

66. Amours et griffons, vers 112-113 ap. J.-C. Marbre, Musée du Vatican.

Par-delà ces deux bibliothèques, éclaircies de fenêtres d'où l'on pouvait mieux voir certains reliefs de la colonne, on franchissait une large colonnade pour gagner le parvis du temple consacré après la mort de Trajan à sa mémoire déifiée, puis à celle de sa femme Plotine (en 121 ?) : édifice prestigieux dont les colonnes (huit en façade et sur chacun des deux côtés) faisaient deux mètres de diamètre et quelque vingt mètres de haut. Le portique de la place où s'élevait le temple s'incurvait de part et d'autre comme deux bras, et ce tracé curviligne — cher plus tard au Bernin — porte l'empreinte d'Apollodore, qui a conçu ce sanctuaire comme le terme d'un itinéraire impérial par l'axe du forum consacré à la gloire de Trajan.

On s'est demandé si le plan général de cet ensemble ne transcrivait pas celui des services de l'état-majour (*principia*) dans les camps militaires. Le forum à proprement parler ferait penser à la cour centrale du « prétoire », qui communiquait avec une cour plus petite où le général avait son tribunal, et qui était parfois surélevée comme la basilique Ulpienne. Enfin, au fond du camp, une chapelle abritant les enseignes correspondrait au temple, entre les bureaux des archives qu'évoque-

raient à leur manière les deux bibliothèques (nous savons qu'elles abritaient des archives d'État et des ouvrages historiques, peut-être les *Mémoires* de Trajan). Descendants du dieu Mars, les Romains auraient donc été incités par la suite même des édifices à se rappeler qu'ils devaient rester un peuple de soldats, et que cette vocation leur valait le luxe d'un forum construit *ex munibus*\*. La structure de ce complexe civique coïnciderait alors symboliquement avec l'idéologie impériale dans l'imagerie à première vue banale des Victoires tauroctones, comme avec les statues de captifs et la grande frise de Trajan.

Cette conception grandiose n'en répondait pas moins à des préoccupations pratiques et socio-économiques. En supprimant la selle qui barrait le passage entre les forums et la plaine du Champ de Mars, on ne résolvait pas seulement un problème de circulation. L'entaille du Quirinal ouvrait de nouveaux espaces publics, judiciaires et commerciaux. Il s'agissait de décongestionner les quartiers d'affaires, mais aussi, grâce à l'aménagement d'entrepôts sur les escarpements du Quirinal, d'assurer l'approvisionnement d'une population urbaine accrue (un million d'habitants peut-être).

Dans les marchés de Trajan, l'architecture à hémicycles étagés réédite, en somme, celle du sanctuaire de la *Fortuna Primigenia* de Prénesse (Palestrina), où, comme à Rome, la courbe a une fonction matérielle de résistance à la poussée de cette terres. Toutefois, à Palestrina, la finalité de cette architecture est spectaculairement scénographique. Dans les marchés de Trajan, l'appareillage en briques revêtues de travertin pour l'encadrement des boutiques n'est pas étranger à tout souci d'élegance, mais tend d'abord immédiatement et concrètement perceptibles les structures de l'hémicycle. L'étagement des niveaux bâtis y donne avant tout un sentiment de solidité utilitaire, d'occupation ferme et massive de la colline. Dix-neuf siècles ont fait la preuve et l'épreuve de cette stabilité.

Avec ses deux niveaux d'arcades, qui multiplient le jeu des courbes, la façade concave qui double l'hémicycle nord-est du forum (pl. 27) fait songer à un théâtre romain en creux ou en négatif. Du troisième niveau ne subsistent que les infrastructures. Cette concavité avait le double intérêt de contrebuter efficacement de possibles glissements de terrain et d'habiller agréablement pour l'œil l'escarpement du Quirinal. La courbe offrait en outre l'avantage d'élargir l'espace. L'hémicycle est flanqué de deux petites exèdres, également courbes, qui ont pour fonction de neutraliser la poussée latérale des terres. Ce qui paraît d'abord relever d'une esthétique est commandé en fait par des impératifs d'ordre matériel, mais qui ne sont pas en contradiction avec les préoccupations d'ordre visuel. Les Romains savaient concilier l'élégance avec ce que nous appelons le « fonctionnel ».

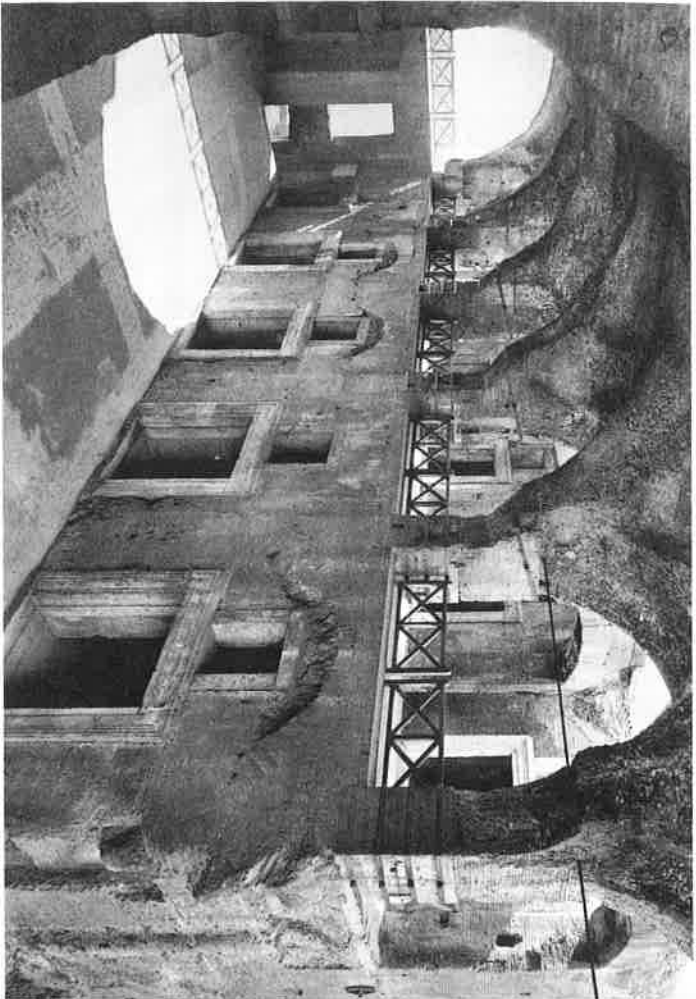
Dernière le troisième niveau de l'hémicycle, on passe de la courbe au tracé polygonal de la *vía Biberatica*. Cette rue contourne les locaux dominant le forum, tout en serpentant sur le Quirinal en fonction du relief qu'épousent des bâtiments étagés, certains sur trois niveaux au-dessus des trois premiers, ce qui fait un total de six au-dessus du forum. Le volume des magasins diversement situés, orientés et superposés n'a rien d'une concentration mécaniquement cubique, mais revêt plutôt la physionomie d'un quartier qui a sa vie propre, quoique au service de la collectivité urbaine.

Parmi les constructions toujours en place au nord-est compte notamment celle qu'on a compa-

rée à une « basilique » (fig. 67) : grande *aula* en briques couverte d'une voûte à six croisées dont les arêtes retombent sur des consoles en travertin. Dix salles s'ouvrent au premier niveau, dix autres au-dessus, sur un corridor de circulation. Le développement longitudinal de cette *aula*, qui préfigure à certains égards l'architecture de la grande basilique de Maxence, donne une impression d'étirement, corrigée par les voûtes d'arêtes qui rythment la toiture et multiplient optiquement les espaces, en même temps que par les portes et fenêtres latérales qui en diversifient la lumière. On en a rapproché la structure des bazars et caravanserais du monde oriental : ample dégagement central (originellement à l'air libre) sur lequel donnent des chambres sur deux ou quatre côtés et sur deux niveaux. L'architecte syrien s'est-il inspiré des modèles antiques de ces baïsses à vocation hôtelière et commerciale ? Ce qui resterait romain est l'intégration d'une typologie levantine dans un complexe urbain dont les architectures masquent et agrémentent les impératifs du terrain, avec un souci évident de l'effet global.

Le forum de Trajan repose sur toute une planimétrie mixtilinéaire où les courbes alternent avec l'orthogonalité des perspectives longitudinales et transversales. Le grand axe sud-est/nord-ouest de l'immense place centrée sur la statue équestre de l'*imperator* est barré comme un T par l'axe transversal sud-ouest/nord-est de la basilique. En fait, un premier axe transversal correspond à celui des deux hémicycles auxquels font pendant les deux absides de la basilique. La colonne et le temple s'inscrivent dans l'axe longitudinal dont ils courent en quelque sorte l'aboutissement. Les deux portiques embrassant l'*arva* du sanctuaire évoquent le déambulatoire d'une immense cathédrale. Mais cette axialité de surface est croisée par l'axe vertical de la colonne qui, mesurant la hauteur de terre enlevée au Quirinal pour l'aménagement des lieux, élève le regard vers la consécration céleste de Trajan en même temps qu'à un niveau des marchés dominant le forum.

Jusqu'alors l'architecture des grands espaces fermés avait surtout servi à l'édification des palais impériaux. Désormais, l'empereur-citoyen qu'a voulu être Trajan la met au service de Rome et des Romains, de leurs activités et de leur culture, voire de leur alimentation.



67. Grande galerie des marchés de Trajan, vers 110-120 ap. J.-C. Rome.

Les thermes de l'Oppius répondent à la même finalité de masse. Apollodore de Damas qui les a conçus avait à résoudre là aussi un problème d'urbanisme : comment implanter un vaste complexe de loisirs et de relaxation en pleine ville, c'est-à-dire isolé de l'habitat par une enceinte qui en protège l'espace, en même temps qu'inséré assez commodément dans le tissu urbain pour que la population puisse en profiter sans déplacements lointains, dans une Rome dépourvue de transports en commun ! La surface nécessaire se trouvait au-dessus d'une partie de la Maison Dorée de Néron, dont certains murs ont dû être intégrés aux nouveaux bâtiments. Ces « thermes » de Trajan comportaient, outre l'installation balnéaire, des terrains de sport, des bibliothèques, des salles de conférence, de détente ou de rafraîchissement. Les foies du luxe néronien servaient d'assise à une « Maison Dorée » de la plèbe romaine.

Cette fonction populaire ne gêne pas l'esthétique d'Apollodore, mais lui inspire la conception neuve

et colossale des grands thermes impériaux. Ce sont les premiers du genre. Ils couvrent une superficie totale de plus de dix hectares. Mais ni leur capacité ni leur vocation utilitaire ne s'opposent au sens et au goût des formes. Leur plan général implique un axe de parcours nord-est/sud-ouest, dans le cadre d'une planimétrie mixtilinéaire et symbolique, comme celle du forum. L'itinéraire du visiteur y est rythmé visuellement par un jeu d'espaces courbes, circulaires ou rectangulaires ; mais par-delà les jardins à l'air libre, s'arrondit encore la grande exèdre méridionale qui, en surface, joue le rôle de la coupole coiffant le cœur d'une église baroque. C'est le terme d'un parcours qu'on ne peut accomplir sans rendre hommage au prince régnant, défenseur et bienfaiteur de la romanité.

À ces architectures conçues pour le confort des masses urbaines correspond aussi une iconographie sculptée appropriée à la distance et au niveau de leur regard en même temps qu'à l'idéologie impériale.

C'est le cas de la grande frise trajanienne, malheureusement débitée en quatre paires de plaques pour décorer l'arc de Constantin (faces internes de la baie centrale et faces latérales de l'attique), mais qui a pu se dérouler sur une longueur de cent pieds romains. Les figures grandeur nature y ressortent en haut relief au premier plan. Dans la sculpture du Haut-Empire, c'est un monument exceptionnel en son genre. Sa force, son tonus plastique et dynamique démontrent avec éclat qu'un nouveau souffle anime le relief historique, surtout après les reliefs flaviens trouvés à Rome sous le palais de la Chancelerie.

Cette frise n'était plus en place en 357, quand le forum de Trajan a émerveillé Constance II. Elle n'appartenait donc pas à son décor, mais plutôt à celui de la basilique Ulpienne. Décor intérieur ou extérieur ? Si l'on en a récupéré plusieurs plaques pour en parer l'arc de Constantin (en 315), c'est probablement parce que le monument était en partie dégradé et donc exposé aux intempéries. Les reliefs occupaient donc – je suppose – le front de la basilique, sous les statues que les monnaies nous montrent au faite de l'édifice.



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

C'est un condensé brillant et tout vibrant de la guerre dacique. La séquence se déchiffre de droite à gauche. Elle débute par une offensive de la cavalerie romaine en corrélation avec une charge de l'empereur (fig. 68) qu'accompagnent la garde pré-torienne, les porte-enseignes coiffés de leur peau d'ours, les joueurs de trompettes et de buccins : confluence irrésistible à laquelle succombent ou vont succomber même les plus farouches montagnards des pays danubiens, à côté de leurs chefs désormais prisonniers ou qui font leur soumission. Ensuite, les combats reprennent de plus belle. Mais la machine de guerre romaine écrase les derniers rebelles, et Trajan (à l'extrême gauche) fait son entrée dans Rome, entre *Virtus* (la Vaillance) et une Victoire qui couronne l'*imperator*, par-devant une forêt de piques et d'étendards agités par le vent.

Ces reliefs nous donnent la mesure de tout ce qui a pu changer depuis Auguste. Le maître d'œuvre avait non seulement le goût des formes fortement vivantes et proéminentes, mais le sens de l'expressivité et de la passion épique. Cette sculpture respire une ardeur qui est à la hauteur du sujet. Les figures en action, engagées dans une mêlée haletante, font

immédiatement sur l'œil du spectateur un choc d'ensemble, avant de lui donner loisir de reconnaître les détails. Cet expressionnisme massif capte d'emblée l'attention, totalement et continuellement d'un bout à l'autre de la frise, sans qu'on ait envie de faire des pauses. Il y a une sorte d'orchestration entraînante et de mouvement ininterrompu jusqu'au « finale » de l'adventus. Il n'y a pas plus de vide que de temps mort, ni d'autre espace – sauf quelques repères symboliques du paysage dacique au dernier plan – que celui des combattants fougueusement unis ou affrontés.

On devrait lire la frise de droite à gauche, ordre inhabituel. En fait, on a une sorte de « flash back », car la scène d'adventus arrête aussitôt le regard et les exploits de l'imperator avec ses corps d'élite nous l'exposent rétrospectivement. Les guerres daciques n'y sont pas détaillées comme sur la colonne, mais la substance en est ramassée, concentrée avec une brusque accélération du temps historique, comme chez Florus, l'auteur d'une *Historie romaine* abrégée dont une expression fait le titre du présent chapitre. Les scènes sont si resserrées, intriquées qu'on n'en discerne pas aussitôt la succession : densité propice à la tension dramatique, comme dans la prose intensément concise de l'historien contemporain Tacite, mais qui peut d'abord déconcerter par son désordre apparent.

Apparent, car ce condensé d'allure touffue implique un ordre, celui du message idéologique. Ce relief « historique » met efficacement l'histoire au service d'une propagande qui globalise et simplifie. L'analyse détaillée et comparée des éléments fait ressortir, en effet, une sorte de dichotomie qui oppose les Romains aux barbares non seulement dans la guerre, mais au plan d'une anthropologie qui légitime l'imperialisme romain. Les profils des légionnaires et des prétoriens sont similaires, sinon parallèles les uns aux autres. C'est l'image d'une armée uniforme et disciplinée, avec laquelle contrastent les facès disparates, tortueux et tourmentés des Daces (fig. 63). Le soldat romain, avec son menton fort, ses joues pleines, son nez aquilin (« d'angle »), la contraction expressive du front, incarne la maîtrise de soi, la force tranquille de la *virtus* en action. Au contraire, les barbares ont des faces osseuses, les pommettes saillantes, la fureur ou la détresse de bêtes traquées, sauf les chefs qui,

acceptant la domination bienfaisante de Rome, ont donc un profil noble et digne, qui les rend dignes d'entrer dans le giron de l'Empire. Cette dichotomie dans le camp adverse double celle qui différencie les Romains des Daces. Mais chez les Romains eux-mêmes, le corps d'élite des prétoriens – recrutés en Italie – est valorisé aux dépens des simples légionnaires, souvent d'origine provinciale à cette époque : ce qui n'est pas vraiment le cas sur la colonne Trajane.

Si les physiognomies barbares sont beaucoup plus diversifiées que celles des Romains, inversement l'équipement des seconds l'est davantage que celui des premiers : contraste matériel entre une organisation militaire « performante » et l'uniformité rudimentaire des montagnards danubiens. On décèle donc une sorte de chiasme dans cet art *a priori* simpliste, mais dont les ressorts complexes contribuent à l'efficacité d'une publicité.

Cependant, ces antithèses et ces hiérarchies sont transcendées par l'image héroïque de Trajan (fig. 68) dont la monture a l'encolure et la crinière strictement taillée des chevaux que conduit Séjéné dans la frise du Parthénon. Sous l'imperator s'effondre un Dace qui a le même profil que le géant terrassé sous le cheval de Jupiter, au sommet des colonnes dites « à l'anguipède ». Idéologiquement, le parallèle est significatif. Mais le schéma procède d'un modèle qui remonte à l'iconographie d'Alexandre (statuette en bronze d'Herclanum au musée de Naples).

Il y a dans cette grande frise de Trajan toute une rhétorique et tout un système de motifs immédiatement intelligibles aux contemporains, mais surtout propres à leur inculquer cette idée que les luxes du forum et de son complexe socioculturel sont la récompense de la *virtus* impériale en qui s'incarnent les valeurs de la romanité.

D'une autre façon, c'est aussi la leçon de la colonne Trajane, mais avec des modalités d'expression et une finalité fonctionnellement différentes.

« Les colonnes étaient, nous rappelle Pine l'Ancien (*Histoire naturelle*, 34, 27), le symbole d'une élévation au-dessus des autres mortels. » La colonne Trajane qui portait sur l'abaque de son chapiteau une statue en bronze doré de l'empereur disparue au Moyen Âge et remplacée sous Sixte Quint

par celle de l'apôtre Pierre) illustre éloquemment cette signification. Mais l'inscription de 113 qu'on lit sur le piédestal nous précise que le monument sert « à indiquer la hauteur du terrain montagneux (*mons et locus*) élevé au prix de si grands travaux » (cf. Dion Cassius, *Histoire romaine*, 68, 16, 2). Autrement dit, la colonne a été conçue comme une sorte de règle verticale pour mesurer la tranche de colline entaillée. Effectivement, elle s'élève jusqu'à la hauteur du Quirinal où s'étagent les marches de Trajan (144 piéds romains dont 100 pour le seul fait historique). Mais elle est dédiée à l'*Optimus Princeps* et son socle abritait les cendres de l'empereur. La colonne Trajane répond donc à une triple finalité : métrique, honorifique et sépulcrale. Apollodore de Damas a composé pour ce forum une vaste symphonie dont elle constitue le thème majeur. Le rythme des colonnades, courbes ou rectilignes, culmine avec la colonne qui couronne verticalement cette architecture, tout comme le temple de Trajan en est l'aboutissement horizontal et culturel.

Par elle-même, par sa place et en fonction de son environnement, elle n'a pas d'équivalent dans le monde grec. Mais c'est surtout le principe de son décor sculpté qui en fait l'irréductible originalité. Récemment, on a conjecturé que, dans un premier état (celui de la dédicace), la colonne était lisse : c'est Hadrien qui aurait fait exécuter la frise en hommage ostensible à son prédécesseur... Rien n'autorise à le croire, car les monnaies de Trajan nous montrent déjà la spirale.

Les vingt-trois tours d'hélice de son fût portent un film de marbre qui, déroulé horizontalement, ferait quelque deux cents mètres de long. Mais, de la base au sommet, la hauteur de la bande croît graduellement. Elle est matériellement inégale, pour ne pas sembler inégale à un œil éloigné, ce qui suppose des études préalables de perspective et des calculs très précis sur les dimensions croissantes des personnages (de 0,60 m à la base jusqu'à 0,80 m sous le chapiteau). Ces constatations possèdent un modèle graphique méticuleusement mis au point, à la mesure même de la frise à sculpter.

Voici un siècle, C. Cichorius a distingué cent cinquante-cinq scènes dont le compte s'équilibre exactement entre les deux guerres que Trajan a menées contre les Daces en 101-102, puis de 105 à 106 : soixante-dix-sept pour la première, autant pour la

seconde, avec un entracte occupé par l'allégorie de la Victoire inscrivant les exploits des Romains sur un bouclier voilé. Les personnages se dénombrent par milliers, mais Trajan figure à lui seul soixante fois. Le film de la colonne nous permet de combler en partie les lacunes de la tradition littéraire. Avec l'aide de son fidèle lieutenant Licinius Sura, Trajan avait rédigé ses mémoires de guerre, et le concepteur de la colonne a pu s'en inspirer. Mais nous savons aussi que les généraux en campagne se faisaient accompagner, comme jadis Alexandre, de peintres et dessinateurs qui préparèrent les tableaux montrés lors du triomphe aux foules ébahies. De toute façon, la frise héliocidale est beaucoup moins une chronique à proprement parler qu'une glorification de l'imperator héros.

La figure de Trajan, toujours bien reconnaissable, constitue en effet le point de repère essentiel et constant des grandes étapes du récit sculpté. Il est toujours là, pour ainsi dire, présent aux moments décisifs : départs, attaques, travaux de fortification (fig. 69), cérémonies culturelles, capitulations. La colonne démontre aussi la sûreté calme et lucide, la volonté stratégique avec laquelle Trajan conduisit la guerre à son terme. On le voit d'abord à cheval en tête de l'armée, sur son tribunal, puis devant un autel où il préside au triple sacrifice des Suovetauriles pour la Justration du camp, et cet acte est suivi d'un présage (le paysan dace tombé de sa monture) que l'empereur accueille comme un signe favorable des dieux. On le retrouve ensuite haranguant ses troupes et sur le terrain même où les hommes travaillaient à la construction ou à la fortification des camps, des ponts et des routes, toujours proche des soldats qui peinent ou qui se battent. Quand il intervient à cheval, l'offensive est décisive et le succès assuré. Mais constamment aussi, la maîtrise tactique de l'empereur et la technique du génie romain (voirée, poliorcétique, artillerie) sont doublées de révérence aux dieux : un sacrifice est célébré devant le pont qu'Apollodore a fait bâtir sur le Danube, car le fleuve est un dieu et on ne le franchit pas sans avoir son agrément. Dans la personne même de l'empereur qui domine la situation, la vaillance (*virtus*) est solidaire d'une piété qui garantit la victoire.

Dans cette frise, l'extrême des scènes, faite d'un champ vertical suffisant, conditionne le dépla-





69. Colonne Trajane : légionnaires au travail, 113 ap. J.-C. Marbre, Rome.

cement latéral du regard et favorise certains effets : longs cortèges sacrificiels ou diplomatiques, images de foules innombrables acclamant Trajan dans un port de l'Adriatique, longues files de Romains en marche, de Daces qui capitulent, de captifs ou de fuyards. Les transitions se font moyennant la représentation d'un arbre (comme sur la tapisserie de Bayeux), d'un fleuve, d'un pont, d'une route ou de personnages adossés. Mais le champ n'est pas morcelé ou compartimenté, et grâce à cette unité de l'espace, on voit dans la même ville de Sarmizgetusa d'un côté les Daces qui y mettent le feu, de l'autre les chefs qui s'empoisonnent, ailleurs ceux qui abandonnent les lieux pour gagner l'arrière-pays ou pour implorer la clémence de Trajan. Le décor du fond est souvent « polysémique » : du camp barbare on passe au camp romain sans solution de continuité, et la juxtaposition de deux scènes ne signifie pas qu'elles se succèdent dans le temps.

Il y a des raccourcis, voire des ellipses, à côté de scènes étirées au long d'un tour d'hélice ou presque, tandis que d'autres sont abrégées ou opposées. Le rythme du récit est donc tour à tour lent (sacrifices, travaux de fortification, ambassades, cortèges de vaincus) et pressé, précipité, sinon haletant ou même heurté (brusque attaque d'un camp romain dans l'hiver 101-102) : ce qui ménage des variations dans la tension épique et dramatique de la séquence.

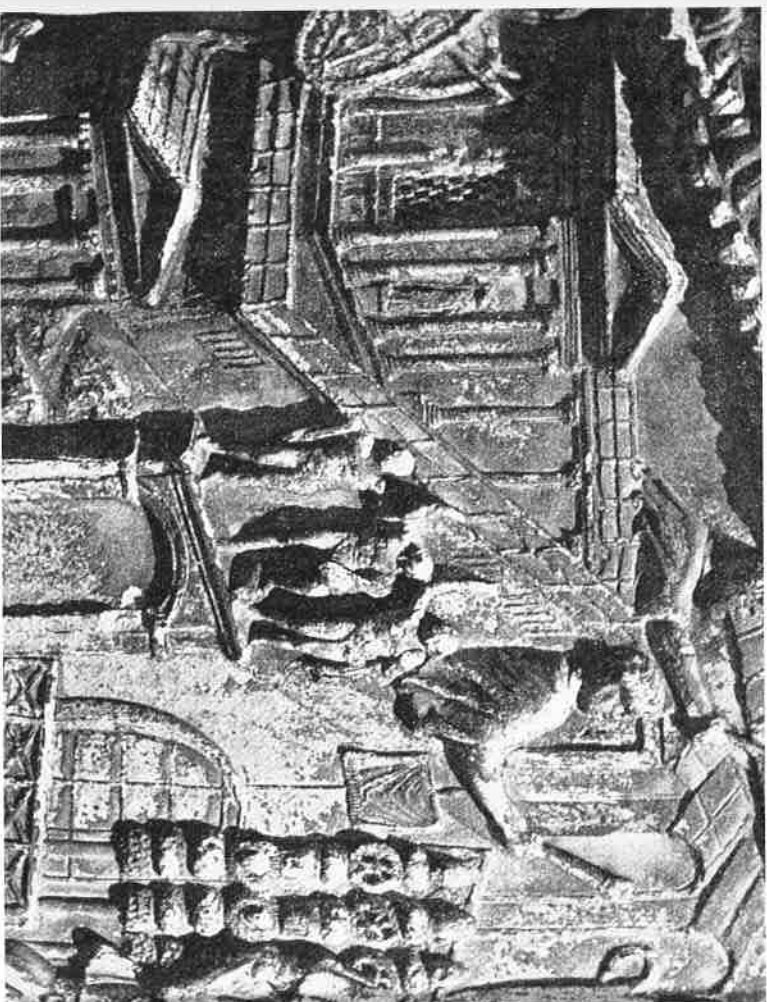
Dans le détail de cette iconographie, l'une des nouveautés les plus notables est l'exotisme des coiffures et des costumes, la bigarrure des armures et des équipements : cataphractaires sarmates qui font déjà penser aux guerriers médiévaux, cavaliers maures de Lusius Quietus avec leurs « anglaises » calamistrées, archers palmyréniens, délégations de tribus danubiennes (à côté du pont de Drobetae) avec leur longue tunique sous une cuirasse ou une cape en peau de bête. L'atmosphère de cette dernière scène est d'une dignité qui

évoque certaines peintures de la Renaissance italienne représentant notamment des réceptions pontificales et illustrant la même prédilection pour la somptuosité vestimentaire. La colonne Trajane est également le premier relief historique officiel qui fasse valoir le rôle des corps auxiliaires, en particulier dans l'offensive qui précède la conclusion victorieuse de la première guerre dacique : il est vrai que les soldats gaulois se distinguent aussi sur la colonne comme coupeurs de têtes...

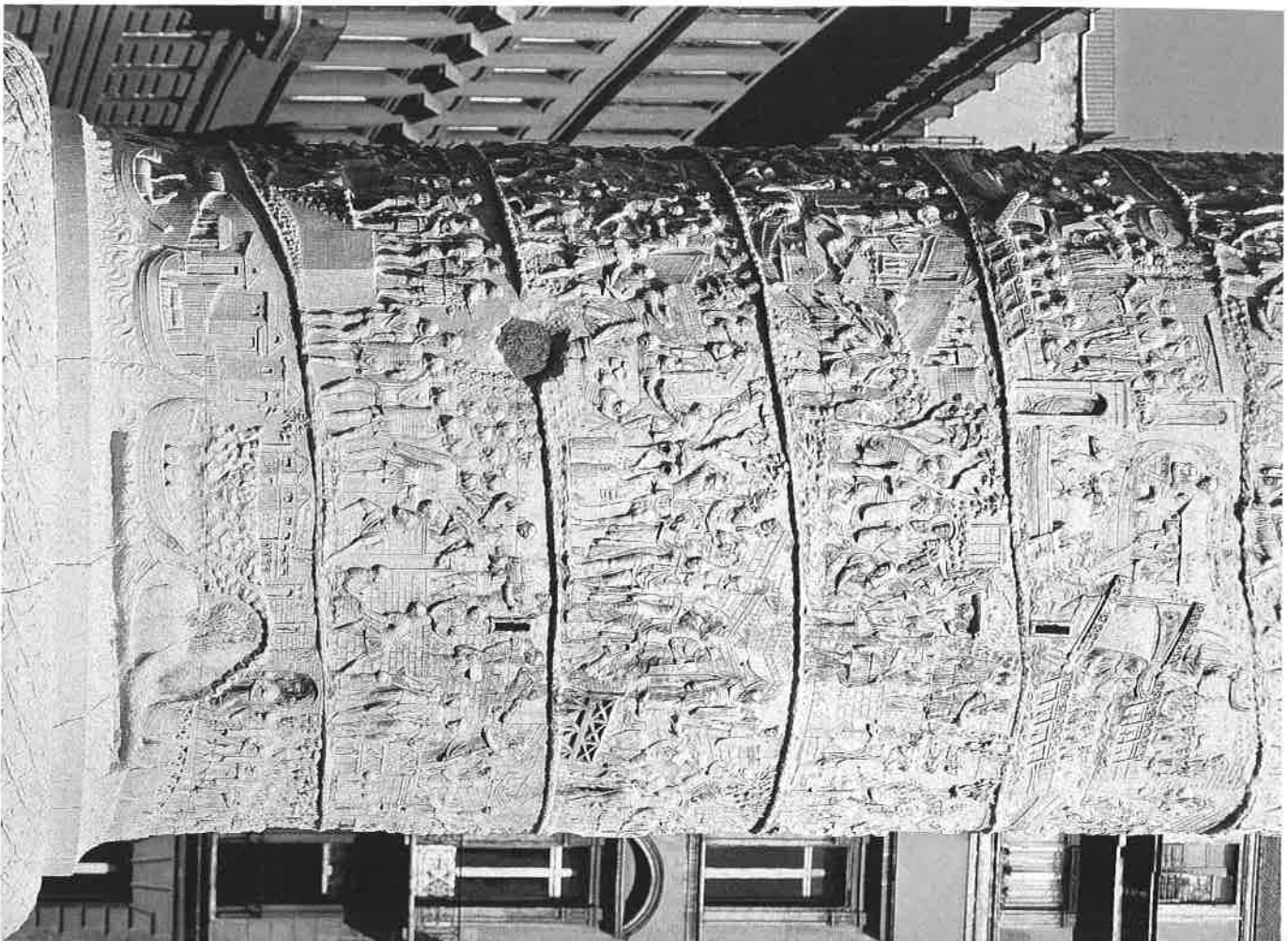
La frise n'est pas un froid compte rendu des faits. L'énergie, la persévérance méthodique et disciplinée des légions, la fougue des *auxilia* animent les visages, inquiets à l'occasion et non pas uniformément sûrs d'eux-mêmes, comme sur la grande frise de la basilique. Du côté dace, l'acharnement, la fureur ou le désarroi et la résignation s'expriment plus ou moins fortement sur les physiognomies. Mais les profils des chefs se nuancent d'ambiguïtés. Dans

l'épisode final de la première guerre, on voit le roi des Daces fièrement concentré, debout avec toutes ses arrière-pensées lourdes d'avenir, derrière les enseignes en forme de dragons. La dominante épique a quelquefois aussi des tonalités pathétiques, là où l'attention est braquée sur un légionnaire mourant ou supplicié par les Daces, sur le suicide de Décébale ou sur un vieillard désarmé.

Le paysage est plus ou moins développé, mais assez pour indiquer les aspérités du relief, la densité des forêts à éclaircir pour ouvrir des routes et bâtir des forins. On a également des vues de camps, de villes, de ports (Ancône et son temple de Vénus, fig. 70), avec plusieurs perspectives en « surimpression » pour ainsi dire : frontales, obliques, en gros plan ou à distance, voire en plan, comme des cartes géographiques – y compris la grande boucle du Danube qui contourne sa personification sur la première spire (fig. 71). Ces variations postulent une



70. Colonne Trajane : Ancône et son temple de Vénus, 113 ap. J.-C. Marbre, Rome.



71. Colonne Trajane : premières spires, 113 ap. J.-C. Marbre. Rome.

vision dynamique, en corrélation avec le mouvement de l'œil que requiert la spirale, regard en diagonale et en action, accordé à l'action, à la narration du relief.

À la différence du relief grec classique, conçu pour un œil fixe et contemplatif, la frise historique romaine lui impose toujours un déplacement. Mais sur la colonne Trajane, il s'agit d'un mouvement oblique, tournant et ascendant, qui ne s'interrompt qu'à mi-hauteur par l'entracée de la Victoire. Il reprend immédiatement après jusqu'au chapiteau.

Comment expliquer la genèse de ce marbre « tournoyant sur sa base immobile » (comme aurait dit Hugo) ? La référence à des origines orientales n'a rien d'éclairant. On a fait valoir le précédent des frises égyptiennes et en particulier celui des obélisques assyriens du II<sup>e</sup> millénaire avant J.-C., où huit bandes sculptées enchaînent les scènes horizontalement et verticalement, de haut en bas, d'une séquence à l'autre. La frise narrative mésopotamienne aurait, par l'intermédiaire des Ioniens et des Étrusques, inspiré la peinture triomphale telle que la fresque de l'Esquiline relative aux guerres samnites nous en montre au III<sup>e</sup> siècle avant notre ère un spécimen assez caractéristique (pl. 1), quoique isolé. Apollodore de Damas aurait donc trouvé en Orient les éléments qui auraient fait germer en lui la conception d'une colonne « cochlide » historisée... En fait, la frise hélicoïdale n'a rien à voir avec les bandes narratives superposées des monuments accadiens non plus qu'avec la peinture de l'Esquiline.

On a songé alors à comparer le ruban de cuir ou « scytale » que les Spartiates enroulaient en spirale autour d'un bâton exactement calibré : à condition d'avoir un bâton de même module, le destinataire du message secret inscrit sur la bande pouvait en déchiffrer horizontalement la teneur. Mais l'ordre de lecture de la scytale n'est pas celui de la colonne. Si l'on pouvait en dérouler les reliefs sur un plan horizontal, on lirait d'autant plus facilement la séquence (c'est ce que l'on fait sur les moulages du Museo della Civiltà Romana). C'était le contraire pour la scytale qui restait incompréhensible une fois déroulée.

On a donc invoqué l'exemple du livre antique. La frise trajane ressemble à un *uolumen* géant qui aurait été enroulé autour du fût cannelé de la colonne. On peut imaginer qu'un artiste accompagnant l'état-major impérial ait reproduit sur un ou plusieurs rouleaux tout ce qu'il voyait de notable

dans les deux guerres auxquelles il aurait assisté. Inspiré par ce témoignage graphique, un sculpteur génial aura eu l'idée d'un *uolumen* au format agrandi et enroulé non pas sur lui-même (comme c'était la règle), mais à l'envers, en le retournant sur la colonne avec le recto à l'extérieur. La présence de ce livre géant exposé entre les deux bibliothèques aurait une valeur éminemment symbolique... Mais les rouleaux illustrés n'apparaissent qu'ultérieurement, même si le rouleau « de Josué » (Bibliothèque Vaticane) qui ne date que du X<sup>e</sup> siècle reproduit sans doute un modèle plus ancien.

Le principe de la colonne honorifique remontait en Grèce à l'époque classique. C. Maenius eut la sienne sur le Comitium en 338 avant J.-C. Un siècle plus tôt, une colonne honorait la mémoire du préfet Lucius Minucius, bienfaiteur du peuple. La colonne a aussi quelquetois, comme celle de Trajan, une fonction funéraire ; mais aucune n'a un décor hélicoïdal ininterrompu. Sur la colonne de Mayence, les vingt figures divines sont rigoureusement compartimentées ; toutes proportions gardées, c'est la même différence qui distingue d'une série de dispositives une séquence cinématographique. L'héllice narrative offre le double avantage de la continuité et du mouvement ascendant, où l'élan du regard contribue à l'animation du relief. Les cannelures des colonnes torsées ont pu en suggérer l'idée. Mais quant à la colonne cochlide historisée, l'exemple trajanien est une première : imputable à Apollodore de Damas ? mais à quelle fin ?

On peut circuler autour de la colonne pour déchiffrer à l'œil nu les premières scènes. Mais, passé la troisième ou la quatrième spire, la lecture devient déjà plus ardue. Elle est franchement pénible à mi-hauteur et devient quasiment impossible sans jumelle ou sans lorgnette bien avant la vingt-troisième spire : c'est une gageure visuelle. Pour résoudre cette aporie, on a eu recours à des arguments d'inégale et très partielle valeur. On aurait pu regarder les reliefs depuis les fenêtres des bibliothèques ou les terrasses (conjecturales) de la basilique Ulpienne, voire d'un balcon autour de la cour où s'élevait la colonne. Mais ce balcon n'aurait laissé voir les spires qu'à une hauteur fixe, et pour suivre la narration depuis les fenêtres des bibliothèques, il aurait fallu chaque fois descendre de l'une pour remonter dans celle d'en face, sans pour

autant jamais se trouver à la hauteur des spires supérieures. Pour déchiffrer la frise dans l'ordre, il faudrait tourner autour du fût comme un « cheval de cirque », affirmait K. Lehmann-Hartleben, ou plutôt enlourcher Pégase !

Pourquoi donc avoir fait cette frise qui ville jusqu'à une hauteur indiscernable ? Pour R. Bianchi Bandinelli, c'est un faux problème : peu importe que l'hélice soit lisible jusqu'en haut et de bout en bout. « Tout véritable artiste travaille pour lui-même » et trouve « sa satisfaction dans l'acte de créer des formes, même si ces formes ne doivent jamais être vues de manière adéquate ». Alors, pure virtuosité ? gratuité esthétique d'un art pour l'art ? Mais cette perspective est plutôt étrangère à l'art antique en général et romain en particulier.

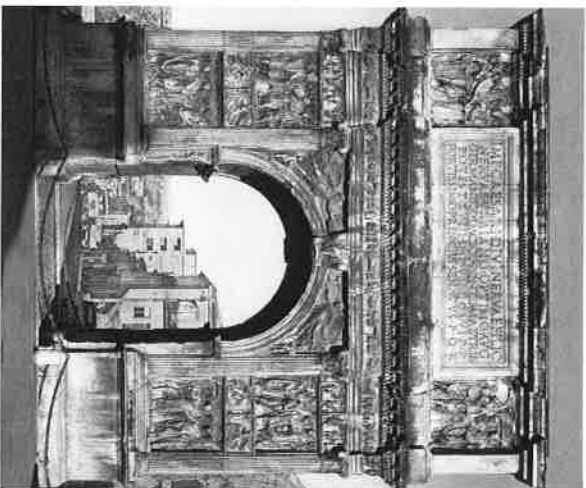
En fait, nous avons vu que le concepteur de la colonne avait pris soin de hausser la bande et les figures de la frise pour corriger les conséquences optiques de l'éloignement. Il a donc eu le souci des proportions et de l'effet à distance. D'autre part, on s'aperçoit qu'il a réédité un certain nombre de motifs comme autant de *leitmotiv* du message trajanien : harangues impériales, sacrifices, ambassades, marches offensives, franchissement de fleuves, construction de routes et de forts. Sans suivre la courbe des spires, le spectateur romain pouvait repérer les principaux thèmes du récit sculpté. On a même pu proposer une lecture verticale de la colonne. Trois scènes de traversée du Danube s'étagent à distance suivant le même axe. Le présage que représente le paysan qui a chuté de son mulet se trouve dans l'axe de la Victoire et du suicide de Décébale. La présentation de sa tête sur un plat s'aperçoit, même à distance, au sommet d'une verticale sur laquelle on distingue deux scènes de soumission à l'empereur. D'autres « lignes de force » peuvent être tirées d'une spire à l'autre.

La frise peut n'être pas déchiffrable continûment, sans pour autant relever de la pure gratuité, mais rien ne prouve non plus que sa lecture ait été destinée à l'information détaillée du public. La colonne, conçue pour honorer Trajan et mesurer la hauteur de la terre évacuée, est aussi un tombeau. Les épitaphes des *uirii triumphales*<sup>72</sup> énuméreront leurs états de service. On peut considérer que la frise historique transcrit en images l'équivalent d'un *elogium* sépulcral. Déjà le poète Ennius promettait à Scipion :

*quantam columnam quae res tuas gestas loquatur*  
« une colonne qui dise tes exploits ».

C'est pour la plus grande gloire de Trajan que ses hauts faits ont été consignés dans le marbre plutôt que pour renseigner les badauds sur le détail de ses campagnes. C'est pour nous, modernes, que la colonne constitue un monument documentaire. Ce bon usage de l'archéologie ne coïncide pas avec les intentions du concepteur, qui ne s'est posé qu'une seule question : comment dérouler une épitaphes illustrée sur un maximum de longueur avec un minimum de volume ? Le film héliocidal résolvait mathématiquement ce problème de géométrie dans l'espace. L'architecte-ingénieur qui avait conçu le pont du Danube et toute la planimétrie du forum aura trouvé la réponse qui, comme toute solution géniale, était aussi la plus simple.

Avec cette simplicité appropriée à l'état céleste de la colonne contraste le simplisme du principe adopté pour le décor des arcs triomphaux contemporains, qui ont, au vrai, une tout autre fonction : non pas tant d'exalter le héros que d'expliquer l'exercice du pouvoir, d'administrer une leçon, « à la façon des cathédrales au Moyen



72. Arc de Bénévent (côté ville), 114 ap.-J.-C. Martre.

Âge » est-on allé jusqu'à écrire (L. Jerphagnon), non sans raison peut-être.

Un sesterce de Trajan frappé vers 103 au plus tôt porte au revers la façade d'un arc qui a dû être érigé au Capitole pour consacrer la fin de la première guerre dacique. Il est dédié IOM, à Jupiter « Très Bon Très Grand », à qui l'*imperator* fait l'hommage de son triomphe. De part et d'autre d'un fronton en saillie dont le tympan est orné de figures en relief, l'attique porte des panneaux sculptés, au-dessus de pylônes qui, entre les colonnes, en ont chacun au moins trois superposés. Cette surcharge et cet étagement, dont une monnaie de Néron nous donnait un premier exemple, caractérisent aussi pour une part l'arc de Bénévent qui porte inscrite, avec la XVIII<sup>e</sup> puissance tribunitienne de Trajan, une date correspondant à l'an 114 de notre ère. Même si le monument n'a été parachévé que sous Hadrien, sa conception d'ensemble est bien trajanienne (fig. 72).

Architecturalement, il offre d'évidentes analogies avec l'arc de Titus : mêmes couples de colonnes engagées, mêmes décrochements de la frise au-dessus de la baie et des colonnes d'angle, même structure des faces latérales. Décorativement, les parallèles ne s'imposent pas moins : mêmes types de chapiteaux, de corniche et de douelles ; même frise d'entablement ; mêmes grands panneaux internes, même voûte à *embliema*<sup>73</sup>. Il y a certes aussi des différences de style, notamment dans la frise qui est plutôt lente, espacée, sur l'arc de Titus ; plus serrée, « peuplée », sinon plus vivante sur l'arc de Bénévent, où la figuration des personnages sur deux plans dénote un souci d'occuper et d'animer l'espace. La frise qui ceinture l'arc trajanien est l'image la plus détaillée que nous conservions d'un triomphe romain, depuis l'empereur qui ferme le défilé en char jusqu'aux abords du temple Capitolin.

Les grands panneaux internes de la baie trahissent également à Bénévent une tendance à la densité figurative, compacte et statique, malgré certains contrastes qui déstabilisent la scène au lieu de l'animer. On n'y retrouve ni l'unité dynamique ni la respiration des reliefs flaviens dont l'arrière-plan est aéré, ce qui met en valeur les figures et leurs ombres changeantes.

Mais la grande différence tient surtout au fait que l'arc de Bénévent a ses façades entièrement habillées de tableaux, du socle à l'attique, et que son

iconographie a un tout autre contenu idéologique. Les deux arcs peuvent avoir été travaillés dans le même atelier, comme on l'a conjecturé ; mais à vingt ans de distance, les mutations sont sensibles et inévitables.

En principe, un arc de triomphe consacre une victoire militaire. On y fait valoir des trophées, des captifs, des scènes de bataille et de capitulation. L'arc de Bénévent nous montre bien la célébration d'un triomphe, mais c'est une procession religieuse d'autant et plus qu'un défilé militaire, avec le bruit et les prisonniers certes, mais le cortège aboutit au parvis de Jupiter Capitolin : c'est d'abord un acte de piété. Au sommet de la voûte, une Victoire couronne Trajan, et sur l'attique (côté campagne, à droite), on voit une province (la Dacie) qui met un genou en terre, mais à qui Trajan tend la main pour la relever, au lieu de mettre le pied sur elle comme sur un vaincu désarmé qui n'a plus aucun droit. Le regard de l'empereur est plutôt grave et plein de sollicitude. Les provinces conquises sont intégrées à l'*orbis Romanus*, et l'on sent poindre ici une idée qui fera son chemin sous les règnes suivants.

Les scènes que portent les douze panneaux de l'arc (six par façade) et les deux grands panneaux internes se rapportent essentiellement à l'action pacifique ou pacificatrice de Trajan, en même temps qu'à sa politique économique et sociale : institutions « alimentaires » (*alimenta*) en faveur des citoyens pauvres pour les aider à élever leurs enfants, allocations qui financent les intérêts des sommes prêtées aux agriculteurs d'Italie, cette pépinière de bons légionnaires (on la voit tenant le manche d'une charrette en présence du dieu Mars) ; traité avec un chef germain sous les auspices de Jupiter *Feretrius*, garant de la bonne foi ; fondation de colonies sur le Rhin, la Drave ou le Danube ; amélioration du fonctionnement d'Ostie, équipé d'un nouveau bassin ; le *Portus Traiani* ; inauguration sacrificielle de la *Via Traiana* qui reliait Bénévent à Brindes par Canosa en traversant les Pouilles, région qui bénéficie alors, comme le reste de la Péninsule, de la sollicitude impériale.

Significativement, les dignitaires de l'État et l'entourage du prince n'occupent plus seuls le devant des scènes comme sur l'*Ara Pacis* ou les reliefs de la Chancelerie. Les villes d'Italie qui ressemblent à des mètres, les pères de famille avec leurs bambins sur l'épaule et leurs garçons, les acteurs de la vie com-



merciale et agricole, les recrues légionnaires, les barbares daniubiens, des gens humbles ou ceux qui les personnifient ont désormais leur place dans l'art officiel. Non moins révélatrice est la présence de leurs dieux. Si, du côté ville, la triade Capitoine est au premier plan sur l'attique à gauche, avec Jupiter qui investit Trajan au pouvoir souverain, au même emplacement côté campagne, ce sont les dieux de la plèbe et des bois, Cérès, Liber et Libera, Diane et Silvain, qui cautionnent l'*Optimus Princeps*.

La politique intérieure, l'équipement routier et portuaire de l'Italie, sa revigoration humaine et territoriale ont donc sur l'arc de Bénévènt autant et même plus d'importance que la politique extérieure. Pour garantir la sécurité de l'*orbis Romanus*, il faut des soldats et donc des couples encouragés par les *alimenta*. Et pour que les enfants croissent, il faut que la glèbe nourrisse son monde. L'Empire doit reposer non pas sur une plèbe urbaine d'assistés, mais sur une classe moyenne laborieuse et féconde, gardienne des vertus ancestrales encore vivaces dans l'Italie rurale. Désormais aussi, la place des provinciaux qui se battent pour la défense de Rome hors de Rome, celle qui dépasse les frontières ethniques de l'ancienne romanité, est majorée. Tous, citoyens ou non, concourent avec l'empereur à la prospérité du monde qu'il gouverne, à cette *felicitas temporum* que symbolisent les génies des Saisons figurant sous

les Victoires des deux baies, depuis le Printemps (côté ville, à gauche) jusqu'à l'Hiver (côté campagne, à droite). C'est le premier exemple sur un monument triomphal de ce quatorze qui retrouvera sur les arcs de Septime Sévère et de Constantin.

Dans le détail, l'exégèse de l'arc trajanien reste sujette à controverse. Historiquement, sa nouveauté n'est guère contestable. Ses panneaux servent à l'explication d'une politique globale et théorique-ment cohérente. Malgré un optimisme qui n'a rien de triomphaliste, c'est un témoignage assez troublant de la conscience qu'avait l'empereur d'une crise démographique et socio-économique menaçant l'Italie proprement « romaine », celle de Juvénal et des citoyens exaspérés par l'immigration gréco-orientale. Pour nous, rétrospectivement, l'arc de Bénévènt illustre les bonnes intentions, mais aussi – finalement – la splendide impuissance du pouvoir, même impérial.

Cependant les sujets du prince, à Rome même, tiennent d'abord à célébrer leur propre vie sur les monuments de leur mort, à faire valoir leur réussite individuelle sous la forme d'un *elogium* en relief, à leur mesure. Les urnes et les autels contribuent à satisfaire le gros d'une clientèle où esclaves et affranchis voisinent avec les Romains de vieille souche italique. À côté du répertoire mythico-allé-

gorique aussi florissant qu'au siècle précédent, la veine de la tradition péninsulaire anime encore certains reliefs funéraires. Un homme qui avait apparemment des responsabilités dans la gestion des jeux ou le recrutement des auriages s'est fait représenter avec sa femme (mais plus petite), à côté du Grand Cirque qu'il domine pour bien marquer son autorité en la matière (fig. 73). Comme sur la tombe de Lusius Storax et sur le relief d'*Amiernum*, le sculpteur a entassé, regroupé dans le minimum d'espace le maximum de références matérielles, sans le moindre égard au réalisme des

proportions et de l'espace. Mais tout y est : les écuries (*carceres*<sup>23</sup>), les bœufs, l'obélisque, une colonne nicéphore, les portiques des cuis et des dauphins, la Porte Triomphale, l'esclave chargé d'arroser les roues des chars chauffées par la vitesse, le *iubilator*<sup>24</sup> à cheval. Bon exemple de condensé pragmatique dans l'imagerie populaire !

Cet art n'a évidemment rien d'hellénique, mais fait plutôt figure d'exception dans une production sépulcrale que va bientôt dominer à nouveau l'imaginaire de la mythologie grecque dans la série des premiers sarcophages à guirlandes.



73. Le Grand Cirque (relief funéraire), début du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. Marbre. Musée du Vatican.

## HADRIEN OU L'ARBITRE DES ARTS



74. Anlhnoos, vers 130-140 ap. J.-C. Marbre. Rome, villa Albani.

Sur l'arc de Bénévent, un panneau de l'attique nous montre Hadrien aux côtés de Trajan. On peut se demander si ce relief n'a pas été remanié en faveur du successeur de *l'Optimus Princeps*, d'autant que l'iconographie de l'arc préfigure à certains égards l'esprit dans lequel Hadrien conçoit et administre l'Empire.

Adopté par Trajan sur son lit de mort, grâce à l'impératrice Plotine et dans des conditions qui firent jaser à l'époque (on en déchiffre l'écho dans le récit des *Annales* où Tacite évoque l'avènement de Néron), Hadrien n'a pas que des amis dans l'Yrbis. De retour à Rome, après avoir fait la paix sur l'Euphrate, il décline les honneurs du triomphe, mais fait porter en char l'image de Trajan qui a les funérailles d'un général victorieux – malgré l'échec final de sa campagne contre les Parthes et la situation critique de l'Orient grec ensanglanté par les révoltes juives. En rendant un hommage solennel aux cendres de son petit-cousin et grand-oncle par alliance, Hadrien enterre une politique d'expansion militaire qui a mal tourné. Mais il continue et renforce même les évolutions qui favorisent l'intégration des provinces à la romanité. Il reste fidèle aussi et surtout à une politique sociale d'encouragement à la natalité italique.

Mais Hadrien est un esthète qui pratique la peinture, qui a des lubies d'architecte, des goûts et des curiosités d'amateur inconfondible, disputant avec les poètes, les philosophes et les grammairiens sur tous les sujets : arts, érudition ou querelles de mots. Bref, un tout autre style d'homme que *l'Optimus Princeps*.

Pourtant, il a voulu être empereur, et pour être empereur à Rome, il faut savoir se servir de l'art

– d'un art officiel de propagande – afin de capter la popularité au centre même du pouvoir et de s'y imposer dans l'opinion publique. C'est de cet art utilitaire et commémoratif que relèvent les « analoglyphes » dis à tort, naguère encore, de Trajan.

Il s'agit de deux longues frises bitraces en marbre pentélique (comme la colonne Trajane), mais composées de plusieurs blocs de dimensions inégales et visiblement taillés d'abord à une autre fin : travail d'assemblage attentif et soigné, mais bricolage qui donne à penser... Les deux parties du monument portent à leur revers la procession des trois victimes (porc, bœuf, taureau) parées pour le sacrifice des *suovetaurilia*. Sur leur recto figurent d'une part une harangue de l'empereur à un groupe de citoyens bénéficiant d'allocations familiales ; d'autre part, la combustion des registres consignant les arriérés de redevances au fisc (fig. 75).

Les deux scènes sont localisées par les édifices qu'on y déchiffre à l'arrière-plan, suivant une tendance soliditaire du *hic et nunc* cher à la tradition historienne romaine. La frise de l'allocution et des allocations les situe à droite des Rostres de César, du haut desquels Hadrien, entouré de licteurs et de cohortiers, annonce aux Romains concernés le renforcement des institutions « alimentaires ». Par-delà la foule qui l'acclame, on aperçoit la façade du temple de Castor et Pollux, puis les arcades de la basilique Julienne. Mais l'assistance est divisée en deux groupes inégaux par la statue de Trajan sur un piédestal, face à l'Italie personnifiée qui tient un bébé et qu'accompagne un enfant. Nous savons de fait que la base d'une statue équestre de Domitien sur le forum (*equus Domitiani*) fut réutilisée pour le groupe représentant Trajan et l'Italie. Sur





75. Anaglyphe d'Hadrien, vers 118-120 ap. J.-C., Marbre, Rome, Curie.

l'anaglyphe, le fondateur des *alimenta* fait donc pendant à son héritier, et la statue du *dius Traianus* s'en porte en somme garante.

À l'extrême droite de cette première frise, on discerne le profil de Marsyas, symbole de la liberté, à côté du figuier Ruminai, sous lequel la Louve avait allaité Romulus et Rémus, arbre sacré que l'augure Attus Navius avait miraculeusement transporté au Palatin au Comitium.

Or ce même *fius Ruminialis* et Marsyas se retrouvent à l'extrême gauche de l'autre séquence (fig. 75). C'est donc le point focal à partir duquel le sculpteur est censé voir et représenter les monuments du forum, entre la chapelle de Vénus Cloacine et le « temple » de Janus, c'est-à-dire non loin de l'endroit même où l'on a découvert en 1879 les anaglyphes emmurés dans une construction médiévale. Sur cette seconde frise, à droite de Marsyas, on reconnaît à l'arrière-plan la suite de la colonnade caractérisant la basilique julienne, puis un temple hexastyle – celui de Saturne –, un arc qui s'arrondissait au-dessus du *clivus Capitolinus*, enfin un temple hexastyle à chapiteaux corinthiens qu'on peut identifier avec celui de Vespasien. Plus à droite, sur un bloc aujourd'hui perdu, figurait le temple de la Concorde. On avait donc vue sur le forum d'abord d'est en ouest (du temple de César à la basilique Julienne), puis du sud au nord (de la

basilique Julienne au temple de la Concorde). Pour être conformes à cette orientation, les deux frises auraient dû former un angle droit, mais elles peuvent avoir été disposées parallèlement pour marquer un passage (ou l'enceinte d'un tribunal ?). En tout cas, le style « topographique » du nouveau relief historique, déjà bien sensible sur la colonne Trajane, dénote le même souci de références concrètes au paysage urbain que l'icongraphie culturelle des temps claudiens et flaviens.

L'identification de l'orateur et du groupe statuaire a soulevé des discussions. Mais ni Domitien ni Trajan n'ont fait brûler les registres fiscaux. Or c'est l'événement (trop rare pour n'être pas commémoré) qui occupe le deuxième anaglyphe. L'*Histoire Auguste* en fait état dans la *Vie d'Hadrien* (7, 6), avant de préciser que le même Hadrien ajouta un surcroît de libéralités en faveur des enfants dont les parents pauvres bénéficiaient depuis Trajan de pensions alimentaires. Les deux panneaux du forum solidarisent les deux mesures propres à soulager les citoyens romains en difficulté. Mal aimé de certains sénateurs et suspect de vouloir se conduire comme un nouveau Domitien, Hadrien eut besoin à son avènement de se légitimer dans l'opinion comme le vrai continuateur de l'ère trajanienne, *ad colligendam gratiam*, écrit son biographe : pour se rendre « populaire ». Les victimes sacrificielles sculptées au

revers des anaglyphes s'expliquent par le fait que les deux mesures spectaculaires inaugurant le nouveau règne – augmentation des *alimenta* et remise d'arrérés d'impôts – intéressaient les opérations du cens. Des *stipendiarum* en sacralisaient l'application, avec la garantie des dieux.

Dans la scène d'allocation, les disproportions, répétitions ou déséquilibres n'enlèvent rien à l'ambiance de rassemblement et de vive approbation populaire. Mais la composition de l'autre frise révèle plus d'adresse dans l'harmonisation des profils, plus d'unité dynamique, en même temps qu'un art de varier graduellement les attitudes (fig. 75). Dans la suite des dix légionnaires qui portent les registres fiscaux, le mouvement est comme décomposé, avec des silhouettes qui se penchent progressivement pour faire glisser leur fardéau en direction du bûcher, si bien qu'en se déplaçant de gauche à droite l'œil voit la frise s'animer et les figures se mouvoir en avant. Un relief un peu plus récent conservé à Chatsworth représente aussi des soldats portant de gros *codices*\*, mais la sculpture en est plus simple; elle a plus de colonis (usage du trépan dans le traitement des chevilles) et de plénitude figulée. Visiblement, les anaglyphes portent la marque de la hâte avec laquelle on a tenu à fixer sur la pierre les deux actes notables de l'avènement. D'où l'utilisation de plusieurs blocs ajustés tant bien que mal pour faire face à une commande conjoncturelle et publicitaire.

Un autre moyen de propagande est le portrait : il est aussi l'expression, l'affirmation d'une politique et de l'esprit dans lequel le prince entend gouverner. Une tête hyperphysique trouvée à Ostie en même temps qu'une tête de Trajan, également de grandeur surhumaine et façonée conjointement, semble-t-il, nous offre l'un des premiers portraits officiels du nouvel empereur, encore jeune, mais déjà idéalisé et comme stylisé (fig. 76) : visage d'une sérénité volontaire et d'un calme dominé; barbe et volutes de la frange précieusement ciselées; quelque chose d'archaïsant, d'un hellénisme à la fois élégant et strict, propre à valoriser non pas tant la majesté militaire de l'*imperator* que la dignité souveraine de l'esprit. C'est déjà un empereur-philosophe, à la fois grec et romain.

Hadrien est un provincial, comme Trajan, et qui, comme lui, s'est formé sur le terrain par l'exercice direct des responsabilités militaires et administratives. Mais il n'aime pas la guerre, et ce *Graculus* attache un prix singulier à la vie intellectuelle. Son ouverture au monde grec y encourage un réveil de l'activité littéraire et artistique qui va de pair avec la vitalité d'un ecuménisme renoué.

Hadrien, qui a consacré la meilleure part de son règne à faire connaissance sur place avec les différents secteurs de l'*orbis Romanus*, à y constater l'état des villes et des populations, à y relancer l'urbanisme, mais aussi à faire la tournée des « popotes » sur les frontières et dans les camps, habillé et vivant comme la troupe, a repensé l'Empire. Un buste du musée Capitolin nous le montre sous la cuirasse militaire, le visage tendu, le regard précis et franc; il semble se retourner pour fixer brusquement l'interlocuteur. Deux grosses rides soulignent la concentration de sa physionomie. L'empereur a la barbe courte et soigneusement soignée d'un philosophe. Le sérieux du portrait contraste avec l'élégance de la chevelure bouclée. Ce



76. Hadrien, vers 120 ap. J.-C., Marbre, Musée d'Ostie.



77. Hadrien, vers 135-138 ap. J.-C. Marbre. Musée du Vatican.

raffinement qui frise le dandyisme met d'autant plus en valeur l'intériorité, la réflexion, l'énergie maîtrisant une ardeur implicite.

Trajan avait la tranquillité du chel, l'assurance du Romain convaincu de sa mission. Hadrien, lui, a le souci passionné de cet empire disparate et difficilement pacifié sur les frontières orientales ou d'annubiennes. C'est une tout autre vision de l'*orbis Romanus* qu'il incarne, plus complexe, sinon perplexe, qui domine ou réprime la tentation du dilettantisme. Le portrait impérial transcrit non seulement une politique, mais l'expression d'une forte personnalité dont l'autorité est sous-tendue par la réflexion, sans pour autant la déifier. Sur une tête du Vatican qui provient de la Villa Hadriana, les joues sont amaigrées, les pommettes plus saillantes (fig. 77). Mais ni la vieillesse ni la maladie n'entament la vitalité morale, toujours aussi intense et présente, malgré un rien de désillusion dans l'esquisse du sourire, désabusé : il y a une sorte d'héroïsme à agir en dépit des hommes et des

choses, avec lucidité, en s'exhortant soi-même comme le fera bientôt Marc Aurèle dans ses *Pensées*. À bien des égards, les portraits de Trajan restaient apparentés aux effigies du siècle précédent. L'iconographie d'Hadrien inaugure une série incarnant jusqu'à Marc Aurèle une certaine façon de penser la monarchie universelle.

Les portraits de Vibia Sabina, l'épouse détestée, la différencient aussi très sensiblement de l'impératrice Plotine. D'une parfaite distinction, avec un port de tête naturellement aristocratique sous une coiffure parfois sophistiquée, elle a le regard et la bouche d'une fermété calmement inflexible, comme certaines déesses de l'âge grec classique. On a l'impression que plusieurs hérités (helléniques, hellénistiques, italiques) confluent dans certains bustes qui idéalisent dans l'*Augusta* la romanisation souveraine du monde habitée (fig. 78).



78. Sabine, vers 135 ap. J.-C. Marbre, Vatican. Museo Pio Clementino.



79. Antinoos (détail), vers 130-140 ap. J.-C. Marbre. Musée du Vatican.

Une autre novation dans l'iconographie est alors le type même de celui qu'Hadrien a aimé : Antinoos qui a été considéré comme la dernière création de l'art grec. Noyé dans le Nil, le beau Bithynien serait (croit-on) « dévoué » – au sens latin d'une *devotio* religieuse – pour la santé de l'empereur. En effet, au prince qui leur demandait comment prolonger son temps de vie, des magés auraient répondu qu'il fallait une victime volontaire en compensation, et tous les amis ou courtisans se seraient refusés, excepté Antinoos. Il fut l'objet d'un culte, et l'obélisque aujourd'hui érigé dans les jardins du Pincio lui fut consacré devant son tombeau ou cénotaphe, qui se trouvait en bordure de la voie Labicana.

Antinoos a inspiré les sculpteurs de son vivant, mais ses images se sont multipliées après sa mort, dans la villa d'Hadrien à Tivoli notamment, où l'empereur avait besoin de cette présence esthétique et plastique, comme en témoignent quantité de statues. On l'a assimilé à Hermès, Dionysos ou Harpocrate, Osiris, Silvain et peut-être Vertumne, dieu des fruits, ou même Adonis.

Une statue exhumée près de Préneste le figure en Bacchus couronné de pampres, avec un calice de feuilles au-dessus du front qui fait songer au lotus du dieu alexandrin Harpocrate (fig. 79). Le visage a un poli brillant qui éclaire sous les boucles où vibrent les oppositions d'ombres et de lumières.



Formellement, il a le calme des dieux grecs. Mais le regard comme perdu, en biais, et la bouche délicatement plissée respirent une invincible mélancolie. La luxuriance de cette nature féconde qu'il porte sur la tête et personifie tranche sur le vide des surfaces nues de la peau en même temps qu'elle contraste avec l'air pensif et grave de l'adolescent.

La même observation s'applique au relief de la villa Albani (fig. 74) qui provient de la Villa Hadriana. La couronne de fleurs dont un ruban serpente sur l'épaule droite et l'attribut végétal que tenait le Bithynien (ce détail est restauré) ont fait supposer qu'il s'identifiait ici avec Vertumne, dieu étrusco-romain de la fécondité annuelle. La physiognomie est assez nuancée pour que le spectateur ait le sentiment d'une présence individuelle et vivante. Mais le modelé aux chairs molles du personnage, qui a l'air de poser, non sans donner une impression de lassitude, trahit quelque tendance à l'académisme. Il correspond désormais à un genre, mais illustre en tout cas le thème (qui devait toucher fortement Hadrien) de la jeunesse précaire, de la beauté éphémère vouée au cycle des allemandes de vie et de mort, que signifient aussi les mythes de Dionysos, d'Adonis ou d'Adonis.

Le calice de feuillage d'où émerge le buste de la Rotonde au Vatican — également originaire de la Villa Hadriana — nous réfère au même symbolisme. Le visage plus jeune, plus confiant, sinon plus détendu, a plus de « morbidezza » aussi que celui de la villa Albani. Il esquisse un certain sourire qui semble vouloir dire : « encore un instant de bonheur »... Cet exemplaire concilie remarquablement la fidélité à l'élégance plastique des grands modèles grecs ou la beauté idéale avec l'unicité du portrait et les frémissants d'un individu. Sur un relief trouvé à Lanuvium, où il avait un temple et un collège d'adorateurs qui l'associaient au culte de Diane, Antinoos figure en Silvain, mais comme le chasseur accompagné de son chien sur les stèles funéraires attiques du <sup>ve</sup> siècle avant J.-C., avec le profil des statues polycletéennes. Paradoxalement, le mignon d'Hadrien, avec tout ce que sa personne implique de raffiné, de distinction parfois efféminée, est équipé en dieu des bois, vêtu d'une chemise courte de travail, comme en portent les paysans. C'est assez typique d'une mode, comme celle de notre <sup>XVIII<sup>e</sup></sup> siècle finissant, où le retour à la



80. Adéion (détail d'un sarcophage à guirlandes), vers 125-130 ap. J.-C., Marbre, Paris, Louvre.

« nature », le goût des bosquets et des bergeries composent avec un certain maniérisme. Parallèlement, la santé physique d'Antinoos contraste avec la morbidesse de son profil et la tristesse vaguement méditative du regard. Apparemment, il va trancher de sa serpette (*fax unitoria*, attribut de Silvain) la grappe qui pend face à lui pour l'offrir sur l'autel : sacrifice du fruit que symbolisait la mort d'Adonis pour les allégoristes païens... Antinoos s'est lui aussi sacrifié : sacrifice inutile, sauf qu'il est mort avant de perdre sa beauté. Il incarne à la fois la désespérance de l'idéal insatisfait et la magie de l'art qui transcende la mort et qui éternise la vision de la vie aimée. Le relief de Lanuvium est l'œuvre d'Antonianos, un sculpteur de l'école d'Aphrodisias (Carie) dont la production s'épanouit et influence les marbriers d'Occident durant un siècle.

Il y a donc dans l'iconographie d'Antinoos toute une conception de l'existence et de l'humanité qui dépasse l'individu statué et déifié. Une autre façon

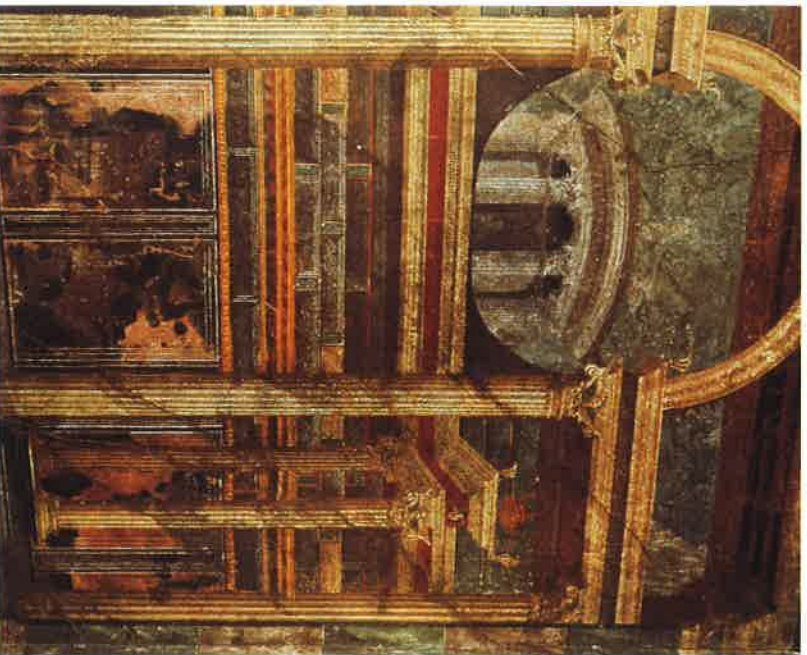


1. Fresque funéraire de l'Esquilin, début du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., Rome, palais des Conservateurs.





2. Fresque de la tombe des *Stabii*, fin du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., Rome, musée des Thermes.



3. Fresque en trompe l'œil, milieu du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., Pompéi, villa des Mystères.



4. Boscovale, Maison de Fannius Synistor, milieu du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., New York, Metropolitan Museum of Art.





5. Scène de l'*Odyssée*, vers 50-40 av. J.-C., Musée du Vatican.



6. Fresques de la Maison d'Auguste, vers 30-20 av. J.-C., Rome, Palatin.



7. Fresque de la Farnésine, vers 20 av. J.-C., Rome, musée des Thermes.



8. Paysage sacré, vers 50-60 ap. J.-C., Naples, Musée national.

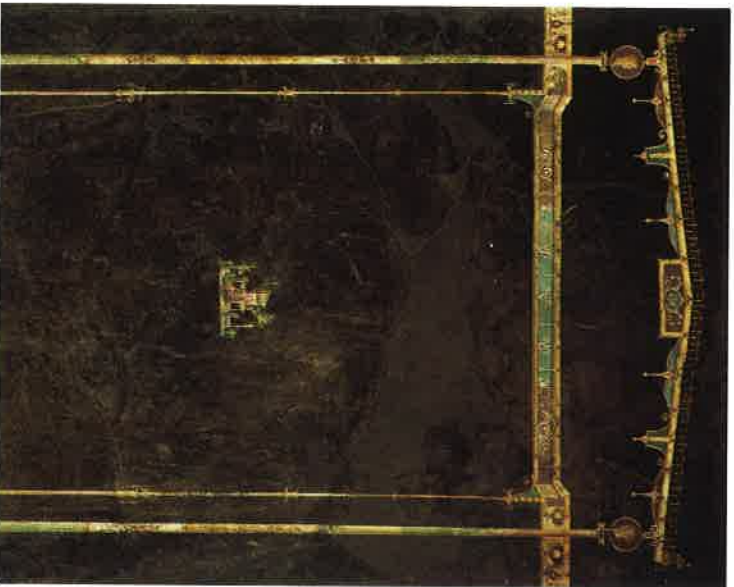




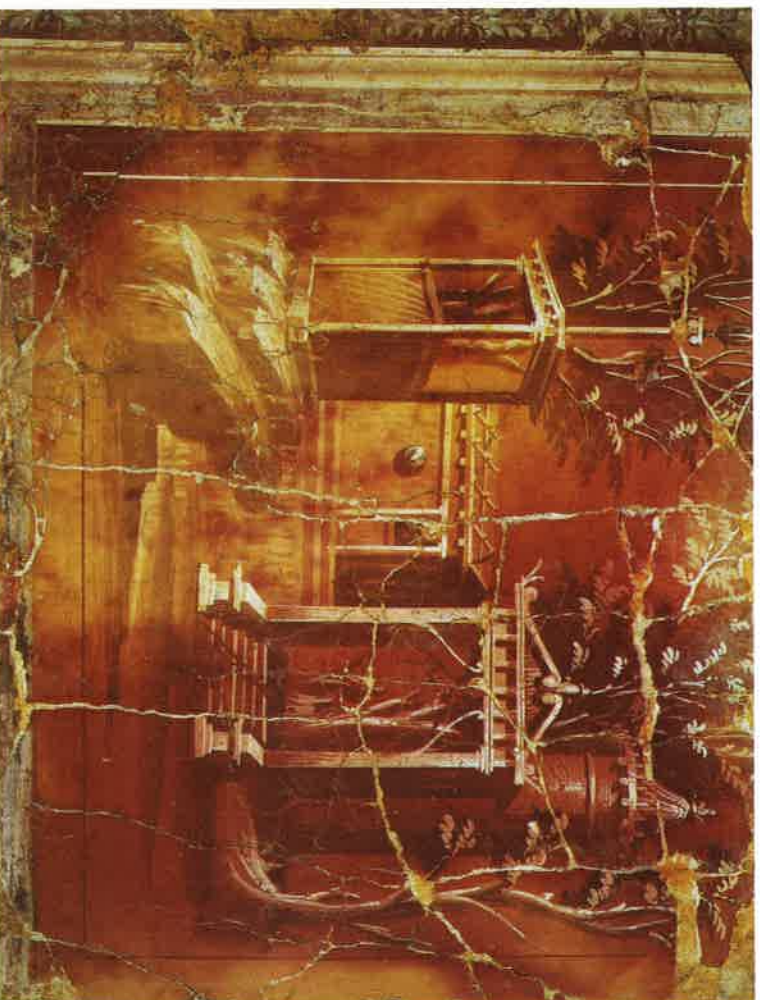
9. Villa de Livie à Prima Porta, début du 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. (?). Rome, musée des Thermes.



11. Fresque d'*Oplontis*, vers 20 av. J.-C. (?).



10. Boscorecase, paysage nocturne, début du 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.  
New York, Metropolitan Museum of Art.



12. Paysage sacré, vers 50-60 ap. J.-C. Naples, Musée national.





13. Boscotrecase, paysage sacré, début du 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. Naples, Musée national.



14. Paysage sacré, vers 70 ap. J.-C. (?) Naples, Musée national.



15. Paysage sacré, vers 70 ap. J.-C. Naples, Musée national.



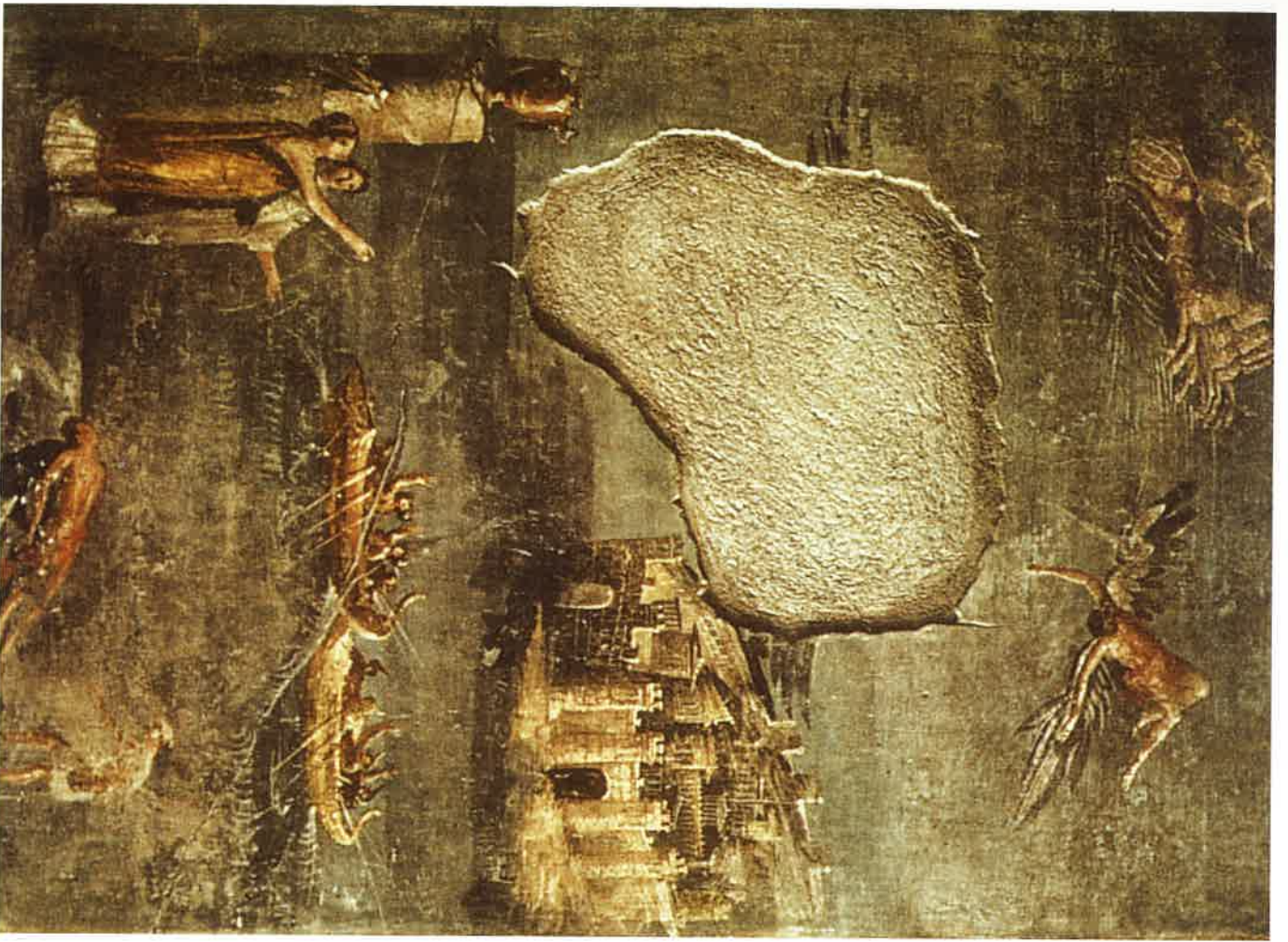


16. L'Amour puni, vers 20-30 ap. J.-C., Naples, Musée national.

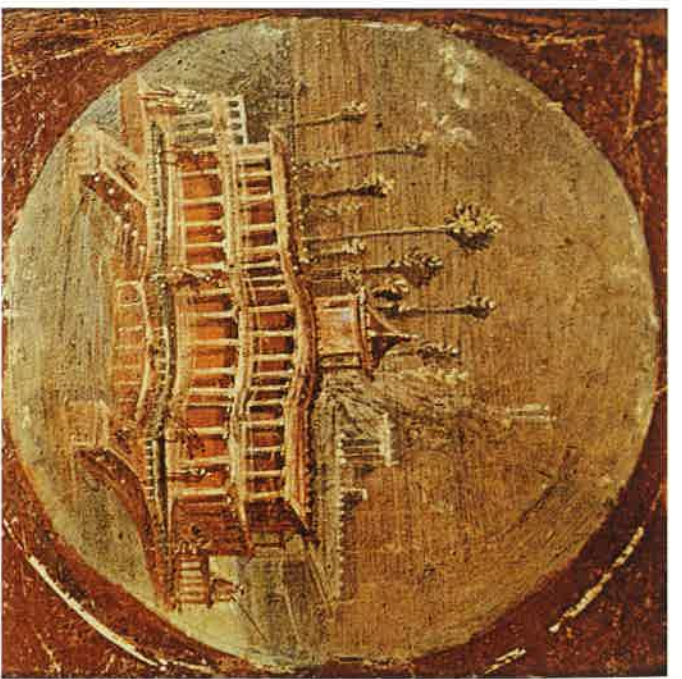


17. Boscotrecense, Polyphème et Galatée, début du 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C., New York, Metropolitan Museum of Art.





18. Chute d'leare, vers 60-70 ap. J.-C., Pompéi, Maison du prêtre Amandus.

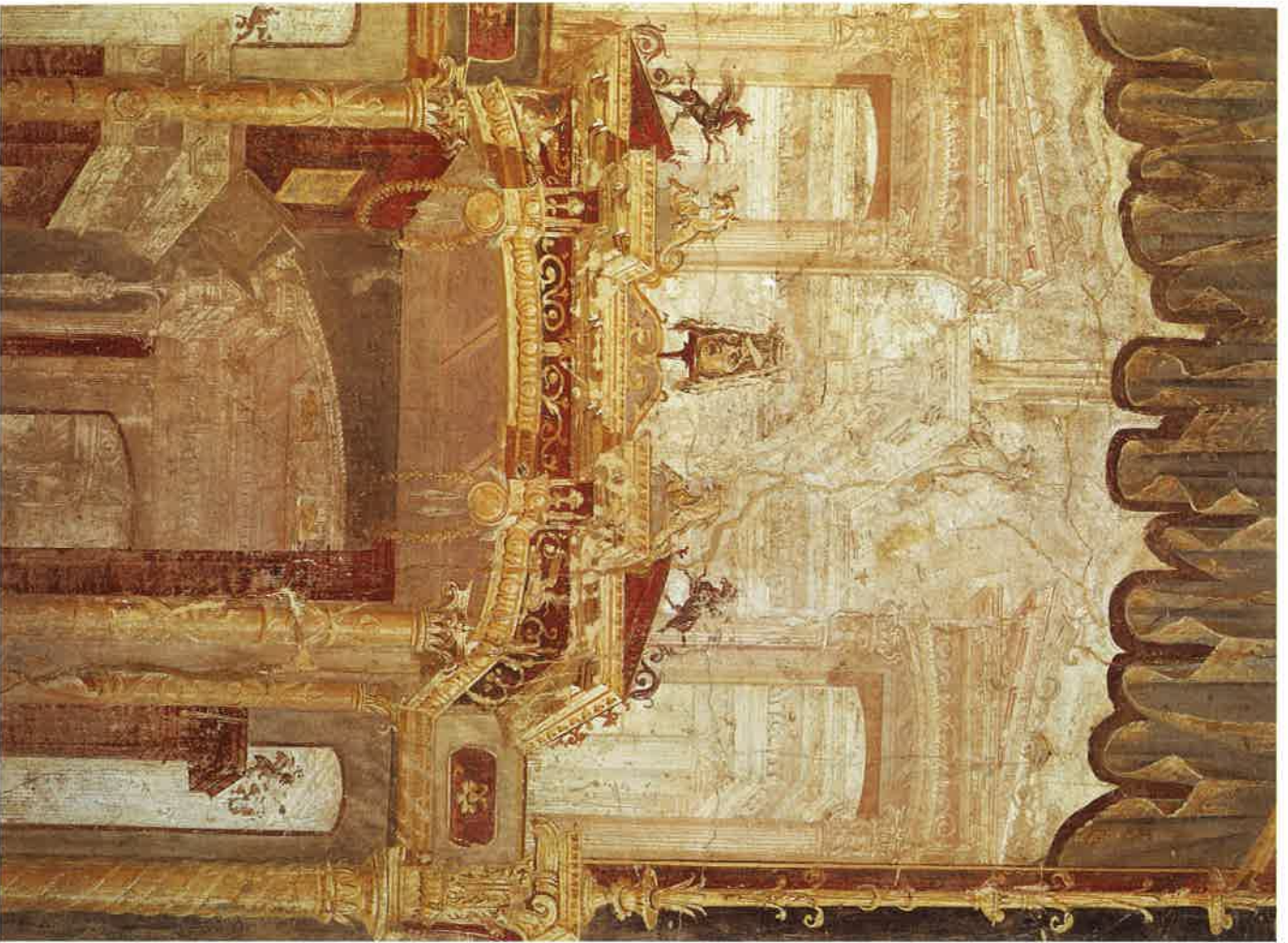


19. Bord de mer, vers 70 ap. J.-C. (?), Naples, Musée national.



20. Le cheval de Troie, vers 60 ap. J.-C., Naples, Musée national.





21. Composition du IV<sup>e</sup> style (détail), vers 50-70 ap. J.-C. Naples, Musée national.



22. Scène d'enseignement, milieu du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. Pompéi, villa des Mystères.

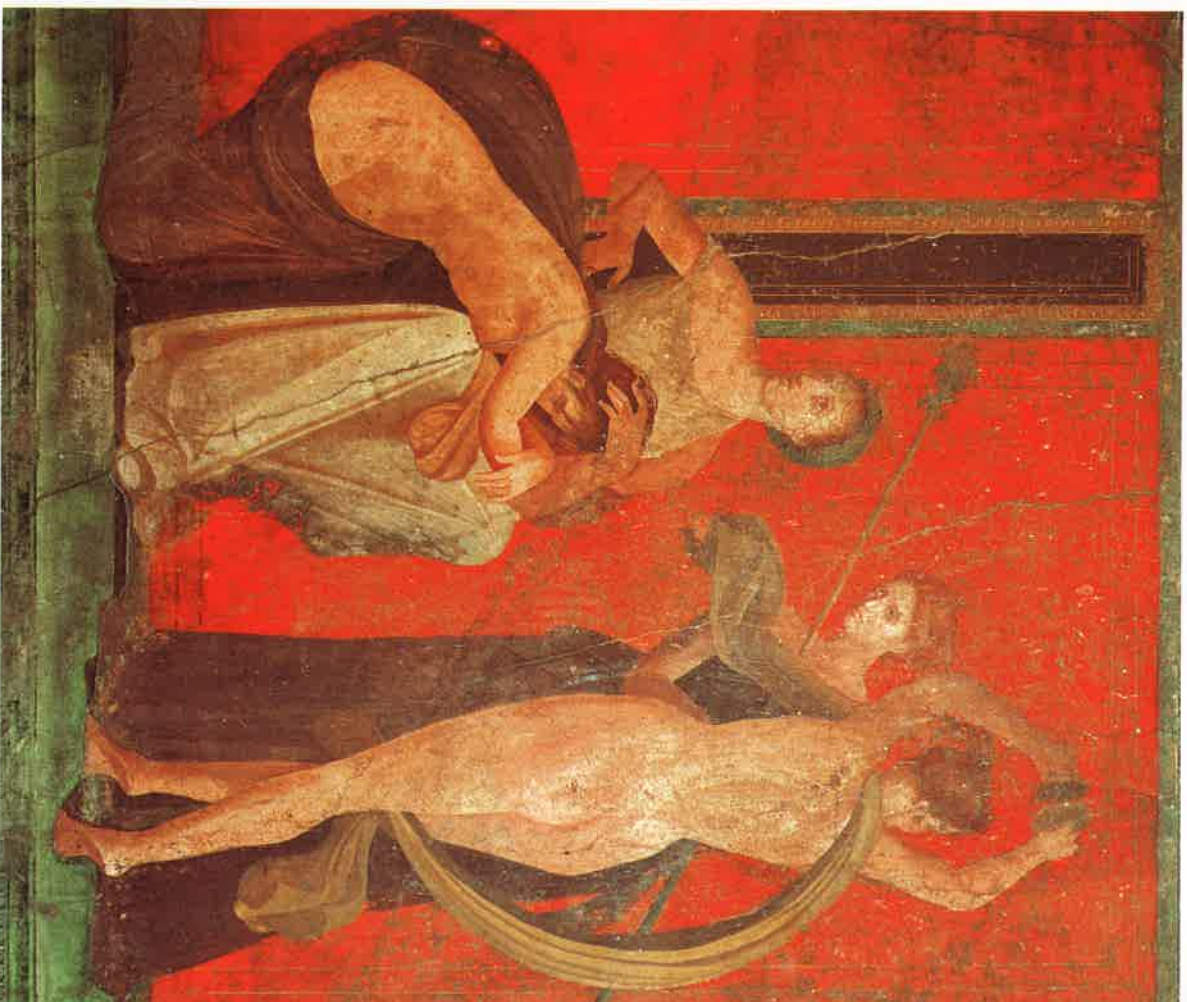


23. Femme épouvantée, milieu du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. Pompéi, villa des Mystères.





24. Furies, milieu du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., Pompéi, villa des Mystères.



25. Myste agenouillée et bacchante, milieu du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., Pompéi, villa des Mystères.





26. Scène de rue, vers 70 ap. J.-C. Naples, Musée national.



27. Hémicycle du forum de Trajan, vers 110-120 ap. J.-C. Rome.



28. Le port d'Osice (monnaie de Néron), 64-66 ap. J.-C. Bronze, Lyon, musée de la Civilisation gallo-romaine.

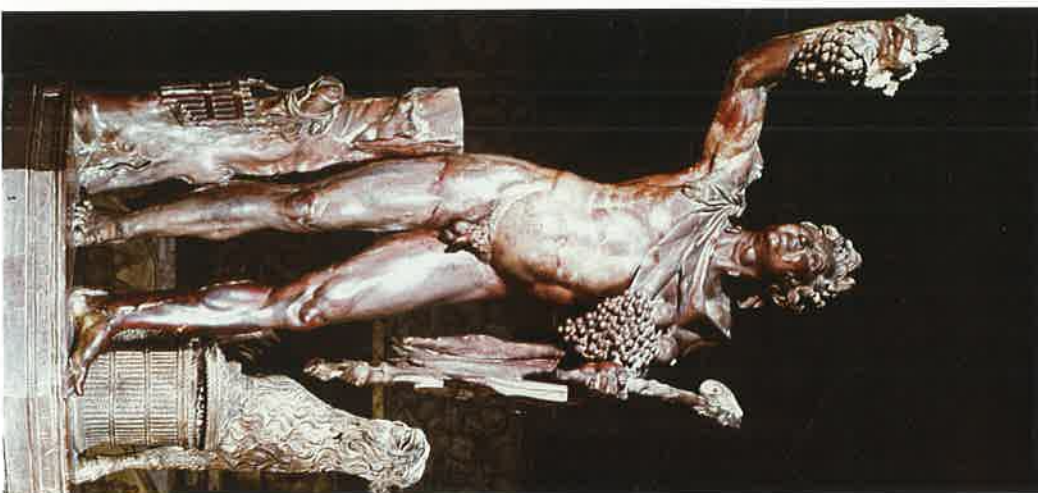




29. Villa Hadriana : le Canope. Twolf.



30. Villa Hadriana : « théâtre maritime ». Twolf.



31. Slave de la Villa Hadriana, époque d'Hadrien.  
Marbre rouge. Rome, musée Capitolin.



32. Centaure de la Villa Hadriana, époque d'Hadrien.  
Marbre gris. Rome, musée Capitolin.





33. Mosaïque de la Villa Hadriana. Musée du Vatican.



34. Mosaïque de la Villa Hadriana. Rome, musée Capitolin.



35. Panthéon : intérieur. Rome.





36. *Mithraeum* de Capoue : Mithra tauroctone, vers. 160 ap. J.-C.



37. Tombe des *Pancratii* : lunette, vers. 160 ap. J.-C. Rome, voie Lattina.



38. Statue équestre de Marc Aurèle, vers. 177-180 ap. J.-C. Bronze, musée Capitoline.





39. Colonne de Marc Aurèle : 180-190 ap. J.-C. Marbre. Rome.



40. Fresque mithriaque, vers 170-180 ap. J.-C. Marinho.



41. Fresque de maison romaine, vers 200-220 ap. J.-C. Sous l'église des Saints-Jean-et-Paul au Caerlianus.





42, 43. Thermes de Caracalla : athlètes. Musée du Vatican.



44. Hypogée des Aurélii : tête d'apôtre, vers 240 ap. J.-C. Rome, viale Manzoni.



45. Fresque de la « Scuola Mitriaca », vers 230-240 ap. J.-C. Rome, Saint-Clément.





46. *Villa of the Papyri* : tauroctone, vers 230-240 ap. J.-C., Rome, palais Barberini.



47. *Villa of the Papyri* : tête du Soleil en *insusio*, vers 230-240 ap. J.-C.



48. *Villa of the Papyri* : plafond de la chambre B, vers 240 ap. J.-C., Rome, villa Manzoni.





49. Mausolée de Clodius Hermès : le « Sauveur », vers 230-240 ap. J.-C., Rome, San Sebastiano.



50. Arc de Constantin : faces nord et ouest, 315 ap. J.-C., Marbre, Rome.

d'impliquer le tragique de la vie dans l'élégance formelle s'affirme à la même époque sur les premiers sarcophages à festons historiés. C'est vers 120-130, en effet, qu'apparaissent des cuves en marbre ornées de guirlandes, qui soulignent gracieusement des épisodes mythiques et des scènes du genre bucolique ou cultuel.

Cette idée de meubler la courbe des encarpes<sup>81</sup>, d'y insérer une esquisse de narration, là où naguère ne figuraient le plus souvent que des motifs symboliques (aigle, patère ou oenochoé<sup>82</sup>, *gorgonion*\*) émerge à la fin du 1<sup>er</sup> siècle – nous l'avons vu – sur des autels funéraires. Le champ offert par la longue face antérieure des sarcophages va permettre de multiplier le procédé en détaillant deux, trois ou quatre moments majeurs de l'histoire. Cette mode semble bien romaine à l'origine, mais elle a déteint sur certains produits de l'art sépulcral dans l'Orient grec.

Le sarcophage Borghèse qui, au musée du Louvre, évoque le drame d'Actéon (fig. 80) nous en offre un spécimen d'une qualité tout à fait remarquable. La séquence débute par le petit côté gauche où, dans l'euphorie d'un paysage bucolique d'arbres et de rochers, au pied d'une idole dionysiaque, on voit les bergers flatter et nourrir leurs chiens. En façade, l'encarpe droit met en valeur le bain d'Artémis, accroupie comme l'Aphrodite de Doialsis – ce qui ne manque pas de piquant – et dans cette toilette la déesse de la pudeur virginale est d'ailleurs assistée d'enfants joufflus (comme Vénus). On s'explique alors le regard ébloui

d'Actéon qui, dans le feston gauche, est dévoré par ses propres chiens. L'encarpe du petit côté droit nous montre les funérailles du malheureux, enseveli en pleine nature, près des cyprès, par sa nourrice et sa mère Autonoe.

Sur un sarcophage du Metropolitan Museum of Art à New York, les trois guirlandes correspondent à trois épisodes de la légende de Thésée : devant la porte du Labyrinthe où Ariane lui met en main le fil sauveur, l'exécution du Minotaure et l'abandon à Naxos de l'héroïne qui lui a valu cet exploit. Sur l'exemplaire du palais Barberini, on reconnaît, découpé en petites scènes agrémenteées de festons, le mythe d'Apollon en compétition avec Marsyas, que les sarcophages représenteront ultérieurement en une seule frise continue.

Mais il arrive aussi que les tableaux illustrent des mythes différents : ainsi sur une face encastée dans un mur du palais Mattei où l'histoire d'Édipe résolvant l'énigme de Sphinx fait pendait aux amours d'Acis et de Galatée que veut séduire Polyphème. Cette idylle en façon d'*epyllion*<sup>83</sup> alexandrin a de quoi surprendre. On a le sentiment que certains thèmes ont été traités pour eux-mêmes à l'époque hadriannienne. C'est sensible aussi sur le sarcophage de la voie Labicana conservé au musée des Thermes, où les deux encarpes soulignent des scènes champêtres à connotation culturelle. Mais comme dans les « bergeries » de notre XVIII<sup>e</sup> siècle, le luxe relatif de la desserte y jure, à gauche, avec la rusticité du pâtre barbu (fig. 81), comme à droite l'élégance de la table à offrandes. Sous un semblant de simplicité bucolique, la composition des deux tableaux est savamment chiasmique. Les deux bergers, comme les deux idoles, sont symétriquement opposés : pâtre barbu face au dieu imberbe et pâtre imberbe face au dieu barbu. De même la desserte à consoles en marbre sculpté de l'encarpe gauche contraste avec la *mensa* légère à pieds minces de l'encarpe droit : antithèse du mobilier comme des personnages, mais à l'intérieur d'un même genre. Avec cette sophistication inapparemment évidente de pair la précision aimablement méticuleuse de la facture – que l'état de conservation exceptionnel du sarcophage nous permet d'apprécier dans ses moindres détails, qu'il s'agisse des visages, du végétal, des objets, des fruits qui ont tous une saveur concrète et naturaliste.



81. Scène bucolique, vers 125-130 ap. J.-C., Marbre, Rome, musée des Thermes.





82. Arc de Constantin, *tondo* d'Hadrien : chasse au sanglier, vers 130-140 ap. J.-C. (?), Marbre, Rome.



83. Arc de Constantin, *tondo* d'Hadrien : sacrifice à Apollon, vers 130-140 ap. J.-C. (?), Marbre, Rome.

Un produit du même atelier et du même type est emmuré dans la villa Doria-Pamphili. Sur celui de la voie Labicana, les deux idoles, barbue et imberbe, font du même Dionysos un dieu jeune et vieux à la fois (comme l'écrivit sous Antonin le Pieux Aelius Aristide) qui personifie les cycles de la vie ou des Saisons, auxquelles nous référent les fruits des encarpes. L'iconographie dionysiaque domine aussi le sarcophage de C. Bellicus Natalis Tebanius (Pise, Campo Santo), consul en 87 et qui a donc pu mourir quarante ans plus tard, vers 127. Dans la courbe des deux encarpes, on distingue à gauche le dieu Pan dévotiant Hermaphrodite, à droite un Satyre nu face à un trophée accosté de caprifs : sujets étomants sur le sarcophage d'un sénateur romain. Mais il avait peut-être participé à la campagne de Trajan contre les Parthes. Or nous savons que la campagne indienne de Bacchus faisait du dieu civilisateur et dompteur de l'Orient l'archétype même du Romain conquérant. Cette idéologie continuera de marquer la thématique des sarcophages durant toute l'époque antonine. Un exemplaire aujourd'hui perdu qui sortait de la même officine, mais que W. Helbig a vu jadis à Rome, représentait deux scènes relatives aux mystères dionysiaques.

Mais quelle signification pouvait avoir les mythes d'Actéon, de Thésée, d'Édipe ou de

Galatée ? Il s'agit dans ces quatre cas d'histoires tragiques, de héros qui succombent au voyeurisme impie ou à l'ingratitude, victimes des dieux ou du destin... De nombreux sarcophages représenteront ultérieurement les grands drames du théâtre classique grec, des morts et des massacres qui n'ont rien à voir avec l'héroïsation par la *uirius*. Dans le cas des encarpes historiées de l'époque hadriannienne, dont la vogue ne survit guère aux années 130-140, il y a un contraste sans doute significatif entre la forme et le fond. Formes gracieuses et légères, fond de douleur et de malheur : l'esthétique et l'éthique postulée par le tragique même de la vie (Apollon et Dionysos, aurait pu dire Nietzsche).

Le goût de la petite scène isolée, à demi encadrée par un feston de feuillage et (ou) de fruits, montée en broche sur un sol en suspens, s'apparente à l'art du médaillon et des *tondi*<sup>82</sup> hadrianniens.

Ces *tondi* sont les reliets circulaires (fig. 82-83) qui, deux à deux, sur chacune des façades nord et sud de l'arc de Constantin, occupent l'espace au-dessus de la frise surmontant les baies secondaires. Serties dans un revêtement de porphyre (conservé au nord-ouest), ils ont été récupérés sur un édifice hadriannien que j'ai cru devoir identifier avec l'entrée monumentale de la Villa Hadriana (CRAI, 1991, p. 53-82). À l'imitation de ces

médallions, le concepteur de l'arc orné grâce aux dépouilles de l'époque antonine a fait exécuter ceux des faces latérales qui représentent le Soleil et la Lune. Mais pour l'intégration au décor des façades, il a déstructuré la séquence des scènes que cerclent les *tondi* hadrianniens. On peut restituer l'ordre originel en fonction des deux sacrifices qui honorent respectivement Apollon (fig. 83) et Diane,

c'est-à-dire le Soleil et la Lune. Il faut les situer, le premier au levant, le second au couchant. Entre ces points cardinaux s'insèrent le départ pour la chasse, et la chasse au sanglier (dont la tête est consacrée à Diane). Ensuite une chasse à l'ours est suivie du sacrifice à Silvain, puis la conclusion d'une chasse au lion du sacrifice final à Hercule Vainqueur, lequel avait précédemment à Tibur, en vue de la villa impériale, un sanctuaire célèbre. Dans cette séquence où l'on a substitué à la tête d'Hadrien tantôt celle de Constance Chlore, père de Constantin (scènes de sacrifices), tantôt celle de Constantin lui-même (scènes de chasses), on reconnaît au moins une fois, dans le *tondo* où l'empereur pique un sanglier, le profil d'Antonios (fig. 82). Sans doute conçue après le premier voyage d'Hadrien, elle ne fut achevée que vers la fin de son règne.

La forme circulaire est plutôt rare dans le décor des monuments classiques (en dehors des boucliers de l'art triomphal et de l'*imago clipeata* que l'on trouvait sur la façade d'accès au forum de Trajan). Inapproprié aux structures orthogonales et rectilignes de l'architecture traditionnelle, l'arrondi du médaillon s'harmonisait en revanche assez bien avec celui des arcatures d'une porte à plusieurs baies. Au-dessus d'un vide semi-circulaire inversé, deux conférences font un jeu de courbes plus élégantes que des panneaux quadrangulaires. Ce jeu était bien fait pour séduire un esthète comme l'empereur Hadrien, sans compter le souci de rompre avec les schémas habituels.

On sait d'autre part qu'à partir d'Hadrien précisément fleurit l'art des médaillons en bronze qui, dans la numismatique romaine des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles, connaîtra un essor remarquable. Frappés à l'effigie du prince ou de l'impératrice, ces monuments singuliers – peut-être offerts à l'occasion de fêtes ou de solennités officielles ou religieuses – portent au revers des figures de divinités ou des scènes mythico-culturelles, comme les encarpes des sarco-

phages contemporains. Certains de ces médaillons représentent Hadrien à cheval et piquant le fauve, comme sur les *tondi*.

Cet art du sujet défini et bien circonscrit répond au goût hellénisant d'Hadrien. Sur les *tondi*, le découpage circulaire fixe successivement l'attention sur différents moments ou « temps forts », au lieu d'enchaîner, d'entraîner le regard dans un mouvement ininterrompu. Il implique une concentration, sinon une contemplation des figures (un « arrêt sur images » dirait-on aujourd'hui), en même temps qu'une sélection dans la vie cynégétique de l'empereur. On trouvait déjà de ces « hublots » ouverts, sur un paysage dans la peinture campanienne (pl. 19). Mais il s'agissait – en l'occurrence à Stabies – d'une mode limitée, sans effet ni influence sur la sculpture, ni surtout dans l'art officiel. À vrai dire, même si Hadrien ne peut s'empêcher d'être un homme public, les *tondi* relèvent plutôt de sa vie et de ses préférences personnelles.

Car, quant au fond du sujet, la novation en milieu impérial romain est tout aussi évidente que celle de la forme. Jusqu'alors, on faisait certes valoir la piété du prince, mais il s'agissait d'actes sacrificiels au nom de l'État, pour le salut de Rome et de l'Empire. On célébrait surtout la vaillance militaire, les victoires et les conquêtes, mais aussi, depuis Trajan, la politique économique et sociale de l'empereur. Les *tondi* d'Hadrien exaltent à leur tour une forme de *uirius* (cf. la légende VIRIVTI AVGVSTI des médaillons en bronze illustrant une chasse au lion), mais c'est la vaillance sportive et le courage du chasseur, une forme de loisir. Salluste (*Catilina*, IV, 1) dénigrati la chasse comme une activité servile, en comparaison de la guerre et de l'exercice des magistratures : « cultiver la terre ou chasser, besognes d'esclave » (*servilibus officiis*)... À l'inverse, dans son *Panegyrique de Trajan* (81, 1), Pline le Jeune assimile les chasses de l'empereur aux exploits de héros comme Hercule ou Méléagre. Platon avait déjà vané les mérites de la chasse à cheval qui requiert « une bravoure digne des dieux » (*Lois*, VII, 824 a), et l'art hellénistique avait aussi mis à l'honneur les chasses d'Alexandre. La passion cynégétique d'Hadrien ne l'empêchait d'ailleurs pas de se consacrer tout aussi activement aux affaires de l'État, nous précise Dion Cassius (*Histoire romaine*, 69, 10, 2).

Tout en glorifiant deux vertus – vaillance et piété – qu'on attend traditionnellement de l'*imperator*, les médaillons réutilisés et réactualisés sur l'arc de Constantin n'ont pas à l'origine décoré un édifice public, ni surtout un monument triomphal de l'*Vrbs*, et la présence – même occasionnelle – d'Antonios dans l'une des chasses me parait de toute façon exclure pareille hypothèse. En revanche, ils avaient leur place tout indiquée sur la porte triplement arcaturée de la Villa Hadriana et si, comme on peut le conjecturer, le sacrifice à Hercule Vainqueur concluait la séquence à l'est sur la face interne, on ne pouvait y regarder l'idole du dieu suspendu sur son sol aérien sans lever les yeux, suivant la même orientation, vers son temple de Tibur perché sur la colline. C'est un cas, parmi tant d'autres, où l'œuvre d'art ne peut être isolée sans dommage de son contexte topographique et du paysage pour lequel elle a été conçue.

Mais l'originalité relative des *tondi* ne signifie pas qu'Hadrien ait rompu avec les conventions de l'art officiel, encore moins avec les valeurs de la romanité. C'est ce « petit Grec », comme on l'appelaï méchamment dans la *genry* sénatoriale, qui a institué le culte de Rome « éternelle » conjointe à Vénus, l'ancêtre des Jumeaux fondateurs et du premier *imperator*.

Nous avons vu que des propagandistes zélés s'étaient empressés de rabouter des blocs de marbre pour y pétrifier la mémoire de mesures éminemment



84. Scène d'extispicine, vers 120 ap. J.-C. Marbre, Paris, Louvre.

populaires. Nous avons vu également le souci d'Hadrien de se légitimer comme le continuateur de Trajan. Un grand relief mutilé du Louvre (fig. 84) qui porte la signature d'un M. Ulpius Orestès et qu'on aurait trouvé en 1540 au pied des marches de Trajan, relève apparemment de la même préoccupation. Les dessins du *Codex Cobarvensis* (1550-1554), du *Codex Vaticanus* (1570-1576) et de Pierre Jacques de Reims (1576) nous aident à restituer l'ensemble qui devait dépasser les quatre mètres de long que mesure le panneau dans son état actuel.

La scène, qui se passe devant le temple hexastyle et à trois portes de Jupiter Capitolin, nous montre à gauche l'examen des entrailles de la victime qu'on vient d'immoler rituellement à la hache. L'haruspice officiel, les lieurs, le flamme de Jupiter, les pontifes assistent à la cérémonie. Devant le sanctuaire, un *rogatus* (dont la tête est retirée) salue le personnage que la grande cassure a coupé en diagonale et que le *Codex Vaticanus* nous montre barbu. Il s'agit du sacrifice accompagnant les vœux prononcés avant un départ en campagne, peut-être la guerre dont Hadrien fut chargé contre les *lazyses*. Le geste de Trajan désigne Hadrien comme l'homme qui a mérité sa confiance, et la Victoire qui s'envole à gauche préfigure le succès de l'expédition. Ce relief pourrait avoir appartenu à un décor du forum de



85. *Aduentus* d'Hadrien, vers 134-135 ap. J.-C. Marbre, Rome, palais des Conservateurs.

Trajan parachevé par son successeur, qui s'intégrait ainsi au prestige de l'*Optimus Princeps*.

Le retour à Rome de l'empereur, son *aduentus*, surtout s'il est consacré à une victoire militaire, se fête par un sacrifice à Jupiter Capitolin. Ce fut sans doute le cas pour l'arrivée d'Hadrien dans l'*Vrbs* en 118, après une campagne couronnée de succès contre les Sarmates et les Roxolans. Un grand panneau en marbre pétrifié (fig. 85), indiment juxtaposé aux reliefs d'un arc honorant Marc Aurèle dans l'escalier du palais des Conservateurs, représente cet *aduentus*. La déesse Rome accompagnée des deux génies du Sénat et du Peuple Romain y accueille l'empereur (erronément restauré en Marc Aurèle) qu'escortent un lieur et des porteseignes coiffés de leur peau d'ours. Derrière le prince, un homme imberbe encore coiffé et rasé à la mode de Trajan personnifie la caution de la génération précédente. L'homme désigné par

l'*Optimus Princeps* à Sélimonte sur son lit de mort est donc bien reconnu par tous les ordres de l'État. La dignité un peu froide et allégorique de la scène manque de vie interne. La verticalité des personnages que prolongent et renforcent les enseignes légionnaires, leur conglomérat plutôt massif et lourd, n'ont ni les vibrations ni la fraîcheur instantanée des *tondi*.

Moins conventionnel est le style du relief Mattei, au musée du Louvre, qui évoque peut-être un sacrifice célébré au retour d'Hadrien devant le temple de Vespasien et l'avant-corps en saillie du temple de la Concorde. Typique apparaît ici encore le souci de caractériser le paysage architectural. Il faut restituer à gauche du fragment conservé un groupe dominé par l'empereur, face à l'autel par devant lequel on amène la victime richement parée pour l'immolation. Les figures du premier plan ressortent pleinement, notamment la tête du taureau qui surgit en trois dimensions sur le fond monumental. La consistance nerveuse, musclée, expressive des acteurs de la scène, qu'il s'agisse des corps ou des visages (en partie restaurés), des poitrines ou du poitrail, n'a plus rien à voir avec l'illusionnisme des reliefs flaviens.

On a récemment voulu attribuer à l'époque flavienne un fragment de frise où s'affirme le même souci de situer l'action devant un temple bien reconnaissable grâce à son fronton : celui de Quirinus. Dans le tympan, on identifie l'*augurium augustum* de Romulus, le fameux présage des vautours qui donnait la garantie des dieux à la fondation de Rome : aux deux extrémités, les deux Jumeaux, assis conformément au rite augural ; entre eux, les vautours, la Victoire confirmant les auspices de Romulus, en compagnie de Jupiter, de Mars et de Vesta (ou *Bona Dea*), puis Mercure, Rhea Silvia, Hercule et l'Aventin. Devant le temple figure un flamme de Quirinus (nom de Romulus divinisé), barbu à la mode d'Hadrien. À l'époque où l'empereur faisait édifier un temple double à Vénus et Rome, cette tradition des origines avait un regain d'actualité. Grand administrateur d'Auguste – nouveau Romulus – (il gardait précieusement dans son laraire une statuette en bronze d'Octavien enfant que Suétone lui avait dénichée en chignant chez un antiquaire), Hadrien tenait à valoriser culturellement l'ancêtre du premier empereur.



Cet attachement à la romanité de la part d'un prince hellénisant se confirme assez curieusement sur un monument érigé dans le sanctuaire d'Istis au Champ de Mars : le Tibre du Louvre (fig. 86) auquel faisait pendait le Nil du Vatican. Sur le socle de cette statue colossale, en très bas relief, à une évocation pastorale du haut cours ombrien du Tibre

que suit une scène de batellerie, s'enchaîne (sous le pied du fleuve) un épisode des origines qui ne coïncide pas, quoi qu'en ait écrit J. Carcopino, avec la version virgilienne. On y voit en effet, devant les bâtiments d'une ville (maisons à étages et à balcons, portes arcaturées) et le miracle de la truite aux trente gorêts, Énée assis face à deux divinités barbares qui écartent les bras comme des nageurs au-dessus des flots, dans un paysage où se profilent des roseaux : dieux aquatiques qu'on a identifiés avec le Tibre et le Numicus (J. Carcopino). Les futurs bassins portuaires d'Osité (W. Froehner), les deux étangs salés dont fait état un texte de l'*Origines Romanae* (J. Le Gall). Les roseaux et le type des dieux militent en faveur de cette dernière hypothèse, d'autant que les personnages assis à l'extrême droite coïncideraient bien avec les deux Pénares apparus à Énée pour confirmer le héros découragé dans l'opportunité de fonder Lavinium (préfiguré derrière lui) : car cette histoire était solidaire chez Caton l'Ancien de la variante concernant les deux

étangs. Le fait qu'on ait substitué à la vulgare classique une version archaïsante est significatif sous le règne d'un prince esthète qui, nous dit son biographe dans l'*Histoire Auguste*, préférait Caton à Cicéron, Ennius à Virgile, Caelius Antipater à Salluste (*Vie d'Hadrien*, 16, 6).

À la fin de sa vie ou au début du règne d'Antonin le Pieux appartenient deux grands reliefs qui, détachés d'un monument honorant Sabine, ont servi à décorer un arc de basse époque, l'Arco di Portogallo (détruit en 1662) sur l'actuelle via del Corso. On y voit, d'un côté, Hadrien prononçant du haut des Rostres de César (comme sur l'un des anaglyphes) l'oraison funèbre de l'impératrice, de l'autre l'apothéose de cette même épouse abhorrée (fig. 87). Sur le premier panneau, la façade du temple de Castor et Pollux situe concrètement la scène dans l'environnement urbain. La symétrie des groupes ternaires encadrant la tribune impériale y est compensée par la dissymétrie de l'espace, des âges, des attitudes et le décalage des niveaux : avec l'immobilité froide et compassée des figures barbues à gauche contrastent la santé et la jeunesse spontanée du groupe entourant à droite le génie du Peuple Romain.

Mais c'est dans l'apothéose, ou *consecratio* de Sabine, sur l'autre panneau, qu'une certaine virtuosité de l'invéraisemblance compense les banalités de la convention. Au-dessus du bûcher (en partie refait), l'impératrice s'envole sur les ailes d'une déité qui tient obliquement un long flambeau, feu de l'astre avec lequel se confondra désormais la *dilia Sabina*. On retrouve cette figure ailée sur les monnaies commémorant la consécration de Faustine Mère. Au sol, à gauche, la personification

du Champ de Mars fait un geste de salut, auquel répond celui de l'empereur survivant à droite. C'est au Champ de Mars, dans l'*Vstrinum Caesarium*, qu'on brûlait rituellement les cadavres impériaux. Ici encore, les dissymétries sont évidentes, mais verticalement, entre le haut et le bas, entre le ciel et la terre : essor direct et léger des deux silhouettes féminines, fixité gauche ou grave des figures masculines, rigidité triangulaire de l'empereur, stupefaction passablement contournée du *Campus Martius*. Paradoxalement, les survivants ont l'air moins vivants que la défunte emportée dans les cieus, et les souffles animant les étouffes – dont les courbes prolongent les ondulations des flammes – soulignent le mouvement du groupe acrien. Il s'agit d'une scène que personne n'a jamais vue et ne verra jamais, même si le rituel de l'apothéose impériale exigeait d'un témoin, sous la foi du serment, l'affirmation du miracle. La réalisation plastique de cette vision relève d'une imagination aussi foncièrement iréaliste que sur l'aueil d'Orfitus celle du défunt chevauchant le taureau Apis.

Hadrien avait un sens occuménique de l'Empire et de la romanité. Dans les assemblées provinciales, le culte conjoint de Rome et d'Auguste associait la personne transitoire du prince à l'éternité de l'*Vrbs*. Mais le titre sacré d'Auguste, devenu commun aux empereurs, impliquait aussi une permanence dans l'histoire en même temps que l'unité dans l'espace du monde soumis à leur autorité. Par-delà même la dynastie proprement augustéenne des Julio-Claudiens, les héritiers lointains du premier Auguste appartenaient comme tous les Romains à la même grande famille des fils de la Louve. Solidariser le culte de Rome avec celui de Vénus, l'ancêtre des Romulus, l'ancien et le nouveau, le fondateur et le refondateur, c'était renforcer la sacralisation du régime impérial, sinon l'impérialisme romain lui-même.

Déjà en 73 avant J.-C., sur un dénier d'Egnatius Massumus, on trouvait juxtaposés les images de Vénus et de Rome. Deux siècles plus tard, Hadrien les conjuguait dos à dos dans leur temple double de la Vélia, là où, après la construction des thèmes de Trajan sur l'Oppius, s'élevaient encore les beaux restes du vestibule et de l'atrium monumental de la Maison Dorée.



87, Arco di Portogallo : apothéose de Sabine, vers 136-140 ap. J.-C. Marbre. Rome, palais des Conservateurs.

Ce *Janus bifrons* architectural n'était pas inconnu du monde grec (Mantinée, Sicione, Olympie, Sardes), mais c'était alors à Rome une structure insolite. On peut se demander si l'imagination bouillonnante et bizarre d'Hadrien, qui se piquait d'architecture, ne procède pas en l'occurrence du palindrome *Roma-Amor*, que transcriraient sur le terrain les deux chambres du sanctuaire, soudées à l'envers l'une de l'autre, tête-bêche en somme... Mais l'idée inhérente à ces chapelles siamoises dépassait le jeu de mots, et l'implantation du sanctuaire dans un haut lieu dominant l'environnement sacré du forum, dans l'axe majeur de la Voie Sacrée et donc du Capitole, en soulignait topographiquement la signification.

Hadrien a fait démolir ce qui subsistait de la *Dornus Aurea*, mais dans l'Antiquité, on ne rasait jamais intégralement les ruines des édifices. On tassait les décombres sans les évacuer, si bien que le niveau de la Vélia fut sensiblement haussé. On transféra le Colosse de Néron – auquel on substitua



86, Statue du Tibre, époque d'Hadrien. Marbre. Paris, Louvre

la tête du Soleil – devant l'amphithéâtre flavien qui prendra son nom (« Colosso »). L'*Histoire Auguste* nous rapporte qu'Hadrien envisageait d'ériger une statue de la Lune qui aurait fait pendant à l'astre diurne : couple-symbole de l'éternité approprié au culte de « Rome éternelle ».

Le terrain fut renforcé par un énorme podium, vaste terre-plein maçonné de cent quarante-cinq mètres de long sur cent de large, où se développait un portique à double colonnade en granit gris sous un entablement de marbre blanc. Chacun des deux temples opposés, mais contigus avec leurs absides tangentées, mesurait intérieurement cent pieds romains de long sur cinquante de large. Une colonnade interne doublait les parois, peut-être garnies de niches abritant des statues à la gloire des grands ancêtres. La toiture à double rampant coiffant le double sanctuaire s'appuyait sur un portique péri-cète, avec dix colonnes en façade et d'allure élancée, à en juger par les monnaies commémoratives. Deux autres colonnes encadraient le front du temple : elles font penser à celles qui s'élevaient de part et d'autre du *templeus* ceignant l'autel de Rome et d'Auguste au confluent du Rhône et de la Saône.

Malheureusement, le temple de Vénus et de Rome, victime de l'incendie qui ravagea le forum en 283, a dû être reconstruit en 307-308 par les soins de Maxence, ce qui rend problématique la restitution de son état premier. Les deux demi-coupoles en cul-de-four que nous voyons en place supposent un plafond voûté en berceau, comme on les aime au I<sup>er</sup> siècle, mais que n'ignore pas non plus l'architecture hadriannienne. Le sol, dallé de porphyre et de marbres polychromes, était bien fait, par son jeu de couleurs, pour flatter la sensibilité visuelle des générations tétrarchiques. Mais ce goût est déjà sensible dans le pavement du Panthéon, comme dans le décor de la Villa Hadriana, et au total on peut conjecturer que la restauration de 308 n'aurait pas forcément déplié au prince esthète qui en avait conçu la première version. Nous savons qu'il en disputa contre Apollodore de Damas. L'architecte de Trajan critiquait les dimensions colossales des idoles représentant respectivement Rome (face au forum) et Vénus (face au Colisée) :

Les statues sont trop grandes, même assises. Si les déesses veulent se lever et sortir, elles ne le pourront pas !

Hadrien fera mettre à mort l'impertinent qui avait le tort de rester fidèle à un certain sens des proportions et de l'harmonie architecturale. Apollodore discutait aussi cet énorme podium qui ne lui semblait pouvoir servir qu'à l'aménagement d'un sous-sol pour l'entreposé des machines et décors nécessaires aux spectacles de l'amphithéâtre voisin... Multiplication des colonnades, projection architecturale d'un binôme politico-religieux, goût d'une certaine mesure : outre ces particularités, il demeure possible que les courbes des absides et d'une voûte en berceau aient contrasté intérieurement avec l'apparence extérieure d'un double temple grec, un trait de l'esprit hadriannien qu'on retrouve dans les structures du Panthéon.

Mais cet esprit pouvait se donner un plus libre cours dans la villa implantée au pied de Tibur, sur les quelque cent vingt hectares d'un éperon rocheux bien abrité des vents de l'est et du nord-est, mais rafraîchi par deux ruisseaux dont un aqueduc dérivé de l'Anio grossissait le débit.

À la grande différence de Versailles, dont les bâtiments sont centralisés et hiérarchisés comme la monarchie de Louis XIV, la Villa Hadriana déconcerte à première vue par ses dissymétries, ses divergences d'orientation, une certaine dispersion apparente des bâtiments et la complexité relative du plan. Les constructions se situent en fonction du relief, en considération des vents ou du panorama sur des vallées, des montagnes et des campagnes qui ne sont pas fabriquées comme des jardins à la française. D'autre part, Hadrien avait une mémoire, une culture et des idées dont la disparité cosmopolite se reflète au moins en partie dans les architectures de la Villa. Les deux résidences extra-urbaines s'inspirent parallèlement du souci d'échapper à la ville. Mais la villa de Tibur répondait sans doute beaucoup mieux que le château à cette espèce d'agoraphobie, car un réseau de corridors souterrains – qu'on interprétera plus tard (au temps de l'*Histoire Auguste*) comme une simulation des Enfers – y facilitait les allées et venues du personnel domestique sans importuner Hadrien et ses hôtes. La nature avait d'ailleurs aussi à Tibur plus de place et de liberté qu'à Versailles. L'empereur pouvait plus facilement s'y isoler ; et le confort matériel, au total, valait mieux que celui du Grand Siècle.

D'après l'*Histoire Auguste*, aux différentes parties de cette résidence multiple où, suivant le temps, les jours ou les saisons, il habitait tantôt sur un bord du long plateau, tantôt sur l'autre, Hadrien aurait donné les noms des sites ou des monuments qu'il avait vus et aimés au cours de ses voyages : Lycée, Académie, Prytanée, Poecile, Canope, Tempé... Sa villa aurait donc été une sorte de condensé du monde, où ce prince artiste et dilettante aurait dépeysé le paysage architectural. C'était au vrai depuis Cicéron une tendance des riches Romains, qui tenaient à jouer d'une « Académie », d'un

« Lycée » ou d'un faux Nil (les curiopes des villas pompéiennes). Le « Simois menteur » dont parle Baudelaire d'après Virgile relève d'une mode bien antérieure à Hadrien. L'imaginaire a chez lui précédé les voyages durant lesquels (nous dit son biographe) il tenait à voir de ses propres yeux ce que ses lectures lui avaient appris. C'est ainsi que le Canope (pl. 29) semble avoir été programmé avant le voyage en Égypte. Mais les recherches récentes ont démontré que son décor statuaire et culturel attestait un remanement consécutif à ce séjour dans la vallée du Nil. On ne reconnaît pas sur le terrain tous les sites énumérés par l'*Histoire Auguste*. Inversement, le biographe d'Hadrien ne cite pas le temple d'Aphrodite à Cnide qui, dans la villa, domine la vallée de Tempé.

Cette résidence matérialise un besoin d'évasion et de diversité qui coïncide avec le portrait que l'*Építome de Casaribus* (14, 6) fait du prince en trois mots : *laertius, multiplex, multiformis*. La villa est à son image, en même temps qu'à celle du monde romain, avec ses deux théâtres (grec et latin), l'Académie, l'Odéon, le Canope et son Sérapéum (image de l'Égypte, de la vallée du Nil et du Delta), le Belvédère, dit « Torre di Roccabruna » (un pavillon à coupole et colonnade circulaire d'où le prince avait un panorama superbe sur la campagne romaine), le prétendu « Poecile », long et haut mur bordant une piste pour les promenades à pied, à cheval ou en voiture, autour d'un grand bassin. Les salles de réception et de représentation furent aménagées au-dessus du fossé d'Acqua Ferrata qui rappelait la vallée de Tempé : grand péristyle de la « Piazza d'Oro », ainsi nommée en raison de la richesse des marbres qu'on y a jadis exhumés et pillés, salle du trône appropriée aux

audiences judiciaires et au conseil du prince, quadrilatère de la « Sala dei pilastri dorici », salle d'attente où la fraîcheur d'un nymphée aidait patients et solliciteurs à patienter.

L'empereur devait aimer à se retirer dans ce qu'on appelle le « théâtre maritime » (pl. 30), portique circulaire qui double un canal annulaire autour d'une île accessible par deux ponts de bois mobiles, qu'on pouvait manœuvrer pour ne pas y être importuné. Peut-être Hadrien s'y retirait-il pour peindre ses natures mortes ou pour y fêter des dîners intimes. On a conjecturé que le canal figurait l'Océan primordial cerclant la terre habitée, et que la salle bâtie au centre de l'île avait un baldaquin coiffé d'une voûte évoquant le firmament... Significatif est du moins le fait que ce « théâtre maritime » (unique en son genre) communiquait directement avec ce qu'on appelait jadis la « Salle des philosophes » qui est une vraie bibliothèque avec ses niches où des étagères portaient rangés les livres.

Du décor somptueux on ne connaît que certains indices, mais assez édifiants. Entre autres statues célèbres (dont les « Tyrannoclines », Harmodios et Aristogiton, actuellement au musée de Naples), retenons surtout les deux Satyres en *rosso antico* du Ténare (dont l'un est conservé au musée du Vatican, l'autre au musée Capitolin), qui incarnent l'intense beatitude de l'ivresse dionysiaque, en communion avec la nature animale (pl. 31), et les deux centaures en marbre gris, du Ténare également (*bigio morato*), qu'on peut voir au musée Capitolin (pl. 32). Satyres et centaures qui ornaient l'Académie. On les a imputés à l'école d'Aphrodisias. Parmi les pavements, comptent la mosaïque des colombes (pl. 34) et celles qui, dans la Salle des Animaux, au Vatican, nous montrent l'une Bacchus dans un cadre aimablement bucolique (pl. 33), l'autre au contraire un lion attaquant un taureau dans un paysage plutôt sauvage et désolé : deux aspects contrastés de la nature animale et végétale. Certains pavements relèvent du répertoire théâtral (Vatican) ou mettent en scène un combat de centaures contre les tigres et les panthères (musée de Berlin). Les mosaïques y rivalisent avec la peinture moyennant l'emploi de tesselles minuscules (*opus vermiculatum*) pour rendre les nuances et les dégradés. C'est dans la Villa Hadriana que cet



art, si romain à bien des égards, manifeste en Occident ses premiers raffinements, même si la mosaïque des colombes s'inscrit dans la tradition d'un célèbre archétype pergaménien (Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, 36, 184). Ce luxe va de pair avec un goût particulier de la couleur dans le choix ou l'agencement des marbres rares et précieux (la plupart des statues en *bigio morato* datent d'Hadrien). Dans le Sérapéum, le symbolisme du blanc et du rouge (couleurs de la Haute- et de la Basse-Égypte) a une importance religieuse autant qu'exotique ou visuelle.

Dans le détail des architectures, la villa d'Hadrien offre bien des aspects novateurs : édifices à plan circulaire ou triflé, à lobes ou absides multiples et dont la couverture témoigne de recherches prometteuses. Dans les Grands Thermes, la hardiesse des voûtes à croisées annonce les réalisations gigantesques de l'époque tétrarchique. La rotonde, appelée « Temple d'Apollon » dans l'Académie, est une impressionnante salle à deux niveaux (dont le second est percé de fenêtres) sous une haute coupole hémisphérique, aujourd'hui disparue, qui dut relever de la virtuosité. Le vestibule de la « Piazza d'Oro » préfigure aussi, à certains égards, le nymphée de Gallien. Cette architecture a des élan précurseurs.

On vérifie ici ou là qu'Hadrien a fait démolir pour reconstruire autrement, suivant son humeur ou les exigences d'une âme insatisfaite. Mais cette villa ne ressortit pas à la fantaisie gratuite. On la mégéolomane d'un Néron en sa *Domus Aurea*. Elle procède d'un épicturisme électrique, à la fois inquiet et calculé : *salus anxia*, écrit Aurélius Victor (*Césars*, 14, 6). L'expression correspond bien au souci de se dépayser chez soi en variant l'air et l'éclairage, l'exposition et les points de vue, sur la mer, la montagne, les vallons ou la plaine, dans un microcosme que l'empereur aurait sans doute encore remanié, s'il n'était pas mort « victime des médecins », comme il aimait à dire.

Une autre façon de résumer le monde ou plutôt l'univers, mais symboliquement, se déchiffre dans l'architecture du Panthéon.

Hadrien a restructuré le secteur du Champ de Mars qui s'étendait des thermes d'Agrippa au mausolée d'Auguste en fonction d'un vaste projet conçu

pour consacrer ce quartier au culte des empereurs et de la romanité. Au sud-est, il fait restaurer le temple des *divi* ou princes définés et les *Saepta Julia* (espace qui, après avoir servi au vote des comices, fonctionnait comme lieu de promenade). Entre les *Saepta* et le sanctuaire d'Isis, il fait construire un porche monumental dont la haute baie, sans correspondre au même schéma que la « Porte d'Hadrien » à l'*Olympieion* d'Athènes, relève de la même architecture gracie et fragile d'apparence. Au nord-ouest des *Saepta*, le terrain est occupé d'abord par le premier temple voué à la mémoire d'une femme : Matilde, belle-mère d'Hadrien, déifiée en 119. Ce sanctuaire, dont un médaillon frappé en 120-121 nous montre l'aspect frontal, était encadré de hauts portiques. Le fragment de colonne en *cipollino* qu'on voit dans la via Spada di Orlando a un diamètre (1,70 m) postulant pour le fût une hauteur de quatorze mètres. À l'est de ce temple s'élevait celui d'Hadrien, puis au nord-est celui de Marc Aurèle face à sa colonne. Plus au nord, on trouvera bientôt les bûchers d'apothéose (*ustrina*) d'Antonin le Pieux, à côté de sa colonne, et de Marc Aurèle.

À l'est de ce quartier, en bordure de la via Lata (via del Corso), on a bâti des immeubles longés d'un portique qui rappellent les édifices hadrianiens du *decumanus maximus* ou artère est-ouest d'Ostie.

Tout a dû être planifié pour relier significativement les monuments du culte impérial à l'aveil de la Paix Auguste qui en fondait l'idéologie. Hadrien a reflat, rehaussé le terrain autour de l'*Ara Pacis* jusqu'à 2,35 mètres au-dessus du sol flavien. Le *Solarium Augusti* a dû être aussi relevé de 1,60 mètre au-dessus du niveau originel. L'ensemble du quartier a été renforcé à une hauteur qui épargnait aux monuments augustéens les effets des débordements du Tibre. Hadrien y tenait, en considération même de la fonction qu'il assignait au Champ de Mars, par rapport à l'*Ara Pacis* et au mausolée d'Auguste. Ce n'est pas sans raison qu'il a fait frapper une monnaie d'argent au type du Capricorne, signe zodiacal de la conception d'Auguste.

Dans l'axe de son mausolée se situe le Panthéon. Celui d'Agrippa (que nous connaissons mal) était vraisemblablement rectangulaire et s'ouvrait au sud. Victime du grand incendie de 80 (comme l'*Isium Campanense*), reconstruit par Domitien, puis frappé par la foudre en 110, il a été complètement repensé

et refait par les soins d'Hadrien qui l'a orienté au nord, en direction du mausolée d'Auguste, et lui a donné un tout autre aspect. Mais la vision que nous en avons aujourd'hui est faussée, car il paraît enfoncé, presque en contrebas relativement aux baïsses qui l'entourent. Dans l'Antiquité, il s'élevait au fond d'une longue place fermée, au-dessus d'un escalier de six marches. Les portiques empêchaient de voir la rotonde que précède un grand et profond *pronaos*. Or il y a dans cet édifice un contraste voulu par Hadrien entre la vision extérieure, frontale, d'une architecture orthogonale apparentée à celle d'un temple classique et la vision interne, cylindrique et hémisphérique. Nous avons vu que le problème se posait déjà pour le temple de Vénus et de Rome, voire (en d'autres termes) pour l'arc de Trius. L'architecture baroque ménage les mêmes effets de surprise.

À l'intérieur (pl. 35), la polychromie des granits, des marbres (*parvaccetto*, *giallo antico*), des porphyres qui anime le pavement relie d'abord le regard, qui s'élève ensuite inévitablement des sept niches du rez-de-chaussée aux quatorze du deuxième niveau, puis aux cinq rangées de vingt-huit caissons chacune qui s'ordonnent autour de l'*oculus* lumineux. Sept, c'est le nombre parfait, l'hebdomade planétaire sous le firmament. Vingt-huit est le produit de sept par quatre. Or, dans l'arithmologie antique, la tétrade symbolise le solide orthogonal, qui correspond à la façade du Panthéon : *soliditas certa perfectio* (Martianus Capella). Le chiffre des caissons repose sur deux nombres qui représentaient la perfection cosmique.

La concavité de la coupole a très exactement le volume d'une demi-sphère, dont le diamètre coincide aussi précisément avec la hauteur interne totale de l'édifice. C'est dire que l'autre demi-sphère s'inscrit parfaitement dans le tambour de la rotonde, qui a la même hauteur que la coupole même. Extérieurement, la couverture n'a certes rien d'une demi-sphère. Elle est renforcée par une série de gradins concentriques, et son épaisseur va en s'amincissant jusqu'au sommet. Corrélativement, la nature même des matériaux (tuf poreux et pierre ponce) s'allège de la base jusqu'à l'anneau de l'*oculus*. Cet appareil cimenté est renforcé par un réseau d'arcs de décharge savamment calculés et coordonnés, le poids de la voûte étant habilement réparé et

transmis au mur vertical de la rotonde. La masse même du cylindre est allégée par les vides apparents des niches, sans parler de ceux qu'on ne voit pas, au deuxième niveau et au départ de la coupole. Tous ces creux correspondent à un tiers environ du volume total de la maçonnerie et en assurent l'équilibre. « Disegno angelico e non umano », disait Michel-Ange. C'est un miracle pour l'œil, mais qui repose sur une mise en œuvre réaliste et lucide.

Les caissons n'ont qu'une apparence de rectangle et, inévitablement, leur dimension va en se réduisant d'une rangée à l'autre, mais comme dans un trompe-l'œil fait pour suggérer une hauteur plus considérable que la mesure réelle, si bien que l'espace optique outrepassé de beaucoup l'espace physique. Si la coupole n'avait pas ce décor cloisonné, l'effet visuel serait tout différent. En l'occurrence, il contribue au même illusionnisme que les plafonds peints de certaines églises baroques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Dion Cassius (53, 27, 2) écrit qu'on donnait à l'édifice le nom de « Panthéon » parce qu'il abritait les statues de plusieurs dieux (Mars et Vénus notamment). Mais il ajoute qu'à son sens, c'est plutôt parce que sa forme arrondie l'assimile au ciel. Au IV<sup>e</sup> siècle, Ammien Marcellin (XVI, 10, 14) compare sa coupole à « un pôle voûté d'une hauteur impressionnante ». Le Panthéon n'est pas un temple à proprement parler. Il n'a pas été « inauguré » au sens latin du terme, et pour cause : le droit pontifical exigeait qu'un temple fût consacré à un dieu précis (même Hadrien dut prévoir deux *cellae* distinctes pour Vénus et Rome sur la Vélia). Les insignes cultuels et sacerdotiaux sculptés sur les murs d'accès à la rotonde ne prouvent pas qu'il s'agisse d'un temple, car on les trouve ailleurs (sur l'arc d'Orange et le pont de Rimini, par exemple). Le Panthéon, où à l'occasion Hadrien rendait la justice, n'en avait pas moins (comme les portes et les ponts) une fonction religieuse. Si, après y avoir fait mettre les statues de Mars et de Vénus, Agrippa voulait y joindre celle d'Auguste, c'est parce que l'édifice honorait la lignée divine de la famille césarienne. Romulus passait pour avoir disparu en un lieu appelé le « marais de la chèvre », au Champ de Mars, là où se trouvait l'étang d'Agrippa (aujourd'hui la Vallée), immédiatement à l'ouest du Panthéon : monument dynastique par lequel Hadrien a voulu sacraliser la totalité cosmique



de l'Empire romain, unifié et pacifié par le second Romulus qui descendait de Mars et de Vénus.

Ce qui frappe toujours le visiteur moderne, c'est l'unité massive et la simplicité formelle. Abstraction faite des dimensions, le Panthéon s'impose comme une entité qui se suffit à elle-même. À cette totalité bien définie correspond l'unité de lumière. Apparemment, il n'y a pas d'autre jour que celui de l'*oculus*, dont le cercle évolue durant la journée, comme la projection d'un astre céleste. En fait, l'éclairage est assuré accessoirement, invisiblement, par les petites ouvertures dont le jour filtre indirectement jusqu'aux niches du deuxième niveau. Enfin, la majesté des courbes et des proportions commande l'immobilité contemplative. Cette architecture suspend le regard, avant de le faire monter jusqu'au pôle lumineux, sommet éthéré du firmament. On s'y sent comme « vêtu de respect » (Alain). Je ne sais pas si le Panthéon est « la plus vieille des mosquées » (O. Spengler). Mais je crois, comme L. Curtius, qu'on y est « au centre même d'un monde harmonieux », tandis qu'à l'intérieur d'un temple grec on demeure « toujours extérieur », car le temple grec n'appartient qu'au dieu. La coupole de Brunelleschi à Santa Maria del Fiore de Florence n'a qu'un diamètre de peu supérieur (45,50 m) à celui du Panthéon, mais elle s'élève jusqu'au double (91 m), et cet élan transcendantal postule une tout autre conception de l'univers.

Derrière la rotonde, la « Basilique de Neptune » dont ne subsiste que la partie nord (avec une exèdre médiane voûtée en cul-de-four entre deux groupes de trois niches) a été refaite en fonction du remodelage de tout le secteur, et notamment de l'orientation inversée du Panthéon. Elle communiquait avec les thermes d'Agrippa, également restaurés. Sa frise élégante (couples de dauphins courbés sous une palmette ou au-dessus d'une conque, de part et d'autre du trident de Neptune) dénote un maniérisme à la fois précieux et stylisé, conforme à l'esprit du temps.

Lorsque Apollodore de Damas travaillait aux commandes de Trajan, si Hadrien osait exprimer un avis, l'architecte lui rétorquait : « Va-t-en peindre tes citrouilles ! » Le futur empereur aimait peut-être les natures mortes ; mais on peut se demander s'il n'esquissait pas aussi des projets architecturaux de

rotondes à coupes... En tout cas, il a fait bâtir une autre rotonde : celle du mausolée implanté dans les jardins qui, sur la rive droite du Tibre, appartenaient au domaine privé du prince, les *horti Domitiae*. Pour lors, il ne s'agissait pas d'une fantaisie personnelle, car le mausolée d'Auguste ne suffisait plus aux sépultures impériales depuis la mort de Néra (98) ; et la construction s'imposait d'un nouveau sépulcre monumental, dans la tradition, des *tumuli* en forme de grandes tours circulaires, comme la tombe de Caecilia Metella sur la voie Appienne. Pour accéder au mausolée, on jeta un pont sur le Tibre, le *Pons Aelius*, orné de statues comme l'actuel pont Saint-André avec lequel il coïncide.

Malgré l'analogie formelle de base, les deux mausolées d'Auguste et d'Hadrien diffèrent sensiblement l'un de l'autre. Le tambour du second s'élève en effet sur un vaste socassement quadrangulaire haut de quinze mètres. Son cylindre a un diamètre moindre que celui d'Auguste, mais son décor de pilastres en marbre blanc et son couronnement de statues – qui ont servi de projectiles aux soldats de Bélisaire contre les Ostrogoths en 537 – en valorisaient l'aspect. Enfin, si le *tumulus* était planté de cyprès comme celui d'Auguste, il supportait vraisemblablement non pas une colonnade circulaire, mais une sorte d'*héron* à quadruple façade que surmontait peut-être un quadrige en bronze doré emportant Hadrien au ciel.

Mais l'aménagement intérieur est plus significatif. Dans l'axe du pont, l'entrée ouvrait sur un haut vestibule voûté, face à une niche occupée par la statue d'Hadrien dont on voit la tête au musée du Vatican (Rotonde). À droite, on accédait alors à une rampe en spirale qui, après un tour complet dans la masse cylindrique, conduisait à la chambre centrale où l'on ensevelissait les princes. Au-dessus se trouvaient deux pièces superposées, peut-être une troisième au niveau de l'*héron*.

Il est notable qu'au lieu de descendre dans la chambre funéraire, comme c'est le cas dans la plupart des tombes monumentales, on y montait suivant la courbe de la rampe hélicoïdale. Les contemporains pouvaient alors songer à l'ascension posthume des âmes dans les sphères sidérales, en même temps qu'aux révolutions du Soleil dans l'écliptique, c'est-à-dire de l'astre que l'intelligence était censée réintégrer après la mort. Tout en s'inscrivant dans la

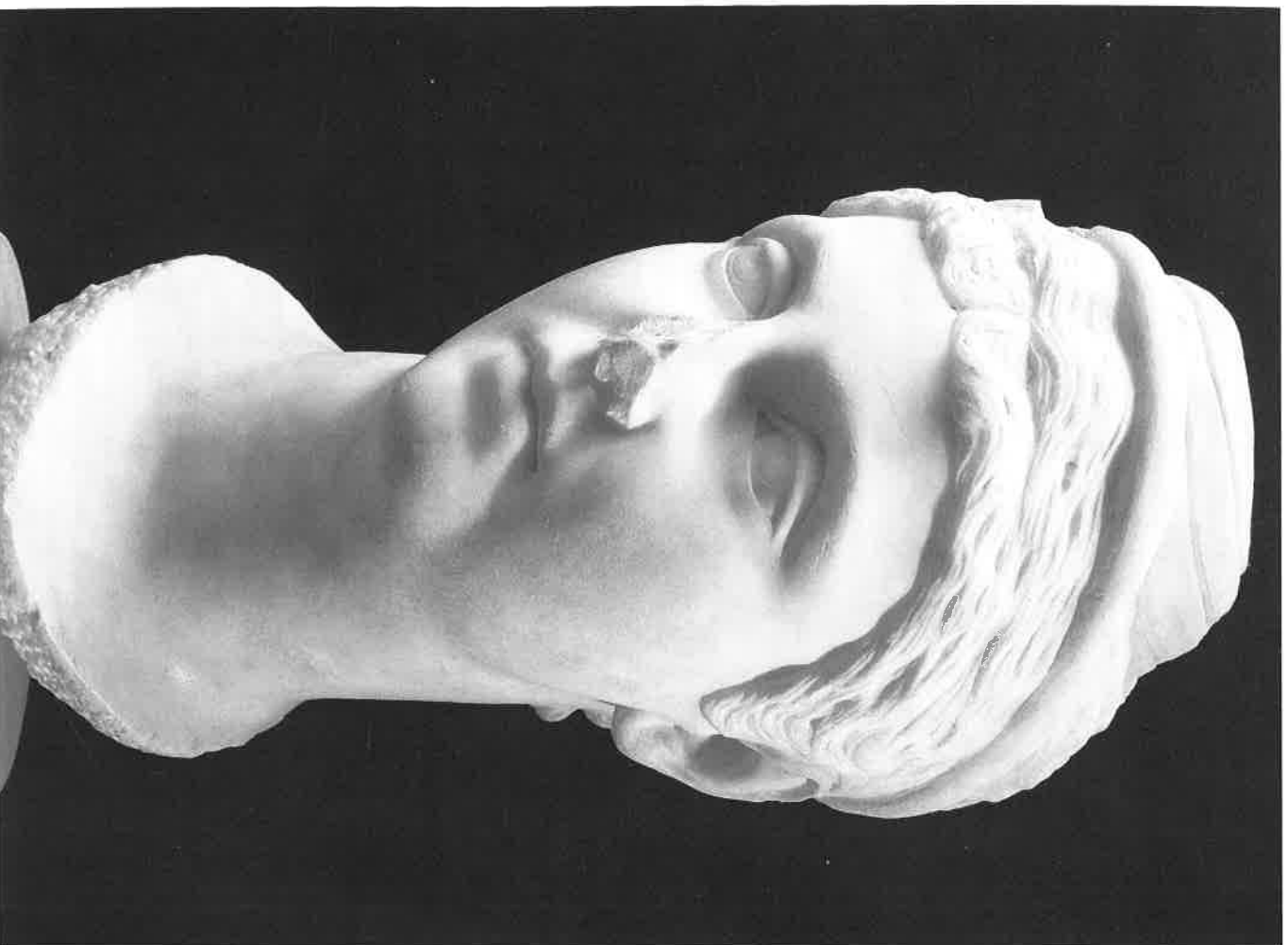
tradition des *tumuli* étrusco-italiques, le mausolée d'Hadrien portait la marque des modèles hellénistiques, sinon de l'archétype d'Haicarnasse, et cette synthèse gréco-romaine avait aussi par elle-même une portée symbolique.

Hors de Rome et de l'Italie, la personnalité d'Hadrien eut des effets sur l'urbanisme et l'architecture. Ses voyages et ses initiatives sur le terrain ont joué un rôle incitatif, en Orient comme en Occident. Les villes ont alors adapté leurs équipements collectifs à leur croissance démographique et économique. Leur aspect s'est renouvelé et leur décor actualisé. Athènes devient « la ville d'Hadrien et non plus de Thésée ». Des schèmes assez typiques

tels que les frontons semi-lunaires ou entrecoupés et les plafonds voûtés se multiplient à cette époque. Chez nous, le prétendu « temple de Diane » à Nîmes est un exemple parmi d'autres de l'empreinte hadrienne.

La restauration des grands édifices de Rome, modernisés suivant les goûts du jour, n'est pas non plus sans impact sur l'édilité impériale en Italie et ailleurs. C'est ainsi qu'une esthétique baroque décelable dans les nouvelles colonnades de la *frons scenae* au théâtre de Pompée, refait après l'incendie de 80, a dû influencer les architectes qui ont conçu les fronts de scène hadrianiens de Bénévent et de Taormine. À tous égards, le règne du « petit Grec » aura donc bien mérité de la romantique.

## LA PAIX ANTONINIENNE



88. Faustine Mère. 138-140 ap. J.-C. Marbre. Musée d'Osie.

Avec un souci de la sécurité intérieure et extérieure qui se réclamait de la Paix Auguste, matrice de la romanité impériale, Hadrien avait encouragé les provinces à retrouver leur personnalité grâce à la prospérité ambianle, tout en renforçant leur conscience d'appartenir à une même grande patrie œcuménique. C'est l'héritage qu'Antonin le Pieux, son successeur, a voulu sacrifier dans l'*Hadrianum*.

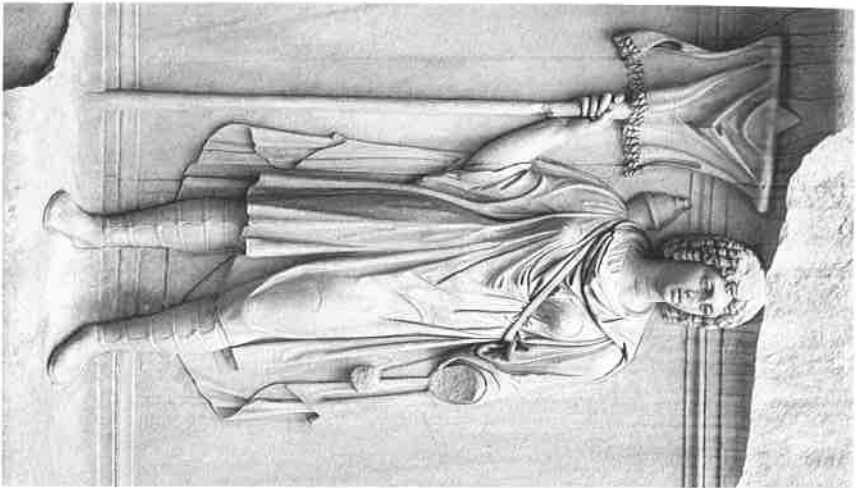
Considéré comme un nouveau Numa en raison de sa piété, Antonin dut notamment son surnom de *Pius* aux instances grâce auxquelles il obtint du sénat réticent les honneurs divins pour son père adoptif. Cette *pietas* l'assimilait à Énée, qui portait ses traits sur un médaillon frappé à l'époque même (vers 145) où fut dédié le temple d'Hadrien : on y reconnaît la scène de l'*Ara Pacis* où l'ancêtre troyen sacrifie la truie miraculeuse.

Ce que nous connaissons de l'*Hadrianum* le distingue assez notablement des autres temples du culte impérial. Onze colonnes et une partie de la *cella* en sont conservées grâce à l'intégration de l'édifice dans le palais de la Bourse, Piazza di Pietra. Un vestige du plafond à caissons, voûté en berceau, subsiste au-dessus du toit moderne. Ce temple péripète s'élevait au centre d'une grande place fermée (excepté deux portes monumentales à l'est et à l'ouest) et doublée intérieurement d'une colonnade. Du plafond ou *soffite* couvrant le portique extérieur du temple, on conserve au musée Capitolin deux fragments dont la géométrie savante repose sur le calcul de jeux optiques analogues à telles recherches de la peinture moderne et correspond, en tout cas, au canevas de certaines mosaïques plus récentes. On peut y déchiffrer l'image de coupes en trompe l'œil.

Mais l'aménagement interne du temple même en singularisait la signification. Les colonnes engagées autour de la *cella* reposaient sur des socles portant chacun en relief l'image d'une province personnifiée (les piédestaux en saillie alternaient avec des panneaux d'armes en retrait dans les entrecolonnements). On en connaît une vingtaine, entières ou fragmentaires, conservées pour la plupart dans la cour des Conservateurs, mais en partie aussi dans les musées de Naples et du Vatican, dans les palais Farnèse et Odessalchi. Tout ce décor sculpté et peint est en marbre proconnéstien. Le monnayage d'Hadrien avait fait valoir les provinces visitées par l'empereur, soit agenouillées face au prince qui les relève et les réconforte (*Restitutor*), soit debout devant l'autel où il sacrifie, soit isolément en costume militaire. Antonin le Pieux réédita cette galerie d'allégories qui illustre la diversité ethnique du monde romain. On peut s'aider des représentations monétaires pour identifier les provinces de l'*Hadrianum* : mais quelques-unes d'entre elles demeurent problématiques, et certaines figures peuvent coïncider avec des États satellites, des protectorats ou des royaumes censés reconnaître la suzeraineté de Rome, comme l'Arménie.

Ce qui reste frappant au total est d'abord que ces personnalités figurent pour la plupart armées, certaines cuirassées, avec leurs insignes ou leurs étendards (fig. 89). Cet équipement nous montre engagés dans la défense de l'Empire des peuples jadis vaincus et assujettis, mais désormais intégrés ou en voie d'intégration, et plus directement impliqués que les Romains de race dans la sauvegarde de la *Pax Romana*. Mais cette unité d'action ne s'exerce pas dans l'uniformité. Les





89. Temple d'Hadrien : Province personnelle, 140-145 ap. J.-C., Marbre, Rome, Palais des Conservateurs.

peuples idéalisés et formellement idéalisés ont leurs singularités de vêtement, de coiffure et d'armement : pantalons à l'orientale ou brates à la gauloise, bonnet phrygien ou tronconique (Arménie), chevelure ondulée ou calamistrée, tuniques longues ou courtes, manteaux à franges et drapés divers, chaussures basses ou montantes, jambes nues ou munies de guêtres, glaive hispanique, carquois, lance ou double hache. Figures conventionnelles peut-être, mais qui illustrent par leur exotisme relatif la diversité indigène d'une romanité dont les provinces incarnent la vitalité. Déjà sur la colonne Trajane, un certain pittoresque vestimentaire faisait son entrée dans l'art romain.

Les nations de l'*Hadrianicum* n'ont pas l'air tristement résigné ou sourdement farouche des captives accostant les trophées au temps d'Auguste, telles la Gaule et l'Espagne sur le monument de Saint-Bertrand-de-Comminges. Leur emplacement et leur fonction dans la *cella* sont tout aussi révélateurs. Elles appartiennent au socle des demi-colonnes qui sont censées supporter le plafond de l'édifice voûté à l'image de l'univers, c'est-à-dire de l'*orbis Romanus*. L'architecture et la sculpture qui l'anime transcrivent solidement cette idée que l'Empire repose sur la pluralité des ethnies qu'il unifie sans en oblitérer l'unicité : c'est la politique d'Hadrien à laquelle Antonin reste fidèle. L'âge d'or de la paix romaine coïncide avec un équilibre rarement atteint dans l'histoire des États supranationaux. L'*Hadrianicum* en exalte la grandeur symbolique.

Le règne d'Antonin (138-161) est aussi celui d'un prince dont la piété garantit la paix entre les hommes grâce à la paix des dieux. Il aimait à redire le mot de Scipion Émilien : « Je préfère la vie d'un seul citoyen romain à la mort de deux



90. Antonin le Pieux en Arvale, 138-161 ap. J.-C., Marbre, Paris, Louvre



91. Temple d'Antonin et Faustine, 141-146 ap. J.-C., Rome.

mille ennemis. » Les portraits d'Antonin respirent la bienveillance et la bonté du prince que Pausanias appelle le « père des hommes » et que Fronton qualifie d'homme « divin ». Un buste du Louvre (fig. 90) nous le montre couronné d'épis qui le caractérisent comme « Arvale », c'est-à-dire comme membre d'un collège sacerdotal dont la liturgie annuelle en mai propitait *Dea Dia* en faveur des moissons : physionomie dont le calme et la douceur foncière tempèrent la gravité attentive au rituel. Antonin le Pieux incarne mieux que tout autre au II<sup>e</sup> siècle de notre ère un humanisme équilibré entre la rigueur stoïcienne et la mansuétude dont nous parle Marc Aurèle en ses *Pensées*.

Dans certains portraits comme celui de Naples, on discerne comme un fond de tristesse ou de pitié pour l'humanité, qui motive une profonde indulgence. Sa distinction apaisante et rassurante est celle de quelqu'un qui inspire confiance en faisant confiance à l'interlocuteur. *Vultu placidus*, dit de lui son biographe dans l'*Histoire Auguste*. Même si son regard sans illusion frôle parfois le pathétique, on le

sent dominé par la sérénité qui fut son dernier mot d'ordre à la garde du palais : *acquiescuntias*.

Sa femme, Annia Galeria Faustina (qu'on appelle Faustine Mère pour la distinguer de sa fille, l'épouse de Marc Aurèle), a le profil d'une grande dame qui allie la séduction à la dignité, sans minauderie ni prétention (fig. 88). Elle incarne un nouveau type d'*Augusta* et de distinction impériale. Après sa mort (en 141), Antonin lui voue un temple qu'occupe, face au Forum, l'église San Lorenzo in Miranda et dont les monnaies de consécration nous restituent l'aspect frontal. L'empereur y sera consacré à son tour vingt ans plus tard. Ce que nous conservons des ornements en relief témoigne typiquement des tendances qui dominent alors la plastique officielle. La frise d'entablement (fig. 91) présente des couples de griffons affrontés hérédiaquement de part et d'autre de balustres alternant avec des candélabres végétaux, d'une stricte convention formelle et d'un graphisme très classique. Les griffons qui évoquent l'au-delà océanique des bienheureux apparaissent pour la même raison et vers la même époque sur les sarcophages (Cambridge,

Baltimore, Vatican), moins espacés que sur la frise du temple, mais aussi élégamment et strictement découpés.

Une partie du socle décorant sans doute l'autel monumental inséré au centre de l'escalier sous un baldaquin (à en juger par les monnaies) portait l'image des douze dieux. Il s'agit d'un *dedicatio* dont un fragment représente Poséidon et Amphirrite, Hermès et Aphrodite, Héphaïstos et Athéna qu'il poursuit avec un marteau en forme de bipenne. Le profil archaisant des figures correspond à un courant hadrienien qui a des prolongements sous Antonin : facture nette, mais froidement répétitive, avec ce goût du dessin formel et sans profondeur qui caractérise une époque dépourvue de tempérament. L'hellénisme hadrienien procédait d'une réaction : celui d'Antonin est une continuation.

On en décèle assez clairement l'empreinte dans la restauration du petit sanctuaire (*sacellum*\*) de Bacchus dont on a reconnu la trace épigraphique et



les vestiges bâtis en bordure de la Voie Sacrée, non loin du temple de Faustine, face à l'angle sud-ouest de ce qui sera la basilique de Maxence. Un médaillon d'Antonin nous en montre le portique en hémicycle, que surmontent des cratères et qui enveloppe une chapelle circulaire (*tholos*) abritant l'idole en hermès d'un Dionysos hiéraitique, entre deux servants du culte. Sur un fragment dentablement courbe, qui porte inscrite la dédicace d'Antonin, la Ménade qu'on discerne à droite de la *tabula* moulurée à un profil aussi fermement ciselé que les griffons de San Lorenzo in Miranda. Quant à la *tholos*, elle pourrait coïncider avec celle que représente un relief conservé à Florence, dans la galerie des Offices. Traditionnellement, on y voit un temple de Vesta. Mais un dessin du xvii<sup>e</sup> siècle nous prouve qu'un Satyre figurait à gauche et qu'à droite deux femmes tenaient l'une un linge, l'autre une torche : motifs qui relèvent bien évidemment d'une ambiance bacchique.

92. Triomphe indien, vers 140 ap. J.-C., Marbre, Cambridge, Fitzwilliam Museum.



93. Double cortege, vers 140-150 ap. J.-C., Marbre, Musée du Vatican.



94. Sarcophage d'enfant, vers 140-150 ap. J.-C., Marbre, Paris, Louvre.





95. Mars et Vénus, vers 150 ap.-J.-C. Marbre. Amalfi, cloître de la cathédrale.

C'est l'époque où fleurit sur les sarcophages toute une série de thèmes dionysiaques : enfances de Bacchus équipé et éduqué par les Nymphes et Silène, qui lui apprend à se tenir bien droit, un rameau frugifère en main, comme un signe de son pouvoir sur la nature féconde ; le thiasse, en mouvement ou au repos ; la campagne indienne (fig. 92) ; Dionysos dans son char triomphal attelé de centaures derrière Pan, les Satyres et les Ménades ; l'orgie des Amours ivres sous le regard d'une *hermie*\* archaïsante. Dans cet art privé, comme dans l'art officiel, prévalent le sens et le goût des formes clairement détachées sur fond neutre, le déroulement horizontal et l'espacement des scènes ou des moments d'une même scène. Cependant, les compositions « héraldiques » (fig. 93) centrées sur un médaillon portant l'épithète et que soutiennent des Satyres, des centaures tirant les chars de Bacchus et d'Ariane, puis des Victoires traissent déjà vers 140-150 une tendance – qui se confirmera sur les cuves de la génération suivante – à focaliser le regard du spectateur.

L'iconographie dionysiaque ne s'impose d'ailleurs pas exclusivement. À la thématique des *Enfances* bacchiques fait écho celle qui valorise l'éducation, garante d'un meilleur sort dans l'au-delà, surtout quand on est mort avant l'âge adulte (fig. 94). Cet intérêt pour l'enfant coïncide avec l'évolution contemporaine du droit romain.

Mais la mythologie envahit alors le répertoire. Héraclès et ses douze travaux s'y inscrivent vers 150 avec le sarcophage de Velletri (si particulier d'archi-

lecture et de style), un peu plus tard sur l'exemple de Florence (galerie des Offices, inv. 110) qui est, lui, bien romain. Les histoires d'enlèvements, comme le rapt des Leucippides par Castor et Pollux, signifient la survie bienheureuse en compagnie des dieux, tandis que le sommeil d'Endymion – qui aura une fortune presque aussi longue que la production des sarcophages – héroïse l'euphorie d'un repos éternel sous le regard amoureux de la Lune. Le supplice de Marsyas, compétiteur malheureux d'Apollon, symbolise peut-être la victoire des élans célestes inspirés par la lyre sur les instincts charnels qu'excite la flûte. Vers la fin du règne d'Antonin, des sarcophages illustrant le mythe de Vénus prise en flagrant délit d'adultère avec Mars (fig. 95) ou les amours de Pasiphaë (Louvre) appellent également une exégèse allégorique, mais s'expliquent aussi en fonction des pantomimes qui occupaient alors la scène.

À l'époque antonine, l'iconographie sépulcrale est fortement marquée par le répertoire tragique du théâtre grec : massacre des Niobides, drame des Atrides (fig. 96) ou de Médée. Certains thèmes, comme celui de Néoptolème face aux captifs troyens, ont un lien avec l'actualité en même temps qu'avec la geste dionysiaque, les généraux romains faisant acte de clémence comme Bacchus au terme de la campagne indienne. Le retour éphémère à la vie de Protésilas – le premier des Grecs tombés devant Troie – implique un espoir de survie grâce à l'amour, mais son mariage avec Laodamie nous réfère encore aux valeurs romaines de l'union

conjugale, tout comme – paradoxalement – les noces de Jason et de Médée, qui valent au héros la conquête de la Toison d'or.

On reconnaît dans cette iconographie des archétypes grecs et, notamment sur les cuves bacchiques, le remploi de modèles néoattiques. Une relative préférence pour la forme bien mise en évidence et en relief, un certain sens de la composition harmonieuse et claire caractérisent beaucoup d'exemplaires antoniniens (fig. 97). Mais le pathétique, la tension musculaire, sinon la trépidation des personnages du cycle tragique répondent plus précisément sur d'autres sarcophages aux penchants de la sensibilité romaine. D'autre part le format des cuves, qui tend à se hausser dès les années 150-160, favorise les compositions focalisées, qui renforcent une vision unitaire et plus intense du drame, sans cet étalage anecdotique ou polycéramique du mythe qu'affectionnaient les marbriers dix ou vingt ans plus tôt.

L'hellénisme d'Hadrien a contribué à relancer en Grèce et dans les provinces de l'Orient grec

l'architecture et la sculpture. L'école d'Aphrodisias connaît au siècle des Antonins (et jusqu'à l'époque sévérienne) une activité dont l'éclat suscite des courants d'exportation et d'inspiration hors d'Asie Mineure, de même qu'en Attique le traitement des modèles classiques est revivifié, notamment dans la plastique funéraire. La production des sarcophages n'y était pas une tradition indigène, comme en Asie Mineure. C'est la mode romaine qui semble l'y avoir encouragée. Mais à Rome même, l'importation des cuves pampilyiennes, comme le petit sarcophage de Torre Nova au palais Borghèse, qu'on a considéré comme une osthéque (?), dénote l'attachement d'une clientèle aux dévotions éleusiniennes en même temps qu'aux archétypes grecs de la grande époque.

Ce néoclassicisme, bien perceptible dans l'art officiel, n'est pas en contradiction avec les tentatives archaïsantes qu'on a pu reconnaître sur le socle du temple voué au culte de Faustine ou dans l'idole du *sacellum* bacchique. Ces goûts convergent dans une sorte d'éclectisme hellénisant dont les reliefs du palais Spada illustrent l'expression.



96. Oreste assassinant Égisthe et Clytemnestre, vers 140-150 ap.-J.-C. Marbre. Musée du Vatican.



97. Bacchante (*tenax*), vers 160 ap. J.-C. Marbre. Musée du Vatican.

Comme quatre riches candélabres en marbre (Vatican), une statue d'Hercule terrassant l'Hydre de Lemne, une autre qui, dans la tradition du réalisme hellénistique, représente une vieille ivrogne (musée Capitolin), ces huit reliefs qui agrémentaient à Rome les séances du Conseil d'Etat provenaient d'une riche villa romaine qui se trouvait près de la basilique Sant'Agnese fuori le Mura, en bordure de la via Nomentana. On les admirait fort au siècle dernier comme des œuvres typiques de l'art classique. À y regarder de près, ces compositions trahissent des disparités, mais nous documentent sur le goût dominant des années 140, celui des milieux mondains de la haute société impériale, sinon de l'empereur lui-même (on ignore le nom du propriétaire).

Ces panneaux ont été conçus pour aller paîtres ou se faire pendant, comme certains tableaux pompétiens : deux moments du mythe de Paris (avec Éros et avec Énone : fig. 98), deux héros chasseurs (Bellérophon et Adonis), deux duos de personnages opposés (Amphion et Zéthos, Diomède et Ulysse), deux destins de femmes (Hypsipyle et Pasiphaé). D'autres schémas de regroupements ont été proposés qui incluent dans la série deux reliefs du musée Capitolin, représentant l'un Eridymion assoupi, l'autre Persée abreuvant Pégase.

On relève à la fois des correspondances et des dissymétries dans la composition comme dans la

tonalité ou la signification des mythes. Ainsi Bellérophon apparaît-il au sommet de sa réussite, Adonis au terme de son tragique destin. Avec le statisme des tableaux représentant les deux fils antithétiques d'Antiope ou l'histoire de Pasiphaé, contrastent l'affrontement d'Ulysse et Diomède ou la violence du drame impliquant Hypsipyle dans la mort d'Ophètes. Mais à l'intérieur même d'un panneau comme celui d'Amphion et Zéthos, le contraste entre la force physique (Zéthos) et l'intelligence artiste (Amphion) se double d'une opposition intentionnellement paradoxale, le chasseur figurant assis avec nonchalance, tandis que le musicien debout manifeste sa vigueur ardente : sorte de chiasme inversant les antithèses en vue d'un équilibre subtil des caractères signifiés par les attitudes. Formellement chiasmatisque aussi est la composition du tableau illustrant le sort tragique d'Ophètes.

Plusieurs de ces reliefs reposent sur un schéma théâtral (comme beaucoup de peintures pompéiennes), notamment celui qui fixe l'instant où se joue le sort de Diomède et d'Ulysse en même temps que celui de Troie. Dans le tableau où la nymphe Énone, montrant un vaisseau à Paris (fig. 98), lui prophétise le voyage fatal qui le conduira au rapt d'Hélène et donc à provoquer la guerre de Troie, l'arrière-plan architectural restitue anachroniquement une *tholos* entre des maisons à

étages. Ce paysage n'a évidemment rien à voir avec un modèle grec, mais contribue à l'actualisation romaine du mythe.

On constate, au total, que les sculpteurs de l'atelier qui exécuta la commande ont combiné des motifs archaisants, des archétypes classiques ou néoclassiques, voire hellénistiques, avec un environnement qui fait songer aux décors scéniques. La perspective et la vision des personnages dans l'espace ne paraissent guère avoir préoccupé les marbriers, soucieux avant tout d'une mise en place, ou plutôt d'une mise en scène des profils formels. À cet égard, leur sens de la composition les apparente au sculpteur qui a conçu l'apothéose de Sabine (fig. 87), mais avec plus de force et moins d'académisme. Cette façon de recomposer des éléments disparates rappelle le procédé littéraire des contons ou des citations partielles, directes ou indirectes, qui



98. Paris et Énone, vers 140-160 ap. J.-C. Marbre. Rome, palais Spada.

constituaient autant d'hommages aux grands maîtres du passé. Les connaisseurs se plaisaient à déchiffrer dans un « puzzle » écrit ou sculpté les références aux modèles de la tradition. On pouvait lire dans la série des reliefs Spada comme les fragments agréablement agencés d'une histoire de la sculpture grecque. Cet éclectisme savant, très goûté à la cour d'Hadrien (comme en fait foi le décor de sa villa tiburtine), continue de marquer le règne d'Antonin : on l'a vu sur le socle trouvé devant le temple de Faustine.

Cette mode a des conséquences sur la fonction du mythe dans l'art gréco-romain. On a le sentiment qu'il ne vaut plus guère désormais en tant que tel, mais comme prétexte ou sujet d'une esthétique. L'art devient le support du mythe, au lieu que le mythe soit le support de l'art ou sa raison d'être, comme en Grèce à l'époque classique. Pratiquement, du reste, les dieux sont absents de cette iconographie (Éros et le dieu-fleuve dans le diptyque de Paris ne jouent qu'un rôle allégorique). Seuls comptent en définitive le destin des héros et des héroïnes, leurs passions fatales. Le mythe est une leçon tragique en même temps qu'un moyen de faire valoir la beauté plastique, la force et la grâce éphémères du héros. Antinoos avait incarné cet aspect de l'humanisme hadrienien, qui ne relève pas du simple divertissement visuel et narratif.

La politique religieuse d'Antonin, dont l'art officiel reflète différents aspects, procède aussi d'un certain éclectisme libéral et largement pluraliste. Antonin n'est pas seulement pieux envers la mémoire d'Hadrien, mais d'Auguste, et à l'égard aussi de la tradition romaine. Il fait restaurer le temple du fondateur, ancêtre de tous les Augustes. Mais la thématique de l'art officiel s'est alors surtout rechargée de références aux origines par la célébration du IX<sup>e</sup> centenaire de l'*Vrsus* en 148. Avant et après les fêtes qui ont marqué cet anniversaire, les monnaies et les médaillons ont diffusé l'image d'Énée fuyant Troie en portant son père Anchise, accompagné de son fils Ascanie, qui prendra le nom de *Iulius*, l'ancêtre des *Iulii* et des Césars.

L'art du médaillon connaît alors un véritable essor, auquel l'apothéose de Faustine († 141) a d'abord contribué, et que les solennités de 148 ont renforcé. La légende troyenne, la naissance de



Rome, les exploits des temps héroïques et l'histoire culturelle de l'*Vhs* sont alors illustrés par une série d'exemplaires remarquables : débarquement d'Enée en Italie, fondation de Lavinium, sacrifice de la truie miraculeuse, la Louve allaitant les Jumeaux, l'histoire d'Horatius Coelès (fig. 99), l'arrivée d'Esculape à Rome sous la forme d'un serpent qui s'installe dans l'île tibérine, de Cybèle à Ostie sur un vaisseau que débloque la ceinture d'une matrone injustement suspectée : scène que l'on retrouve sur l'autel à peu près contemporain de Claudia Synthyché au musée Capitolin. Cette galerie historique est censée devoir raviver le patriotisme romain, en même temps que la religion ancestrale. Vers la même époque ou un peu plus tard (vers 160), un sarcophage trouvé à Torre Nova et conservé au palais Borghèse représente le mariage d'Énée avec Lavinia en présence de la déesse Rome qui préfigure l'avenir.

Mais le réveil des traditions nationales – déjà présent sur le socle de la statue colossale du Tibre – n'a rien d'exclusif. Le culte de la Grande Mère des dieux était certes d'institution républicaine. Cependant Attis et les galles qui réactualisent son évocation répondent à une autre dévotion que celle des vieux Romains. Claude avait favorisé le phrygisme<sup>88</sup>. Mais il semble qu'Antonin l'ait enco-



99. Horatius Coelès, vers 148 ap. J.-C., Bronze. Paris, cabinet des Médailles.

ragé après l'apothéose de Faustine à Rome même, où Cybèle a désormais, outre son temple du Palatin, un sanctuaire au Vatican : le *Phrygium* où l'on célébrait des tauroboles<sup>89</sup>, près de l'actuelle basilique Saint-Pierre. Le premier sacrifice attesté de ce type y fut consommé en 160 pour la sauvegarde (*pro salute*) d'Antonin le Pieux. Des contorniates<sup>90</sup> du IV<sup>e</sup> siècle reproduisent un revers honorant la mémoire de Faustine et représentant peut-être le *Phrygium* voulu devant lequel on procédait au rituel sanglant (fig. 100). Un médaillon de Sabine faisait déjà valoir l'image de la Grande Mère qu'emporte son lion au galop. Ce type est repris sur un médaillon de Faustine Jeune avant sa mort. Les monnaies représentent la déesse assise sur un trône accosté de lions. Mais sur un médaillon, elle figure en compagnie d'Attis et ce type sera réédité pour Faustine Jeune et Lucille, femme de Lucius Vêrus.

Cette promotion impériale d'un dieu qui exemplifiait l'eunuchisme sacerdotal est une novation révolutionnaire de l'iconographie métroaque<sup>91</sup> antoninienne. Mais, à Ostie notamment, le culte d'Attis avait déjà inspiré au temps d'Hadrien un art où s'affirmaient l'ardeur et les croyances de ses fidèles. Une statue conservée au musée du Vatican (fig. 101) nous le montre allongé, muni des attributs de la fécondité, le chef couronné des rayons solaires



100. Le *Phrygium* (?), 2<sup>e</sup> moitié du IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., Bronze. Paris, cabinet des Médailles.



101. Attis trouvé à Ostie, époque antoninienne. Marbre, Musée du Vatican.

et sommé du croissant lunaire : expression d'un syncretisme complexe, mais cohérent, car le maître des deux luminaires l'est corrélativement de l'éternité cyclique. Cette idole signifiante provient d'une chapelle appartenant à la grande aire sacrée triangulaire que dominait le temple de Cybèle. On y a trouvé un relief où, au chevet d'Attis mourant, son double en miniature transcrit l'espoir d'une renaissance : celle qu'on célébrait chaque année publiquement le 25 mars, jour des Hilaires, fête des fleurs et du printemps. À l'époque antoninienne appartint vraisemblablement le magnifiquement sculpté en relief d'un gallo, avec son visage glabre, ses atours féminins et tous ses attributs sacerdotaux (musée Capitolin, inv. 1207).

C'est sous le règne d'Antonin aussi que les adeptes du Bal syrien de Doliché (Tell Dailuk, en Commagène), que l'on appelait Jupiter *Dolichenus*, installent sur l'Aventin (près de l'actuelle église Sainte-Sabine) un sanctuaire où, « sur l'ordre » du dieu, sont érigés en 150, « pour la

sauvegarde » de l'empereur régissant, deux autels décorés des images en relief du Soleil et de la Lune. Ce *Dolocennium* de l'Aventin abritait les dévotions d'un paganisme éclecétique, puisqu'on y a retrouvé les statues d'Hercule et d'Omphale, de Silvain, d'Apollon citharède, d'Artemis sauvant Iphigénie du sacrifice auquel elle était vouée, d'un *genitius* (du Peuple Romain ?), et trois stèles mithriaques. Quant au dieu de Doliché, on le représente alors debout sur un taureau, cuirassé à la romaine et brandissant sa double hache, outre le foudre jovien. Sa parèdre, assimilée à Junon, figure debout sur une biche et munie d'un miroir, comme Astarté. Sur un relief culturel taillé vers 160 (fig. 102), le Bal et la Balalat encadrent un autel allumé, sous un aigle dont les ailes s'éploient sous les bustes d'Isis et de Sérapis : sculpture plutôt plate, uniquement conçue pour résumer un système de croyances, comme les reliefs mithriaques. Mais souvent, l'art romain n'a pas d'autre finalité.



102. Relief culturel dolichéonien, 2<sup>e</sup> moitié du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. Marbre. Rome, musée Capitoline.

Non loin du *Dolocenum*, un petit local voit conserver les vestiges de fresques dont le pinceau rapide, mais expressif, rappelle la manière pompéienne du siècle précédent. Des paysages sacrés, des édifices égyptisants, des échassiers miltiques, des vases et des pavots y évoquent l'imaginaire religieux d'une communauté isiaque. Dans ces fenêtres ouvertes sur le calme mystérieux de lointains clairs-obscurs, les symboles brillent en couleurs de feu et nous restituent l'atmosphère de ces cultes exotiques dont la Rome antonine était bigarrée<sup>1</sup>. Le relief d'Articie (fig. 103), qui pourrait avoir orné la tombe d'un fidèle isiaque, évoque le rythme endiablé des danses rituelles dont retentissaient les santuaires des dieux alexandrins, devant les idoles d'Apis, de Bès et des Cynocephales. À cette époque aussi peut remonter l'exécution de statues zoomorphes, comme l'Anubis du Vatican (inv. 76).

Dans la tradition hellénistique, des courants théosophiques ont alors ranimé, semble-t-il, l'imaginaire orphique. La seule figuraton assurée de Phànès (fig. 104) date vraisemblablement de cette époque : enlacé dans les spires d'un serpent symbolisant les circonvolutions du Soleil dans l'écliptique, le dieu protogène<sup>2</sup> sort des deux moitiés de l'œuf cosmogonique, dans l'Orbe du zodiaque. Ce relief a été récupéré par des mithraïstes qui honoraient un dieu pareillement enserré dans les replis d'un ophticien : *Alion* ou le Temps éternel, étrange allégorie léontocéphale du feu céleste, cyclique et dévorant. Les témoignages figurés du mithracisme touchent l'art romain après 150. Dans l'évolution de la peinture, en particulier, jusqu'à alors dominée par les

schèmes de la mythologie classique, la foi au dieu perse a joué, semble-t-il, un rôle rénovateur, y compris et surtout quant au style.

Le *Mithraeum* de Capoue fut aménagé vers cette époque dans un des cryptoportiques qui avoisinaient le Capitole de la ville romaine. On a commencé peut-être par décorer la voûte en ciel d'azur parsemé d'étoiles à huit rayons alternativement rouges et bleus. Quant à Mithra lui-même, rouge est son bonnet, rouge son manteau qui claque au vent, mais avec un revers bleu constellé de jaune or (pl. 36). Rouge aussi est la tunique du Taurus cincturé de jaune, mais bordée de vert brodé d'or aux manches et à la base. Rouge enfin est le pantalon perse longé d'une bande verte assortie. Le tauron est blanc, comme les victimes offertes aux dieux du ciel et de la souveraineté. Avec cet éclat contrastent le brun clair du chien et le brun sombre de l'énorme serpent, aux écailles cernées de noir et au ventre verdâtre, qui ondule au sol.

Au-dessus de la grotte dont les bourrelets varient du rose au brun-vert, en passant par différentes nuances d'ocre, le Soleil à gauche a des boucles chaînain à reflets dorés et sept rayons blancs dont l'un va frapper le manteau de Mithra. À droite, la Lune a de longs cheveux sombres ondulés, les yeux bruns, les lèvres rouge vif, la carnation plus contrastée que celle du Soleil. Sous chacun des deux luminaires, Cautès<sup>3</sup>, coiffé d'un bonnet rouge à étoile jaune, porte un manteau rouge à lisérés d'or, mais à revers mauves, par-dessus une tunique jaune bordée de vert, un pantalon orangé, des chaussures rouges ; Cautopatès<sup>4</sup>, également coiffé de rouge, porte une tunique gris violacé bordée de vert sombre, comme son manteau et son pantalon. Sous Cautès, la tête d'un dieu à barbe et cheveux vert sombre que surmontent les pinces d'un crabe



103. Relief d'Articie, époque antonine. Marbre. Rome, musée des Thermes.



104. Phànès, époque antonine. Marbre. Modène, Galleria Estense.

écartelée représente l'Océan ; sous Cautopatès, une déesse à chevelure gris-bleu, l'œil foncé, précis et ferme, correspond à *Tellias*, l'élément terrestre.

La richesse de la palette donne à la scène une palpitation singulière. Mais ce chromatisme relève aussi d'un symbolisme théo-cosmologique. Le rouge de Mithra évoque le feu de la saison chaude et le jaune vif de Cautès la lumière du soleil ascendant au printemps, tandis que le gris violacé de Cautopatès nous réfère à l'automne. En l'occurrence, on vérifie que l'inspiration religieuse contribue à renouveler la gamme des couleurs et à en recharger la signification. Elle contribue aussi plus généralement, comme en sculpture, à revitaliser l'expression plastique. Le modelé des personnages est vivant et naturel, pour ne pas dire naturaliste. Mithra pèse du genou sur la bête avec un mouvement direct et comme instantané. Les plis du vêtement, les aspérités du roc, le jeu des couleurs animent cette vision mythique et catéchistique. Enfin, les physiologies présentes et frémissantes, l'intensité des regards, l'impressionnisme des chevelures font vibrer tout le tableau.

Assurément, il s'agit d'abord d'un art destiné à instruire par l'image (aussi l'a-t-elle qualifié de « catéchétique »), et donc foncièrement étranger à cet art pour l'art qu'illustrent dans une large mesure les reliefs Spada, ainsi qu'une part de l'art hadrtianien. Mais l'art officiel n'a rien à voir non plus avec une esthétique à proprement parler, même et surtout quand il relève d'un académisme en survie. C'est bien en marge des commandes publiques, dans la sphère privée et surtout culturelle, que se manifestent certaines mutations des formes et de l'esprit, qu'accentuera bientôt la crise du « siècle d'or ».

On en a décelé les prodromes dans la composition des reliefs ornant les sarcophages des années 150-160. La peinture funéraire et les tombes stucquées de cette époque trahissent inégalement certaines tendances qu'on pourrait qualifier de « baroques ». Leur dénominateur commun consiste dans un système complexe et fastueux de décor couvrant les plafonds. Dans la tombe des *Nazonii* sur la voie Flaminienne, découverte en 1674 et toujours en place, mais considérablement détériorée (certains fresques mieux conservées sont au British Museum), la chambre sépulcrale creusée dans le tuf avait une voûte à croisée, des lunettes et des niches entièrement peintes. Cette voûte ouvre le regard sur des pavillons imaginaires, autour d'un octogone et d'une quadruple guirlande encadrant Pégase en médallion. Autour et sur les niches des parois pullulent scènes et personnages : couples symbolisant les quatre Saisons ; chasses au lion, à l'onagre, au cerf ou au tigre ; histoires d'Orphée, d'Alceste, de Bellérophon, d'Hercule enchaînant Cerbère et donc vainqueur de la mort ; raptus d'Hylas, d'Europe, de Perséphone ; Eédipe et le Sphinx, le Cheval de Troie, le Jugement de Paris ; un répertoire qui coïncide en général avec celui des sarcophages.

Cette encyclopédie peinte, *a priori* disparatée, en signifie la cohérence, trop souvent contestée par les archéologues. Le rassemblement des images autour du cheval de l'héroïsation céleste a visiblement enthousiasmé Pier S. Bartoli, grâce à qui nous avons une idée graphique de la voûte et des niches. Mais les fresques qu'abrite le British Musseum et ce qu'on peut en reconnaître encore sur place nous attestent également le sens des contrastes dans les éclairages et l'art d'évoquer la brusquerie des mouvements, la fébrilité plus ou moins tendue des figures, même si

1. F. Darys, *Recherches archéologiques à Sainte-Sabine*, Città del Vaticano, 1968.





105. Mausolée des *Valerii* : voûte stucquée, vers 160 ap. J.-C., Rome, voie Latine.

elles restent formellement fidèles aux archétypes classiques. Dans la maison dite « des plafonds peints » à Ostie, une voûte où des tableautins en demi-lune rayonnent autour d'un octogone encastrant aussi Pégase, en médaillon sur fond pourpre, relève du même goût<sup>1</sup>.

Le succès des reliefs en stuc, blancs ou peints, contribue aux splendeurs de l'art sépulcral. Le façonnage des motifs en plâtre de marbre permet des réalisations d'une délicatesse impressionniste qui fait de cette plastique un art très suggestif, intermédiaire entre la peinture et la sculpture. Sur les voûtes où foisonnent les figures fabuleuses, le décor fait de la tombe un vrai petit palais pour les mânes du défunt et de sa famille. Les mausolées de la nécropole païenne découverte sous la confession de la basilique Saint-Pierre de Rome nous en donnent plusieurs exemples, notamment celui des *Caetani* qui date d'Antonin le Pieux, avec le départ de ses voûtes d'arêtes et ses stucs à compartiments polychromes. Dans le mausolée des *Valerii*, un peu plus récent, les niches ont un ciel orné de motifs en relief évoquant l'ordre cosmique, la culture, l'amour et la félicité. Elles abritent des personnages humains ou

divins traités avec un raffinement particulier. On reste frappé par le visage d'une femme dont la noble distinction maîtrise une réverie imperceptiblement nostalgique. À Ostie, dans la nécropole de l'Isola Sacra, les multiples niches du tombeau appartenant à un P. Aelius Maximus (vers 130-140) faisaient autour du mort une galerie des mythes de la création (Deucalion et Pyrrha), des Entiers (Oknos et les Danaïdes), du retour à la vie (Laodamie) et de l'initiation dionysiaque.

Malheureusement (même dans les Grottes Vaticanes), les parois se dégradent et les couleurs s'évanouissent comme dans une séquence de la *Roma* de Fellini. Cependant, deux tombes aussi impressionnantes qu'au jour de leur découverte (en 1857 et 1858) ont jusqu'à présent survécu aux effets du temps et du tourisme : les mausolées dits « des *Valerii* » et « des *Pancratii* », en bordure de la voie Latine, qui datent des années 160-170.

Sur la voûte en berceau du premier (fig. 105), vingt-cinq médaillons couvrent les intersections de vingt grands carrés, qui doublent des carrés plus petits encadrant des fleurons, des Amours ou une Psyché. Autour des *quadranti* amorriques, les volutes d'acanthe s'ordonnent en forme de cœur ; autour des carrés floraux, elles s'ouvrent en façon d'Y agrémenté de fanfreluches. Quant aux médaillons, ils cerclent des couples de Ménades et de Satyres, de Néréïdes et de Tritons, des moines marins (cervidé, panthère, lionne, cheval, dragon ou guépard anguipèdes). Au centre et au sommet du berceau, un griffon emporte une femme voûtée qui a le visage ridé de la mort. Face à l'entrée de la chambre sépulcrale, l'arc de la lunette est peuplé d'une faune aquatique (seiches, dauphins) ou théromorphe évoquant le paradis des îles Fortunées. L'hémicycle fixe l'œil sur la danse aérienne des trois Heures, dans un tableautin soûplement animé, sous une déité hiératique accostée de griffons surgis du végétal, parmi les rinceaux qui serrent sous des figures en suspens et dont les fleurs s'épanouissent en protomés de fauves. Ce ciel en relief de stuc blanc est d'un effet éblouissant. Après plus de dix-huit siècles, il garde toute sa fraîcheur fringante et sémillante, qui fait penser à un salon du XVIII<sup>e</sup> siècle. À première vue, cette élégance d'un maniérisme très rococo jure et joue avec la mort. Mais cette grâce n'a rien de gratuit :

c'est le gage formel et symbolique d'une euphorie escomptée dans l'au-delà.

En face de la tombe des *Valerii*, celle des *Pancratii* a une chambre dont le système décoratif est encore plus compliqué (en fonction même de la voûte à croisée), et sa polychromie est à la mesure d'une tout autre géométrie. Ici, le jeu des courbes (entrelacs de méandres ou de festons, peltes\*, mandorles et accolades, fausses demi-voûtes en cul-de-four), combiné avec un compartimentage orthogonal, perturbe et disperse le regard d'abord polarisé par le médaillon central qui représente Zeus (ou le défunt ?) sur un aigle, parmi les Amours et les masques d'Ammon. On songe au décor d'une tente luxueuse, comme celle qu'évoque la voûte des Amours dorés dans la *Domus Aurea* de Néron, mais retenue par huit cordes et qu'enflerait le vent du ciel, suggérée d'ailleurs par la *uelficatio* du personnage que ravit l'oiseau de Zeus. Les quatre parois courbes de la voûte portent chacune un tableau en relief de stuc, sous une frise peinte où différentes espèces d'oiseaux picorant ou s'abreuvant figurent les joies du paradis : Priam demandant à Achille le corps d'Hector, le Jugement de Pâris, la compétition d'Apollon et de Marsyas, l'exploit d'Admète attelant au même char un lion et un sanglier. Les lunettes présentent un décor de *frons scenae* en trompe l'œil, avec un jeu d'architectures grêles ou fantaisistes et des effets visuels que renforce ici la couleur (pl. 37). Elles font valoir les figures

d'Hermès Psychopompe, convoyeur des morts, et de Dionysos imberbe, dieu de l'ivresse posthume, Dionysos barbu et Apollon encadrant la Victoire (sur la mort) qui tient le bouchier de l'héroïsation, Diomède entre Ulysse et Philoctète, Achille entre Patrocle et Alcimos (?). Il y a des correspondances entre Dionysos jeune et Dionysos « ancien », Hermès et Apollon, Achille et Diomède. Au départ des arêtes, les personifications des quatre Saisons signifient le cycle de la nature éternellement renaisante. Les centaures, les monstres de l'Océan, les paysages sacrés peints ou stucqués multiplient les références à l'au-delà ou à la félicité de ceux qui honorent les dieux.

On a parlé de « romantisme » à propos de cette tombe fascinante. Mais la virtuosité de sa composition, la théâtralité architectonique du décor, l'illusionnisme des espaces imaginaires qui excitent et déjouent le regard, tout en lui imposant une reconstruction des profondeurs, l'articulation visuelle du relief et des couleurs, toute cette luxuriance à la fois raffinée et passionnée relèvent en fait d'un tempérament baroque dont la sculpture contemporaine illustre d'autres aspects.

Mais si le « grand » art – celui de la tradition classique – , les monuments officiels et l'inspiration religieuse occupent le devant de la scène, il ne faudrait pas oublier non plus qu'à la faveur de la prospérité artisanale et commerciale, à Ostie notam-



106. Enseigne de commerce alimentaire, vers 150-170 ap. J.-C., Marbre, Musée d'Ostie.

1. R. Bianchi Bandinelli, Rome. *Le centre du pouvoir*, fig. 335.



107. Apothéose d'Antonin et Faustine, 161-162 ap. J.-C., Marbre, Musée du Vatican.

ment (et ailleurs en Italie ou en Gaule), l'iconographie du travail et des activités économiques caractérisée une production qu'on dirait « populaire », en particulier des enseignes de boutiques ou d'ateliers, comme tel travailleur des chaudronniers. Une autre enseigne (musée d'Ostie) nous transporte à la devanture d'une marchande de fruits et légumes, qui vend aussi des volailles et des lapins, en compagnie d'un couple de singes familiers (fig. 106).

Au temps d'Antonin le Pieux, l'art romain est donc beaucoup moins uniformément académique, néoclassique ou hellénisant de style que certaines commandes publiques pourraient d'emblée le faire croire. Non seulement le pouvoir impérial lui-même n'est pas fermé à d'autres valeurs que celles du traditionalisme archaïsant et de l'histoire, à d'autres liturgies que les rites régis par le droit pontifical, à

d'autres dieux que ceux du panthéon officiel, mais sous le règne du nouveau Numa, la fermentation des cultes étrangers ou marginaux provoque l'expression des croyances dans un autre langage et avec d'autres images. Ou, si l'on reprend les archétypes du répertoire hellénistique, c'est pour leur faire dire autre chose (sur les sarcophages) et pour les intégrer à d'autres systèmes figuratifs (sur les plafonds peints et/ou stucqués des tombeaux).

Un monument officiel illustre la tension entre le nouveau et l'ancien dans l'art des années 160.

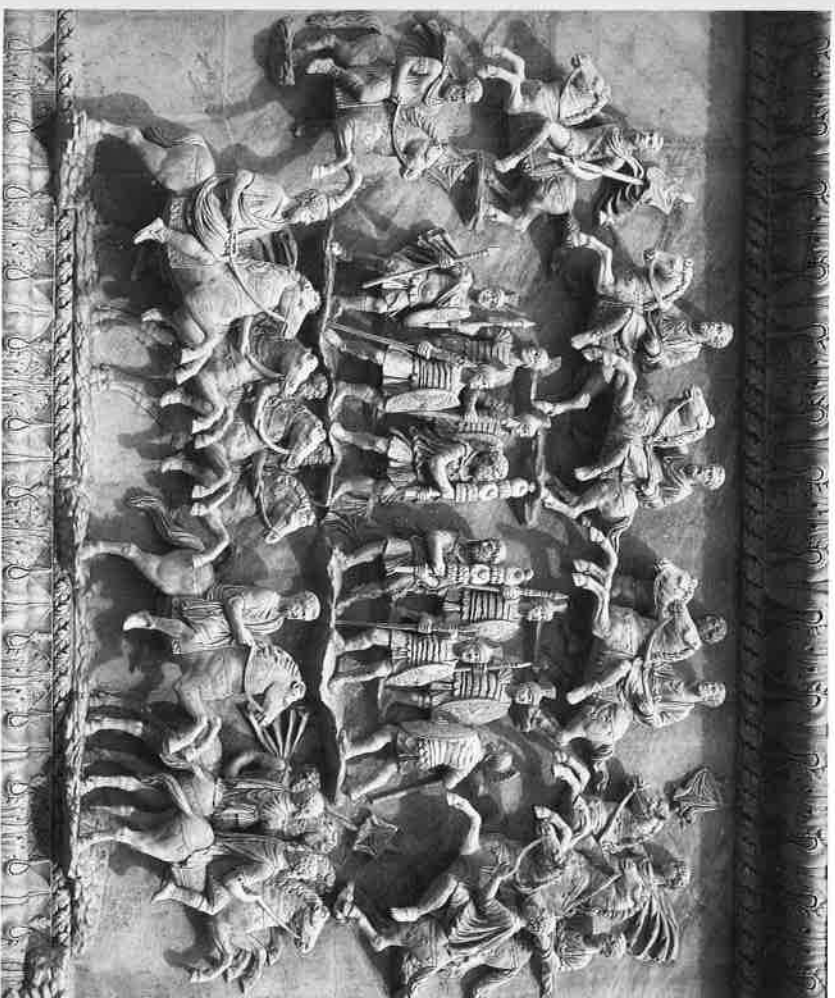
La colonne érigée en hommage posthume à Antonin était lisse, comme son règne, à la différence des colonnes Trajane et Aurélienne. Entre 138 et 161, la paix n'est guère troublée que très sporadiquement : en Bretagne insulaire par les Brigantes, que le gouverneur Q. Lollius Urbicus réprime, avant de construire au nord du mur

d'Hadrien celui d'Antonin ; en Germanie, en Dacie, en Judée, en Égypte, en Maurétanie. Mais rien de grave au total, et l'action diplomatique a souvent prévalu sur celle des armes. Les monnaies nous montrent l'empereur investissant le roi des Quades ou le roi d'Arménie (*rex Quadris dans, rex Armeniis datus*). Mais on ne l'y voit jamais à cheval et combattant. Aucune frise militaire n'ondule donc autour du fût dédié DIVO ANTONINO : colonne monolithique en granit rose deux fois moins haute (cinquante pieds) que celles de Trajan et de Marc Aurèle.

On n'en conserve que le piédestal (Vatican). L'une des faces (fig. 107) représente l'apothéose de l'empereur et de Faustine emportés au ciel sur le dos d'un jeune homme ailé qui tient la sphère céleste cerclée du zodiaque (on y déchiffre le Bélier,

signe du printemps, entre les Poissons et le Taureau). De part et d'autre du couple déifié, des aigles nous rappellent celui qu'on lâchait au sommet du bûcher pour signifier que l'âme du nouveau *divus* gagnait le ciel. La déesse Rome et la personification du Champ de Mars – avec l'obélisque d'Auguste – figurent comme témoins de cette vision irrécusable (sauf les admirables portraits du prince et de l'impératrice). L'image de Faustine sur les ailes d'*Aerennius* ou d'Antonin à dos d'aigle est alors monnayée par les sesterces et les médallions commémoratifs.

Mais avec cet art désormais conventionnel contraste celui des faces latérales du même piédestal (fig. 108) qui nous montrent la parade de cavalerie (*decursio*) conduite autour du bûcher par chacun des deux successeurs conjoints d'Antonin : Marc



108. *Decursio* luthère, 161-162 ap. J.-C., Marbre, Musée du Vatican.





109. Sarcophage d'Hélène, datation incertaine. Porphyre, Musée du Vatican.

Aurèle et Lucius Vérus. La *decurtio* se déroule sur un vide qui renforce négativement l'attention sur les personnages en mouvement, et leur dynamique frappe d'autant plus l'œil du spectateur qu'ils ont l'air de surgir tous ensemble au premier plan, directement ou obliquement. Mais pour évoquer aussi efficacement que possible la galopade circulaire, le sculpteur a combiné une perspective frontale en gros plan avec une perspective aérienne, panoramique en quelque sorte, comme si, après avoir vu passer l'empereur et la première tumme de chevaliers au niveau du sol, on s'élevait pour voir les prétoriens au centre et tous les autres cavaliers autour. Comme souvent dans l'art romain, il s'agit donc d'une perspective en mouve-

c'est aussi une façon de représenter en un seul tableau différents moments de la cérémonie. Une fois que l'œil a fait le tour des cavaliers, il s'oriente vers les prétoriens qui esquissent leur parade, et l'on assiste alors aussitôt au début du ballet des fantassins derrière leurs enseignes.

Quant au procédé qui consiste à « monter » les figures sur des sols autonomes en suspens sur le vide, on le trouve à la même époque sur des sarcophages à scènes de chasse sculptés à Antalya (Asie Mineure).

Sur un matériau plus serré que le marbre, le porphyre égyptien, un sculpteur pouvait se passer de cet artifice. C'est le cas sur le sarcophage de sainte Hélène au Vatican (fig. 109), qui a été mis en parallèle avec la *decurtio* du piédestal. Mais sur ce dernier, malgré l'ordre rituel et bien cadencé de la parade, les cavaliers ont plus de vie et de liberté ; ils donnent davantage l'illusion d'une présence immédiate et comme instantanée. Toutefois les personnages, notamment les prétoriens, sont moins élégamment proportionnés que sur le sarcophage d'Hélène – où le canon plutôt allongé

donne fière allure aux guerriers – un canon allongé qu'affectionnent à l'occasion les marbriers romains de la fin du I<sup>er</sup> siècle après J.-C.

Cette cuve de porphyre est en fait une récupération, car on ne voit pas que les scènes de guerre et l'exécution de prisonniers barbares aient un rapport avec la mère de Constantin... Ce haut-relief n'a rien à voir non plus avec le travail des sculpteurs constantiniens. D'où venait ce sarcophage ? Pour qui a-t-il servi à l'origine ? Son décor est étranger à la personne d'Antonin le Pieux et au sens de son règne, mais non pas à la sculpture de son temps. Avec une tout autre composition, cette cuve dénote, en effet, le même goût des formes pleinement dégagées du fond neutre que la *lénos*\* dionysiaque du Belvédère (fig. 97) que F. Matz date de 140-150, non sans embarras, car il s'agit d'un exemplaire tout aussi extraordinaire que le sarcophage de sainte Hélène.

La paix antoninienne a suscité, semble-t-il, des commandes exceptionnelles, sinon inclassables, et qui, pour cette raison, irritent la perplexité des archéologues...

ment, de l'œil qui se déplace du premier plan à l'arrière-plan, comme l'objectif d'une caméra. C'est aussi le principe de la composition verticale qui consiste à faire ressortir au-dessus ce qui est derrière. Il y a ainsi plusieurs registres associés dans une vision d'ensemble qu'ordonne un même rythme : celui d'un pas bien réglé, d'une dignité gravement solennelle. Ce qui n'exclut pas la recherche d'une relative diversité dans la position et l'attitude des prétoriens, des cavaliers ou de leurs montures. Mais d'une face à l'autre, les symétries n'en sont pas moins évidentes, qui font penser à deux corps de ballet évoluant au même *tempo*, avec les mêmes figures. Synthèse dans l'espace et dans le temps, par conséquent, puisque