et les victimes ; l'autre à l'ouest, accessible par neuf marches, pour l'empereur, les prêtres, la famille du prince, les magistrats et les représentants du *populus Romanus*. Cette enceinte constitue un *temenos** ou un *templum** à proprement parler, avec ses quatre angles qui le fixent au sol en fonction du ciel lors de l'inauguration. Mais ce *templum* a deux portes qui en font une sorte de *ianua*, lieu sacré du passage de la guerre à la paix, comme c'était le cas de l'antique *Porta Triumphalis* : encore une référence – quoique indirecte ou implicite – aux origines, mais qui préfigure aussi le cérémonial de l'*adventus** *Augusti*, l'entrée triomphale de l'empereur dans Rome telle qu'on la fêtera deux siècles plus tard.

Intérieurement, l'enceinte de l'autel offre au registre inférieur l'aspect d'une palissade, comme celle qui dut servir provisoirement à délimiter le *templum* terrestre, suivant la règle augurale appliquée aux *templa minora* qui, nous dit Festus, « sont clôturés de planches ou de toiles ». Au-dessus de la palissade figurent, courbés sous les patères à libations, des guirlandes de fruits ou « encarpes » (fig. 42) accrochées à des bucranes*, qui évoquent



42. *Ara Pacis* : guirlande de fruits, 9 av. J.-C., Marbre, Rome.

un rite consacré au sacrifice (on suspendait les crânes décharnés des victimes au flanc des autels) en même temps que la *felicitas temporum*⁴³ qui couronnait la *pietas* : les produits des saisons (*tempora*) liés en lourds festons significatifs, en effet, la prospérité universelle qu'assure la Paix Auguste.

Extérieurement, le décor est aussi subdivisé en deux registres, entre deux pilastres d'angle qui occupent un candélabre végétal aux arabesques à la fois complexes et répétitives.

Sur les longs côtés nord et sud, à la hauteur des encarpes, une frise « historique » se déroule au-dessus d'un registre floral et frugifère. Au sud, les pontifes ouvrent le cortège, avec Auguste, les augures et les flamines que suit la famille du prince. Au nord, marchent dans la même direction (vers la porte de l'ouest) d'autres prêtres – septemvirs épulons, quindécemvirs *sacris faciendis*⁴⁴, gardiens des Livres Sibyllins –, des *canilli*⁴⁵ ou enfants de cœur et d'autres membres de la famille impériale. Parmi les dignitaires sacerdotaux comptent évidemment des sénateurs et des chevaliers représentatifs des « ordres » du peuple romain. L'identi-

fication des personnages continue de diviser les spécialistes. Il semble néanmoins qu'outre Auguste, dont le profil est mutilé, on puisse reconnaître sur le flanc sud les têtes d'Agrippa, de Livie, de Tibère, de Drusus. En tout cas, les visages sont assez fortement individualisés pour qu'on soit en droit d'y déchiffrer des portraits conçus pour être identifiés par les contemporains. La procession est lente et compacte, mais variée par l'expression très personnelle des physiologies. Les dialogues qui s'engagent, l'esquisse de réactions qui se font jour chez les uns ou les autres (fig. 43), la vibration plus ou moins sensible des plis vestimentaires, les frémissements contenus de l'assistance et, plus simplement, l'orientation des têtes ou des corps. Le cortège se compose de figures vues sur deux ou trois plans, sans arrière-fond défini. Mais le piéton qui les regarde d'en-bas ne discerne dans les vides que l'ombre des saillies – qui contribuent à l'animation du relief ensoleillé – et ne voit finalement qu'un effet de foule mouvante.

Les deux groupes de participants à la cérémonie sont censés longer d'est en ouest l'enceinte de



43. *Ara Pacis* : détail de la face méridionale, 9 av.-J.-C., Marbre, Rome.

l'autel pour se rejoindre devant les gradins de l'entrée. De quelle cérémonie s'agit-il ? Les acteurs en sont bien réels et historiques, mais on a vu qu'Auguste s'était dérobé à l'hommage qu'on voulait lui faire en allant à sa rencontre en 13 avant J.-C., lorsqu'on a voué l'érection de l'autel. S'agit-il de l'inauguration, le 30 janvier de l'an 9 avant notre ère ? Mais Agrippa était mort un peu moins de trois ans auparavant (en mars de l'an 12 av. J.-C.), et l'on devrait alors renoncer à déceler ses traits dans le personnage voilé qui s'avance derrière les flamines. Faut-il admettre que cette procession représente symboliquement celle qui aurait pu ou dû avoir lieu en 13 avant J.-C. ? Cette hypothèse conduirait à nuancer ce qu'on a cru naguère encore devoir dire du relief historique romain et de son réalisme...

Quand on avait déterminé auparavant l'espace du *templum* terrestre, on le clôturait des palissades que nous montrant intérieurement les parois de l'enceinte. Une cérémonie a pu consacrer le début des travaux vers la fin de l'an 13 ou en janvier de l'an 12 avant J.-C. C'est la circonstance qu'illustreraient les deux grandes frises processionnelles. Mais l'exacte conformité aux faits n'est pas toujours la vertu majeure des reliefs dits « historiques ». Il y a un irréalisme romain, commandé par l'idéologie ou l'allégorie politique, à ne jamais perdre de vue.

Les deux cortèges s'avancent au-dessus d'une grecque et du registre végétal – qui a inspiré des exégeses aussi alambiquées que son décor. On y a déchiffré dans les rinceaux des allusions plus ou moins contournées aux branches des arbres généalogiques, à la victoire navale d'Actium (motif en trident des fleurs de lotus), à Antoine et Cléopâtre (fleurs terminaux des rinceaux inclinés vers le cygne apollinien, image d'Auguste...). Les ramifications multiples et multiplement volutes du grand calice d'acanthe qui occupe le centre de cette tapisserie sculptée sont organisées suivant une composition symétrique et savamment calculée. Mais dans le réseau complexe de cette géométrie abstraite, le détail des tiges ou caulicoles, des feuilles, des fleurs et des fruits a une consistance, une sorte de tonus nerveux et vivant qui s'imposent au regard le moins attentif. La diversité des espèces (grappes et feuilles de vigne, pampres enlacés aux caulicoles, lierre, laurier, lotus ?) et des règnes (cygnes miraculeusement

perchés sur les fleurs, lézards, grenouilles) fait palpier ce que le système a globalement de monotone. Peu importe que l'équipe responsable du relief porte l'empreinte néoattique ou pergaménienne. Il suffit de remarquer qu'à ce jour on n'en connaît pas d'équivalent exact. C'est une création sans véritable précédent ni lendemain.

L'acanthe n'a rien d'exclusivement apollinien non plus que le cygne. Théorie (*Ilyllis*, 1, 27 sq.) décrit une coupe où le lierre et la vigne voisinent avec l'acanthe. Le cygne est l'oiseau de Vénus (*Aurea* (Stace, *Silv.*, III, 4, 22), l'ancêtre du prince, et la végétation luxuriante où se mêlent des grappes évoque un retour à l'âge d'or. Certes, les sacrifices sanglants auxquels nous renvoie l'iconographie de l'autel peuvent sembler en contradiction avec les signes d'un temps où l'homme, d'après Pythagore (Ovide, *Metamorphoses*, XV, 96 sq.), n'immolait pas les animaux. Mais il n'y a pas lieu de surinterpréter les ambiguïtés du décor, ni d'opposer en l'occurrence, non plus qu'ailleurs, l'apollinisme d'Octave au dionysisme d'Antoine. Les deux files du cortège marchent sur un socle promoteur, derrière les guirlandes chargées des dons de la Paix Auguste.

De part et d'autre de la porte occidentale, entre deux pilastres, deux registres superposent à un panneau végétalisé du même type une scène mythique : à gauche, la Louve allaitant les Jumeaux en présence du berger Faustulus et du dieu Mars, leur père ; à droite, Énée sacrifiant la truie aux trente gorets sur un autel de pierre en vue d'une chapelle rustique abritant les Pénales rapportés de Troie, dans un paysage rupestre, sous l'un des chênes dont parle Virgile (fig. 44). Énée qui officie *velutio captivus* (« la tête voilé »), conformément au rite romain, a un profil jupitérien. Or nous savons que le héros troyen avait été défilé après sa disparition dans le Numécus sous le nom de Jupiter *Indiges*. Face à lui, Numécus sous le nom de Jupiter *Indiges* ont un regard clair et ardent, dans le style des derniers portraits républicains ; celui qui présente le plat de fruits et tient la cruche à libations porte – détail matériel propre au sacrifice romain – la serviette pelucheuse ou *manilla*⁴⁶. Au fronton du *templum* où logent les Pénales, anticipation de Lavinium, on distingue une patère et une crosse augurale (*lituus*) : *Le lituus* est aussi l'instrument qui servira à la



44. *Ara Pacis* : sacrifice d'Énée,
9 av. J.-C. Marbre, Rome.

fondation de Rome *augusto augurio* (Ennius). Énée sacrifie la truie à Junon, l'ennemie des Troyens, pour fléchir sa colère. La paix des deux fonds celle des hommes. C'est toute la signification de la *Pax Augusta*, qui procède directement de la piété du prince, héritier du *Pius Aeneas*.

Du côté est, à droite, ne subsiste au registre supérieur qu'un fragment de la déesse Rome assise sur un monceau d'armes. À gauche, au-dessus du registre floral, une composition mythico-allégorique donne au monument une grande partie de son sens (fig. 45). Il s'agit d'une déesse voilée qui, assise sur le roc au-dessus d'une vache et d'une brebis, tient dans ses bras deux nourrissons, entre deux femmes portées l'une par un dragon marin, l'autre par un cygne. On y a vu la Terre-Mère célébrée par Horace dans le *Chant Séculaire*, ou plutôt l'Italie, *Saturna Tellus*, chantée par Virgile dans les *Géorgiques*. Il, 173 sq. Mais *Tellus* a d'autres caractéristiques. Quant à la personnification de l'Italie, elle n'a pas non plus cet aspect, et le relief ne coïncide ni avec l'évocation virgilienne ni avec celle du *Carmen Saeculare*. Les deux déités dont le manteau s'arrondit derrière leur tête (*uelficatio**) ne peuvent représenter les souffles dont parle Horace (v. 33 : *louis aurae*) : brise terrestre à gauche, brise marine à droite, vents rafraîchissant alternativement la campagne italienne. En effet, les allégories gréco-romaines personnifiant les souffles (*aurae uelficantes*) ne figurent jamais sur un cygne, encore

moins sur un monstre marin. Comme déesse emportée par un cygne, on ne connaît guère qu'Aphrodite depuis le ve siècle avant notre ère. Cette Vénus qui s'envole avec le cygne a un rapport certain avec les crises, sans pour autant se confondre avec elles. C'est Aphrodite *Ourania* ou « Céleste » qui gouverne les airs, comme nous le rappellent Euripide (*Mède*, 836 sq.) et Ovide (*Héroïdes*, XVI, 23 sq.). Le paysage marécageux et le héron ou la grue qui se profile à ses pieds, derrière l'une couchée, correspondent d'ailleurs au règne d'Aphrodite sur les roseaux et les oiseaux des sols humides. À droite, la déesse au dragon s'identifie sans peine avec la Vénus marine (*Pelagia* ou *Ponia* pour les Grecs), Vénus « anadyomène », surgie des flots.

Ces deux hypostases, céleste et marine, de la déesse encadrent celle qui préside à la fécondité de la terre et des hommes, la déesse des vergers dont le giron est ici chargé de fruits et à qui l'un des enfants tend une pomme (fruit qu'affectionne Vénus, comme on sait). C'est Vénus *Genitrix* chère à César et à la *gens Julia*, celle qui nourrit la terre et ses beaux enfants, la mère du peuple romain. Qualifiée si souvent d'*aurora*, la déesse patronne un nouvel âge d'or auquel nous réfère la luxuriance du registre végétal peuplé de cygnes aphroditéens. Les trois aspects de Vénus se retrouvent à Cnide d'après Pausanias (I, 1, 3), chez Ovide (*Fastes*, IV, 93), dans le *Periplus Veneris* (65), chez Comutus (24) et dans un *Hymne orphique* (55,5 sq.). Dans le prologue de Lucrèce, l'*alma Venus* qui fait fleurir la terre, sourit les plaines des mers et apaise le ciel, que célèbrent les oiseaux des airs, qui règne sur les troupeaux en même temps que sur les espèces aquatiques, préfigure singulièrement la triade de l'*Ara Pacis Augustae*. Vénus y défie une souveraineté universelle que double en ce bas monde celle de Rome, incarnée par son descendant providentiel.

Ce tableau iréal à une sorte de vie autonome qui fixe le regard sans le figer, une sorte de plénitude autosuffisante et comme euphorique, qui n'a aucun parallèle dans l'art antique, pas même le fameux relief originaire de Carthage que possède le musée du Louvre, une œuvre considérée comme la copie ou l'adaptation d'un original alexandrin dont notre panneau serait la version romaine. La composition du relief carthaginois est en tout cas bien différente et ne résout pas le problème de l'unité dans

la triplé, qui ne se posait d'ailleurs pas, semble-t-il, au sculpteur africain. C'est l'équilibre harmonieux des figures, des volumes et des lignes qui fait du tableau sculpté de l'*Ara Pacis* une composition vraiment « classique ».

L'autel de la Pax Augustae est aussi très classique par son élection, le pluralisme de ses références ou de ses inspirations esthétiques. La grande procession des dignitaires politiques et sacerdotaux fait inévitablement penser à la frise des Panathénées du Parthénon, tandis que le sacrifice d'Énée nous renvoie aux reliefs pittoresques hellénistiques ou à la frise de Téléphos sur l'autel de Pergame (conservé au Pergamonmuseum de Berlin), et la tapisserie florale de la plinthe à l'art décoratif néoattique. Mais à l'intérieur d'une même scène, comme celle où officie le *Pius Aeneas*, le profil du sacrifiant évoque ceux de l'art grec classique, alors que le détail rituel (*canilli*, *mantèle*, *capite uelato*) est typiquement romain, comme sont romaines et la structure et les frises de l'autel central.

D'autres expressions de cette romanité culturelle méritent qu'on s'y arrête. La dédicataire de l'autel, *Pax*, n'y figure apparemment pas, du moins sur ce



45. *Ara Pacis* : les trois Vénus, 9 av. J.-C. Marbre, Rome.

qu'on en connaît, non plus que la destinataire (Junon) du sacrifice de la truie miraculeuse. Souvent dans l'art romain, l'image de la victime, des victimaires et des sacrifiants importe beaucoup plus dans les processions, voire dans les scènes d'immolation, que la représentation de la divinité concernée. Il est vrai que la nature même de l'animal à sacrifier correspond rigoureusement au destinataire. Ainsi, dans la petite frise de la face nord externe de l'autel proprement dit, le bélier est offert à Janus par le *Rex sacrorum**, dont Auguste a peut-être les fonctions parmi les prêtres de la face sud ; le bœuf châté à Jupiter, dieu de la victoire qui fonde la paix ; la genisse à *Pax* (Ovide, *Fastes*, I, 720). Dans cette iconographie authentiquement romaine, l'auteur et le sujet de l'offrande complètent d'avance que le destinataire : le dieu est comme implicite. On valorise l'homme et l'animal, le sacrifiant et le sacrifié, autrement dit l'image même de la *pietas* qui justifie la paix et ses félicités.

Ce monument qui, en sacralisant la *Pax Augusta*, fonde idéologiquement et religieusement le culte impérial n'a pas été conçu isolément, mais

comme pôle d'un ensemble symbolique. Les recherches d'E. Buchner ont admirablement démontré, en effet, sa relation topographique avec l'obélisque de Montecitorio qui servait de *gromon* à un vaste cadran solaire inscrit en bronze sur un pavement de travertin couvrant une superficie égale à la moitié de la place Saint-Pierre, mais dans un vaste complexe qui en occupait le double. Dans le maillage du cadran restauré sous Domitien étaient inscrits les noms des signes zodiacaux, de part et d'autre de la ligne équinoxiale, jusqu'aux tropiques du Cancer d'une part, du Capricorne d'autre part. Le jour anniversaire de la naissance d'Auguste (23 septembre 63 av. J.-C.), l'ombre du *gromon* pointait en direction de l'*Ara Pacis*, dans l'axe des deux ouvertures est et ouest de l'enceinte. L'obélisque, sommé d'une boule à pointe verticale en bronze doré et dédié au Soleil, fut érigé entre le 27 juin de l'an 10 avant J.-C. et le 26 juin de l'an 9 avant J.-C., donc vraisemblablement en même temps que l'autel de la Paix et en corrélation avec lui.

Il s'élevait aussi dans l'axe diamétral du mausolée qu'Auguste s'était fait bâtir après Actium, pour lui et sa famille, au nord du Champ de Mars. Ce tombeau monumental illustre à son tour le souci qu'avait le prince de concilier le prestige des modèles grecs avec la tradition italique. Le tambour du tumulus rappelle, en effet, l'architecture de mausolées romains comme ceux de Caecilia Metella sur la voie Appienne, de Lucilius Paetus sur la via Salaria ou de Munatius Plancus à Gaète. Mais la colonnade circulaire de l'étage supérieur, la structure extérieure (à étages) et intérieure (murs annulaires concentriques reliés par des murs radiaux ; caveau funéraire central, sous la statue qui couronnait l'édifice), l'appellation même de *Mausoleum* postulent au moins l'adaptation d'un prototype hellénistique, peut-être le tombeau d'Alexandre. Les arbres plantés autour font aussi penser aux prescriptions de Platon (*Lois*, XII, 947 e) sur les honneurs funèbres rendus aux « redresseurs », *prêtres d'Apollon et du Soleil* : après avoir déposé dans la tombe « le corps du bienheureux, on le couvrira d'un terre circulaire autour duquel on plantera un bois sacré ». À un degré majeur, Auguste avait été lui aussi un « redresseur », protégé d'Apollon et dont le soleil au Champ de Mars marquait de

l'extrémité de son doigt en forme d'obélisque qu'il était *natus ad pacem*, « né pour la paix » des hommes et des dieux.

L'architecture de l'*Ara Pacis Augustae* pourrait avoir inspiré au moment même de sa construction celle d'un autre autel : celui de Rome et d'Auguste au sanctuaire fédéral des Trois Gaules, sur le flanc sud de la Croix-Rousse, berceau d'une première représentation nationale dans notre pays. Autour de l'autel sacrificiel, une sorte de *téménios* y délimitait aussi l'aire cultuelle. Les monnaies de bronze portant la légende ROM (*ae*) ET AVG (*ustro*) nous montrent la façade extérieure de cet enclos monumental, celle qui était orientée au sud-est vers Rome. On y voit la couronne de chêne décernée à Auguste par le sénat, entre les deux lauriers qui honoraient sa porte le jour même où il reçut ce nom sacré. Mais intérieurement, comme les guirlandes de fruits qui ornent le *téménios* de l'*Ara Pacis*, des guirlandes de chêne occupaient peut-être les parois de l'enceinte fédérale. Les fragments de marbre sculpté qu'on a retrouvés en remploi médiéval, au sud de l'amphithéâtre des Trois Gaules, attestent un travail élégant et méticuleux qu'on dirait presque d'orfèvre, mais plat et scrupuleusement répétitif, sans rapport aucun avec la consistance heureuse et savoureuse des fruits sur les encarpes* de l'*Ara Pacis*. Les hautiers d'Apollon sur l'autel d'Arles ont également plus de force et de vigueur. Cependant, cette ciselure délicate et ferme rappelle aussi, avec une facture plus artisanale, le style des feuillages ou des fruits sur certains monuments augustéens et tibériens de Rome : rinceaux de platane (ou de peuplier blanc ?) sur un autel conservé au musée des Thermes (inv. 417), sarophage Caffarelli (Berlin, Staatliche Museen) et sarcophage de Raphaël au Panthéon.

Les âges classiques, où l'ordre et la paix sont facteurs de prospérité, favorisent un certain sens de la vie, du loisir et des jouissances, c'est-à-dire corrélativement le luxe des arts raffinés, voire d'un art de cour. Avec le siècle d'Auguste coïncide effectivement un véritable essor de l'orfèvrerie, de la glyptique, de la toreutique et de la verrerie que concrétise alors le goût des formes parfaites, du détail figé, parfois mignard, ou de la création somptueuse, à la mesure d'une commande « aulique ».

Le verre bleu, le métal et la pierre y font merveille sous la main experte des artistes ou des artisans grecs. Le vase Portland, la *Gemma Augustea* de Vienne et les œuvres de Solon ou du Dioscouridès qui grava l'effigie d'Auguste pour le sceau des actes impériaux, le Grand Camée de France, l'argenterie de Boscoreale et plusieurs pièces du trésor de Hildesheim datent de l'époque d'Auguste ou de Tibère, dont le règne prolonge les tendances du classicisme augustéen.

Les sujets de presque toutes ces commandes prestigieuses concernent Rome, le prince ou la famille du prince. Les figures du vase Portland gardent une part de leur secret, mais on y a décrypté des allusions à la légende troyenne et à la naissance d'Auguste (?). Les hauts-reliefs de deux *skyphoi* en argent de Boscoreale correspondent à des événements contemporains : élévation d'Auguste, telle que le thème en sera repris à la gloire des généraux romains sur les sarcophages de l'époque antonine : triomphe de Tibère, avec des images qui transcrivent peut-être certains éléments du décor sculpté sur l'arc érigé en 16 à sa gloire, entre les Rostres et la basilique Julienne. Mais d'autres motifs de cette vaisselle n'ont rien de romain : squelettes, Léda et le cygne, Cléopâtre en Alexandrie (fig. 46), Satyres et Amours bacchiques, Nike taurroctone, griffons (chers à Apollon, et donc au prince). On reconnaît dans les feuillages enveloppant des coupes le style des reliefs augustéens sur pierre, et tels oiseaux perchés sur des calices végétaux peuvent nous rappeler les cygnes de l'*Ara Pacis*. Les rinceaux gracieux de ces vases relèvent à vrai dire d'une tout autre manière. Mais, d'une façon générale, l'orfèvrerie de Boscoreale nous atteste le goût du modelé à la fois tangible et délicat.

C'est aussi l'époque où les niches Romains prirent très fort les tableaux pittoresques en marbre de tradition hellénistique et où fleurit l'art précieux et gracieux des reliefs en stuc qui rivalisent avec la peinture, sur les mêmes sujets ou avec les mêmes motifs. Certains stucateurs qui ont travaillé dans la villa de la Farnésine, sur les voûtes de petites chambres intimes, pour y évoquer les rites du culte bacchique, ont traité à la spatule leur fin ciment de marbre dans la manière impressionniste, si propre à suggérer un léger frémissement des frondaisons.

Mais ces stucs relèvent alors, semble-t-il, d'une relative modernité – qu'affectionnait sans doute l'anticonformisme de Julie.

Au total, il n'y a pas un style augustéen, mais les variantes d'un classicisme éclectique, très composite de forme et de fond, dominé cependant par quelques idées forces qui actualisent et romanisent l'héritage hellénique. L'art officiel sanctionne alors et sacralise un moment privilégié de l'histoire nationale, qui récapitule et capitalise toute l'histoire antérieure pour en couronner l'aboutissement. Cet épanouissement public inspire l'art privé (aussi bien dans la série des reliefs votifs que dans le décor sépulcral). Il donne leur essor à toutes sortes de courants parallèles, y compris dans les arts dits mineurs et dans la céramique, à Rome et hors de Rome. Le succès du culte impérial a contribué à véhiculer et à populariser les *leitmotifs* d'un art dont Auguste aura incarné et cristallisé la maturation.



46. Vase de Boscoreale (Cléopâtre ?), fin du I^{er} siècle av. J.-C. Argent, Paris, Louvre.

MUTATIONS D'UN LONG SIÈCLE : DE TIBÈRE À NERVA (14-98)

Interrompu en 69 – l'année des « quatre empereurs » – par une crise de régime consécutive à la fin d'une dynastie, celle de la famille julio-claudienne, le premier siècle de notre ère reste néanmoins dominé par l'exemple d'Auguste. Comme celle d'un *ghémion*, l'ombre portée du premier empereur s'allonge par-delà même la mort de Néron, son dernier descendant, en matière non seulement d'idéologie politique, mais de symbolique et d'iconographie. « Auguste » devient le titre sacré de tous les empereurs. Son image et les images de son siècle continuent d'inspirer l'art officiel, du moins jusqu'à Claude, puis, quoique à un moindre degré, sous la dynastie flavienne (69-96). À certains égards, elles déteignent aussi sur les commandes personnelles et sur l'art provincial. La plastique funéraire, en particulier, réédite ou récupère en les adaptant plusieurs motifs du répertoire augustéen.

Mais ce siècle développe aussi les conséquences novatrices des tendances secrètes par un régime qui, tout en s'affichant comme une restauration du passé républicain, fondeait une tout autre représentation de Rome et des Romains dans le monde. Sous Auguste et par Auguste, l'art romain avait trouvé sa forme classique en devenant impérial, c'est-à-dire en fixant un imaginaire théologico-politique où la personne du prince est inséparable de Rome et de la romanité. Mais en raison même de leur appartenance à cette romanité, les sujets de l'empereur vont en revendiquer et s'en annexer les valeurs symboliques. Le culte impérial, au lieu d'isoler le souverain dans une transcendance sublimée, lui associera tous ceux qui reconnaîtront dans le prince le principe même d'une nouvelle communauté civique et œcuménique.

On a vu les variations de la peinture pariétale à Rome et autour du Vésuve jusqu'à la destruction de Pompéi. D'autres éléments du décor privé attestent la constance de certains goûts durant tout le 1^{er} siècle et la fidélité à un répertoire romanisé au temps d'Auguste. C'est le cas de ces reliefs en terre cuite dits « Campana » qui ornent les parois hautes des parois à l'intérieur des maisons, surtout à Rome et dans les environs. Cette production s'échelonne sur plusieurs générations, jusqu'à l'époque d'Hadrien ou 150 au plus tard. Les plaques en question doivent leur nom au marquis Campana di Cavelli qui en avait rassemblé une magnifique collection, en grande partie rachetée (après la ruine et la condamnation du malheureux) par Napoléon III, ce qui explique pourquoi le Louvre en possède aujourd'hui la plus riche sélection, plusieurs musées européens se partageant les autres exemplaires. Fabriquées en séries à l'aide de moules et rehaussées de contours plus ou moins vives, ces plaques continuaient la tradition des terres cuites qui décoraient les édifices étrusques. Elles servaient à revêtir des structures en bois, à orner le couronnement d'édifices ou, plus précisément, à doubler les linteaux de grandes portes. On en a même trouvé sur les navires de parade extraits du lac de Nemi, aménagés au vrai comme des maisons. Elles formaient des frises continues avec répétition de certains motifs et un souci de symétrie qui caractérise aussi la composition de maint relief.

Les sujets reproduits en nombre grâce au surmoulage, pour répondre à la demande d'une clientèle apparemment fidèle, sont des plus divers à première vue : scènes de cirque, de chasse ou de



47. Autel funéraire (face postérieure), vers 20-30 ap.-J.-C. Marne, Rome, musée des Thermes.



48. Plaque Campana : scène d'amphithéâtre, 1^{er} siècle ap. J.-C. Moulage. Rome. Museo della Civiltà Romana.

gladiature (fig. 48), figures divines, mythiques ou mystériques, dionysiaques notamment, têtes et torses entés sur des calices floraux (dans la tradition des grotesques), paysages « nitidiques » tabuleaux relevant du courant pictoresque hellénistique (Dionysos chez Icaros), histoires de Pélopos et Hippodamie, Athéna et Persée, Dédalos et Pasiphaé, Oreste sur l'omphalos delphique, danse armée des Couvètes autour de Zeus enfant, travaux d'Hercule, façades de temples et quelques schèmes d'inspiration néoattique. Souvent les personnages sont enveloppés de vrilles ou de rinceaux dont le style nous réfère encore à ceux de l'*Arca Pacis*. Les figures de fantaisie serries dans un complexe végétalisé répondent au même goût de la tapisserie en relief.

Mais la naturalisation des motifs empruntés au répertoire hellénique ou hellénistique se vérifie surtout dans le groupement symétrique des Victoires de part et d'autre d'un brûle-parfum, des danseuses de Callimachos autour du Palladium (ce qui est étranger au modèle d'origine, mais symboliquement important pour les descendants des Troyens), d'Héracles et d'Apollon affrontés devant le trépiéd delphique, de femmes au profil archaïsant devant un candélabre ou un plant d'acanthe à grosses volutes, de Salyres entourant Dionysos, de Persée et d'Athéna tenant la tête de Méduse. Cette schématisation intègre un héritage grec hétérogène en le romanisant. Ainsi les femmes « archaïsantes » mettent la main sur les fleurs de l'acanthe en relevant un pan de leur tunique, ce qui rappelait aux contem-

porains le profil de *Spes*, déité de l'Espérance que fait valoir le monnayage de l'empereur Claude. Les Victoires occupées au brûle-parfum personnifient la *pietas*. La théologie même de la victoire impériale est impliquée dans l'image de la Nikè tauroctone* qu'on voyait sur un vase de Boscoreale et qu'on retrouvera dans le forum de Trajan comme symbole de l'invincibilité que vaut à Rome sa piété sacrificielle (plutôt que comme allusion à une victime qu'on immolerait au *Genius Augusti*). Les prisonniers barbares qui défilent en char évoquent le triomphe, et l'icéonographie bacchique elle-même qui ressortit pour une part, bacchique en peinture, à un « dionysiasme d'atmosphère » (J. Bayet), n'est pas sans rapport avec l'idéologie de la romanité civilisatrice, génératrice du bien-être et de la paix, comme Bacchus, vainqueur des Indiens et « dompteur de l'Orient », leur avait apporté les joies de l'ivresse.

L'art funéraire privé est lui aussi marqué d'une empreinte impériale. Le 1^{er} siècle de notre ère est celui des urnes cinéraires, des cippes et des autels plus ou moins ouvrages. La diversité relative des modèles et la multiplicité de leurs variantes, conformes aux commandes d'acheteurs toujours plus nombreux, attestent l'épanouissement de cette production qui se distingue foncièrement de la série traditionnelle des stèles à bustes nichés. Ce dernier type garde évidemment quelques fidèles, mais la clientèle des articles funéraires romains a changé. Elle se recrute désormais davantage parmi les affranchis, et d'abord parmi les affranchis de la domesticité impériale, qui ont à cœur d'affirmer sépulcralement leur promotion dans la société romaine.

Un type de cippe ou d'autel dont la mode reste stable de Tibère à Trajan (et même au-delà) est celui de l'épithaphe encadrée d'une frise de rinceaux d'acanthe, tout à la fois naturalistes dans le détail et stylisés dans la composition, dont le schéma devient très vite conventionnel et stéréotypé. On décèle bien ici ou là certaines particularités de facture : avec la fermeté bien nette des arabesques fleuries sur le cippe d'Atimetus Pamphilus (musée Capitolin) contraste la souplesse impressionniste ou pointilliste, parfois complexe, du végétal sur les exemplaires claudiens, mais surtout néroniens et flaviens. Sur l'autel de Julia Victorina (Louvre) qui

date des années 70, le relief brillamment découpé, mais serré, des acanthes entoure non seulement l'épithaphe sur la face antérieure, mais encore le buste de la défunte coiffée du croissant lunaire ; et la même Julia Victorina – une enfant morte à l'âge de dix ans et cinq mois – figure au revers du cippe, mais adulte et radifiée, ce qui impliquerait, pour F. Cumont, l'espérance d'une immortalité solaire après un séjour dans l'astre des nuits... Les petits côtés de ces autels funéraires portent fréquemment des lauriers apolliniens, référence indirecte au divin protecteur d'Auguste, de sa dynastie et donc de l'ordre impérial, mais aussi à Hélios que réintègre l'intelligence après la mort.

Beaucoup plus nombreuse est la série des monuments à guirlandes dont le succès est pratiquement coextensif à celui des autels funéraires, de Tibère à Hadrien, c'est-à-dire durant plus d'un siècle. Mais ce dénominateur commun du feston frontal corres-



49. Autel funéraire d'Amemptus, vers 41-50 ap. J.-C. Marbre, Paris, Louvre.

pond à une pluralité de variantes en fonction du contenu même de la guirlande (fruits, chène, laurier) et de sa présentation, qu'elle soit suspendue à des bucranes, à des têtes de béliers ou d'Ammons, à des trépiéds delphiques, à des candélabres ou à des flambeaux, voire simplement accrochée à deux clous. Nous avons vu que ce décor transcrit sur le marbre un rituel d'offrandes réellement fixées à l'origine sur l'autel du sacrifice. Nous savons également qu'on offrait aux morts les fleurs et les fruits de l'année (*hōraia*), qu'on en garnissait leur tombe pour les associer au renouveau cyclique de la nature éternelle. Ce motif pourrait donc consacrer le souvenir des dévotions familiales.

Il faut sans doute faire la part des modes dans les variantes. Mais certaines particularités paraissent assez significatives aussi pour qu'on s'interroge sur les intentions qu'elles purent impliquer. Sur le cippe d'Amnestus, un esclave de Tibère (Louvre), la guirlande de fruits est fixée à deux clous d'où pendent en spirale des rubans ou lemnisques bouletés. Spondon, affranchi de Tibère et de Livie, bénéficia d'une épithaphe *Dis Manibus*, ce qui en fait un monument de consécration religieuse que soulignent les bucranes angulaires de l'autel (Rome, villa Borghèse), alors que le cippe de l'esclave Aimnestus ne porte que son nom, sa qualité et son âge. Mais sur les petits côtés de l'un et de l'autre, la patère et la cruche à libations – si souvent reproduites aux flancs des autels – signifient la piété due aux défunts. Ces premiers modèles tibériens préudent au succès plus que séculaire du type, dont les sarcophages à encarpes conserveront le symbolisme à l'époque antonine. Mais, dans le lot plus ou moins répétitif de la série, des exemplaires exceptionnels relèvent de l'art plutôt que de l'artisanat.

C'est le cas de l'autel inscrit au nom d'Amemptus (Louvre), affranchi (par testament ?) de Livie qualifiée de *diua*, donc après son apothéose en 41 (fig. 49). Sculpté sur ses quatre faces, le monument devait pouvoir être vu dans l'espace d'une chambre funéraire, à moins que le décor ait été conçu pour la seule satisfaction du mort – ce qui n'est pas sans exemple. Son aspect monumental est souligné par la haute base doublée d'un tore de lauriers et d'une cimaise à frise d'acanthes stylisées, ainsi que par le couronnement, avec sa corniche à grandes feuilles et denticules.

La guirlande de fruits ample et vivement détaillée, moyennant un coloris nuancé d'ombres et de lumières, est accrochée autour de l'épithaphe pour former trois courbes. En façade, suspendue derrière deux longues torches qui reposent sur des têtes de sangliers, elle est clouée au-dessus d'un masque de Silène, tandis qu'un aigle aux ailes éployées se balance au milieu de la courbe, au-dessus d'un couple de centaures affrontés que chevauchent respectivement Éros et Psyché. Sur les petits côtés, un crâne de cerf sépare deux festons au-dessus d'un cratère où s'abreuvent des colombes, entre deux lauriers. Au revers de l'autel, un bucrane domine une table de sacrifice garnie d'ustensiles cultuels. L'époque julio-claudienne affectionne cette thématique de la piété rituelle.

L'art délicat, sinon précieux, de ce cippes se double d'un allégorisme funéraire riche et complexe. Les torches nous réfèrent au bûcher ou *rogus conscratiois* de l'apothéose impériale dont l'affranchi d'une *diada* semble revendiquer sa part ; ce que confirme l'aigle dont les ailes paraissent porter l'épithaphe, tout comme celui qui, lâché au sommet du *rogus*, passait pour emporter au ciel l'âme de l'empereur déifié. Les centaures, que nous retrouverons un siècle plus tard sur les sarcophages et que les poètes imaginent à l'entrée des Enfers, véhiculent les âmes dans l'au-delà, ces âmes dont Amour et Psyché représentent les deux faces : masculine et féminine, *animus* et *anima*. Le masque de Silène, le cratère et le rhyton qui gisent au sol entre les monstres chevalins, mais aussi les cratères latéraux où puisent les oiseaux – images de l'âme également – évoquent l'immortalité symbolique et bienheureuse réservée aux mythes de Bacchus. Les crânes des cervidés et du bovidé, les têtes de sangliers surtout sont beaucoup plus problématiques. Si, à côté de la *picias* impliquée par le bucrane, ils ne symbolisent pas la *uiritas* du chasseur qui sacrifie ces animaux à Diane, il pourrait s'agir d'*aporrhopaia** protégeant l'autel contre le mauvais œil et la mort (le cerf était connu pour sa longévité).

Mais, dans cette imagerie *a priori* disparate, les thèmes de l'art augustéen gardent une place tout à fait notable : les encarpes garants de félicité, les lauriers apolliniens, le mobilier sacrificiel et la vaisselle appropriée aux rites de la religion traditionnelle.

sans parler des allusions à l'apothéose, dont les obscures d'Auguste ont inauguré le cérémonial.

D'un tout autre style, malgré un certain nombre de motifs communs, est l'autel du Louvre (MA 633) qui date des années 70. L'encarpe y est lourdement suspendu à des têtes de Jupiter Ammon, au-dessus de deux aigles angulaires serrant leur proie sur des socles ornés de figures dionysiaques. La courbe du feston encadre sous le champ de l'épithaphe restée vierge un masque de Gorgone entre deux cygnes. Sous l'encarpe, une Néréide s'agrippe à un cheval marin en compagnie d'Amours.

Les têtes d'Ammons dont la barbe bouclée, les cornes de bélier, l'œil grand ouvert respirent la noblesse et la puissance tutélaire n'apparaissent pas avant Claude sur les autels funéraires. Elles ont ici un relief aussi fascinant que celui de la Méduse médiane, bien fait pour neutraliser les regards maléfiques. Les composantes rehaussées de l'encarpe, la somptuosité baroque et multiplement fleurie du décor, le jeu des courbes (cornes d'Ammons, cols de cygnes, empennage des aigles, enflure du manteau cerclant la Néréide et l'encolure du monstre), sans parler du décor marginal précieusement détaillé, manifestent une exubérance figurative qui se fait jour dans l'art néronien, en réaction contre une certaine rigueur post-augustéenne, et se développe à l'époque flavienne avec l'expression d'une sensibilité ardente.

La même exaltation luxuriante éclaire sur telle urne trouvée dans la tombe des *Platorini* (musée des Thermes), mais avec une sorte de sensualité gourmande qui fait valoir pleinement les fruits pulpeux. Sur l'autel précité du Louvre, le voyage transocéanique de l'âme auquel fait allusion la Néréide restée liée au mythe grec des îles Fortunées, entre les deux aigles vainqueurs qui, sur leurs socles bachiques, nous renvoient au symbolisme de la « consécration » impériale et de l'immortalité astrale : bon exemple de cette iconographie composite qui illustre un véritable syncrétisme eschatologique. La complexité du style transcrit celle des croyances et de l'imaginaire.

Mais certains titulaires des cippes (y compris et surtout les affranchis de la maison impériale) s'y réclament volontiers des valeurs de Rome et de la romanité : d'où l'image de la Louve et des Jumeaux sous la guirlande que saisit l'aigle sur plusieurs

autels de l'époque flavienne. Les festons de chêne donnent à penser que le défunt a mérité une couronne civique et, là encore, l'exemple augustéen est comme sous-entendu. La couronne de laurier est devenue un monopole de l'*imperator* qui a seul désormais les honneurs du triomphe. Mais les sujets du prince ont ceux d'une guirlande sur le marbre de leur tombeau : insigne d'une victoire sur la mort, mais qui n'est pas sans rapport avec les charmes impériaux, c'est-à-dire avec une déification posthume.

Dans le cas du monument d'Ambivius Hermès, au Louvre, où le laurier de la guirlande double la couronne de chêne sculptée au front du couronnement, le monde océanique évoqué dans l'orbe du feston nous réfère, comme la Néréide de l'autel précité, à la félicité des défunts héroïses, et les sphinx angulaires à l'image orientale des monstres ravisseurs. Quant aux têtes de béliers d'où pend la guirlande, outre le succès de leur fonction ornementale à cette place, elles peuvent s'expliquer comme une allusion à une catégorie de victimes que l'on sacrifiait souvent à des divinités chthoniennes, celles du monde souterrain où étaient censés séjourner les morts avant la conception d'un au-delà céleste. On vérifie une fois de plus, en l'occurrence, l'hétérogénéité de cette iconographie sépulcrale.

Une autre façon d'héroïser le défunt consiste dans l'architecture même de l'urne cinéraire ou de l'autel. L'urne augustéenne de Volumnus Violens, à Pérouse, avait déjà l'aspect d'un petit temple ou *naiskos*. Nous avons même vu qu'au I^{er} siècle avant notre ère, d'après Polybe, des sortes de chapelles abritaient les masques des morts dans les grandes maisons patriciennes. Certaines familles restaient fidèles à cette tradition à la fin du 1^{er} siècle après J.-C., comme en témoignent peut-être deux portraits découverts en 1848 dans la tombe des *Haterii* (fig. 4). Plus tard encore, des autels funéraires exposent en façade les bustes des morts dans un édicule de type « temple ».

À part un exemplaire tibétien exceptionnel (fig. 47), tant pour la délicatesse d'une sculpture – pour ne pas dire d'une ciselure – méticuleuse que pour les particularités du sujet (une danse de Ménades y fait pendant à la *dextrarum iunctio** des époux), les cippes ou autels à pilastres se multiplient surtout à l'époque flavienne et jusqu'au

règne d'Hadrien, voire d'Antonin. Lisses, cannelés ou ornés de candélabres végétaux, ces pilastres encadrent soit l'épithaphe sous différents motifs (cratère flanqué de griffons, Amours marins ou porte-guirlandes, rinceaux peuplés), soit les portraits en buste ou en pied des défunts, soit une scène (de banquet par exemple). Au fronton de l'autel, une couronne, un aigle ou des sphinx occupent le tympan. Les urnes suivent la même mode. À l'époque de Claude (vers 50), un exemplaire issu du colombarium de Pomponius Hylas associe à l'image du couple des défunts dans leur chapelle l'encarpe accroché aux pilastres, sous un couvercle où des Amours portent l'aigle de l'apothéose astrale dans la conquête du voyage transocéanique ; synthèse d'une représentation mythique traditionnelle et de l'immortalité céleste.

Le relief des colombes, souvent torsées et à l'occasion doublées d'une guirlande, a beaucoup plus de succès, notamment à partir des années 70. Elles mettent en valeur l'épithaphe au-dessus d'une scène mythique appropriée, comme le rapt de Coré emportée par Pluton aux Enfers, l'omphalos delphique entre les griffons apolliniens, les époux serrant la main dans le tombeau ou le buste même des défunts. Très curieusement, l'aigle est combiné sur l'autel de Volusia Arbuscula au musée de Chantilly avec les spirales écaillées de deux serpents – symboles du renouveau annuel – et la guirlande de fruits couronnant l'épithaphe, au-dessus de la tombe à grands vantaux ouverts d'où sort un Silène porteur du van bachique et menant un bouc au sacrifice : image du rite exorcisant les démons de la mort. On retrouve sur cet exemplaire (d'époque néronienne ?) les têtes de béliers aux angles des graddins qui dominent un socle à encarpes et bucranes.

Il arrive que des troncs de palmiers remplacent les colombes, avec des Victoires ouvrant la porte du tombeau. On constate aussi toute une série de variations sur des schémas communs dans cette production véritablement « florissante » à tous égards durant plus d'un siècle. Les références religieuses – isiaques et dionysiaques en particulier – singularisent plusieurs monuments. Mais partout, dans ce foisonnement plus ou moins personnalisé à l'occasion, demeure perceptible une empreinte « impériale » et triomphale. Deux affranchis n'ont pas hésité à se faire représenter, l'homme sur un aigle,



50. Autel de Calpurnius Daphnus, époque néronienne. Rome, palais Massimo alle Colonne.

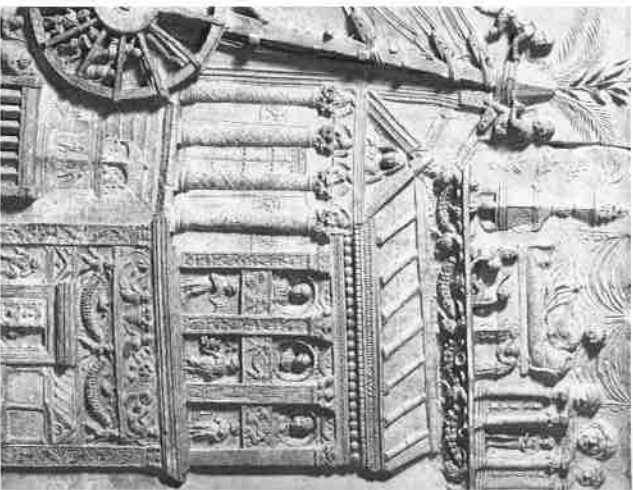
la femme sur un paon (Vatican, salle du Bège), comme l'empereur et l'impératrice après leur *consecratio*. Les défunts s'identifient d'ailleurs souvent avec les dieux¹.

La vie professionnelle, qu'on a vue déjà si concrètement présente sur certains tombeaux de l'époque augustéenne, n'a perdu aucun de ses droits dans le décor des autels. Des affranchis y affichent leur fierté d'avoir réussi dans leur métier et par leur métier. Au temps de Néron peut-être, un bailleur de fonds au grand marché de Rome figure en plein travail, sous son épiptaphe, entre deux livreurs de poisson qui ploient sous le fardeau de leurs cages d'osier (fig. 50). Un peu plus tard, au temps de Domitien, L. Cornelius Atimetus – autre affranchi – a fait représenter son atelier et pose lui-même devant un étalage impressionnant de couteaux ou autres outils tranchants. Un autel des années 120 nous montre encore un sculpteur de portraits en médaillon (*imago clipeata*²).

Mais nous sommes à l'époque où apparaissent les sarcophages à guirlandes historiées. Or ce type de décor caractérise déjà l'autel flavien de Luccia Telesina (Vatican, galerie Chiaramonti) où la guirlande de chèvre accrochée à des têtes de béliers au-dessus de sphinx angulaires souligne le mythe de Léo tenant Artémis et Apollon dans ses bras. On a l'impression que les ateliers des premiers sarcophages ont travaillé

sur des schémas qu'on avait appliqués à la fabrication des autels dans la seconde moitié du siècle précédent.

Parmi les témoignages les plus curieux que nous conservions de la sculpture funéraire flavienne comptent certains reliefs qui décoraient la tombe des *Haterii*. Ce sépulcre est resté inachevé (semble-t-il) pour des raisons mystérieuses, peut-être liées à la mort de l'empereur Domitien pour qui un membre de la famille a probablement travaillé, ce qui lui aura valu des ennus après la *damnatio memoriae*³ du prince abhorré... Les deux faces d'un pilier représentent un vase-balustré autour duquel ondulent précieusement les ramures graciles d'un rosier à fleurs épanouies ou en bouton, avec un relief inégalement prononcé qui ménage des effets nuancés d'ombre et de lumière, en même temps qu'un semblant de vibration végétale. Le balustré est comme suspendu au-dessus des courbes d'un rameau d'olivier. On a donc affaire non pas à un vérisme ou à un naturalisme proprement dit, mais à une sorte de mirage, à un art qui donne l'illusion du réel à ce qui



51. Tombeau des *Haterii* : machine élévatrice et temple-tombeau, fin du I^{er} siècle ap. J.-C., Marbre. Musée du Vatican.



52. Tombeau des *Haterii* : édifices de Rome, fin du I^{er} siècle ap. J.-C., Marbre. Musée du Vatican.

est irréel, qu'il s'agisse de la vie florale ou de la vision d'un vase dans le vide. Un autre relief nous montre une morte sur sa couche funèbre, entourée des pleureuses rituelles et des esclaves affranchis par son testament, dont les tablettes (*pugillares*) sont entassées au pied du lit : détail typiquement romain, tout autant que les particularités du mobilier dans le vestibule d'une riche maison. Mais cette matérialité n'exclut pas la ferveur de la *conclamatio*⁴ qui honore la matrone décédée.

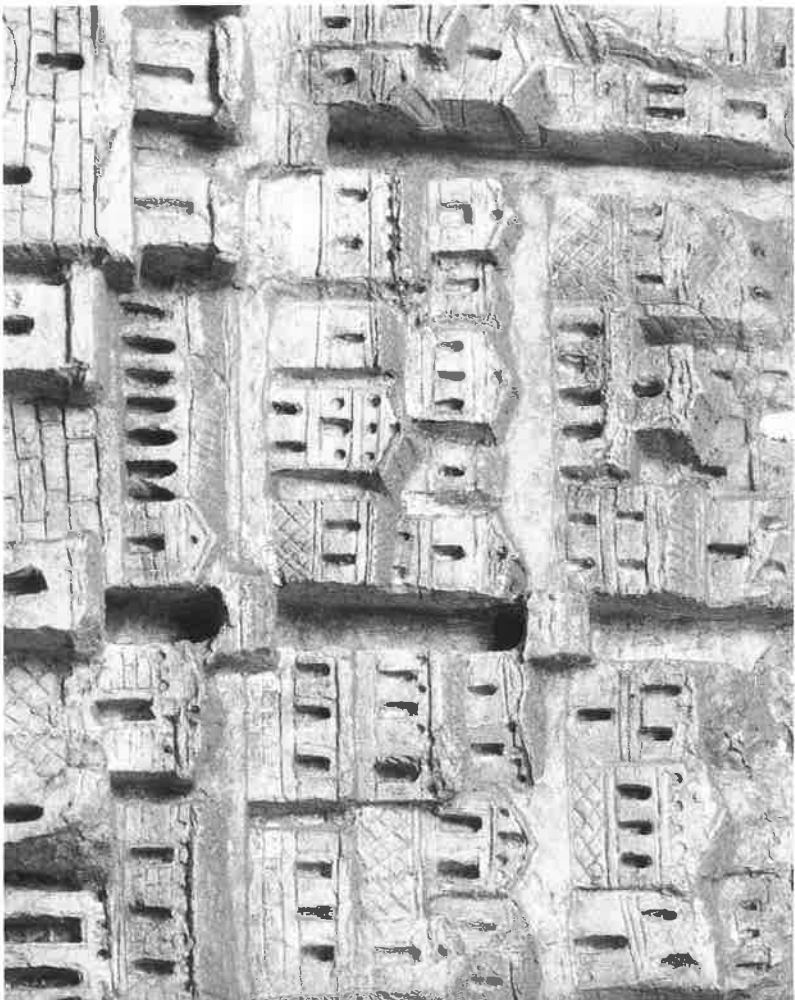
Sur un troisième relief (fig. 51) figure le temple-tombeau où foisonnent les images relatives à l'éternité cyclique (génies des Saisons), à l'apothéose (aigle), au salut des morts (Héraclès et Alceste sortant du sépulcre) et à leurs vertus héroïques. Mais y figurent aussi les têtes d'enfants disparus prématurément, qu'on retrouve jouant auprès du lit où la défunte se réveille au registre supérieur : vision irréelle, mais espérée, rêvée d'une survie posthume et bienheureuse, sous la protection de Vénus. Mais avec ce spectacle miraculeux contraste, comme souvent dans l'art romain, celui d'une étrange machine élévatrice. Les cordages de cette « grue », servant à faire monter les blocs de construction jusqu'à la hauteur du faîte de l'*therôon*⁵, glissent sur une large pièce de bois grâce à une énorme roue d'écureuil qu'actionnent des esclaves : miracle de la technique, symétrique au miracle d'une résurrection dans le ciel des pieux et des justes...

Il y avait en effet dans la famille des *Haterii* un entrepreneur de grands travaux publics (*redemptor*), dont un autre relief (fig. 52) fait valoir les réalisations : une porte monumentale ouvrant sur le sanctuaire d'Isis au Champ de Mars, l'amphithéâtre

flavien (Colisée), l'entrée orientale du Grand Cirque (érigée comme le Colisée en 80-81), l'arc de Titus (achevé une dizaine d'années plus tard), le temple de Jupiter Tonant (rebâti sous Domitien). C'est en somme l'*elogium* en images d'un constructeur, trop bien en cour sans doute pour n'avoir pas eu à en souffrir après la mort de l'empereur exécuté, en 96. Aussi n'a-t-on retrouvé que les éléments incomplets d'un décor qui se voulait prestigieux. La tutelle des Cabires, les « Grands » dieux de Samothrace dont les bustes couronnement peut-être la porte du tombeau, n'aura pas suffi à préserver les *Haterii* des aléas de l'histoire. Mais l'originalité de leur monument les préserve à jamais de l'oubli. Dans l'art antique, c'est un *unicum*, et cet *unicum* est romain.

Le travail et l'outillage occupent – il est vrai – dans l'iconographie romaine (et gallo-romaine) une place tout à fait significative, comme en témoigne un fragment de relief évoquant le creusement de l'émissaire du lac Fucin, au temps de Claude. Au même ensemble appartenait la vue d'un bouyg (fig. 53) qui, tassé dans ses remparts, dominait peut-être le site du chantier (Avezzano, Museo Tortonina).

Sensible dans la thématique sépulcrale, l'idéologie impériale marquée inévitablement et à plus forte raison les novations du paysage architectural, lesquelles tiennent aussi pour une part à l'exotisme des religions qui répercutent dans l'*Urbs* l'hétérogénéité du monde romain. C'est aussi pour Rome une façon de devenir vraiment « impériale », au sens géographique et occuménique du terme. Longtemps avant la formule pontificale

53. Vue d'une ville, milieu du I^{er} siècle ap. J.-C. Moulage, Rome, Museo della Civiltà Romana.

Urbi et orbi, le jeu de mots que faisait déjà

Ovide :

Romane spatium est urbis et orbis idem

« L'espace de Rome est celui du monde »

(*Fasti*, II, 684)

pourra désormais s'appliquer à cette « ville-univers » (*Oranapolis*) véritable rendez-vous du genre humain ou « abrégé de la terre habitée », comme dira vers 200 l'évêque Athénée.

Après la mort d'Auguste, la dédicace en 16 du nouveau temple de la Concorde au pied du Capitole consacra un certain nombre d'inflexions dans l'architecture sacrée de l'*Urbs*, qui attestent un changement notable de perspective. Sur le terrain on n'en déchiffre que les infrastructures. Mais le revers d'un sesterce frappé en 35 (pour le quatrième centenaire du premier temple de *Concordia*, celui de

puisqu'il alla jusqu'à voler l'*Aproxomenos* de Lysippe dédié par Agrippa devant les thermes portant son nom (près du Panthéon) et payer six millions de sesterces l'*Artigamos* (« jeune marié ») de Parrhasios. L'idée d'agrandir le temple et d'en repenser l'architecture en fonction d'une finalité muséographique n'aurait pas de quoi surprendre de la part du César esthète et agnostique.

L'espace étant trop étroit entre le pied du *Tabularium** et la rampe du *clivus Capitolinus*, on ne pouvait agrandir la *cella* du temple qu'en largeur : d'où ce plan insolite à saillies latérales par rapport au *pronaos*. Mais cet élargissement a permis une amélioration de l'éclairage moyennant les fenêtres et portes-fenêtres que représente le relief du Vatican, avec, autour du *mos*, un promenoir à balustrade bien fait pour faciliter la visite. Les proportions spacieuses et la distribution de la lumière expliquent aussi que le sénat y ait tenu certaines réunions importantes.

Sur le relief, *Concordia* est associée à la déesse Rome. Cette Concorde n'est plus seulement celle du peuple romain, invoquée par Camille en 367 avant J.-C. pour la réconciliation entre patriciens et plébéiens. Il s'agit désormais de la *Concordia Augusta*, celle des Romains et de l'Empire sous l'autorité charismatique d'Auguste et de ses successeurs. Sur le sesterce de Tibère, la déesse tient une patère, qui est un attribut de la Pitié, et une corne d'abondance, symbole de félicité : encore une façon d'affirmer que la paix entre Romains repose sur la religion (y compris le culte impérial) et garantit la prospérité, comme le suggérait l'*Ara Pacis*.

Cette concorde est personnifiée sur les deux socles du *pronaos* par les Dioscures, Castor et Pollux (également chers à Tibère, nous le savons). À gauche et à droite du fronton, le Soleil et la Lune illustrent la dimension cosmique de *Concordia*, qui coïncide avec l'harmonie universelle. Autre symbole évident de cette harmonie : les trois Grâces au sommet du fronton. De part et d'autre, le dieu Mars et la Paix entre deux Victoires soulignent les effets heureux de *Concordia* sur l'état du monde romain. En 16, on ne pouvait oublier qu'elle assurait, grâce à Tibère et à la famille impériale, la continuité de la *Pax Augusta*.

Aussi bien l'architecture (que nous dirions « fonctionnelle ») de ce temple-musée que son

décor et son contenu le différencient des sanctuaires construits ou reconstruits par Auguste. On n'y adore plus seulement l'idole de la divinité dédicataire, mais les valeurs et les charismes qui fondent le régime dans l'opinion publique. On peut y contempler aussi les miracles de l'art grec, dans une société où la religiosité devient esthétique et où les mythes tendent à ne plus valoir que comme inspirateurs de la beauté plastique. D'autres temples avaient déjà, en Grèce et à Rome même, assumé un rôle « culturel », mais qui s'ajoutait au rôle culturel, et sans l'éclairage approprié que Tibère a cru devoir adapter à cette fonction muséographique. Quatre siècles après sa première dédicace, ce temple de la Concorde consacrait donc un changement profond de mentalité.

L'idée impériale domine la plupart des grandes réalisations de l'architecture romaine au I^{er} siècle après J.-C. Peu de temps après son avènement, Caligula inaugura le temple d'Auguste commencé sous Tibère. On en ignore l'emplacement exact. Mais une monnaie nous aide à imaginer sa façade hexastyle, quoique le type fasse plutôt valoir au premier plan l'image de Caligula offrant un sacrifice à son arrière-grand-père, afin de rappeler par cette dévotion sa légitimité de grand prêtre héréditaire du *clivus Augustus*. Il officie entre le vicinnaire et un *cumillus*, dans l'axe vertical du quadrige triomphal sommant le fronton et d'une figure qui, au centre du tympan, coïncide avec Auguste entouré de Mars et de Vénus (?). Sur les rampants, des Nikés et Romulus portant les dépouilles opimes d'Acron d'une part, Énée chargé de son père Anchise d'autre part, nous rappellent encore la relation fondamentale de la victoire à la *pax*, qu'il s'agisse d'un hommage aux dieux (Romulus) ou de dévotion filiale (Énée). À l'avers de ce même sesterce, la Pitié personnifie la vertu qu'illustre au revers le descendant de l'empereur déifié : piétiste dynastique, propre à justifier les prétentions de Caligula à l'adoration des masses. Aussi sa révérence affichée envers le fondateur du régime ne l'a-t-elle pas empêché de bâtir un pont par-dessus le temple de son ancêtre (*super templum divi Augusti*, écrit Suétone) pour réunir le Palatin au Capitole, afin d'y cohabiter avec Jupiter !

Le temple de Claude, construit à l'inspiration d'Agrippine qui l'avait aidé à devenir « dieu », rele-

vait *a priori* de la désision. On l'a d'ailleurs implanté hors du centre historique et religieux de Rome, sur le Caelius qui devait son nom à un condottiere étrusque (*Caelo Vibenna*) – et justement pour un empereur étruscologue – dans un quartier où les filles de joie et le futur aménagement d'un grand marché aux victuailles répondaient aux vices d'un prince aussi gourmand qu'adonné aux femmes. Il avait certes une allure grandiose. Il s'élevait sur une vaste plate-forme qui couvrait trente-six mille mètres carrés et dont la stabilité était assurée par de puissants murs de soutènement encore en place du côté est comme à l'angle nord-ouest. Du temple même ne subsistent que quelques blocs de fondation trouvés jadis dans un couvent du Caelius, mais des fragments de la *Forma Urbis*⁵⁴ (un plan gravé de Rome, affiché à l'époque sévérienne) nous éclairent sur la structure générale du sanctuaire. Son aire était délimitée par une vaste enceinte à portiques, sous laquelle deux séries d'arcades habillaient et agrémentaient le soutènement de la terrasse. Dans l'axe de l'entree (vers le sud-ouest), descendait en direction du Palatin un escalier monumental à trois volées de cinq ou six marches chacune. Le temple

était entouré de jardins avec bassins, fontaines et bosquets indiqués sur la *Forma Urbis*. Du côté de l'actuel Colisée, un grand escalier et des terrasses rafraîchis de jeux d'eau mélangaient l'effet d'une scénographie : une bouche de fontaine en proue de navire à tête de sanglier provient du secteur. Néron annexa le flanc oriental du sanctuaire pour en faire l'énorme nymphée de sa Maison Dorée, dont on voit les arcades au long de la via Claudia. C'est Vespasien qui, après l'interruption des travaux, repréndra la construction du temple pour la mener à son terme. Mais le gros œuvre des arcades doublant la plate-forme est en blocs de travertin à bossages simplement dégrossis, mode de l'appareil dit « rustique » déjà typique de l'architecture claudienne, telle que l'illustrent la Porte Prénestine (ou Majeure) conçue pour soutenir les deux aqueducs superposés de l'*Antio novus* et de l'*Aqua Claudia*. L'aqueduc même de Claude et les entrepôts de son port à Ostie.

Quoi qu'il en soit, ce *templum divi Claudii* reste un exemple significatif de ces monuments de la religion impériale, conçus par et pour le loyalisme civique envers le pouvoir souverain – y compris sur-

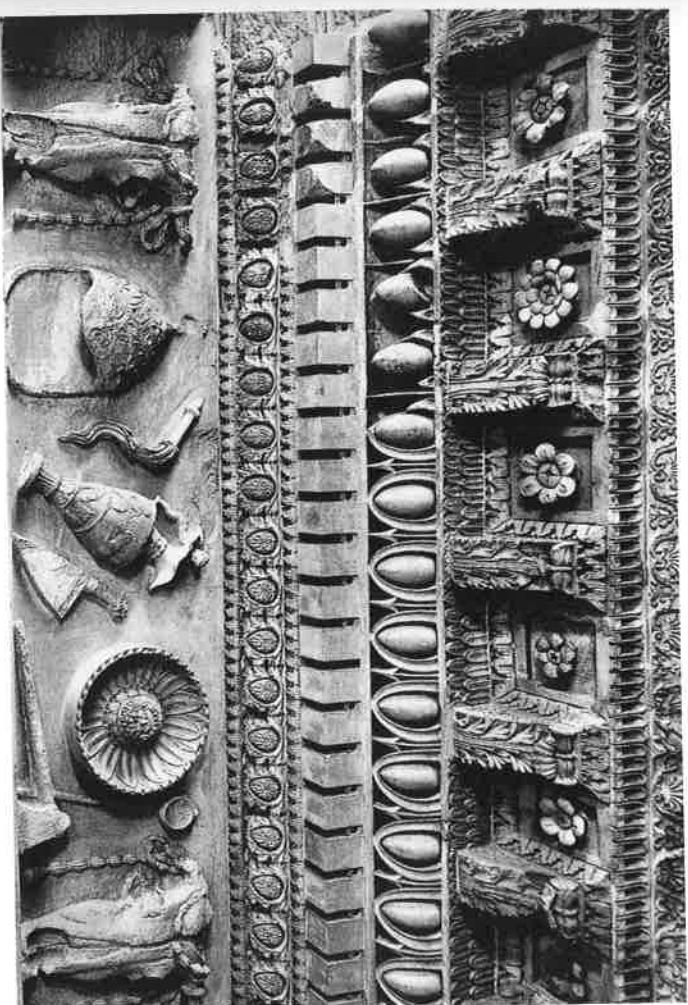
tout celui de l'Auguste vivant qui tient pour une part sa légitimité du fait qu'il succède à des princes déifiés (d'où le souci qu'eut Vespasien d'achever l'édifice) –, mais qui fonctionnent en fait comme des aires publiques de loisir et de confort en plein air, où la jouissance du bien-être est une sorte d'hommage au régime.

« Je me sens devenir dieu », aurait déclaré en mourant Vespasien, en 79. Lui aussi eut les honneurs d'un temple, qu'il partagea avec son fils Titus, « les délices du genre humain », décedé deux ans après lui. Bien différent du *templum divi Claudii* quant à l'environnement et l'usage du public, il s'adossait au grand mur du *Tabularium*, comme le temple de la Concorde, et avait comme lui une *cella* plus large que profonde, compte tenu de l'espace disponible au pied du Capitole. De dimensions plutôt modestes, il donnait par son *pronaos* d'assez belle allure – avec sa façade prostyle à six colonnes et un large escalier de quatre marches inséré dans le socle de l'avant-corps – l'impression d'un sanctuaire plus important qu'il n'était en réalité. Ce souci de la façade plus ou moins illusionniste est un trait romain, qui s'affirme à l'époque flavienne, mais qui n'était pas étranger aux architectes du forum d'Auguste. C'est toujours une manière élégante de résoudre les problèmes que posent les contraintes du terrain, qu'il s'agisse du relief ou de la superficie utilisable. L'illusion ne pouvait être que renforcée par la hauteur (15,20 m) et l'élan des colonnes cannelées à chapiteaux corinthiens dont trois subsistent encore, que notre compatriote Valadier a dégagés et consolidés de 1810 à 1813. Le *Tabularium* abrite un beau fragment de la frise d'entablement (fig. 54) qui porte en relief l'image d'insignes et d'instruments culturels entre les bucrates pourvus d'ornements sacrificiels (*infiltre*) : casque de flamme richement décoré de feuillages sacrés, aspersoir, cruche à figures travaillées au repoussé, coupe à libations fortement ciselée et centrée sur un masque d'Ammon en saillie... La somptueuse complexité de la corniche témoigne du même esprit que l'ornementation architectonique du forum de Nerva. Elle préfigure déjà la recherche, sinon la surcharge chères à l'école d'Aphrodisias un siècle plus tard. Elle ne devait pas détonner aux yeux des architectes qui ont restauré le temple vers 200 au nom de Septime Sévère et de Caracalla.

Les princes déifiés ne sont pas seuls à occuper le terrain de l'architecture sacrée dans la Rome du 1^{er} siècle. La maison même de l'empereur régnant tend également à se sacrifier de son vivant. A vrai dire, en profitant des ravages de l'incendie allumé en juillet 64 pour s'offrir un palais fastueux, Néron songeait d'abord au confort de l'espace et à l'agrément des paysages : la campagne en ville, contrairement au mot célèbre d'A. Allais. Mais la « Maison d'or » avait la couleur d'Apollon-Hélios et, dans le vestibule (là où s'éleva le temple de Vénus et de Rome), le fameux Colosse identifiait le maître des lieux avec l'astre diurne. Surtout, la grande salle à manger ou *cenatio rotunda*⁵⁵, dont le plafond voûté tournait jour et nuit comme le ciel, grâce à un système de rotation hydraulique, conférait une dimension cosmique à ce palais du Soleil. On l'identifie avec une pièce à plan octogonal et large ouverture circulaire, au-dessus de laquelle on peut imaginer le dispositif indiqué par Suétone (*Néron*, 31, 3). Toutes proportions gardées, cette architecture annonce à certains égards celle du Panthéon.

La maison d'Auguste ne semble pas avoir été occupée après lui. On la conserva pieusement comme un musée. Tibère et ses successeurs habitaient la *Domus Tiberiana*, au nord-ouest sur le Germal. Néron se fit construire une *Domus Transitoria* qui rejoignait le Palatin à l'Oppidus au nord-est. Après lui, personne n'osa loger dans la « Maison d'or » qui avait fait scandale. Titus et Trajan y planteront leurs thermes pour faire de l'extravagante demeure une « maison du peuple », en quelque sorte. Mais les services de l'administration impériale avaient pris une extension considérable dans le secteur de la *Domus Tiberiana*. Corrélativement, le pouvoir du prince, son omnipotence de fait le mettaient au-dessus des hommes et des lois, ce qui imposait une architecture palatiale à sa mesure. C'est ce que Rabirius a fait pour Domitien en concevant la *Domus Flavia*.

Le nouveau palais avait une grande façade à fronton qui, tel un temple, dominait la plate-forme où se rassemblaient chaque matin les courtisans et « amis » venus saluer l'empereur. Le poète Martial



54. Frise du temple de Vespasien, vers 90 ap. J.-C. Marbre, Rome, *Tabularium*.

compare cette bâtisse colossale à sept monts étagés l'un sur l'autre jusqu'à toucher le ciel (comme les sept zones des planètes). De son côté, Stace – autre poète de cour – parle de l'édifice « auguste », aux innombrables colonnes, du « palais spacieux » où brillent les marbres de Lybie, de Phrygie, de Syène et de Chios... Au-dessus de deux terrasses superposées s'élevait un édifice péripète, en façon de temple, qui pouvait justifier les parallèles *a priori* entachés d'hyperboles avec le sanctuaire de Jupiter. Cette superstructure coiffait une salle où, dans une sorte d'abside aménagée à cet effet, l'empereur donnait ses audiences et recevait l'hommage des *salutatoris*. Seize colonnes en *pavonazzetto* de Symnada (marbre blanc à veinures violacées) et douze statues en basalte noir – dont un Bacchus et un Hercule conservés à Parme – contribuaient à faire de cette *aulla regia* un lieu prestigieux qui éblouissait les visiteurs. Après avoir traversé un vaste péristyle bordé de colonnes en *giallo antico*, les invités de marque admis à la table du prince gagnaient une pièce dalée de marbres polychromes dont la paroi méridionale s'arrondit en exèdre : c'est là que, sur un gradin, le souverain présidait aux repas, comme Jupiter dans l'Olympe (d'où le nom de *coenatio laudis*), tandis que par de larges bales les convives pouvaient contempler les eaux jaillissant de deux fontaines à bassins ovales. L'hiver, la salle pouvait être chauffée par le sol. Plus à l'est, le palais se prolongeait dans ce qu'on appelle la *Domus Augustiana*, centrée sur un immense péristyle agrémenté d'un filot dans sa pièce d'eau. Des jardins inférieurs à l'abri du soleil (véritable « patio »), un hippodrome, des thermes privés, une tribune au-dessus du Grand Cirque composaient un ensemble approprié au confort comme aux fonctions du *dominus et deus* que voulait être Domitien.

La relation du Palatin au Grand Cirque était fondamentale pour un régime assurant au peuple romain « le pain et les jeux », compte tenu aussi du contact direct et comme institutionnel de l'empereur avec les masses dans les courses de chars. Les édifices à spectacles comptent au moins autant que les temples du culte augustal dans l'expression architecturale de cette idéologie qui marque d'une si forte empreinte le nouveau paysage de l'*Vrbs*. Le Colisée est, à cet égard, un monument emblématique de la romanité impériale.

Vespasien et Titus ont récupéré, pour ce faire, le lac artificiel de Néron (*stagnum Neronis*), qui lui avait offert le panorama d'un faux paysage portuaire. On a réutilisé comme infrastructures les murs du bassin qui, sous les quatre étages appa-rents de l'amphithéâtre, constituent avec leurs gros piliers de travertin un cinquième niveau souterrain. Les deux cent quarante arcades abritant jadis des statues (dont beaucoup devaient provenir de la *Domus Aurea*), les boucliers de bronze doré qui, au quatrième étage, alternaient avec les fenêtres, et le décor intérieur des voûtes en reliefs de stuc contraignaient à cet immense palais populaire de la gladiature tous les prestiges de l'art et du luxe visuel. On s'y rassemblait à plus de cinquante mille spectateurs pour fêter la paix romaine par le sang et la mort. L'inauguration par Titus en 80 dura cent jours pendant lesquels on massacra quelque cinq mille fauves.

Comme la multiplication du *clipeus virtutis* au quatrième niveau, les aigles que nous montre au troisième le relief précité des *Halvii* (fig. 52) soulignent la symbolique impériale de l'édifice. Les motifs des stucs, aujourd'hui très dégradés, rentrent presque tous (y compris les sujets relatifs à Dionysos, le dieu initiateur du triomphe et civilisateur de l'Orient barbare) dans le répertoire illustrant les bienfaits de la romanisation : trophées, Victoires ou Amours affrontés devant un candélabre, guirlandes et déités de la prospérité.

Vespasien et Titus avaient non seulement mis fin, comme Auguste, aux guerres civiles consécutives à la mort de Néron et surtout de Galba (crise de 69), mais triomphé des Juifs après la prise de Jérusalem et rétabli en Orient l'ordre romain. Ce retour à une « paix Auguste » fut consacré par un complexe monumental que Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, 36, 102) compte, avec la basilique Émilienne et le forum d'Auguste, au nombre des « plus beaux ouvrages que le monde ait jamais vus » (*pulcherrima operum quae unquam vidit orbis*) : le « temple de la Paix ».

Il s'agissait en fait d'une grande place fermée, comme tous les forums impériaux, c'est-à-dire ceinte d'un mur en grand appareil de *papiro*, interrompu par des passages à l'est et à l'ouest, ainsi que par des exèdres au nord et au sud.

Intérieurement, le forum était doublé d'un portique et l'espace garni de jardins indiqués sur la *Forma Vrbs*. Du côté est-sud-est s'ouvrait le temple même de la Paix, de plan rectangulaire oblong avec un fond à abside. Au sud-sud-ouest se trouvait une bibliothèque dont la face nord-est (à droite du temple) portera la *Forma Vrbs* ; symétriquement, lui faisait pendant un bâtiment analogue, suivant le schéma des bibliothèques jumelles (grecque et latine) que reprendra quarante ans plus tard Apollodore de Damas au forum de Trajan. L'église des saints Cosme et Damien, qui occupe le secteur sud-ouest du *Forum Pacis*, intègre une partie de ses murs. L'ensemble couvrait deux hectares.

Le marbre « africain » (rouge et noir violacé), le granit rose, le *pavonazzetto* et le *giallo antico* contribuaient à la splendeur du forum, où l'on pouvait admirer un bœuf en bronze de Phidias ou de Lysippe (Procope, *Guerre des Goths*, IV, 21) et autres statues célèbres qui en faisaient un véritable musée en plein air. Il s'agissait pour la plupart des « rapines de Néron qui les avait réunies à Rome pour décorer les salons de sa Maison Dorée » (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 34, 84). Le public, désormais, pouvait en jouir. Le temple abritait plusieurs chefs-d'œuvre de la peinture grecque, en particulier la *Scylla* de Nicomachos et le *Heros* de Timanthe, « d'une perfection absolue » (Pline l'Ancien, 35, 74), canon de la beauté masculine au même titre qu'en sculpture le Doryphore de Polyclète. On y voyait aussi le *Laiyos* de Protogène, si admiré que pour l'épargner Démétrius Poliorète avait renoncé à incendier Rhodes. Dédié en 75 pour consacrer la victoire romaine sur les Juifs, le sanctuaire de la Paix conservait surtout les dépouilles sacrées prises au temple de Salomon : le chandelier à sept branches en or massif, les tables de la Loi, les trompettes d'or et d'argent qu'on voit dans le cortège triomphal, sur une face interne de l'arc de Titus.

« Le plus grand et le plus bel édifice de Rome... le plus riche et le plus somptueux de tous », écrit au I^{er} siècle l'historien grec Hérodien (*Histoire romaine*, I, 14, 2) après avoir relaté l'incendie qui le ravagea en 191 (ou 192). Avec un temple attré, *Pax* devenait apparemment une vraie déesse, comme les autres, même si son culte relevait en fait de l'idéologie impériale déjà sacralisée par l'*Ara*

Pacis Augustae. Le triomphe de Vespasien et de Titus sur la Judée couvrait d'un voile honorable la victoire remportée en fait sur les concurrents de Vespasien à l'Empire, tout comme le triomphe d'Octavien sur Cléopâtre avait légitimé l'élévation d'Antoine. L'archétype augustéen reste la matrice fondamentale du régime. Mais sur les monnaies de l'époque flavienne, la *Pax Augusta* fait souvent place à la *Pax Augusti* : la paix de l'empereur, celle que donne et incarne l'Auguste régissant, celle aussi que garantit sa descendance. Comme le temple de Claude, le temple de la Paix a donc une signification politique et dynastique, tout en offrant un lieu approprié à l'*otium*, au plaisir des arts et aux loisirs populaires.

Domitien n'avait pas participé à la victorieuse campagne d'Orient qui légitimait la nouvelle dynastie. Par le temple de Vespasien et de Titus, sinon par l'arc de Titus même, ce fils et frère d'empereurs déifiés se légitimait certes lui aussi indirectement. Mais l'*imperator* a besoin de l'unction triomphale pour mériter pleinement ce titre, avec tous les charismes impliqués dans la théologie de la victoire inhérente au principat. Les Chartes sur le Rhin et les Daces sur le Danube donnèrent lieu à Domitien de célébrer deux triomphes, l'un en 83 sur les premiers, l'autre en 90 sur les deux à la fois. C'est à l'un de ces triomphes qu'on peut imputer l'érection des deux trophées en marbre qui ornent la balustrade du Capitole, de part et d'autre des Dioscures, depuis 1590, après avoir occupé les niches du nymphée monumental de Sévère Alexandre – les prétendus « trophées de Marius » – en ruines sur l'actuelle Piazza Vittorio Emanuele II. La captive germane (à droite) et (à gauche) la lourde cape en peau de bête font notamment penser aux guerres rhénanes qui valurent à Domitien le surnom de *Germanicus*. Remarquable est la disparité tout à la fois élégante et somptueuse des armes dont des Amours animent le relief escarpé. Les génies ailés font penser à ceux qui, sur un monument triomphal sullanien trouvé près de Sant' Omobono, rappellent les pouvoirs de Vénus *Felix* ou *Victrix*. Ils personnifient aussi tout naturellement les joies consécutives aux succès des légions.

Cependant Domitien, comme tant d'autres, a tenu à marquer son règne par une activité édilitaire

dont le relief précité des *Hadrii* n'illustre que certains aspects. On a vu sa rénovation radicale du Palatin. Nous lui devons la place Navone dont l'ovale occupe celui d'un stade. De son Odeon au Champ de Mars il ne reste rien, non plus que d'un temple de la *gens Flavia* sur le Quirinal. Mais nous conservons une partie de son forum bâti dans l'espace relativement étroit que lui laissait le sanctuaire de la Paix à l'est du forum d'Auguste et du forum de César. Ce forum de Domitien — qu'on appelait *Transitorium* en raison même de sa position et de la fonction de « passage » qu'il assumait entre les forums d'Auguste et de la Paix d'une part, mais aussi entre les quartiers de Subure et le forum républicain — s'allongeait du nord-est au sud-ouest sur environ cent vingt mètres et ne couvrait qu'un peu plus d'un demi-hectare. Il ne fut achevé que sous Nerva dont il a pris le nom. Mais il était consacré à Minerve dont Domitien revendiquait la protection. Le temple sur lequel il était axé et le décor sculpté qui subsiste de la « Colonnace », comme on nommait jadis les ruines du portique d'enceinte, justifient l'expression que lui applique Martial (*Épigrammes*, I, 2, 8) : *Palladium forum*.

Ici encore, les contraintes du terrain ont éprouvé le souci qu'avaient les architectes romains de sauvegarder l'agrément optique. La surface disponible étant trop restreinte, avec un plan quadrangulaire classique, pour une bonne perspective d'ensemble, ils l'ont visuellement élargie — moyennant une sorte d'illusionnisme cher au futur baroque italien — en incurvant légèrement les côtés courts. D'autre part, on a réduit la profondeur du temple (partiellement accolé à une exèdre semi-circulaire du forum d'Auguste) pour en reculer la façade et donner, avec un peu plus d'espace à l'*arctia*, un certain champ à la perspective. On a corrélativement haussé le podium de l'édifice afin de mettre en valeur sa colonnade frontale. Le témoignage d'Aurélius Victor (*Césars*, 12, 2) prouve qu'au IV^e siècle on restait sensible à l'image de ce temple surgissant avec un élan superbe : *quo aedus Minervae eminentior consurgit et magnificentior*. L'architecture du faux portique, avec ses colonnes détachées qui donnent à l'œil l'impression d'un espace plus grand que l'espace réel tout en renforçant l'effet décoratif, procède évidemment du même goût. On a eu raison de rapprocher, sur ce point, les trompe-l'œil de la

peinture pompéienne. Le temple avait un *pronaos* hexastyle. La *cella* n'en était pas péripète, mais avec ses trois colonnes latérales, le *pronaos* vu dans la longueur étroite du forum pouvait suggérer l'idée d'une colonnade péripète. Dans l'axe du sanctuaire s'élevait un tétrastyle abritant l'idole d'un Janus à quatre têtes. Il n'en reste rien. Du temple même, la corniche et les colonnes encore en place au début du XVIII^e siècle ont servi à l'ornement de l'*Aequa Paolina*, sur le Janicule. Actuellement, le vestige le plus spectaculaire de ce forum est la « Colonnace » dont nous reparlerons à propos des arts du relief au temps des Flaviens.

Outre le paracheèvement des chantiers ouverts par ses prédécesseurs, l'incendie de 80 donna au frère de Titus (mort en 81) lieu de restaurer et rénover le paysage urbain. Les édifices de la religion impériale comptent déjà parmi ces novations. Mais l'importation dans Rome des cultes étrangers a un impact tout aussi sensible, quoique à un moindre degré, au moins sur certains quartiers, comme sur le décor du cadre domestique. En Campanie, les riturges nilotiques et l'égyptomanie inspirent les peintres non seulement du temple d'Isis à Pompéi, mais des intérieurs privés. À Rome, la villa de la Farnésine et, au Palatin, l'*aula Isiaca* témoignent, entre autres, de ce courant qui ne pouvait pas n'avoir aucun retentissement dans l'architecture sacrée.

Caligula fait rebâtir le sanctuaire des dieux égyptiens que Tibère avait ordonné de raser, après un scandale qui faisait de l'*Isaeum* une maison de passe... C'est dans ce temple que Vespasien et Titus passèrent la nuit avant de triompher sur les Juifs à la fin de juin 71. Un sesterce frappé cette année même nous montre au revers une façade tétrastyle à fronton semi-lunaire dont le tympan porte l'image d'Isis chevauchant le chien Sirius : célébration on ne peut plus officielle d'une déesse étrangère, mais qui passait pour avoir, avec Scrapis, favorisé l'avènement de Vespasien et sa victoire en Judée, comme sur les partisans de son compétiteur, Vitellius. Domitien n'oubliait pas non plus que, lorsque les Vitelliens avaient pris d'assaut le Capitole en décembre 69, il n'avait échappé à leurs coups que sous le déguisement d'un dévot isiaque. Pline le Jeune lui reproche ses superstitions étranges, et

les reliefs égyptisants trouvés dans la *Domus Flavia* ont été interprétés en rapport avec ces imputations.

En tout cas, l'incendie de 80 lui fournit l'occasion de marquer officiellement sa reconnaissance aux dieux du Nil en rebâtissant l'*Isaeum Campense* pour l'embellir et en rehausser le prestige. À l'emplacement de Santa Maria sopra Minerva et au sud jusqu'à San Stefano del Cacco (« du macaque », à cause du cynocéphale en grani qu'on découvrit sous l'église), le sanctuaire couvrait une surface d'un hectare et demi. Au sud, le Sérapéum avait, comme celui de la Villa Hadriana, la forme d'une vaste exèdre semi-circulaire, mais avec un promenoir intérieur doublé d'une colonnade en *giallo antico*. Une vaste cour rectangulaire le séparait de l'*Isaeum* proprement dit, centrée sur un obélisque qui portait gravée l'image de l'empereur en pharaon, légitimé par Isis et Thot. Amon et Horus, comme « maître des deux terres, roi de Haute et Basse Égypte » et consacré par la déesse pour vivre éternellement. C'est celui que l'on voit au milieu de la place Navone (mais en partie restauré). C'est aussi sur cette *area* que devaient s'élever les statues colossales du Nil et du Tibre conservées respectivement au Vatican et au Louvre, mais plus tard, sans doute à partir d'Hadrien. On accédait à la cour par deux portes monumentales, l'une à l'ouest, l'autre à l'est : l'*arcus ad Isis* représenté sur la tombe des *Hadrii* (fig. 52). Au nord, un long *dromos* bordé de sphinx, de cynocéphales, de lions, de crocodiles et autres statues en basalte, en grani rose ou rouge, gris ou noir, menait au temple d'Isis. À l'entrée se dressaient deux obélisques (dont celui que le Bernin a remonté sur l'étiéphant de la Piazza della Minerva). La *cella* même de l'*Isaeum* était entourée de colonnes en marbre à chapiteaux campaniformes, habillés de feuilles de lotus.

Elles alternaient peut-être avec des colonnes en grani rougeâtre qui portent en relief les divers desservants du culte égyptien. L'exotisme prestigieux de ce décor faisait qu'en pleine Rome, au Champ de Mars, non loin du lieu où naguère encore se réunissaient les comices, tout près du Parthéon qui glorifiait Rome et les Énéades, on pouvait avoir le sentiment d'être dépaycé, d'être transporté dans un autre monde, d'autant que le sanctuaire était compris dans une enceinte sacrée qui l'isolait du monde « profane ». À la différence

des temples romains, celui d'Isis n'était pas ouvert aux « laïcs ». On n'en ouvrait les portes rituellement au matin que pour exposer les idoles à l'adoration des fidèles. On les refermait tout aussi rituellement en début d'après-midi après avoir chanté des sortes de « vépres ».

Mithra recrutait déjà ses premiers adorateurs dans l'armée et dans l'administration, plus précisément dans l'entourage domestique impérial. Vers 80, le poète Stace, au premier livre de sa *Thébaïde*, décrit le dieu tauroctone comme s'il avait déjà vu quelque part à Rome une peinture, un relief ou un groupe statuaire dans son antre voûté, face aux fidèles rassemblés pour le repas sacramentel. Néron avait honoré une statuette de la Déesse Syrienne, et l'on prétendait que Tridate venu à Rome se faire couronner roi d'Arménie l'avait initié à ces « banquets magiques ». L'architecture de la *coenacium rolandi* porterait selon certains la marque d'influences orientales. Les galles⁶ de Cybèle figuraient au moins depuis Auguste au fronton du temple consacré à la Grande Mère des dieux, tout près du palais impérial. Au I^{er} siècle aussi, Tanit, la « Déesse Céleste » de Carthage, apparaît avec les *urravi* ou serpents d'Isis sur le tympan d'un relief originair du secteur capitolin, où Mithra et Sabazios auront bientôt des adorateurs. C'est dire que Rome intégrait des formes et un imaginaire étrangers à ses traditions latiales, mais qui ont désormais leur place dans la vie de l'Empire. Ils font partie des expressions diverses et bigarrées de la romanité.

Dans l'art privé, certains reliefs témoignent de novations parfois déconcertantes. Un Scipion Orfitus a reconstruit vers 300 à Jupiter Sarpis, identifié avec le Soleil, un cippe datable de l'époque flavienne, à en juger du moins par les souples vibrations naturalistes de la couronne de chêne et par le portrait du sacrifiant. Sur la face opposée à la dédicace, on voit un homme cuirassé qui chevauche un taureau se précipitant vers une femme allongée ressemblant à *Tullia*, avec son grion chargé de fruits et le bambin qui l'accoste. La scène se passe devant l'enceinte d'une ville aux remparts crénelés garnis d'arcades à catapultes (comme les murs de Servius) et couronnés de laurier. La corne d'abondance assomble cet étrange cavalier à un *genitius* qui tendrait les pavots de la mort. C'est une façon de nous dire que le défunt héroïse (le monument provient de la voie

55. *Suouetaurilia*, vers 14-15 ap. J.-C. Marbre. Paris, Louvre.

Appienne) est porté par Apis jusqu'à sa dernière demeure, la Terre Mère, comme la momie qu'emporte un taureau sur telle peinture de sarcoophage conservée à l'Akademisches Kunstmuseum de Bonn : cas singulier de syncretisme romano-égyptien dans l'expression d'une croyance qui n'avait rien d'équivalent dans la tradition funéraire nationale.

Parallèlement à ces mutations iconographiques et formelles, qui sacralisent autrement la vie urbaine ou individuelle, l'art officiel du relief évolue et se cherche, non sans égards envers le modèle augustéen, mais non sans assumer un certain nombre d'originalités qui, globalement, le différencient toujours davantage des archétypes grecs classiques ou même hellénistiques.

La chronologie et l'appartenance de quelques témoignages conservés isolément, sans état civil, restent grevées d'incertitude. Il en est ainsi d'un remarquable relief (fig. 55) qui s'est trouvé jadis à Rome, puis à Venise, avant de gagner Paris comme tant d'autres œuvres d'art, grâce au traité de Tolentino (1797). Il représente le triple sacrifice des *suouetaurilia*, mais avec des anomalies. L'existence d'un second autel à droite postule la présence dans la partie manquante d'un deuxième officiant, et donc vraisemblablement d'un autre cortège symé-

réclamer de la tradition républicaine, du *mos maiorum*⁴, et l'on conçoit qu'au début de son règne (contesté par une partie des sénateurs) il ait valorisé la portée politico-religieuse d'un sacrifice solennel célébré avec Auguste, l'année même où il allait hériter de ses charismes souverains.

La scène respire d'ailleurs une gravité célestinelle qui s'inscrit bien dans la tradition augustéenne, et ce relief est plus proche de l'*Ara Pacis* que de la frise dite de Domitius Ahenobarbus. Rien de heurté, de houscoulé ni de précipité : tout y est synchronisé à un rythme quelque peu « tardigrade » et même compassé. Le mouvement digne et lent des personnages ou des animaux aboutit à l'immobilité du *canillus*. Avec ce calme d'ensemble pieusement attentif contrastent les plis tremblés des vêtements et le frémissent impressionniste de la toison du bœuf, mais aussi (comme souvent, nous l'avons vu), derrière l'officiant, le dialogue des regards entre tels acteurs de la cérémonie, victimes notamment.

Outre la solennité d'apparence plutôt froide de cette ambiance, le figéage délicat et relativement complexe des drapés, l'élégance gracieuse des lauriers et des guirlandes ornant les autels, le fini très précis des musculatures, articulations, attaches des pattes animales relèvent au fond du même goût tibérien que le sarcophage Caffarelli et les autels funéraires contemporains. On note aussi le jeu des lignes qui ondulent en quelque sorte depuis le dos du taureau jusqu'aux longs plis de la toge de « Tibère », dont la courbe est doublée avec grâce et non sans préciosité par celle du feston lauré de l'autel.

Cette recherche, qui se nuance d'une certaine fébrilité dans le détail vestimentaire, s'écarte déjà sensiblement du classicisme augustéen. Une série de reliefs claudiciens honorant peut-être la « Piété Auguste » montrent expressément qu'on pouvait rendre hommage au fondateur du principat, voire aux modèles plastiques qui en avaient glorifié les vertus, dans un autre style que celui de l'*Ara Pacis*.

Une inscription (*CIL*, VI, 562) transcrit à l'époque carolingienne par l'« Anonyme d'Einselehn » atteste l'existence d'un monument voté par le sénat en 22, mais inauguré en 43 par l'empereur Claude. « pour la Piété Auguste ». On ne sait pas comment il se présentait. On a pensé qu'il s'agissait d'un autel, en se fondant sur le type

des monnaies de consécration frappées après la mort de Sabine avec la légende *PIETAVI AVGVSTI*. Mais cette légende concerne la piété d'Hadrien envers son épouse déifiée et non pas un autel claudien de la Piété Auguste. Cependant, les éléments sculptés qu'on a rapportés à ce monument problématique pourraient fort bien avoir décoré un autel à péribole du même type que l'*Ara Pacis Augustae*.

Ce sont d'abord cinq bas-reliefs (deux scènes de sacrifice, deux façades de temple, une procession) qui, après avoir appartenu à la collection du cardinal Andrea Della Valle, passèrent dans celle du cardinal Ferdinand de Médicis qui les remploya pour animer la façade interne – côté jardin – de sa villa du Pincio, où on les voit encore. Ce sont aussi cinq autres fragments découverts en 1923 et 1933 près de l'église Santa Maria in Via Lata, à l'angle de la via del Corso, mais conservés au Museo Nuovo (palais des Conservateurs) : ils représentent un front de temple tétrastyle, un porteur d'offrandes, une procession, une guirlande de lauriers et une réunion

56. *Ara Pietatis* : Procession, milieu du 1^{er} siècle ap. J.-C. Marbre. Rome, villa Médicis.

des Vestales. Chacun de ces reliefs soulève maint problème d'identification et d'interprétation. Mais tous illustrent à leur manière le thème de la *pietas*, et la typologie des têtes aussi bien masculines que féminines est indiscutablement claudienne. Cependant, l'iconographie a fait jadis attribuer les reliefs de la villa Médicis à l'*Ara Pacis Augustae*. Ils relèvent effectivement de la même tradition, mais les différences sont d'autant plus apparentes.

Dans la procession (fig. 56), les visages sont aussi fortement caractérisés que sur l'autel augustéen, mais le volume des personnages ressort au premier plan par rapport à ceux du second avec plus de consistance. Le feston de laurier accroché, non à des bucranes, mais à un brûle-parfum (symbole de la piété qui conditionne la victoire impliquée par le laurier), a un relief plus simplement découpé, une consistance moins vivante aussi que les encarpes de l'*Ara Pacis*.

Surtout, les scènes de sacrifice (fig. 57) sont situées concrètement par la figuration des temples avec leurs colonnades frontales et leurs tympans très particuliers qui les identifiaient au regard des contemporains. Il ne s'agit pas pour le marbrier claudien de meubler l'arrière-fond d'architectures pittoresques, comme dans le cas des petits paysages sacrés à la mode hellénistique, mais de consigner par l'image une mémoire culturelle qui localise les manifestations historiques de la dévotion impériale. La typologie monétaire romaine illustre abondamment cette préoccupation de piété ponctuelle. En l'occurrence, les trois temples représentés sont ceux de



57. *Ara Pietatis* : Sacrifice à Cybèle, milieu du 1^{er} siècle ap. J.-C. Rome, villa Médicis.

Mars *Vitoris*, de Cybèle (fig. 57) et peut-être de Junon Reine (Conservateurs, Museo Nuovo, inv. 1386). Notable est l'image du sanctuaire métroaque vu de face en même temps que de biais : perspective incohérente, comme souvent dans l'art romain, mais qui met l'œil en mouvement pour approfondir latéralement l'espace du relief.

Les trois temples de l'*Ara Pietatis* ont tous été construits ou reconstruits par Auguste dont ils rappellent la *religio* fondatrice. Mais les rituels accomplis sur leurs autels démontrèrent corrélativement la piété de Claude (qui ne jurait que par le nom de son grand-oncle) et donc sa fidélité à l'exemple augustéen. Ce monument consacre à la fois un souvenir et une actualité, une continuité qui – par la piété – garantit aux Romains la félicité. Cette continuité est dynastique, car le terme latin *pietas* désigne la dévotion envers les ascendants. Outre son véritable culte envers la mémoire du grand ancêtre, Claude était attaché à l'observation des rites et à l'accomplissement des vœux. On n'avait que trop tardé à s'acquiescer de celui que le sénat avait contracté en 22. Il faut rappeler enfin que Claude a favorisé le phrygianisme, car il descendait des *Attii* (Atta Clausus), dont le nom paraissait intégrer celui d'*Attis*. La figuration du temple de Cybèle, la déesse de l'Ida, compatriote des Troyens, les ancêtres d'Auguste, a donc toute son importance : le sommet du fronton est coiffé du bonnet asiatique, entre les deux Corymbantes* qui dansent au bas des rampants ; deux eunuques flanquent le trône de la Mère et sa couronne de tours. Sous couvert de tradition historique (le mythe n'étant qu'une histoire un peu plus ancienne), la Piété Auguste a bien changé d'expression depuis l'autel de la Paix.

Dans un tout autre style, le relief de Ravenne (fig. 58) fait aussi valoir la famille impériale dans sa légitimité historique. On y reconnaît Auguste (avec un visage du même type que celui de Prima Porta) en maître du monde, le pied sur la sphère céleste que ceinture le zodiaque, divinisé pour ses vertus d'homme providentiel, de sauveur : aussi est-il couronné de chêne *ob civis servatos*. Avec son Éros sur l'épaulé, une Vénus *Genitrix* l'accompagne qui a les traits de Livie, à côté de Marcellus (?) ou de Germanicus qu'une étoile au front qualifie pour l'immortalité sidérale et d'Agrippa (?) ou de Drusus



58. Relief dynastique, 2^e quart du 1^{er} siècle ap. J.-C. Marbre, Ravenne, Musée national.

le Jeune, fils de Tibère. L'identification de ces différents personnages continue d'être controversée. Mais ils ont tous les pieds nus, ce qui impliquait leur héroïsation posthume. À l'extrême gauche, avec déité assise pourrait coïncider avec *Concordia*, avec toute la charge symbolique inhérente à cette allégorie dont nous avons vu la signification politique. Cette sculpture appartenait vraisemblablement à la frise d'une enceinte d'autel monumental à laquelle il faut rattacher le fragment d'une procession sacrificielle. Au point de vue plastique, on peut noter que nous avons affaire ici non pas à un bas-relief, mais à une galerie de statues qui posent sur un podium par-devant un fond neutre, dans un espace intérieur, sans contexte ni paysage. Ces figures sont comme collées sur le champ vide, séparément, sans participer à une action commune, dans le temps immobile de l'éternité, puisqu'elles sont déifiées.

Toute différente est la frise des *uicomagistri** trouvée près du palais de la Chancellerie et qui abrite le musée du Vatican. Elle représente encore une procession sacrificielle pour les Larres et le *Genius* de l'empereur, que portent des prêtres voilés. C'est aussi, comme les reliefs de l'*Ara Pietatis*, le témoignage iconographique d'un acte de dévotion collective, avec le défilé rituel des victimes et des offrandes, la sonorisation de la cérémonie par les trompettes à long tube, la participation de digni-

taires apparemment portaturés. Les figures du premier plan ont, comme celles de l'*Ara Pietatis*, relativement à celles du second, un relief beaucoup plus fort, et la hauteur du champ neutre qui sert d'arrière-fond accentue négativement cet effet.

On connaît mal le relief officiel au temps de Néron (54-68). Mais l'imagerie monétaire fournit un indice assez significatif de l'évolution qui semble affecter le système décoratif d'un monument triomphal comme l'arc décrit en 58 par le sénat pour les succès de Néron en Orient – grâce à Corboulon – et dont l'érection fut poursuivie malgré les échecs subéquents de Paetus. Tacite (*Annales*, XV, 18, 1) nous atteste le souci qu'on eut alors du bel « aspect » de l'arc (*dum aspectui consuliunt*). Effectivement, les revers de sesterces frappés en 64-65 nous en donnent une image assez détaillée pour qu'on y vérifie une tendance à multiplier les panneaux sculptés. En particulier, les compartiments étagés de part et d'autre de la baie, sur deux, trois ou même quatre niveaux suivant les coins, préfigurent étrangement la composition, un siècle plus tard, des grandes stèles militariaques du type « rétorhéan » et de la Porte Noire à Besançon, qui date au plus tôt de Marc Aurèle.

Le type de l'arc néronien dénote un renouvellement du style monétaire dans les années 60. Comme dans le cas des pièces où la légende MAC (*cellum*) AVG (*ustri*) accompagne un édifice identifié par F. Gracchi avec la Maison Dorée – mais qui correspond plutôt au *macellum*, le grand marché du Caesius – il y a une recherche de perspective. Un génial graveur de coins officiels aura donc rompu avec le principe des façades plates et sans profondeur. Le même *sculptor** a élégamment schématisé le camp des prétoriens dans une scène d'*adlocutio** et le port d'Ostie selon un angle de vue cavalière conforme à la rondité même du flan monétaire (pl. 28). Cet art de recomposer circulairement le paysage monumental n'aura aucun lendemain dans la numismatique romaine.

À l'époque des Flavians (69-96), la sève julio-claudienne continue de nourrir l'inspiration de la plastique romaine, mais pour évoluer dans l'art officiel dont le style et l'esprit se diversifient.

Certains sculpteurs répondent toujours, comme celui de l'*Ara Pietatis*, au soin typiquement latin

qu'avaient leurs commanditaires d'archiver iconographiquement la localisation des cérémonies commémorées sur le marbre. C'est ainsi qu'on a récemment daté des temps flaviens un fragment qui représente le Flamine de Quirinus officiant devant le temple de son dieu. Mais l'exécution du relief pourrait fort bien ne remonter qu'à l'époque d'Hadrien. On a également attribué au règne de Domitien les deux fragments d'un panneau où la cétémonie se déroule par-devant une façade décastrate identifiée par E. Simon avec celle du palais flavien au Palatin. Cette façade avait de fait l'aspect d'un temple, mais les poètes laudateurs de la *domus* impériale ne parlent pas d'un pareil tympan : on y déchiffre la rencontre nocturne de Mars avec Rhea Silvia et la Louve allaitant les Jumeaux. Récemment, F. C. Albertson (*AlA*, 91, 1987, p. 441 sq.) y reconnaissait le temple de Mars *Gratulus*, en revenant à

la datation claudienne retenue jadis par J. Sievking. De toute façon, la novation claudienne des scènes situées dans l'environnement architectural urbain garde son impact dans la sculpture flavienne, et plus tard encore (car il pourrait s'agir en l'occurrence du temple de Vénus et de Rome).

Dans la frise de la « Colonnace » au forum de Nerva, la présence de *Fons* ou *Fontus* (dieu des fontaines), de Vénus « Cloacine » (la fameuse *Cloaca maxima* passait sous le forum et recevait les eaux usées des blanchisseurs), de Junon *Lucina* (qui avait un temple dans le quartier, au nord du forum) nous réfère à la topographie sacrée d'un quartier où les artisans patronnés par Minerve exerçaient une grande part de leurs activités. Vesta, Diane, Junone, les Nymphes, Voltumnus y relèvent non pas de la mythologie anecdotique, ou de l'allégorie

intemporelle, mais d'une iconographie liée à des sites culturels, dans un secteur de l'*Vrbs* où prospéraient les métiers du textile : d'où l'importance de Vesta et de Diane, déités protectrices des femmes vouées au tissage.

Une section de la frise concerne le lavage et la teinture de la laine, avec l'image d'une Vénus *Purpurissa* qui présidait à la coloration des étoffes en pourpre. Au terme de la séquence qu'on voit de la via dei Fori Imperiali (fig. 59), des femmes travaillent au chef-d'œuvre qu'elles offriront à Minerve pour les Quinquatries sur l'Aventin : d'où l'image du métier à tisser à côté d'une porte de l'enceinte servienne. Quant au châtiment d'Arachné, c'est l'unique illustration connue et détaillée du mythe, qui a visiblement plus intéressé les artisans romains que les artistes grecs.

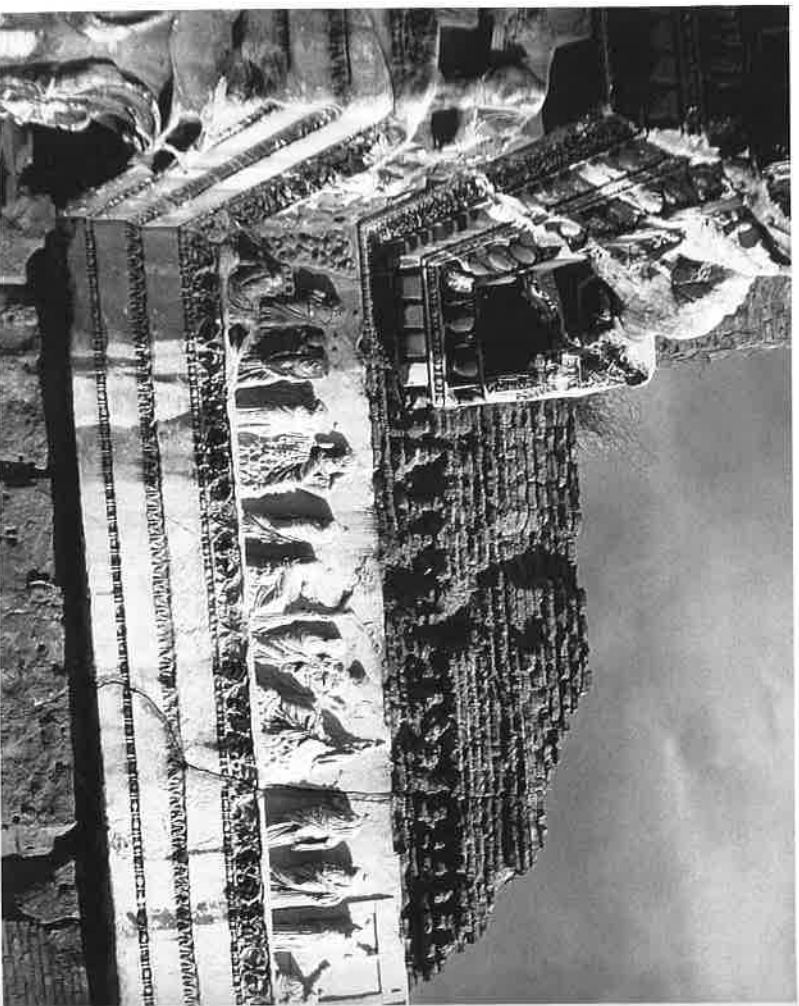
Les figures de ce relief sont nettement détachées les unes des autres, sans jamais se chevaucher, s'enchevêtrer ou s'occulter latéralement ni verticalement. Quand un dieu ou une déesse surgit à l'arrière-plan, c'est moyennant un décalage en hauteur, avec un espace ou un talus rocheux qui le sépare du personnage couché ou debout au registre inférieur. Il y a donc juxtaposition de profils clairs et distincts, qui procèdent pour une part de modèles statuaire en ronde bosse. À la hauteur où se trouvait la frise du faux portique, la lecture horizontale et le défilé linéaire des motifs exigeaient ce déroulement d'images bien cernées et discernables sur un fond neutre et relativement aéré. Elles ne développent pas différents épisodes d'une même geste, ni le déroulement d'une cétémonie unique. Ici, le mythe fondateur qui légitime Pallas-Minerve comme déité tutélaire de l'industrie textile et des techniques annexes est intégré à une séquence qui valorise cet artisanat en même temps que les rites festifs du quartier. En l'occurrence, le mythe grec est donc naturalisé et comme « enraciné » dans un contexte romain.

La même tendance à ressortir en les haussant certaines figures du second plan se décelé dans une longue frise de grand format conçue pour légitimer à la fois personnellement et dynastiquement Domitien : les reliefs trouvés sous le palais de la Chancelerie, tout juste avant la Seconde Guerre mondiale, aujourd'hui exposés dans la cour des



60. Relief de la Chancelerie, 93-96 ap. J.-C., Marbre. Musée du Vatican.

Curasses, au Vatican. Leur interprétation ne fait pas l'unanimité. L'un des panneaux (fig. 60) représente apparemment l'arrivée (*adventus*) dans l'*Vrbs* en octobre 70 de Vespasien, accompagné d'une Victoire en plein vol qui va lui déposer sur la tête une couronne de chêne *ob civis servatos*, puisqu'il a mis fin aux guerres civiles consécutives à la mort de Néron. La présence de Rome et des Vestales à gauche localise la scène dans l'*Vrbs*, quoique Domitien soit allé au-devant de son père qu'il rencontra, nous le savons (Dion Cassius, 65, 9, 3), à Bénévent. Mais nous savons bien aussi que le relief « historique » n'a parfois rien à voir avec l'histoire. Symboliquement, l'entrée de Vespasien à Rome importait davantage à Domitien. L'empereur met sa main sur l'épaule de son fils, comme pour le féliciter prétendra plus tard avoir donné à son père et à son frère Titus un pouvoir qu'ils lui auraient « rendu » (Suetone, *Domitian*, 13, 1). Pour un peu, c'est donc lui qui aurait fondé la dynastie flavienne... Au second plan du relief, deux génies, l'un barbu à gauche (le Sénat), l'autre imberbe et muni de la corne d'abondance à droite (le Peuple Romain),



59. Frise du Forum *Transitorium*, vers 90 ap. J.-C., Marbre. Rome.

servent en quelque sorte de cautions à cette légitimation de Domitien : *Senatus Populisque Romanus* ! Le *genius Populi Romani* a le pied sur un socle qui a le profil d'un autel archaïque (dit « à taille de guêpe ») et pourrait désigner symboliquement le *pomoerium*, limite sacrée de Rome que vient de franchir l'*imperator* victorieux. Ce premier panneau était achevé, semble-t-il, à la mort de Domitien en septembre 96.

Ce n'était pas le cas du second qu'il a fallu adapter, actualiser en fonction du nouveau régime. Il évoque le départ en campagne (*profectio*⁶¹) d'un empereur entraîné par Mars, Minerve et la Vaillance (*Virtus*) : les génies du Sénat et du Peuple Romain font le geste du salut. On avait programmé le portrait de Domitien (dont on sait la dévotion pour Minerve), peut-être parlant en guerre contre les Sarmates et les Sueves en 92. Mais après son assassinat en 96, on lui a donné les traits du nouvel

empereur, le sec et vieux Nerva – substitution qui fait penser aux têtes interchangeables des statues : l'art officiel romain est aussi celui des opportunités historiques ! Cette scène de *profectio* complète la reconnaissance de Domitien par son père, car on a vu que l'*imperator* se confirme comme tel en gagnant une guerre.

Les figures sont moins serrées que dans la procession de l'*Ara Pacis*, sans être amincies pour autant d'un mouvement unitaire et cohérent. Les unes restent immobiles ; d'autres font mine de s'élaner, mais elles font penser aux acteurs d'opéra qui marchent en restant sur place, et ces mouvements rompent artificiellement le statisme presque uniformément vertical des autres personnages. Dans la scène de *profectio*, ils sont alignés sur deux rangs derrière *Virtus*, sans donner vraiment l'impression d'un rassemblement compact, mais plutôt d'une juxtaposition instable. Sur le premier



61. Arc de Titus, vers 90 ap. J.-C. Parties antiques en marbre, restaurations modernes en travertin. Rome.

panneau, la déesse Rome à gauche, puis le Sénat et le Peuple Romain sont comme statufiés au-dessus des autres personnages, mais sans que cette occupation de l'espace en suggère l'existence et la profondeur. Les froissements nombreux des toges et des tuniques, le détail laborieusement fouillé des chevêtres, des armures ou des cimiers à plumes n'empêchent pas les physiognomies de paraître figées, sans expression vivante, sauf celle de Vespasien dont c'est l'un des meilleurs portraits. Ce style conventionnel, d'un poli froid et compassé, est typique d'un art de propagande où les acteurs de l'histoire frayed avec les dieux ou les allégories.

Cependant, l'exaltation de la victoire n'est pas incompatible non plus avec le génie sculptural de la vision directe et dynamique. H. Kahler a pu considérer l'arc de Titus (vers 90) comme une « construction typique du baroque romain », en raison notamment de la hauteur relative de son attique dont l'élan est majoré par la position même de l'édifice *in sacra via summa* : en raison aussi du contraste entre les larges surfaces nues à l'extérieur et la richesse du décor interne, y compris le réseau de caissons centrés sur l'image du *diuus* qu'un aigle emporte au ciel. Il faut ajouter que les fenêtres des deux piles donnent aux façades un air de *frons scenae* (c'est également le cas de l'Arco del Gavi à Vérone).

De toute façon, le style des grands panneaux de la baie diffère aussi foncièrement des reliefs qui occupent la frise d'entablement, quoiqu'ils glorifient le même événement, avec des motifs analoges ou parallèles. En effet, ce qui subsiste de cette frise à l'est (fig. 61) déroule un long cortège linéaire, sur un même plan, de figures isolées sans autre profondeur que l'épaisseur matérielle du relief. Il est vrai qu'à cette hauteur, il fallait avant tout mettre en évidence les hommes et les animaux en marche. Cependant, cette narration annalistique relevait aussi d'un héritage illustré par la frise d'Apollon Sosianus (fig. 25).

Mais sous la baie, l'artiste avait du champ et, à un niveau où l'œil peut non seulement identifier, mais percevoir et recomposer, deux « fenêtres » s'ouvrent aux spectateurs du triomphe. Du côté sud, on assiste au défilé des dépouilles attachées au temple de Jérusalem en même temps qu'à l'ostension des pancartes ou tableaux de guerre. Devant le chandelier à sept branches (ou *menorah*, dont le

socle est anormalement décoré de guirlandes et de monstres marins, comme pour souligner la victoire universelle de Rome *terra marique*⁶²) est portée sur une civière la table des douze pains de proposition, dressée derrière les deux trompettes d'argent croisées en sautoir qui servaient à convoquer les fidèles, selon la prescription de *Iahvé* (*Nombres*, 10, 2-4). Le cortège arrive en vue de la Porte Triomphale vers laquelle un même élan de vingt personnages entraîne le regard, avec un mouvement d'accélération de gauche à droite. L'inclinaison des têtes, des torsos et des jambes, incite à presser le pas « visuel » avec les brancardiers du butin sacré. Surtout, le sculpteur réussit à donner l'illusion d'un mouvement tournant, en rehaussant le volume des personnages marchant à gauche et au centre du panneau, tout en suggérant l'élongnement de ceux qui précèdent sous la *Porta Triumphalis* opportunément vue de biais. D'autre part, les acteurs de la scène ont une épaisseur graduellement dégressive du premier au deuxième et au troisième plan. Les têtes en saillie (aujourd'hui disparues) projetaient sur les autres une ombre réelle et variable suivant les heures du jour : du matin jusqu'au soir, le soleil animait ce relief de plein air.

En face (fig. 62), du côté nord, on a l'impression qu'une baie s'ouvre à l'instant où brusquement s'infléchit le cortège triomphal. Titus qui tient les rênes du quadriga lui fait opérer un quart de tour. En fait, le sculpteur a synthétisé deux moments en un seul. Trois avant-trains de chevaux figurent de trois quarts, tandis que celui du premier plan est vu latéralement, et un certain frémissement des têtes marque le changement de direction : vision instantanée, en mouvement, dont l'art romain des deux siècles suivants offrira maint exemple, en particulier sur les sarcophages. Il faut noter que la saillie des poitrails ménage aussi un effet de surgisement qui renforce l'illusion du mouvement tournant.

Et pourtant, malgré cet effet, le rythme paraît se ralentir comme par antithèse avec l'accélération marquée sur le panneau sud. C'est le triomphateur, qui ferme la marche avant de sacrifier à Jupiter Capitolin. L'empereur semble modifier l'élan de l'attelage en tournant peut-être là où le raiillon du *clivus Capitolinus* débouche sur le parvis du temple. L'*imperator* incarné encore Jupiter, tout juste avant de lui rendre grâce et de lui faire l'hommage de sa



62. Arc de Titus (façc interne nord), vers 90 ap. J.-C. Marbre. Rome.

victoire. Il peut alors être contemplé dans toute sa gloire : c'est le moment que l'artiste a voulu fixer sans le figer, dans son intensité unique et toujours présente sous l'arc de Titus.

Il y a une rhétorique romaine de la sculpture comme de la prose. Dans ces deux panneaux, le jeu subtil des surfaces et des profondeurs, des pleins et des vides, des perspectives ou des contrastes fait palpiter la pierre et en varie les vibrations. Même la complicité de la lumière naturelle y est savamment captée, et la coloration artificielle des reliefs devait en accentuer les effets.

En cette fin du 1^{er} siècle après J.-C., un sculpteur à qui la peinture n'était pas étrangère a conquis sur le marbre d'une commande officielle le sens optique d'un espace où circulent l'action et la vie. Sur un même monument comme l'arc de Titus, s'expriment

parallèlement le style traditionnel de la frise triomphale, qui consigne ponctuellement les actes ou les acteurs de la cérémonie, et un style nouveau, une autre mémoire intense et sélective des grands moments de la journée.

La fameuse « basilique » de Porta Maggiore, qui date des années 50, garde une part de son secret. C'est pourtant le plus riche ensemble de stucs façonnés en relief, avec une fraîcheur de touche et d'expression qui rappelle les décors précités de la Farnésine, mais d'un art plus affranchi, peut-être, des modèles picturaux. Ou plutôt la manière du peintre y fait fluctuer comme un souffle discret dans les saillies du modelé. Cet art qui n'a guère évolué depuis Néron connaîtra de beaux jours encore à l'époque antonine.

QUASI REDDITA IUVENTUTE : LES ANNÉES 100

de Pline le Jeune qui se veut cicéronnien ; dans le style de Suetone, le biographe des *Douze Césars*, qui vise à la sobriété limpide et précise ; dans l'esprit même de l'historien Tacite qui revigore en formules lapidaires la signification des vertus républicaines.

Cependant, comme dans tout renouveau, il y a une part d'ancien et une part d'inédit. Tacite porte la marque des fulgurances de Lucain et donc d'un certain baroque néronien. On ne peut se réclamer de la tradition classique sans avoir quelque mal à se déprendre d'une certaine modernité inhérente aux mutations des sensibilités. Le principat trajanien n'a rien à voir non plus avec celui d'Auguste, et le choix du plus digne, après le vieux Nerva qui adopta Trajan, n'a guère fonctionné qu'au profit des membres de la famille. Comme la dyarchie, le principe de l'adoption n'était qu'une fiction idéalisante. Mais, comme beaucoup d'autres fictions, elle comptait davantage dans l'opinion publique que la réalité, et les portraits de Trajan aussi bien que l'iconographie du relief officiel nous en confirment visuellement l'importance.

Le sénat lui-même, dont l'empereur s'efforce de réactualiser les prérogatives, s'est profondément transformé. Après s'être ouvert à l'Italie des municipes, où l'on reste plus fidèle qu'à Rome aux valeurs romaines, il se recrute désormais assez largement parmi les notabilités indigènes des provinces, en Orient comme en Occident. Sa composition tend à refléter déjà l'hétérogénéité ethnique de l'Empire. Simultanément, l'armée se provincialise et, réciproquement, contribue à la romanisation des provinces, qui font leur entrée dans la littérature romaine avec les *Histoires* de Tacite et dans l'art



63. Arc de Constantin : relief de la grande frise vers 112-113 ap. J.-C. Marbre. Rome.

officiel avec la colonne Trajane. Elles ont leur place – qui est considérable – dans les guerres daciques, autrement dit dans ce nouvel élan de l'impérialisme romain qui fait dire à Florus que le peuple romain a retrouvé sa jeunesse. Ce sont les provinces qui l'ont rechargé d'un sang neuf, à commencer par les empereurs, comme l'Espagnol Trajan, né à Italica près de Séville.

Parallèlement à l'autorité du prince qui se libérait à l'égard du sénat et de ses concitoyens, la domination de Rome et la subordination des peuples jadis conquis militairement s'humanisent ou tendent à s'atténuer. La prospérité économique dont les provinces ont bénéficié après la crise de 69 renforce leur identité. Elles reprennent conscience de leurs traditions locales et de leur personnalité. Dans l'administration comme dans l'armée, elles assurent, d'abord marginalement ou indirectement, puis par l'intermédiaire de compatriotes éminents, leur part de responsabilité. Cette émergence coïncide avec la cristallisation d'une romanité en quelque sorte supranationale dans un monde dont l'empereur incarne l'unité occuménique.

Les portraits de Trajan transcrivent l'esprit du nouveau régime. L'empereur n'appartient pas à l'aristocratie de Rome. C'est un provincial, issu de colons italiens. Sa physionomie (fig. 64) a le calme, la fermeté d'Auguste, et sa coiffure à boucles harmonieusement ordonnées autour du front offre certaine analogie significative avec celle du premier empereur. Idéologiquement et symboliquement, la référence augustéenne confirme le souci d'un retour aux origines. Mais Trajan n'a pas d'Auguste ni de ses successeurs julio-claudiens les charismes gentilles ou héréditaires. Le visage a une expression de simplicité et de sincérité résolues, mais sans l'assurance plus ou moins hautaine des premiers Césars et de Domitien, sans prétention dynastique et sacrée, ni morgue souveraine. Il n'est pas non plus surhumain, voire déifié, quoique désigné par Jupiter (*ab loue ipso... reperitus est*, dit Pline le Jeune, *Panegyrique*, 1, 5).

La procédure du choix inspiré par la providence des dieux exclut *a priori* le monopole familial du pouvoir impérial. Tout Romain de mérite peut revêtir la pourpre en considération de sa *uirius*, et Trajan est un homme de mérite. Calpurnia, Néron,



64. Trajan, début du II^e siècle ap. J.-C. Marbre. Rome, musée Capitolin.

Domitien – *dominus et deus* – avaient prétendu incarner des dieux. Avec Trajan, l'empereur redvient ce qu'Auguste affectait d'être : *princeps* ou *princeps inter pares* ; et c'est ce que Pline le Jeune loue avec enthousiasme dans son *Panegyrique*. Mais surtout, ses effigies renouent avec une tradition que Vespasien, l'Italien de Rieti, avait fait revivre ou qui n'avait pas complètement disparu dans la Péninsule : celle du portrait comme expression d'un caractère et d'une moralité, de vertus qui justifient le titre et les pouvoirs du *princeps*, son surnom officiel (à partir de 113) d'*Optimus Princeps*⁶⁴.

Sa physionomie exprime aussi une résolution très militaire qui le distingue d'Auguste. Le descendant des *Enéades* n'étant à aucun titre un soldat, et ses portraits, malgré la statue cuirassée de Prima Porta, ne le valorisent pas comme tel : il eut le génie politique de dissimuler l'origine et l'essence militaires du principat. Trajan, lui, est à la fois *princeps* et *imperator*. C'est un empereur-soldat qui marche avec la troupe dans les montagnes d'Europe centrale comme dans les sables de la Mésopotamie, qui passe les fleuves à la nage, mais qui a également ce

coup d'œil de stratège, ce sens du commandement que respirent toutes ses têtes en marbre, avec la rigueur de qui se fait obéir en donnant l'exemple.

Un provincial simple et vrai, un militaire sans complexe ni faux semblants qui n'a pas besoin des « puissances trompeuses » pour imposer le respect, mais aussi – et c'est un troisième trait notable – un philosophe au sens romain du terme, qui, fidèle à ses responsabilités, accomplit strictement ses devoirs d'État. Le regard fixe, les lèvres serrées, la tension ferme et serène des muscles faciaux suggèrent la maîtrise de soi dans la fonction que la providence divine assigne au prince. Sénèque et les stoïciens comparaient volontiers à un poste de garde (*statio*) la place que le sage occupe dans la vie. Leur philosophie coïncidait avec la tradition romaine d'une discipline civique et militaire.

Applique-toi en romain et en mâle à faire ce que tu as sur les bras avec une exactitude grave et sincère.

écria Marc Aurèle. Les portraits impériaux de ce qu'on appelle « le siècle d'or » de l'Empire romain illustrent presque tous, quoique avec des nuances, cette exhortation. Pour Marc Aurèle comme pour Trajan, il s'agit d'être « un Romain et un chef ». Si le philosophe est comme un soldat en faction, réciproquement un soldat doit avoir l'énergie et la force morale du vrai philosophe.

Trajan est un conquérant, mais qui s'est d'abord conquis. Ces traits se renforcent après les guerres daciques. Mais l'homme se ride vers 110-111, et l'on

assiste à un vieillissement – toujours dominé par la même volonté – avec un certain durcissement du regard, soucieux et comme inquiet, notamment sur le grand médaillon en bronze d'Ankara que cerce une couronne de laurier. Deux grosses rides y sillonnent obliquement le bas des pommettes saillantes. L'expression est évidemment celle d'un homme qui a perdu ses illusions, sinon toute son ardeur conquérante, mais qui demeure (vers 116) vaillant et droit dans l'épreuve, après une malheureuse campagne contre les Parthes. On rendait hommage à cette *imago clipeata* comme à un dieu vivant dans la salle où débâtait la curie municipale d'Ancyre. Pourtant cette image ne le déifie pas, ni même ne l'idéalise. Elle n'en inspirait peut-être que plus d'égards.

L'*imperator* qui a redynamisé l'expansion de la romanité a renoué aussi le paysage urbain, auquel il a imprimé sa marque par la construction de l'immense forum qui porte son nom et par la restauration des édifices dégradés par le temps ou par les incendies, le forum de César en particulier. Le temple renoué de Vénus *Gematrix* fut redédié le 12 mai 113, le jour même où fut inaugurée la colonne Trajane. Tout le décor retrouvé sur place date de cette restauration, notamment la frise des Amours préparant une beuverie ou jouant avec les armes de Mars : clipeophores ou tauroctones, ils sont charnus, vifs et pleins d'une santé typique du nouveau style (fig. 65). Naguère lié à la déesse de



65. Temple de Vénus *Gematrix*, 113 ap. J.-C. Marbre, Rome, palais des Conservateurs.

l'amour. Éros acquiert une sorte d'autonomie iconographique dont s'engouera l'art romain à l'époque antonine et sévérienne. Le nouveau sanctuaire à abside avait une couverture probablement voûtée, premier exemple du genre dans l'architecture du panthéon gréco-romain (*Temple Campense* relevait d'un modèle exotique). La reconstruction du forum de César a dû être coordonnée avec la rénovation du quartier consécutive aux travaux du forum de Trajan, et le responsable de l'énorme chantier y a fait œuvre de créateur.

Le forum de Trajan n'a pas cessé d'éblouir les visiteurs jusqu'au IX^e siècle, date à laquelle il restait debout. Ruiné, il a été pillé, dévasté, surtout au XVII^e siècle, dépollué de ses marbres – par Michel-Ange, entre autres ! C'est le dernier et le plus vaste des grands forums impériaux. C'est aussi le plus complexe, en fonction même de la topographie et du relief qui en conditionnaient la structure. Comme tous ceux qui l'ont précédé, il est axé sur un temple. Mais il intègre une immense basilique en même temps que deux bibliothèques encadrant l'*area* d'une colonne historiée. Autre novation : ce forum est assorti de tout un ensemble compact d'entrepôts étagés sur les escarpements du Quirinal. Son implantation couvre donc en surface comme en hauteur un espace sans commune mesure avec celui des autres forums, y compris celui de la Paix. Les constructions occupent une superficie de six hectares (le forum d'Auguste n'en couvrait qu'un seul). Pour les obtenir, il fallut entailler le Quirinal et faire sauter la selle qui le reliait au Capitole, donc aplanir le passage montueux qui séparait du Champ de Mars le forum de César : travaux gigantesques pour l'époque et que rappelle l'inscription gravée sur le socle de la colonne Traiane.

On pénétrait dans le forum par le dégagement qui l'épaulait du forum d'Auguste. La place étant limitée, afin de donner au visiteur l'illusion d'un espace plus considérable, l'architecte a doté l'entrée d'une grande façade convexe, propre à faire ressortir le décor de la porte monumentale en façon d'arc triomphal.

Cet architecte est Apollodore de Damas, à qui Dion Cassius attribue également, outre un « gymnase » (les thermes de l'Oppius), un odéon, un cirque et le fameux pont de Debrecon (Hongrie) sur le Danube, qui faisait plus d'un kilomètre de long.

On a imputé certains aspects du forum et des marbres de Trajan au fait que ce Syrien pouvait avoir été influencé par des modèles orientaux et l'architecture même de Damas, qui avait un grand forum à portiques construits à l'époque julio-claudienne. En fait, il a dû répondre à une commande impériale et aux impératifs du terrain, suivant une tradition qui avait déjà fait ses preuves à Rome depuis plus d'un siècle. Les archétypes de l'Orient hellénistique l'ont inévitablement marqué. Mais c'est l'ampleur du projet, lié à la grandeur même de l'*Urbs*, qui a multiplié son génie. Rome est l'inspiratrice de réalisations qu'on ne trouve nulle part ailleurs.

Les monnaies nous font connaître l'aspect de l'arc d'accès, au centre de la courbe frontale : baie unique, mais avec un riche décor de façade ; six colonnes encadrant quatre niches à fronton abritant des statues, sous les bustes en médaillons des généraux romains qui s'étaient illustrés dans les guerres daciques. Sur l'attique relativement haut et à décrochements étagés, en bronze doré le char à six chevaux de l'*impérator*, qu'accompagnait des Victoires, des guerriers et des trophées. Au couronnement, l'inscription EX MANIBUS rappelait aux Romains qu'ils devaient ce forum au « butin de guerre ».

Au centre de la place même du forum, s'élevait la statue équestre de Trajan que représentaient d'autres monnaies. Dominien s'était fait statuer de la sorte sur le forum républicain (Stace, *Silvès*, I, 1) avec l'image à ses pieds du Rhin vaincu. Les monnaies de Trajan ne nous montrent pas d'ennemi humilié et terrassé sous sa lance. Il apparaît comme un pacificateur absolu et universel, sans référence à tel peuple précisément dompté par Rome. Mais si les niches encadraient bien des statues de prisonniers daces, comme celles qu'on voit devant l'attique sur l'arc de Constantin, on ne pouvait pas ne pas penser à la victoire finale de 106 sur les barbares danubiens. Cette statue équestre de Trajan éblouit deux siècles plus tard l'empereur chrétien Constance II, qui aurait exprimé le désir d'en faire exécuter l'équivalent à Constantinople. Mais Hormisdas, un prince de la cour sassanide qui l'accompagnait, lui fit observer que « pour loger un pareil cheval, il fallait d'abord lui bâtir un aussi belle écurie » (Ammien Marcellin, XVI, 10, 16). Au nord-est et au sud-ouest de cette « belle écurie » s'allongeaient des portiques dallés de

marbres polychromes et bordés de colonnes en *pavonazzo* blanc à veinures violacées. On y accédait par des gradins en *giallo antico*, jaune à veinures rougées. La colonnade avait un attique décoré, non pas de Caryatides comme au forum d'Auguste, mais de prisonniers daces dont quelques vestiges subsistent devant les ruines de la basilique, et qui soulignaient le sens historique de la statue équestre. Au milieu des portiques longitudinaux, s'incurvaient deux hémicycles dont le diamètre (40 m) était matérialisé par des piliers sous une toiture peut-être polyédrique.

Après avoir parcouru, sur des dalles en marbre blanc, les 118 mètres de la place (400 pieds romains), on accédait à la basilique par des gradins en *giallo antico*. De même que le forum proprement dit est légèrement surélevé par rapport à la chaussée qui le sépare du forum d'Auguste, le sol de la basilique l'est par rapport à celui du forum. L'axialité se double d'une gradation, comme dans certains sanctuaires syriens (notamment celui de Zeus Hétopolitain à Baalbek). Des monnaies nous montrent la façade de cette basilique considérée comme un chef-d'œuvre de l'architecture romaine à son apogée. Trois petits portiques en saillie, qu'on a comparés au narthex des églises médiévales, y correspondent aux portes d'entrée surmontées de statues probablement en bronze doré. L'attique portait peut-être un décor sculpté qui, d'après certains archéologues, continuait sur les trois autres côtés. Ce n'est pas sûr, mais on pourrait songer à la frise monumentale, haute de trois mètres environ, dont l'arc de Constantin a revêtu en partie les dépollués deux siècles plus tard.

Après avoir foulé le pavement du forum en longueur, on traversait la basilique en largeur, l'axe d'orientation pivotant de 90 degrés. Mais la longueur de sa nef centrale (90 m, soit 300 pieds romains) impressionnait d'autant plus, pour ne rien dire de son double portique intérieur qui faisait de ce palais de justice une basilique à cinq nefs. Une autre innovation consistait dans la double abside (au nord-est et au sud-ouest), ce qui valait à l'édifice une longueur totale de 170 mètres. Ajoutées au double portique, les six colonnes diamétrales de chaque abside triplèrent la colonnade devant les hémicycles : ce nombre et ce luxe de fûts en granit rose, *cipollino* (blanc à veinures vertes), *giallo antico*, *pavonazzo*, outre la bigarrure des pave-

ments, devaient faire un effet dont même la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs ne peut donner qu'une idée affaiblie.

Intérieurement, l'entablement – en marbre pentélique – des colonnes encadrant la nef centrale représentait des Victoires affrontées décorant de guirlandes un candélabre, en alternance avec des Victoires sacrifiant un taureau : deux aspects d'une piété rituelle qui ressortissent à l'idéologie romaine des charismes fondés sur la dévotion aux dieux. C'était une explication de cette architecture complexe financée par le butin. Mais la Nikè *bouhifrousa** qui décorait la balustrade du temple d'Athéna Nikè, sur l'Acropole, a inspiré aussi l'image de Mithra frappant le taureau dont faisait état vers 80 le poète Stace et dont le premier exemplaire connu – celui du British Museum – date précisément de Trajan.

Dans la basilique Ulpienne, les Victoires figurent dans une sorte de vide intemporel. Dépourvues de nef et de vivacité, comme si on les avait filmées au ralenti, elles ont l'air de s'immobiliser pour poser en se tournant vers le spectateur : frontalité inappropriée à la maîtrise du taureau et donc irréaliste, mais propre à évoquer la force magique de la victoire romaine, qui dompte et terrasse sans effort, grâce aux dieux... Des frises à Amours et griffons trouvées près de la colonne Traiane appartenaient peut-être également au décor interne de la basilique (fig. 66). Les courbes alambiquées et la recherche du détail y relèvent d'un goût rococo analogue à celui des reliefs occupant l'entablement du temple de Vénus *Genitrice*, tel qu'on l'a rénové sous Trajan. Du forum de Trajan provient aussi l'aigle conservé dans l'église des Douze Apôtres : un relief apparemment conventionnel, mais dont le sculpteur a su fixer l'instant précis où l'oiseau prend son envol.

Au nord-ouest, deux portes s'ouvraient sur une cour au centre de laquelle s'élevait la colonne entre deux bibliothèques, dont la structure répondait à des impératifs fonctionnels : gros œuvre en briques absorbant l'humidité, niches à étagères sur plusieurs niveaux (celles du premier niveau, isolées du sol par trois gradins, restent visibles sous la chaussée moderne), escaliers aménagés derrière les armoires. Ces préoccupations pratiques n'excluaient pas le luxe des colonnes cannelées en *pavonazzo* et *giallo antico* ou du sol pavé de marbre.