

LA CRISE ET LE TOURNANT DU SIÈCLE D'OR

Cet âge d'or de l'ère antonine n'aura guère dépassé les deux tiers du siècle. À partir de 166-170, les premiers craquements de la *Pax Romana* que menacent les incursions de peuples périphériques, eux-mêmes bousculés par des hordes venues d'Asie, éprouvent la prospérité de l'Empire. D'offensive qu'elle avait été sous Trajan, la politique extérieure romaine était devenue et demeurée défensive, surtout avec Antonin le Pieux. On avait eu tendance à endormir la vigilance de l'armée dans l'illusion d'une paix totale et définitive. L'idéalisme stoïcien et l'optimisme humanitaire, qui s'expriment alors dans la physionomie impériale, portent sans doute une part de responsabilité dans le dur réveil des années 167-169. Les services de renseignements romains semblent, en effet, s'être mépris sur les mouvements des barbares transdanubiens.

Une poussée de Goths descendus des abords de la Baltique perturbe alors le fragile *status quo* des frontières au nord de l'Italie. Les Quades et les Marcommans franchissent le Brenner, assiègent Aquilée, détruisent Oderzo. Envoyé d'urgence, le préfet du prétoire Victorinus meurt sur le front. On voit dès lors se manifester des peuples (Vandales, Lombards, Alains) qui resurgiront contre l'Occident deux, trois ou même quatre siècles plus tard. Jamais, depuis l'invasion des Cimbres et des Teutons, Rome n'avait été plus directement menacée. Pour comble de malheur, l'armée d'Orient, revenue victorieuse, en rapporte aussi la peste qui emportera bientôt son chef, Lucius Vérus, frère adoptif de Marc Aurèle et empereur conjoint. Les difficultés d'approvisionnement consécutives à la piraterie maritime dans le Pont-Euxin (et sans

doute également à la réquisition des transports pour les besoins de l'armée) provoquent ici ou là des disettes, et la sous-alimentation aggrave l'épidémie. Marc Aurèle repousse les envahisseurs par-delà les Alpes. La Dacie – dont les barbares occupaient les mines d'or – est libérée et les légions contrôlent à nouveau la frontière du Danube. Mais, pour raffermir la sécurité, l'empereur doit, de 169 à 174, mener contre les Quades et les Marcommans une série de campagnes très dures, en pays montagneux ou marécageux, qu'évoqueront les reliefs de la colonne voïce en hommage au sauveur de Rome. Une seconde série de guerres devait assurer à l'Empire un glacis efficace en pays ennemi. La mort de Marc Aurèle, en 180, victime à son tour de la peste, l'empêcha de réaliser ce programme. Commodus, son indigne héritier, préférera s'exhiber dans l'arène et courir en char.

Mais de toute façon, la guerre coûtait cher. Les cités les plus riches ont dû souscrire à des emprunts quasiment forcés, outre les impôts supplémentaires et les contributions au ravitaillement des troupes. Marc Aurèle enrôle des gladiateurs, des esclaves, pour mettre sur pied de nouvelles légions. Il donne l'exemple du sacrifice et de l'austérité en faisant vendre aux enchères, si l'on en croit certaines sources, une partie du vestiaire et du mobilier impérial, les coupes d'or et de cristal, le trésor privé d'Hadrien, les vêtements de soie brodés d'or. Cette situation a des effets sur les métiers d'art et d'architecture. Dans les provinces, la crise de 170 sonne le glas de la prospérité antonine.

Elle ébranle aussi et surtout les esprits, perturbe les sensibilités et donc leur expression plastique. L'inquiétude et la violence impriment leur marque



110. Sarcophage de Portonaccio (détail), vers 190 ap. J.-C., Marbre, Rome, musée des Thermes.

sur les visages et le style, dans l'art officiel comme dans l'art privé. C'est le grand « tournant » (*Stilwandel*) que l'archéologue allemand G. Rodenwaldt a perçu et analysé voici une soixantaine d'années. Il a voulu y discerner une réaction du tempérament italique, de la façon romaine de sentir et d'éprouver (*römischer Empfinden*), contre le classicisme hellénisant qui se serait imposé sous Auguste, puis à nouveau dans l'art hadrienien et antoninien. Mais G. Rodenwaldt avait sans doute un peu trop tendance à mettre l'accent sur cette sensibilité « nationale » des Romains, à une époque (1935) où l'idée de nation (ou de race) avait une actualité brûlante.

En fait, il n'y avait plus guère de vrais Romains, même à Rome, et même dans les rangs du sénat qui était à l'image accablée d'un Empire supranational et pluriculturel. Le contrecoût des événements qui ont alors affecté les individus et les collectivités (notamment le régime municipal) suffirait à expliquer certaines fractures. Les peintres et les sculpteurs qui ont travaillé au temps de Marc Aurèle n'étaient pas des Romains de sang ou de race, mais de statut et d'esprit. Ils relèvent ou réfractent des sentiments communs à la romanité dont ils partagent les valeurs. Ils souffrent des mêmes bouleversements qui mettent ces valeurs à l'épreuve, avec leurs fibres de méditerranéens qui vibrent dans l'art africain.

G. Rodenwaldt n'a pas pris en considération un autre aspect du problème, pourtant fondamental, qui est l'impact des mutations religieuses. Nous en avons vu déjà les effets avant la crise, qui ne pouvait qu'en accroître la portée. Avec le malheur des temps, les cultes marginaux, où se reconfortaient les petits groupes de gens déçus par les dieux institutionnels, ont alors renforcé leurs positions et contribué à revigorer le relief romain. L'actualité tragique ou préoccupante encourageait le souci d'un au-delà. L'espoir d'une vie meilleure qu'enseignaient plusieurs religions à mystères ou qu'impliquait le symbolisme des mythes. Le courant dionysiaque est alors très vivace dans l'art funéraire. Le premier texte relatif à l'initiation isiaque se fit au terme des *Mémorphoses* d'Apulée, roman écrit vers 170-175. Le théâtre continue d'inspirer les marbriers qui taillent des sarcophages, mais leur manière ardente et passionnée se ressent de l'esprit ambiant, tout comme les reliefs de la colonne Aurélienne.

E. Renan a justement parlé des « étranges révolutions morales » qui s'accomplissent parallèlement (mais aussi corrélativement) aux calamités publiques. Les façons de sentir ont évolué, comme en témoigne l'empereur lui-même dans ses *Pensées* (III, 2). Durant l'une de ses veilles sur le front du Danube, il énumère des exemples de beauté, sans rapport aucun avec les canons formels : asperités du pain croustillant qui excitent l'appétit, figures bien mûres qui s'entrouvent, muflre froncé du lion (si fréquemment en sauthe sur les sarcophages du III^e siècle), bave écumante du sanglier, face ridée du vieillard... Goût du sauvage et de l'irrégulier, de la réalité brute ou brutale, qui n'est pas étranger à l'expressivité de l'art contemporain. Marc Aurèle parle précisément de *pathos* pour caractériser l'homme sensible à ce que la nature a d'âpre et de violent.

De ce témoin, d'autant plus intéressant qu'il était de culture hellénisante, on connaît plus de trois cents portraits qui se répartissent suivant l'âge en quatre types : le jeune homme imberbe avant son mariage avec Faustine Jeune, fille d'Antonin, en 145 ; le prince héritier, barbu, aux traits plus fermement accusés, mais qui, sous sa chevelure élégamment bouclée, garde une sorte de fraîcheur juvénile ; l'empereur durant la première décennie de son règne (fig. 111), les yeux « à fleur de tête » (E. Renan) ou du moins « les yeux ouverts » (comme eût dit M. Yourcenar), regard à la fois confiant et lucide ; enfin – quatrième type (170-180) – le quinquagénaire amaigri, l'œil plus enfoncé, mais sans dureté : un regard qui respire toujours la bonté ou une indulgence de sage dépourvu d'illusions. Avec l'homme de devoir et d'abnégation contraste l'édifice précieusement bouclé d'une chevelure gonflée à la mode du temps, qui ressemble à une perruque savamment traitée, moins luxuriante et prétentieuse : toutefois que celle de son « frère » Lucius Vérus, séducteur aux lèvres sensuelles : le contraste est sensible.

La statue équestre en bronze du Capitole (pl. 38) – aujourd'hui sous verre au musée Capitolin – relève des portraits du quatrième type, et il n'y a pas lieu de la rapporter au triomphe célébré avec Lucius Vérus le 12 octobre 166. L'empereur y a le visage tiré, tendu, maîtrisé, les yeux de



111. Marc Aurèle, vers 161-170 ap. J.-C.
Marbre, Paris, Louvre.

Un buste du Louvre (inv. 1161), peut-être plus récent que celui du Vatican (Bustes, n° 285), porte une cuirasse munie d'épaulettes dont le clapet, à gauche, est décoré d'un motif tout aussi révélateur. Il s'agit d'un monstre anguipède qu'on trouve déjà sur un buste d'Hadrien, également conservé au Louvre. Cet emblème assimile le prince à Jupiter écrasant les géants. Au temps de Marc Aurèle précisément, l'art mithriaque commence à faire valoir en peinture ou en relief l'image de Zeus Oromasdes foudroyant les puissances reptiliennes du mal et des ténébrés. Bienôt Commode mettra en scène dans l'amphithéâtre des mascarades sanglantes illustrant le mythe, en faisant jouer comme victimes de sa cruauté des handicapés déguisés en monstres à arrière-train de poisson ou de serpent (*Histoire Auguste, Vie de Commode*, 9, 6 : *quasi dracones*) ; détournement d'une représentation exaltant l'empereur comme défenseur de l'ordre romain contre les barbares danubiens – que le successeur de Marc Aurèle se gardait bien d'aller combattre sur le terrain. C'est dire combien le sens de symboles apparemment conventionnels était rechargé par la religion et l'actualité.

La même conjonction se vérifie dans certains aspects de l'art funéraire contemporain, des années 160 à la fin du siècle, non sans aboutir à des confusions plus ou moins significatives.

L'homme qui regarde le monde en face, du stoïcien qui, dans ses *Pensées*, éprouve constamment le besoin de s'exhorter avec une pathétique insistance, en écrivant son journal comme un livre « d'exercices spirituels », afin de mieux exercer son métier de philosophe condamné à régner. Sa physionomie porte l'empreinte des souffrances endurées à son poste d'*imperator* par un sage qui détestait la guerre. Mais tradition et fonction obligent : un guide du XII^e siècle, le *De mirabilibus Urbis Romae*, nous atteste qu'on voyait sous le sabot de la jambe antérieure droite du cheval – alors devant la basilique du Latran – la figure d'un petit personnage (*nanus quidam*) « exprimant admirablement le sort du mourant qui souffre les dernières douleurs ». C'était pour « Maître Grégoire », l'auteur du guide, l'image de l'empereur terrassant l'ennemi rebelle, et son témoignage dénote que l'expressivité pathétique de la statue ne laissait pas indifférent le touriste médiéval.



112. Sarcophage d'un officier romain, vers 170-180 ap. J.-C. Marble. Musée du Vatican.

panneau du Vatican, une Amazone combattant aux côtés de Bacchus est coiffée du casque romain, et la Ménade figurée derrière un « Indien » vêtu comme les barbares danubiens tient le *scutum*²¹ du fantassin orné d'un foudre, emblème de la légion « Fulminante ». La clémence de Dionysos qui fait le geste du pardon est strictement parallèle à celle des officiers romains sur les sarcophages à scènes de bataille. Si l'iconographie de la geste divine porte l'empreinte des réalités présentes, inversement – et non moins significativement – sur un sarcophage du Belvédère (fig. 112) où le général fait grâce aux captifs, l'officier qui l'accoste à le bouclier rond (*clipeus*) du type mythique. Les anachronismes jouent donc dans les deux sens, et ce chassé-croisé prouve à quel point l'imagerie sépulcrale de l'époque n'a rien de gratuit.

Toute une série de cuves nous montre alors aussi des Victoires exaltant un *clipeus* au-dessus d'un palmier, au pied duquel sont assis ou ligotés deux captifs de type oriental ou germanique, en particulier les exemplaires du musée Torlonia et de Pise. De part et d'autre, ces Victoires clipeophores sont suivies de couples de centaures attelés aux chars de Bacchus et d'Ariane. Comme les Victoires, les Amours perchés sur le dos des monstres chevalins tiennent l'étendard militaire. Aussi bien les barbares vaincus que les centaures maîtrisés au service du thiasé personnifient l'assujettissement de la sauvagerie, grâce à la *virtus* romaine, héritière du dieu civilisateur. Le « bouclier de vaillance » (*clipeus virtutis*), déjà décerné jadis à Auguste, en est l'emblème central et parlant, là notamment (Pise) où il porte l'épithaphe du défunt. Mais les centaures sont aussi les monstres

d'outre-tombe que les poètes imaginent à l'entrée des Enfers (Virgile, *Énéide*, VI, 286). La victoire sur le mal est donc aussi une victoire sur la mort. Ce symbolisme continuera d'inspirer les marbriers du siècle suivant.

Sans référence dionysiaque, une part de cette idéologie imprègne les sarcophages évoquant les grands moments de la vie du défunt et qu'on classe sous la rubrique de la *vita communis*²², pour les distinguer des sarcophages à scènes mythiques. On n'en trouve aucun équivalent dans la production des sarcophages attiques ou micrasiatiques, dont l'essor s'amorce alors. Les compositions de cette série typiquement romaine associent à la concordie des époux, qui se serrent la main en signe de *fides*, la piété du défunt qui sacrifie à Jupiter Capitolin avant de partir en campagne. Mais à l'illustration de ces vertus familiales et religieuses est enchaînée la clémence de l'officier romain envers les vaincus. La *pietas* qui lui vaut l'appui des dieux – et donc le succès – lui inspire aussi, comme à Marc Aurèle sur la colonne, le souci de faire entrer les barbares dans le giron de la romanité.

Un parallèle entre le sarcophage de Mantoue (fig. 113) et l'exemplaire de la villa Taverna à Frascati (fig. 114) nous donne la mesure du changement de style entre 160 et 180. Sur le second, le visage du défunt, barbu et bouclé à la mode de Marc Aurèle, en a aussi la physiognomie anxieuse et tendue. La captive implorant le général a une contorsion fébrile dont l'effet visuel est renforcé par la complication des plis enflés de son manteau. Dans la scène de sacrifice, le visage allongé, osseux et comme violent du vaincu nous rappelle (comme



113. Vie d'un officier romain, vers 160-170 ap. J.-C. Marble. Mantoue, palais ducal.

ceux des prisonniers sur le sarcophage précité du musée Torlonia) le faciès de certains Quades ou Marcomans sur la colonne Aurélienne. Cet expressionnisme forcé relève d'un *pathos* qui caractérise, entre autres particularités, l'inflexion baroque de l'art romain dans le dernier quart du I^{er} siècle.

On a vu les confusions significatives qui relient au cycle dionysiaque l'imagerie funéraire illustrant les valeurs militaires et civilisatrices des officiers romains. Parallèlement, on aura bientôt tendance à intégrer, ou du moins enchaîner les vertus de la *vita communis* au mythe d'un héros emblématique, implicitement sur les sarcophages à scène de chasse, explicitement sur le très curieux exemplaire Rinuccini (aujourd'hui au Berliner Antikensmuseum), où la vie conjugale et publique du défunt (en toge dans la scène de mariage, cuirassé dans l'acte de piété) est directement juxtaposée à la mort d'Adonis sous les coups du sanglier fatal.

Les sarcophages à scènes de batailles sont encore marqués, vers 170, par l'inspiration des galatomesches pergaméniennes – notamment celui de la Vigna Ammendola (voie Appienne) au musée Capitolin. Le tableau de la mêlée y reste globalement assez clair. Les chiasmes et les antithèses des cavaliers comme des fantassins s'y déchiffrent d'emblée du fait que les figures demeurent assez bien individualisées : la qualité du modelé formel n'est pas sacrifiée à l'expressivité majorée de l'action ; mais la vigueur du modelé et des musculatures valorise la vision dynamique du combat, en partie frontale et sur deux plans (fig. 115).

La composition et la perspective changent durant la décennie suivante et surtout après 180.



114. Vie d'un officier romain, vers 170-180 ap. J.-C. Marble. Frascati, villa Taverna.

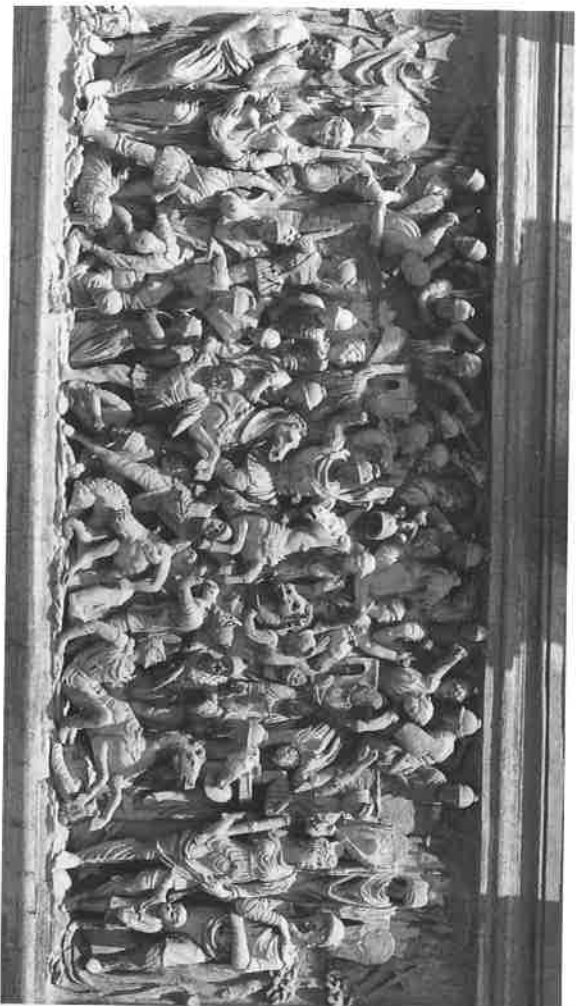


115. Scène de bataille, vers 170 ap. J.-C. Marbre. Rome, musée Capitolin.

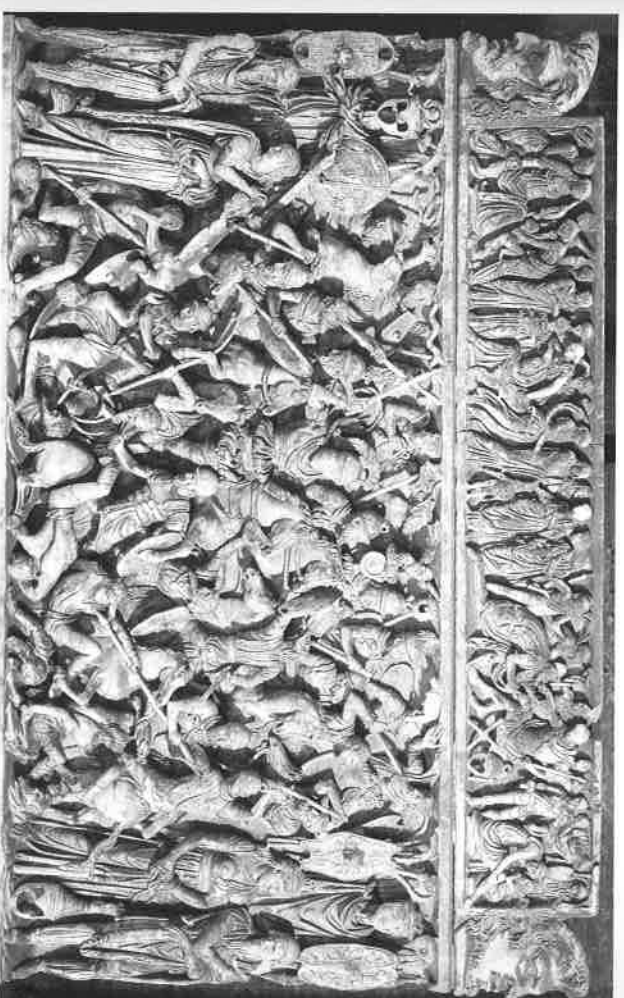
Dans les vingt dernières années du « siècle d'or », les marbriers vont renforcer encore l'impression immédiate et totalisante d'une confusion inextricable, d'un conglomérat tumultueux qu'exaspèrent de part et d'autre une ardeur, un acharnement véritablement enragés. Ce n'est plus sur trois ou quatre plans que s'entassent ou s'enchevêtrent les figures, mais sur cinq ou six. Un propos de Philostrate sur telle peinture représentant les troupes de Polyïce massées autour de Thèbes (*Tableaux*, 1, 4, 2) souligne cet art de « frustrer les yeux » (κἀρεσθῆαι τοὺς ὀφθαλμοὺς), moyennant une savante intrication des personnages inégalement distincts.

Un panneau encastré dans la façade sud du casino Belrespiro de la villa Doria-Pamphili (fig. 116) nous offre un exemple typique du beau désordre apparent où le regard d'abord déconcerté, tirailé dans tous les sens, est en quelque sorte « cadré » par les figures statiques et démesurées des captifs aux deux extrémités du tableau, avant d'être polarisé par l'image du chef qui surgit au centre de la mêlée pour maîtriser la situation. Mais ce relief est partiellement restauré.

Le détail des physionomies tordues par la douleur ou la fureur se vérifie sur le sarcophage de



116. Bataille, vers 190 ap. J.-C. Marbre. Rome, villa Doria-Pamphili.



117. Sarcophage de Portonaccio, vers 190 ap. J.-C. Marbre. Rome, musée des Thermes.

Portonaccio, au musée des Thermes (fig. 117), dont la composition grandiose classe les marbriers romains du *re siècle* finissant parmi les premiers peintres de batailles. On y retrouve la même architecture des formes à la fois intriquées et cadrées, la même centration finale sur la figure du général, dont le visage ébauché devait recevoir les traits du défunt. On a relégué sur le couvercle les épisodes de sa vie (enfance, mariage) qui, vers 160-170 encore, auraient occupé le devant du coffre, de même que la scène de clémence. C'est la guerre impitoyable qui occupe toute la façade en haut format de la cuve. Par-delà l'impression première d'amas touffu, on détecte sans peine dans ce tableau un jeu savant de balancements, de symétries et de dissymétries : bref, une rhétorique du relief. Comme toute rhétorique, elle fait vibrer les sentiments par un expressionnisme simplificateur et forcé, mais fort, dans le profil des barbares qui ont la vivacité d'instantanés saisissants et frémissants (fig. 110).

Cependant, tous les sarcophages des temps autéliens et commodiens ne nous parlent pas de guerre. En dehors de la geste dionysiaque, beaucoup célèbrent la vaillance des héros ou des

héroïnes du théâtre grec. On sait la place et le temps qu'occupaient les spectacles dans la vie romaine. Dès l'époque antoninienne, les courses de chars ont inspiré le décor des sarcophages d'enfants. La culture d'un Amour aurige y évoque l'interruption prématurée de l'existence, mais dans un environnement familier aux spectateurs des *circenses*⁴⁸, avec les bornes, l'obélisque, les portiques des œufs et des dauphins, les colonnes nicéphores qui s'élevaient sur la *spina*⁴⁹. Mais le répertoire dramatique semble avoir surtout alimenté celui de l'iconographie funéraire, du moins au *re siècle*. L'énumération des sujets de pantomimes que nous livre Lucien de Samosate (*La danse*, 38 sqq.), à l'époque de Marc Aurèle précisément, coïncide au moins en partie avec les sujets des mythes qu'on trouve illustrés sur les sarcophages. Ces pantomimes étaient des adaptations populaires de tragédies grecques, d'Euripide notamment. Toutefois certaines de ces légendes ont été retenues en considération des espoirs qu'elles impliquaient ou de l'héroïsation qu'elles exemplifiaient.

F. Cumont, dans ses *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (p. 30 sq.), écrit :

« Les fables d'Hercule arrachant Alceste aux Enfers, d'Orphée ou de Laodamie retrouvant et repardant Eurydice ou Protésilas, de Pluton enlevant Proserpine se rapportent évidemment aussi au destin des âmes après le trépas. » Autrement dit, les dieux donnent la mort, mais ils peuvent rendre la vie ou la transformer en l'associant, comme les Dioscures pour les Leucippides ou les Nymphes pour Hylas, à leur immortalité.

Un sarcophage bien daté de la première décadence du règne de Marc Aurèle représente le mythe d'Alceste : celui de C. Junius Euhodus, un africain qui avait exercé à Ostie la présidence quinquennale du syndicat des charpentiers. Le couvercle porte les masques corniers d'Atlas qui lèchent les flammes de deux torches inclinées symétriquement au-dessus de deux Victoires soutenant l'épithape. Le *pedum*¹¹⁸, le tambourin, les crotales, les deux flûtes, droite et courbe, sont autant d'allusions au culte de Cybèle dont l'épouse du défunt, Métilia Acté, était la prêtresse en titre, comme nous l'apprend l'inscription. Sur la face antérieure du coffre, la composition est centrée sur Alceste à son lit de mort, face à Admète pour qui elle se sacrifie et Apollon qui, après avoir aidé le roi à obtenir sa main en attendant au même char un lion et un sanglier (comme on l'a vu dans la tombe des *Pancarati*), n'a réussi à fléchir sa sœur Artémis qu'à ce prix. Mais voici qu'Héraclès apparaissant le trépas volontaire d'Alceste descend aux

Enfers et l'en ramène : c'est la scène qui figure à droite où l'on identifie Pluton rônant à côté de Perséphone munie de la torche (son attribut éleusien en tant que Coré, fille de Déméter, à laquelle on assimilait la Grande Mère des dieux).

Or Alceste porte ici la coiffure conforme à celle des années 150, tandis que sa vieille nourrice à une natte roulée autour des cheveux ondulés, comme les contemporaines de Faustine Mère ou même de Sabine. En revanche, la jeune servante debout derrière le lit est coiffée à la manière de Faustine Jeune (vers 160-170). À cet *aggiornamento* correspond l'identification iconographique et morale d'Alceste avec Métilia Acté, *conlux sanctissima*, épouse dévouée – comme l'héroïne grecque – jusqu'au sacrifice (?). Par ailleurs, Admète est portraituré à l'image du défunt qui reste fidèle à la mode antoninienne de la barbe et des cheveux. On s'intègre donc à la fable grecque : on s'en approche, on en revendique le prestige et la symbolique, comme déjà sur les autels sépulcraux du 1^{er} siècle les affranchis se réclamaient de l'apothéose impériale, quand ils ne s'identifiaient pas avec des dieux ; signe évident de la vitalité du mythe que cette réactualisation funéraire, déniégée par F. Gerke comme un « embourgeoisement » (*Verbürgerlichung*)... L'emphase théâtrale des attitudes et la composition focalisée sur le moment le plus pathétique, tel que l'avait dramatisé Euripide,



118. Adonis et Vénus, vers 190-200 ap.-J.-C. Marbre. Musée du Vatican.



119. Mort de Méléagre, vers 180 ap.-J.-C. Marbre. Paris, Louvre.

attestent donc l'impact des représentations scéniques, dont les sarcophages représentaient le mythe de Médée portant aussi la marque.

Dans l'amphithéâtre, on montrait volontiers des chasses exotiques ou mythiques ; mais le répertoire des pantomimes incluait aussi les légendes d'Adonis, d'Hippolyte et de Méléagre. D'une série à l'autre, ces mythes de chasses offraient des similitudes qui nous expliquent certaines confusions significatives, car elles nous prouvent qu'on avait tendance à les traiter sous la même rubrique de la vaillance héroïque. Cependant Adonis avait le privilège de la déification par l'amour de Vénus. Sur un sarcophage du Museo Gregoriano Profano (Vatican), le défunt et sa mère s'identifient iconographiquement avec le chasseur et la déesse (fig. 118) ; ils portent la coiffure des années 190-200. La composition les met en évidence au centre du panneau, posant pour l'éternité dans une sorte d'apothéose.

Dans la série d'Hippolyte, le rythme binaire de la frise oppose la scène où, par nourrice interposée, Phédre navrée d'amour sollicité en vain son beau-fils, à la vaillance du héros affrontant le sanglier. Entre les deux épisodes, une porte de ville symbolise peut-être aussi le passage d'Hippolyte à l'immortalité, grâce à la *Virtus* personnifiée qui l'exhorte à la chasse. Vers 190, le format haut des cuves favorise une véritable mise en scène foisonnante et agitée, en même temps que le développe-ment d'arrière-plans pittoresques, arborescents et

ruprestres. En marge du mythe, se multiplient nymphes et génies montagnards qui contribuent à la densité figurative du relief. Grands peintres de batailles, les marbriers du 1^{er} siècle finissant savent composer des tableaux cynégétiques, auxquels ne resteront pas indifférents les artistes de la Renaissance et de notre âge classique. Il faut d'ailleurs rappeler que les sarcophages étaient peints.

La plupart des exemplaires relatifs au mythe de Méléagre orientent l'œil horizontalement, de gauche à droite, vers la mise à mort du sanglier de Calydon : c'est le schéma qui s'imposera au 1^{er} siècle. Mais à l'époque antonine, sur le sarcophage du Louvre (fig. 119) qui a visiblement inspiré à Giuliano da San Gallo la tombe sculptée de Francesco Sassetti (Florence, Santa Trinità), c'est la mort du héros qui focalise l'attention, et les portions de la cuve répondent à cette dramatisation. Les deux scènes qui encadrent l'épilogue tragique en sont l'explication rétrospective. À droite, la majorité des musculatures correspond à la tension d'une contestation violente entre le chasseur qui serre la dépouille du sanglier et l'oncle terrassé qui s'y agrippe encore, le corps désarticulé, la tête retournée sur le sol, comme certains barbares dans biens de la colonne Aurélienne. À gauche, la précipitation et l'affolement d'Althaea, égarée par une Étrinye¹¹⁹ au visage osseux, l'œil sauvage, la bouche ouverte et comme avide de sang, secouent l'épisode d'une trépidation fatale. L'expression douloureuse

ou mauvaise des sentiments est aussi forte, mais moins somnante et brutale, que celle des guerriers sur la colonne. C'est le même esprit, la même sensibilité, le même souffle pathétique et tumultueux, mais avec un souci plastique des anatomies et des physiognomies qui ne me paraît pas confirmer l'hypothèse selon laquelle le sarcophage Borghèse pourrait être imputable au ciseau du « maître » de la colonne Aurélienne.

L'art officiel a pour vocation de rassurer, sinon de rasséréner, et devrait donc échapper à l'expression des inquiétudes qui travaillaient plus ou moins soudainement une génération. Formellement, de fait, l'iconographie des grands monuments publics relève d'une typologie traditionnelle et conventionnelle, qui continue de fonctionner comme support d'une romanité optimiste et confiante dans l'avenir. Mais dans les visages, dans la manière de les traiter, comme dans la torsion ou la tension des corps, affleure une affectivité étrangère aux archétypes. C'est un cas de « pseudomorphose », dont les effets varient suivant les sujets, certaines scènes se prêtant mieux que d'autres à l'émotivité.

De cet art officiel touché par l'esprit du siècle à son déclin témoignent les panneaux d'un arc dédié en 176 à Marc Aurèle. L'auteur anonyme d'un guide manuscrit conservé au monastère d'Einsiedeln a lu, au temps de Charlemagne, une inscription qui le concernait vraisemblablement. On y louait l'empereur d'avoir surpassé « toutes les gloires » de ses plus grands prédécesseurs, « en détruisant ou en soumettant les peuples les plus belliqueux ». La statue en bronze du Capitole, qui consacrait, comme l'arc, son triomphe du 23 décembre 176 sur les Quades, les Laxyges et les Marcomans, rappelait l'écrasement, la « destruction » (*gentibus delctis*) de ces dangereux barbares. Les panneaux de l'arc en évoquent plutôt la soumission (*subactis*).

On rapporte à cet arc huit reliefs récupérés en 315 pour le décor de l'attique sur l'arc de Constantin. Trois autres panneaux, qui se trouvaient jusqu'en 1515 dans l'église Santa Martina et qu'aurait aujourd'hui le palais des Conservateurs, ont en somme les mêmes dimensions : ils célèbrent le même empereur et ressortissent à la même thématique : ce qui ne veut pas dire pour autant qu'ils

appartenaient (ainsi qu'un fragment du même style conservé à la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague) au même monument. A la différence des plaques de l'arc constantinien, où la tête du premier empereur chrétien fut substituée à celle de Marc Aurèle, les trois reliefs du palais des Conservateurs n'ont pas subi cette usurpation iconographique. Même compte tenu de la détérioration des sculptures exposées aux intempéries, et donc en partie défigurées, une analyse serrée et comparée des panneaux autorise à reconnaître dans

ceux du palais des Conservateurs une autre facture, moins rude ou plus figulée suivant les cas. Mais ils précèdent de la même conception du relief. On a conjecturé qu'ils pouvaient avoir décoré un arc érigé du vivant de Marc Aurèle, les récupérations constantiniennes ayant été faites aux dépens d'un arc plus récent, un monument posthume. Mais, aussi bien sur les uns que sur les autres, on reconnaît un personnage au profil rigoureux accompagnant presque toujours l'empereur et qu'on a identifié avec son gendre Ti. Claudius Pompeianus (fig. 120). Or il est assez peu probable que ce personnage ait été valorisé sous le règne de Commode, qui regardait d'un très mauvais œil son exemplaire sévère et qui le fit mettre à mort dès 183. Les onze panneaux ont tous été taillés entre 176 et 180 (ou peu après).

Quoi qu'il en soit de leur appartenance et de leur disposition (sur lesquelles il faudra bien revenir), ces reliefs isolent chacun un moment important des guerres que l'*imperator* stoïcien a dû assumer en restant, comme il l'écri, « un Romain et un chef » (*Pensées*, I, 5, 2). Ce découpage « fixiste » est évidemment plus simple à regarder qu'une frise en continu. Les panneaux sont apparemment faits pour être vus à une hauteur et à une distance où même les détails de l'arrière-plan demeurent assez bien discernables. Or on constate que sur certains panneaux cet arrière-plan est presque vide, alors que sur d'autres, il est plus ou moins développé. S'ils s'étagaient deux à deux sur chacune des grandes façades d'un arc, nous pourrions supposer que les seconds appartenaient au registre inférieur.

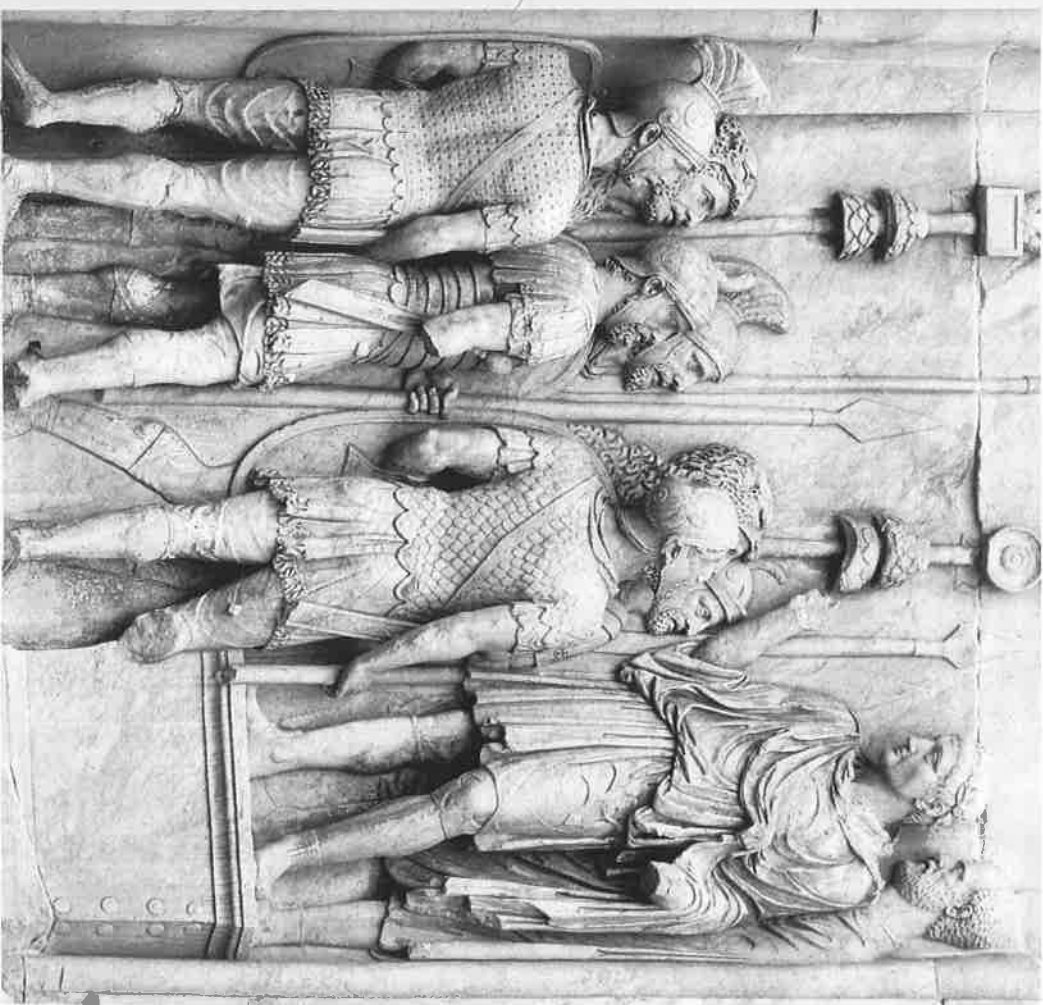
C'est le cas notamment de la scène de *profectio* (départ en campagne) où l'on voit l'empereur face à une allégorie de la route (avec sa roue) qui le salue sous un cheval piaffant d'impatience, par-devant un tétrapyle sommé d'un quadrige

d'éléphants : présage de triomphe, comme la Victoire et la double guirlande qui pend à la baie. Derrière Marc Aurèle (devenu Constantin) apparaît le génie du Sénat qu'accompagne le prêtre de la Ville de 169, L. Sergius Paulus. Accolé à la tête de l'empereur, le faciès ridé de Claudius Pompeianus

complète ce groupe officiel avec lequel contrainst l'animation des visages et des profils à droite, y compris des chevaux (le dernier à droite lève brusquement la tête, comme pour se cabrer, mouve-

ment qui permet de « casser » commodément dans l'espace restreint du tableau un motif nous rappelant que le temps presse).

Ensuite, il importe de purifier l'armée par le triple sacrifice des Suovétauries, la *picias* conditionnant toujours la *felicitas*. C'est l'acte commémoré par un panneau dont la composition est beaucoup moins claire, mais qui était conçu pour être vu d'en bas : d'où la concentration des personnages dans la moitié inférieure. Ce grouillement à première vue



120. Ti. Claudius Pompeianus (à droite), vers 175-180 ap. J.-C. Marbre. Rome, arc de Constantin.

confus de figures plus ou moins disproportionnées dans un espace surchargé est aussi déconcertant que certains reliefs de sarcophages taillés à la même époque. Le format du panneau rectangulaire en hauteur a de toute évidence gêné le marbrier, surtout dans le cas des *suovetaurilia* dont la procession – celle des victimes – a besoin de longueur. Ici, le mouvement tournant du défilé est péniblement suggéré, depuis le premier victimaire, à gauche, jusqu'aux deux autres courbés et tapetissés, de part et d'autre de l'empereur dont la taille domine évidemment la scène. En fait, le cortège est ouvert à droite par les deux musiciens qui lèvent leur trompette presque verticalement pour tenir dans le cadre du panneau : la courbe héliocoidale de la colonne Trajane était certes mieux appropriée à l'évocation de cette ronde rituelle.

Comme dans la scène de *profectio*, on décele une sorte d'antithèse entre la gravité immobile des figures officielles à gauche et l'agitation des militaires casqués à droite (les plis des deux étendards secoués par le vent renforcent cette impression).

Mais, outre ce contraste et le mouvement circulaire autour du sacrifiant, d'autres lignes de force le mettent en valeur dans l'espace de « mandorle » que dessinent les plis ovales de sa toge et que devait rendre plus sensible encore la courbe du pan d'étoffe voilant sa tête avant la substitution (Constantin, gagné dès lors à la foi chrétienne, ne pouvait pas figurer *velato capite* !). Cette mandorle définit autour de l'empereur une « zone de respect » (M. Cagiano de Azevedo) qui l'entoure d'un halo de prestige surhumain en l'isolant de la répidation ambiante : symbolisme formel typique et précurseur.

Comme toujours avant l'action, le prince harangue ses troupes dans la scène d'*adlocutio*, à moins qu'il ne les félicite après la victoire ; mais comme il devait tenir un *pilum*, il s'agirait plutôt d'une exhortation au combat (fig. 120). La frontalité de l'orateur, la présence rapprochée des soldats vus de profil, mais avec des variantes vivantes et individualisées, la consistance plastique des modelés devaient être évidemment beaucoup plus sensibles sur le monument de Marc Aurèle qu'au niveau de l'attique sur l'arc constantinien. La récupération des reliefs en a faussé la vision.

Sur les huit panneaux réutilisés, deux seulement nous montrent les Romains en contact avec

l'ennemi. Or il ne s'agit pas de scènes de batailles, mais soit de captifs conduits par-devant l'empereur, soit de barbares qui font leur soumission. Le format de ces reliefs ne convenait certes pas à l'espace qu'exigent les grands tableaux de mêlées, comme ceux que portent les sarcophages des années 190. C'est surtout la colonne Aurélienne qui offrira un champ approprié au déroulement narratif. Mais l'esprit et la finalité de l'arc sont aussi tout différents de la fureur guerrière qui anime le long film héliocoidal. Les panneaux exaltent plutôt l'humanité pacificatrice et civilisatrice de l'*imperator*, sauveur et bienfaiteur du monde habité. Sur la colonne Aurélienne, comme sur la colonne Trajane, la composition des prisonniers apparaît comme une incindenté dans la syntaxe de l'épopée militaire. Ici, au contraire, c'est la présentation des captifs ou la capitulation des chefs – et donc corrélativement la clémence impériale – qu'on retient aux dépens des affrontements.

Sur le panneau des captifs, nous retrouvons une sorte d'opposition entre le calme noblement bienveillant des chefs et la répidation de l'armée, encore échauffée par le combat. On amène à l'empereur deux hommes à chevelure et barbe foisonnantes, l'un résigné, prêt à mourir, l'autre qui lève vers Marc Aurèle des yeux suppliants et ouvre la bouche pour crier grâce. Les visages sont traités avec une sorte de sympathie et non pas avec la rudesse un peu simpliste, quoique vigoureuse et tout aussi pathétique, dont témoignent les sculpteurs de la colonne. De sa main droite allongée (aujourd'hui perdue), l'empereur faisait un geste d'accueil, de *clementia*, comme pour devancer la brutalité des soldats et répondre à l'imploration du barbare en même temps qu'à l'interrogation des soldats qui ont l'air de dire : « Faut-il les exécuter ? » Une phrase de l'*Histoire Auguste* (*Vie de Marc Antonin*, 24, 3) pourrait servir de légende au relief : Marc Aurèle fit preuve d'équité, *citiam circa captos hostes*, « même envers les captifs ennemis ».

Dans la scène de soumission, la physionomie des vaincus est aussi très parlante. Un vieux chef d'armée comparé devant l'empereur avec confiance et dignité. Il se tient péniblement sur ses pieds, soutenu par un fils dont l'expression est inquiète, sinon douloureuse, accablé peut-être par le renoncement de son père. Derrière Marc Aurèle assis sur son tri-

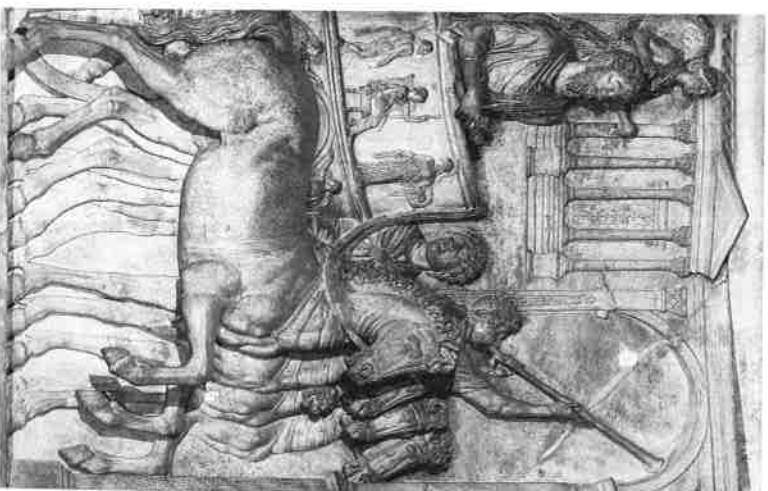
bunal, Claudius Pompeianus se dresse de toute sa hauteur, parallèle aux enseignes légionnaires, avec une raideur un peu hautaine de vieux soldat, encore tendu et défilant envers ces barbares qui ont si durement éprouvé la vaillance des légionnaires. Mais nous savons que l'empereur accepta d'ouvrir les frontières de l'Empire aux peuplades susceptibles d'y vivre en paix (*Histoire Auguste, loc. cit.*).

Sous ce panneau devait se voir celui où figurent à l'arrière-plan les portes du prétoire impérial, siège de l'état-major dans un camp permanent. C'est dans le prétoire que se trouvait la chapelle abritant les enseignes, les étendards et les images des dieux protecteurs de la légion, qu'on reconnaît précisément groupés par deux devant les deux bataes cintrées, notamment Mars en tant que dieu des armées et Jupiter, le garant des serments. Or la scène implique un engagement face au dieu des traités. En effet, l'empereur debout sur son podium présente à l'armée un chef d'armée, dont il confirme la souveraineté locale, et corrélativement la vassalité envers Rome. En signe de protectorat suzerain, il devait tenir sa main droite au-dessus de la tête du vassal, comme sur les monnaies où Trajan, Antonin, Lucius Vérus légitiment avec le même geste les rois des Parthes, d'Arménie ou des Quades : REX PARTHIS ou ARMENIIS ou QUADIS DATUS. Cette action diplomatique va de pair avec la *clementia* et l'agrément du prince envers les barbares qui se rallient à la paix romaine. L'empereur revient donc victorieux dans l'*Vrbs*. Il y fait son entrée (*adventus*) entre Mars et la déesse Rome devant le même tétrapyle (?) qu'à son départ, mais cette fois au pied du temple de *Fortuna Redux* (« Chance du retour ») qui avoisinait la *Porta Triumphalis* (Martial, *Épigrammes*, VIII, 65). Comme dans le panneau des Suovetauriles, la tête de l'empereur occupe symboliquement une position centrale, devant Piété et Félicité, solidement garantes de la Victoire qui plane en apportant son feston de laurier.

Parmi les réjouissances consécutives au triomphe complètent les distributions d'argent au peuple, que nous montre un huitième panneau, peut-être la « libéralité » de 177 à laquelle participait Commode. Mais sa *damnatio memoriae* en 193 a fait disparaître son image, sauf les pieds encore décelables entre le tabouret de l'empereur et la tête d'une matrone

débout au premier plan. La scène se passe peut-être devant le *pronaos* du temple d'Antonin et Faustine, où s'élevaient les statues – visibles ici au dernier plan, derrière l'empereur – de Bassaeus Rufus, préfet du prétoire, et de Virasius Pollio, consul en 176. La scène est donc située très précisément dans la topographie urbaine, comme c'est la tradition dans le relief historique romain depuis le milieu du 1^{er} siècle.

Les plaques occupant deux parois du palier dans le grand escalier du palais des Conservateurs se rapportent l'une à la clémence de l'empereur, les deux autres à son triomphe et à un sacrifice devant le temple de Jupiter Capitolin. La scène de clémence pourrait se passer entre 169 et 172, durant la campagne contre les Marcomans dont le pays est évoqué par les deux chênes de l'arrière-plan. Comme les reliefs précités, celui des Conservateurs exalte l'empereur en tant que chef bienfaisant qui mérite



121. Triomphe de Marc Aurèle, vers 175-180 ap. J.-C. Marbre, Rome, palais des Conservateurs.

la confiance et le respect des barbares. Il figure à cheval, comme sur la statue en bronze du Capitole, mais au lieu de terrasser les vaincus, il leur fait de la main grâce de la vie : sculpture officielle, œuvre de propagande, mais où – non sans une certaine théâtralité plutôt « baroque » – tous les personnages vibrent expressivement à l'unisson.

La composition du panneau représentant le triomphe de décembre 176 (fig. 121) n'est pas centrée sur la figure de l'empereur, mais sur le mouvement tournant du quadrigé qui va entrer dans l'*Vrbs* par un arc différent du tétrapyle figuré dans la scène d'*adventus*, et le temple qui l'avoiisine ici n'est pas caractérisé comme celui de *Fortuna Redux*. L'orientation du regard est commandée par une courbe qui irait du pavillon de la trompette longue, sous l'archivolte de la porte, jusqu'à l'empereur, en passant par les chevaux, et que double la caisse arrondie du char. D'autres courbes se répondent, comme celle des guides à celle de l'arc. Mais un vide s'ouvre entre le torse du triomphateur et le trompettiste : il correspond à l'élimination de Commode que les monnaies de 177 nous montrent en char, à côté de son père. Le buste du prince héritier couvrait le socle du temple à gauche, où le sculpteur chargé en 193 du remaniement a erronément indiqué les marches d'un escalier latéral, au lieu du podium.

Comme souvent dans l'art romain, les maladresses apparentes du relief résultent d'un compromis entre plusieurs perspectives. Mais cette synthèse d'angles de vue différents qui déstabilisent le regard (contrairement au relief grec classique) lui impose aussi l'illusion du mouvement. Les chevaux ont l'air de poser pour un court instant, la jambe levée et l'œil tourné vers le spectateur, tout juste avant d'opérer une conversion suivant l'axe de la trompette qui nous oriente vers l'arc d'entrée. Le décor du char est décalé latéralement pour être visible, mais aussi pour suggérer le virage du quadrigé, car les deux Victoires clipéophores qu'on distingue au registre inférieur correspondent à l'avant de la caisse : en rétablissant la perspective, le regard suppose un déplacement. Au-dessus des Victoires, les trois divinités du char s'identifient avec Rome entre Neptune et Minerve : façon de rappeler que le triomphe romain est universel, sur terre et sur mer (*terra marique*). Comme son char, l'empereur est figuré à

la fois de face et de profil, d'où son attitude assez peu naturelle, presque gauche et contournée, dont le hiatus lassé par Commode aggrave l'effet visuel. La physionomie du triomphateur n'a rien de vraiment joyeux...

Une scène de sacrifice occupe le troisième grand panneau des Conservateurs (fig. 122). La composition en est simple. Les deux registres correspondent à deux plans : celui des hommes et de l'action culturelle au registre inférieur, et au registre supérieur celui des dieux et des architectures qui situent l'action et en précisent la destination. Le temple à trois portes (et donc à triple *cella*) qui s'élève à l'arrière-plan gauche coïncide en effet avec celui de Jupiter, Junon et Minerve au Capitole, comme nous le confirme le décor du tympan où se déchiffre la trithe, entre les chars du Soleil et de la Lune, les deux luminaires de l'éternité cyclique. L'édifice à pilastres dont l'épistyle est couronné de groupes statuaires ou en haut relief (chasseurs embrochant une lionne, un lion, un taureau) demeure inexplicable : allusion aux spectacles de *lustrationes** offerts au peuple pour fêter la victoire ?

La concentration des personnages serrés sur deux plans, autour de l'autel tripode sur lequel Marc Aurèle dépose un grain d'encens, veut donner une impression de foule compacte et religieusement attentive. Du côté de l'empereur, les visages sont graves et même froncés. Mais le parti pris de cadrer dans un rectangle tous les acteurs de la liturgie amortit quelque peu la force du relief et, du fait que la scène est statique, les disproportions (le flûtiste rapetissé sous le taureau surhaussé) paraissent plus lourdes que dans la scène précitée des *suovetaurilia*, dont la composition – quoique moins claire – a visuellement beaucoup plus de vie.

De quel sacrifice s'agit-il ? Seuls le vicimaire à la hache (restaurée) du premier plan, le musicien (qui devait souffler dans une double flûte), l'empereur et le génie du Sénat sont couronnés de feuillage, ce qui surprendrait pour un sacrifice d'actions de grâces après la victoire. Normalement aussi, le jour du triomphe, on suspend des guirlandes à la façade des temples, ce qui n'est pas le cas ici. Mais, avant de partir en campagne, on sacrifie à Jupiter Capitolin en formant des vœux (*vota suscepta*) et pour l'occasion on offre au peuple des chasses aux fauves, auxquelles pourrait nous référer le décor de l'édifice problématique. Dans cette hypothèse, la scène se

passerait non pas en décembre 176, mais à l'automne de 169, quand Bassaeus Rufus, identifiable à l'extrême gauche, était préfet du prétoire. Si ce relief entre dans la même série que les récupérations constantiniennes, il devrait alors précéder la scène de départ.

Au total, ces reliefs combinent pour la plupart une vision de tradition augustéenne (gros plan sur les protagonistes de la scène) avec des arrière-plans plus ou moins développés qui situent l'action par rapport à un paysage ou dans un environnement urbain, c'est-à-dire avec une tendance à hausser verticalement le tableau. Mais la composition du triomphe et de la *lustratio** paraît renouer aussi avec les novations de l'art flavien, en voulant suggérer le mouvement tournant du char ou du cortège, non sans être gênée par le format même du panneau. Enfin, la *liberitas** préfigure, avec son double registre, un schéma qui apparaît sur l'arc de Septime Sévère et qui aura même un certain succès sur les sarcophages païens ou chrétiens aux III^e et IV^e siècles. Mais en l'occurrence (sur l'arc de Marc Aurèle), il s'agit d'une seule et même scène, alors qu'au siècle suivant on aime à superposer dans un même tableau deux scènes ou deux séries de scènes différentes, ce qui permet de combiner l'horizontalité des séquences narratives avec la verticalité de leur agencement. Nous y reviendrons. Mais il importerait de déceler sur le monument aurélien les prodromes d'évolutions ultérieures, qui afflueront dans et malgré une conception apparemment traditionnelle du relief historique.

Ce qui caractérise ces onze panneaux, par-delà les problèmes de mise en place et de composition propres à chaque épisode, c'est d'abord le souci non pas tant de la forme que de la force du relief dans le détail des figures, de leur prééminence tangible qui s'impose physiquement en quelque sorte, comme pour venir au-devant du spectateur. En second lieu, les visages tendus, dignes ou douloureux (y compris celui de l'empereur) respirent une intensité de sentiments qui n'apparaissent guère sur les monuments officiels du siècle précédent, mais qui affleurent sur la colonne Trajane et l'arc de Bénévénit.

Il y a aussi dans plusieurs tableaux une sorte d'instaurant des vibrations collectives, qui constitue une particularité de l'art impérial romain. Car c'est l'effet global qui paraît importer au sculpteur auré-



122. Sacrifice à Jupiter Capitolin, vers 175-180 ap. J.-C. Marbre. Rome, palais des Conservateurs.

lien, comme déjà au maître de la grande frise glorifiant les exploits de Trajan. Excepté l'empereur, chaque personnage ou motif ne vaut que par rapport à l'ensemble, et c'est ce rassemblement qui valorise le prince, qui sert à l'expression d'une certaine idée de l'Empire qu'il incarne et met en œuvre. Mais réciproquement aussi, le coloris contrasté du détail, grâce à la technique impressionniste du trépan dans les barbes ébouriffées, les chevelures courtes, drues, hirsutes ou élégamment bouclées, contribue au frémissement général du tableau sculpté.

Comment les huit panneaux récupérés se présentaient-ils à l'origine ? I. Scott Ryberg les répartit en fonction de ce qu'elle considère comme le meilleur angle de vue pour le spectateur, à droite ou à gauche de la baie. À ces critères optiques, G. Becatti préfère ceux de la thématique et du style, ce qui le conduit à un autre ordre de lecture. Les reliefs auraient décoré, selon lui, l'arc d'accès à l'aire de la colonne en bordure de la via Flaminia. Ceux qui illustraient

la campagne même et l'action diplomatique de l'empereur auraient occupé la face interne de cette porte monumentale, face aux scènes de guerre que déroule le film héliocidal ; les quatre autres panneaux (*profectio, illustratio, aduentus, libertatis*) auraient donc alors décoré la face externe de l'arc.

Mais ni I. Scott Ryberg ni G. Becatti ne prennent en compte les trois reliefs des Conservateurs, à la différence d'E. Angelicoussis (*RM*, 91, 1984, pp. 141-205). Sur neuf des onze panneaux ainsi retenus, Marc Aurèle est tourné à droite. Compte tenu de la symétrie observée, par exemple, sur l'arc de Bénévent, le devancier doit avoir au moins neuf autres reliefs où l'empereur est tourné à gauche. Mais dans ces conditions, un arc à une seule baie et deux façades ne pouvait suffire. Il faudrait alors conjecturer un tétrapyle, édifice qui postule un multiple de quatre ou six reliefs par pylône ! Les panneaux perdus auraient représenté Commode ; c'est pourquoï on les aurait détruits... Ces hypothèses n'intéressent que très inégalement l'histoire de l'art. Quoi qu'on puisse ou doive en retenir, les panneaux nous donnent des guerres d'années : une tout autre image que celle de la colonne (même si les scènes de capitulation ou de clémence coïncident occasionnellement ici et là) et répondent par conséquent à une autre finalité.

La colonne Aurélienne appartient à un secteur du Champ de Mars où les monuments publics glorifient l'action et l'apothéose impériales, depuis le mausolée d'Auguste et l'autel de la Paix jusqu'au Panthéon, en passant par les bûchers (*ustrina*) de consécration, l'*Hadrianum*, le temple de Maudie et la colonne d'Antonin le Pieux avoisinant son *ustrinum*. Comme la colonne Trajane, celle de Marc Aurèle avait cent pieds de haut et se trouva, après la mort de l'empereur, dans l'axe de son temple posthume. Mais elle n'avait ni la fonction métrique ni la fonction funéraire de la colonne Trajane. La porte ouvrait sur un escalier à vis de deux cent trois marches, éclairé par cinquante-six fenêtres percées avant la taille des reliefs. On en a reconnu le seuil à 2,65 mètres sous le niveau du sol actuel. Le fût, dont le diamètre se rétrécit très légèrement de 3,80 à 3,66 mètres, repose sur toute une série de socles graduellement en retrait jusqu'au soubassement même de la colonne, ce qui ménageait un effet d'élan beaucoup plus sensible

qu'il ne l'est aujourd'hui, sans parler de l'environnement culturel qui donnait du monument une tout autre vision. Du piédestal historié on connaît notamment par une gravure d'Enea Vico (vers 1540) une scène de capitulation qui devait commémorer la soumission finale des Quades et des Marcomans en 175. La colonne avait son gardien, *procurator columnae*, connu par une inscription rappelant qu'en 193 on lui avait permis de bâtir à son usage une petite maison dont les restes ont été reconnus en 1777 au sud-est de la Piazza Montecitorio.

Si l'on s'en tient à la lettre d'abréviateurs du IV^e siècle (Aurélius Victor et *Epitome de Caesaribus*), on aurait décrité comme honneurs posthumes à Marc Aurèle en 180 « des temples et des colonnes ». Mais leur information est souvent confuse ou erronée. Le vague du pluriel qui amplifie la réalité peut à lui seul inspirer des doutes. En fait, le film sculpté nous déroule une série d'événements qui ont valu successivement à l'empereur les titres de *Germanicus* en 172 et de *Sarmaticus* en 175. À mi-hauteur, une Victoire du même type que celle de la colonne Trajane inscrit sur son bouclier une formule qu'on peut supposer du genre : *Victoria Germanica*. Les campagnes subséquentes ont été conduites de 173 à 175. Le décret sénatorial concernant la colonne peut très bien remonter à cette date ou au triomphe de 176. Mais le monument n'était probablement pas achevé en 180. En tout cas, il ne semble pas que Commode y figure, ce qui ne milité pas en faveur d'une conception datant de son avènement, même si en fait il n'a pas pris part aux deux guerres...

À la différence de la colonne Trajane, celle de Marc Aurèle est fortement détériorée (à l'ouest notamment), et l'usure du marbre rend d'autant plus sommaire le relief de certains faciès. Il faut donc prendre garde de ne pas confondre les effets du temps et des intempéries avec des effets de style.

Comme sur la colonne Trajane, la séquence débute par une vue des postes de garde et des tours de guet, en bordure du Danube personnifié de dos sous sa boucle. L'armée veille au salut de l'Empire, et c'est pour la sécurité du monde romain qu'elle franchit le fleuve sur un pont de bateaux, comme soixante-dix ans plus tôt lorsqu'elle attaqua les Daces. En fait, nous avons vu que la vigilance des services frontaliers avait été prise en défaut...

Comme c'est la tradition aussi, une harangue aux troupes (*adlocutio*) sert à galvaniser leur moral avant les premiers affrontements que précède rituellement la purification de l'armée (*ustratio*). Ainsi, toute une série de scènes réédite le modèle trajanien qui a peut-être davantage influencé le concepteur de la colonne dans sa moitié inférieure que dans sa moitié supérieure.

Mais très vite, en fait, l'iconographie aurélienne s'en libère et affirme son originalité. Dès la deuxième spire (scène 8), on est frappé par la figure du camp où Marc Aurèle consulte son état-major (avec une vision à la fois frontale des tentes et aérienne de l'enceinte courbe du *castrum*¹⁸), puis (scène 10) par le confluent qui nous est montré verticalement en Y, comme sur une carte murale en gros plan. Ces représentations simplistes, mais efficaces, et directement parlantes, singularisent les reliefs de la colonne. Le paysage y est d'ailleurs plus montueux, escarpé, tourmenté (comme les hommes) que sur la colonne Trajane.

Une autre nouveauté de la séquence est la place qu'y occupe un surnaturel étranger à la tradition romaine du relief historique. Dans la scène 11, on assiste à la destruction par la foudre d'une machine de guerre ennemie poussée contre un poste romain, peut-être le fortin de Muschrau (Muschova, Slovaquie). L'empereur contemple l'événement providentiel qu'il aurait obtenu du ciel grâce à ses prières : *precbas suis contra hostium machinamentum*, écrit son biographe de l'*Histoire Auguste*. Autre miracle célèbre, celui de la pluie au pays des Quades ravagé par la sécheresse. Au-dessus des cadavres d'hommes et de bêtes morts de soif, Jupiter *Pluvius* fait tomber de ses ailes, de sa barbe et de ses cheveux ruisselants les flux d'un orage bienfaisant, mais après l'épuisement des Quades, ce qui conforte les Romains dans l'assurance que les dieux sont avec eux. On sait que les chrétiens attribueront aux prières de leurs coreligionnaires servant l'armée – les soldats de la légion « Fulminante » – ce miracle daté de 172. Du côté païen, on l'imputait à un mage égyptien de l'entourage impérial, le hiérogammaté Arnouphis, qui aurait fait intervenir le dieu Thot sous le nom d'Hermès *Aerios*.

Sur la colonne, c'est Jupiter, dieu de la foudre, qui apparaît comme le sauveur des légions, sous une forme inédite qui personifie les trombes d'eau

LA CRISE ET LE TOURNANT DU SIÈCLE D'OR

célestes. Mais en 173, les monnaies de Rome célèbrent la *religio* de Marc Aurèle en nous montrant Mercure (équivalent latin d'Hermès-Thot) dans un temple à fronton semi-lunaire de type alexandrin. L'épisode devrait figurer plus loin sur le film de marbre. On a le sentiment que le concepteur a voulu marquer d'emblée l'appui décisif des forces divines, alors que la colonne Trajane soulignait plutôt la maîtrise technique et rationnelle des opérations militaires.

À mesure qu'on avance dans le déchiffrement de la séquence, on perçoit aussi la violence, l'acharnement des combats, la brutalité impitoyable des attaques et des répressions. Les attitudes sont brusques, déformées les corps ou défigurent les visages. L'empereur fait grâce aux prisonniers ou aux requêtes des peuples ralliés à l'Empire, mais l'armée se déchaine. Rarement dans l'art antique on a représenté de manière aussi rude et comme « en direct » la fureur guerrière, la rage du massacre et, corrélativement, la souffrance des victimes (fig. 123) ou la démeure farouche des « desperados ». Le rythme de la guerre est haletant. Dans les scènes datées, le parallélisme des lances, des corps cuirassés, des jambes tendues donne au relief la cadence d'une marche offensive irrésistible (scène 67). Là où les légionnaires adoptent le dispositif de la « tortue », bouclier contre bouclier, en formation cuirassée pour monter à l'assaut des bourgs fortifiés par les Marcomans, la machine de guerre romaine s'impose, tout aussi invinciblement. Ces tendances, déjà sensibles sur les premières spires de la colonne, s'accroissent davantage à mesure que l'on monte, en fonction même de l'appréhension de la seconde guerre. Avec l'exaspération de l'action s'accroît et s'aggrave aussi celle des physiognomies, rudes, somnolentes, tordues jusqu'à la caricature par la haine ou la douleur. Celle de l'empereur est d'une gravité souvent pathétique, lorsque des chefs indigènes viennent lui faire acte d'allégeance (scène 49) ou lorsqu'on lui présente une tête coupée et des prisonniers (scène 66). Son corps figure généralement de face, même si le visage est tourné vers l'action en cours, avec le souci permanent de la situation. Sur la colonne Trajane, l'empereur dominait la situation en la créant le plus souvent. Marc Aurèle la domine aussi, mais iconographiquement : il l'éprouve. Car on ne peut pas dire que les évé-



123. Colonne de Marc Aurèle : attaque d'un village. 180-190 ap.-J.-C., Marbre, Rome.

ments de la colonne Aurélienne s'y déroulent suivant un plan stratégique inmanquable. Il y a des imprévus, des prodiges, des péripéties tragiques, une discontinuité, des palpitations, sans rien de la recomposition partiellement idéalisée que postule la spirale trajanienne. On y a comme le sentiment du choc de l'actualité, des choses vives qui s'y pressent à une allure essoufflante parfois, sans aucun temps mort. Il suffit de jeter sur la colonne un regard d'ensemble pour se convaincre immédiatement, par comparaison avec l'autre, que le relief en est plus dur et plus dru, plus saillant et vibrant de fourmillements humains, comme les sarcophages à scènes de batailles (pl. 39).

La facture et le style des visages ou du détail autorisent l'hypothèse d'une même équipe de sculpteurs, qui participent de la même sensibilité, même si elle ne porte pas, comme celle de la colonne Trajane, la marque d'une forte personnalité direc-

trice. Il s'agit de marbriers qui ont travaillé en quelque sorte anonymement, avec un sens commun du drame historique vécu collectivement et conflictuellement par les Romains comme par les barbares. Cependant, on a pu déceler, à différentes étapes de la colonne, la main d'un même « maître » qui avait le sens plastique et vivant des figures, de la vigueur nerveuse des physiologies, de la mise en scène efficacement dramatisée.

Ce monument pose la même question de lisibilité que la colonne Trajane. Il n'est pas conçu pour être déchiffré de bout en bout, suivant la spirale ascendante de cette épithape en images qui dénombre au moins une partie des « travaux » de l'*imperator* héroïsé. Les contemporains – qui ne disposaient ni de photos ni de moulages examinables à loisir dans un musée comme celui de la Civiltà Romana ! – en avaient une autre vision que la nôtre. Un témoignage significatif est celui du bio-

graphe de Marc Aurèle dans l'*Histoire Auguste* (24, 3-4) : on y trouve énumérés successivement l'équité de l'empereur envers les prisonniers, l'accueil qu'il réservait aux barbares installés en territoire romain, la foudre détournée sur la machine de guerre ennemie, enfin le miracle de la pluie. Cet ordre *a priori* bizarre des faits correspond à ce qu'on voit sur la colonne quand on se tourne vers l'ouest, c'est-à-dire vers le temple de Marc Aurèle. Mais cette séquence suppose qu'au lieu de graver les étapes de la courbe ascendante jusqu'au sommet de la colonne – ce qui pour un piéton est optiquement impossible – le spectateur antique, après un regard fasciné par la hauteur du fût et son iconographie foisonnante, en faisait une lecture verticale, à partir du niveau déchiffrable à l'œil nu, non pas en montant, mais en descendant ! Peut-être le concepteur a-t-il volontairement situé à une hauteur discernable deux événements providentiels qui confirment aux Romains la faveur des dieux, mais aussi les actes manifestant – comme les panneaux de l'arc – l'humanité de Marc Aurèle, et donc les bienfaits de la romanité.

Au vrai, la colonne fut parachevée sous le règne d'un empereur qui, au lieu de poursuivre la guerre sur le front danubien, préférait traiter avec les barbares en « achetant sa tranquillité », comme l'écrivit Hérodien (*Histoire romaine*, I, 6, 9). Mais ses portraits personnalisent une tout autre humanité que celle de son père, voire plutôt une forme de surhumanité qui rompt déjà avec la tradition antonine pour anticiper sur certaines évolutions ultérieures.

On en connaît quatre ou cinq types qui correspondent aux variations de l'âge, mais aussi aux différentes finalités de l'image impériale. Déjà sur le buste du musée Capitolin trouvé dans la villa d'Antonin le Pieux à Lanuvium (il s'agit apparemment d'un original), l'adolescent a, vers 175, le visage impassiblement hautain : l'œil ressort avec une sorte de morgue à peine maîtressée, qui contraste avec la candeur résignée du père. « Je suis le seul à être né dans une maison impériale », dira-t-il à son avènement, cinq ans plus tard (Hérodien, *op. cit.*, I, 5, 5). À l'âge où Marc Aurèle revêtait le manteau de philosophe, Commode faisait jeter au four l'esclave qui n'avait pas suffisamment chauffé son bain. Mais en 180, après la mort du père, le fils porte les espoirs

d'un nouvel âge d'or, après la crise de 166-170 et les épreuves qui ont miné l'Empire. « Le peuple de Rome fut au comble de l'euphorie », écrit encore Hérodien (I, 7, 1). C'était le retour de la jeunesse et de la fête. Mais le buste du Vatican (fig. 124), qui coïncide avec cet état de grâce et les charismes du joyeux avènement, respire aussi la majesté irrésistible du prince, heureux de régner enfin seul, sans être tenu en lisières par un philosophe austère qui ne savait pas profiter du pouvoir !

« Il était d'une origine plus noble que tous ses prédécesseurs. Sa beauté fit de lui le plus bel homme de son temps » (Hérodien). Cependant, les



124. Commode à son avènement, vers 180 ap.-J.-C., Marbre, Musée du Vatican.

paupières lourdes trahissent le jouisseur noctambule, déjà marqué par les plaisirs. Sur un buste cuirassé du musée Capitolin qu'une inscription date de 183, le visage plein est à première vue plus débonnaire, mais foncièrement autoritaire, avec un regard qui se veut impérieux et fascinant. Cette iconographie du souverain le démarque assez clairement désormais de l'humanisme philosophique et libéral qui caractérisait celle d'Antonin le Pieux ou de Marc Aurèle. La majoration de l'œil, sa fixité quasi hiératique préfigurent les tendances de l'art tétrarchique un siècle plus tard. L'empereur se veut plus proche des hommes, mais inspire crainte et tremblement. De fait, Commode s'est pris et a voulu qu'on le prit pour un nouvel Hercule. Des médaillons représentent son buste janiforme soudé comme un



125. Commode en Hercule, vers 191-192 ap. J.-C. Marbre et albâtre. Rome, palais des Conservateurs.

frère siamois à celui du héros. Les effigies officielles figurent l'empereur avec la massue et la peau du lion de Némée, tel qu'il aimait à s'exhiber dans l'amphithéâtre.

Un buste fameux du palais des Conservateurs nous en montre une image exceptionnelle (fig. 125). On l'a exhumé à l'emplacement probable des Jardins de Lamia, propriété impériale d'où provient la Vénus de l'Esquilin (également au palais des Conservateurs). On connaît peu de sculptures taillées de façon aussi complexe dans un même bloc de marbre (pentélique). L'artiste a réussi l'exploit de multiplier les creux et de suspendre quasiment dans le vide un buste surchargé d'attributs divins. En fait, le bouclier d'Amazone et le globe surmonté de la double corne d'abondance (symbole du nouvel âge d'or) dissimulent un fort support en marbre. Mais on a une impression d'apaisant irrégulier ou d'un miracle de l'épiphanie impériale, en suspens au-dessus du monde ordinaire. L'œil est vindicatif et plus dominant que jamais. C'est un regard de défi. Le portrait date en effet de 191-192, alors que Commode a déjoué tous les complots et se croit immunisé par son identification avec le héros grec – qui à Rome est un dieu. La toison exubérante devait être dorée (nous savons que l'empereur se faisait saupoudrer les cheveux de poussière d'or, comme Lucius Vénus), et cet or devait ressortir sur l'ombre que fait le vide sous la dépouille lionne. Les pattes du fauve nouées sur la poitrine ont les griffes nerveusement mises en valeur, comme pour donner l'illusion d'une force encore frémissante. Le prince déifié de son vivant incarne la félicité qu'il assure à l'univers, représenté par la sphère étoilée que cercle un zodiaque où les trois signes (Taureau, Capricorne, Scorpion) nous réfèrent le premier à la date de son avènement (17 mars 180), le deuxième au mois de décembre nommé désormais – comme l'empereur – *Amazonius*, le troisième à son entrée triomphale dans Rome le 22 octobre 180. Deux Amazones accostent le globe au-dessus duquel le maître invincible est exalté, *exsuperantissimus* (le « suréminent ») : épicièse que portait Jupiter et que Commode s'est donnée, en même temps que les noms d'*Hercules* et d'*Amazonius*.

Avec le buste, on a détérré en 1874 deux statues fragmentaires de centaures marins qui formaient avec l'empereur un groupe héraldique, en tenant



126. Centaurotes de Koenigshtofen, vers 160-180 ap. J.-C. Grès gris. Strasbourg, Musée archéologique.

au-dessus du nouvel Hercule un grand voile arrondi symbolisant le firmament. Cette *uelficatio* contribuait encore à surhumaniser Commode, et les Tritons évoquant l'Océan qui entoure la Terre habitée rappelaient le triomphe universel de l'invincible *Amazonius*, *terra maritima*, suivant un slogan solidaire de la *Pax Romana*.

Un autre dieu, Mithra, que ses « travaux » apparentaient à Hercule, aurait suscité chez Commode, d'après l'*Histoire Auguste*, une dévotion vite dévoyée dans le sadisme (il aurait profité des meurtres simulés dans le rituel pour en perpétrer de bien réels). Les années 170-190 coïncident, en tout cas, avec l'expansion du mithriacisme dans les cadres de l'administration et de l'armée. À cette expansion correspondent aussi des expressions nouvelles dans le développement de l'art mithriaque.

C'est alors en effet qu'apparaissent les premières grandes stèles culturelles à reliefs compartimentés, notamment à Strasbourg (Koenigshtofen) où le *Mithraeum* a de toute évidence été décoré par un sculpteur venu d'Italie au temps de Marc

Aurèle, car il s'agit d'un art étranger à celui des artisans locaux. La grande stèle est animée d'un souffle baroque. L'enflure céleste du manteau de Mithra, pressé de mettre à mort le taureau détendeur du sang vital, est soulignée par le coloris contrasté des plis multiples. Malgré l'état trop lacunaire du panneau, on vérifie dans le modelé des fragments une force et un élan appropriés aux intentions de cette iconographie, conçue pour communiquer et entretenir une conviction ardente chez les « Soldats* » du dieu iranien. La figure assez bien conservée de Centaurotes qui, avec sa torche abaissée, personnifie le soleil à son déclin ou dans l'hémisphère inférieur, a un charme mystérieusement ensorceleur (fig. 126) : sous les vagues enflées de boucles vivantes, son œil fixement rêveur implique une foi tranquille et passionnée. Les calices végétaux supportant les épisodes de la geste mithriaque, sur les deux pilastres historiés, se trouvent vers la même époque sur la Porte Noire de Besançon, que caractérisent aussi les bandes sculptées.

À cette mode prévalent les motifs latéralement mis en relief sur la paroi rupestre de la grotte dans



127. Tête de Mithra tauroctone, vers 170-180 ap. J.-C. Marbre. Karlsruhe, Landesmuseum.

le cas, par exemple, d'une stèle trouvée sur la via Tiburtina et conservée au musée des Thermes, mais sans la tête de Mithra qu'abrite le musée de Karlsruhe (fig. 127) : physionomie extatique du Tauroctone accomplissant les volontés de la providence divine. Le principe d'une composition à scènes secondaires, superposées de part et d'autre du tableau principal, se précise indiscutablement sur le panneau de *Nersae* (Civitella di Nesce, dans les Abruzzes), qui date de 172. Le relief y a l'expressivité fébrile et pathétique de l'art aurélien. Quelques années plus tard, une étrange exaltation éclate sur le visage de Mithra sculpté en haut relief pour l'antré de Sarrebourg.

En peinture, le panneau culturel de Marino transcrit le nouveau schéma (pl. 40). Comparé à la fresque de Capoue, il nous donne la mesure des changements qui affectent le style, ou plutôt la fonction de l'imagerie mithriaque. Le jeu des couleurs ressortit au même symbolisme, avec moins d'éclat et de vivacité. Le revers bleu du manteau arrondi derrière le Tauroctone est un ciel parsemé d'étoiles d'or. Visiblement, le souci symbolique prime le sens plastique, car les plis de la cape sont uniformément parallèles. Disproportionné, Mithra semble poser, et le taureau, plutôt plat, ressemble à un décor de théâtre. Les deux dadophores, eux aussi, ont l'air de poser accessoirement, sans participer moralement à l'action. Mais le rayon solaire frappant Mithra souligne sa relation directe et privilégiée avec la

lumière diurne. Les deux bandes verticales, double séquence de vignettes illustrant la « bible » des autres persiques, relèvent avant tout d'une pédagogie. Il s'agit d'un *compendium* catéchétique en images. Mais cette finalité n'est pas incompatible avec l'expression d'un sentiment religieux qui fait prévaloir la sensibilité sur l'élégance formelle, comme on le perçoit dans l'énergie confiante qui rayonne sur le visage du Tauroctone.

De cette période (vers 170-180) pourrait dater un haut-relief en stuc dont on a retrouvé la tête étincelante de Mithra dans le sanctuaire fouillé sous l'église San Stefano Rotondo. L'éclat de la fine feuille d'or appliquée sur la face divine rehausse l'intensité du regard, volontaire et fascinant.

Nous avons vu l'importance que tendait à prendre le surnaturel sur la colonne Aurélienne. La tradition littéraire nous confirme la piété maladroite d'un empereur-philosophe qui, dans la tourmente, multipliait les sacrifices et le recours à des rites insolites. Les aberrations de Commode et la surhumansation aggravée de l'effigie impériale, dans une société que sollicitaient le prosélytisme des sectes et les cultes à mystères, dominent cette ultime génération antonine. Toute crise met en cause les dieux qui sont censés protéger les hommes. Même si l'on continue d'y croire, on n'y croit plus de la même façon ou l'on se fie à d'autres dieux, et l'art en témoigne diversement.

ROME SÉVÉRIENNE (193-235)



128. Septime Sévère, vers 200-210 ap. J.-C. Marbre et albâtre. Rome, musée Capitolin.

Avec la mort de Commode, assassiné le 31 décembre 192 grâce à la complicité de sa concubine Marcia (qu'on disait chrétienne), c'est à nouveau une dynastie qui s'éteint, et donc une crise de régime qui divise l'armée entre les prétendants à l'Empire, faute d'une loi de succession. Septime Sévère, un Africain de Lepcis Magna (Tripolitaine), à raison de ses compétiteurs. Énergique et rusé, il gère l'Empire avec une main de fer. Mais pour répondre aux nostalgies de l'opinion publique envers l'âge d'or de la dynastie antonine, il se légitime fictivement en se donnant comme frère de Commode, et par conséquent fils de Marc Aurèle par adoption. Son fils Caracalla portera donc les noms de son prétendu grand-père : *Marcus Aurelius Antoninus*.

Cependant, ce provincial qui avait du mal – parait-il – à se défaire de son accent punique est étranger aux traditions de l'aristocratie romaine, voire italienne. Il a épousé une Syrienne, Julia Domna, fille d'un grand prêtre du Soleil d'Émèse, le dieu Élagabal. Même s'il se réclame de la « belle époque » antonine pour enrâcler sa propre dynastie, Septime Sévère brime ou pénalise les élites sénatoriales ou municipales qui ont soutenu plus ou moins ouvertement ses rivaux. Clodius Albinus et Pescennius Niger en particulier. Il rompt avec l'humanisme libéral, mais surtout avec une politique qui, en encourageant le mécénat local, avait été propice à l'embellissement des villes. Seule l'Afrique profite de ses faveurs.

C'est un homme à poigne dont les portraits manifestent d'emblée l'intransigence autoritaire. Sa physionomie respire une sorte d'énergie militaire. Le regard est précis, volontaire, despotique

et presque fascinateur. On a constaté sur les têtes de Commode l'importance grandissante de l'œil comme organe d'un pouvoir qui se veut surhumain. Sur l'exemplaire du palais Pitti, cet œil se lève comme s'il puisait au ciel une inspiration transcendante, et la tendance se confirme résolument sur la tête du musée Capitolin, magnifique portrait en marbre blanc sur un buste en albâtre vert olive transparent (fig. 128). L'empereur paraît alors comme un intermédiaire entre les hommes qu'il gouverne et les dieux qui orientent son action. La barbe à grosses mèches et la chevelure opulente ont suggéré une possible assimilation du souverain à Sérapis. C'est plutôt Caracalla qui vouait un culte particulier à ce dieu, même si l'art et les sanctuaires égyptiens ont impressionné son père quand, après sa campagne contre les Parthes, il a fait dans la vallée du Nil un voyage de « tourisme religieux ». Quoi qu'il en soit, cette mutation de l'iconographie officielle relève d'un souci d'idéalisation défilante.

Au séjour de Septime Sévère en compagnie de sa femme et de ses deux fils (Géta et Caracalla) se rattache peut-être un médaillon de bois peint acquis en 1932 par le musée de Berlin. Dans ce portrait de famille, la dominante symbolique de l'or des vêtements et des couronnes évoque évidemment l'éclat du soleil, dont l'empereur est le vicaire illuminant l'*orbis Romanus* et dont le profil est accolé au sien sur les monnaies. Les grands yeux en amande, bien dessinés, de Julia Domna, fixent le spectateur avec une majesté hiératique étrangère à la présence personnelle d'une femme d'esprit et de réflexion, comme celle qu'impose la superbe tête du musée de Munich (fig. 129).



129. Julia Domna, vers 200-210 ap. J.-C., Marbre, Munich, Glyptothèque.

À Rome même, plusieurs travaux édificitaires signalent le règne de Septime Sévère comme une époque où l'*Vrbs* change encore de visage. Toute une série de remises en état, rendues indispensables par le terrible incendie qui avait ravagé Rome à la fin du règne de Commode, contrainte d'abord à modifier la physionomie de sites ou d'édifices publics plus ou moins prestigieux : restauration du théâtre de Pompée, du portique d'Octavie, du temple et du forum de la Paix, avec leurs annexes (notamment la bibliothèque portant le nouveau plan de marbre de la ville), du Panthéon surtout, qui sacralisait la grandeur de l'Empire. Le feu avait même détruit les bibliothèques du Palatin, et Septime Sévère en profite pour agrandir et repenser le palais impérial. La surface en est accrue, grâce à ces énormes substructions qui tiennent toujours bon au sud-est de la colline artificiellement élargie. Le souverain y rend la justice dans une salle dont le plafond voûté porte la carte du ciel, et l'indication de son horoscope y souligne la prédestination

astrale de l'homme providentiel. Septime Sévère fait bâtir une entrée monumentale orientée en direction de la voie Appienne et de son Afrique natale : le *Septizodium*, dont les restes ont été détruits sous le pape Sixte Quint en 1588-1589. On y voyait les sept orbes planétaires et une forêt de colonnes encadrant des statues (dont celle du prince) qui faisaient de cette façade une porte du ciel, et du Palatin la demeure d'un dieu vivant, veillant au salut du monde habité. L'architecture palatiale va de pair avec la surhumanisation du portrait impérial.

Les dieux étrangers ou d'origine étrangère continuent d'occuper culturellement la ville. Le sanctuaire de Jupiter *Dolichenus* sur l'Aventin s'enrichit de nouveaux reliefs. Aux saints patrons de Lepcis, Melgart et Shadrapha (Hercule et Liber Pater), Septime Sévère consacre dans Rome un temple que Dion Cassius dit d'une « grandeur démesurée », mais dont on ignore l'emplacement. Les dieux tutélaires de sa ville natale figurent en tout cas dès 194 au revers de monnaies frappées dans l'atelier de Rome, mais sous leur aspect gréco-romain. L'empereur africain favorise également la *Dea Caelestis* de Carthage, déjà implantée au Capitole (sur le site de l'*Ara Caeli*). Mais désormais, elle fait son entrée dans la typologie monétaire officielle, à dos de lion et avec un profil comparable à celui d'Isis chevauchant le chien Sirius. On identifie parfois Julia Domna avec cette déesse « céleste » que son épithèse assimile à l'Aphrodité *Ourania* des Phéniciens.

Les dieux de l'Orient ont pris pied dans le Trastevere : Jupiter Héliopolitain et la Déesse Syrienne, les dieux palmynéens, qui s'y confirment durant le III^e siècle. On a trouvé au Palatin un petit relief représentant la triade de Baalbek (Jupiter Héliopolitain entre Mercure et Vénus-Astarté dans sa mandorle) : il pourrait avoir servi aux domestiques levantins du palais. Dans l'entourage de Septime Sévère, on connaît un africain « père et prêtre de l'invincible Mithra », spécialement attaché à la *Domus Augustiana*. C'est l'époque où un groupe de mithraïstes, également liés au service du prince, aménage un important sanctuaire souterrain, l'un des plus grands de Rome, sous ce qui deviendra l'église Santa Prisca. Ils s'installent dans une maison qui appartenait au domaine impérial et où Trajan avait sans doute logé avant son



130. Ariane à Naxos (détail), vers 190-200 ap. J.-C., Marbre, Baltimore, Walters Art Gallery.

avènement. Un graffiti inscrit sur la paroi externe de la grande niche abritant l'image en stuc de Mithra tauroctone date le premier état du *Mithraeum* : 20 novembre 202. Ce groupe en haut relief respire la force, et le regard du dieu puissamment musclé a quelque chose de fascinant. Sous Mithra s'allonge la statue (en stuc également) d'Occan, le corps vêtu d'un manteau bleu foncé. Sa carnation était rouge et un voile bleu couvrait sa tête dorée.

Les grandes compositions peintes ou sculptées à scènes multiples, étagées de part et d'autre de la tauroctonie ou juxtaposées au-dessus de la voûte rupestre, relèvent d'une vision verticale du panneau dont l'art sévérien nous atteste le succès. Typique à cet égard est la grande stèle d'Osterburken, taillée par des sculpteurs italiens, et où dans les angles supérieurs foisonne un fouillis de motifs intriqués, directement comparable à celui des sarcophages contemporains.

Dans la dernière décennie du II^e siècle, les cuves à scènes de batailles, où l'œil se perd d'abord dans une masse confuse et tumultueuse, répondent à la même tendance, en fonction même du format haut des sarcophages. En faisant ressortir les figures les unes derrière les autres, le marbrier donne du tableau une vue semi-aérienne, comme dans certaines scènes des colonnes Trajane et Aurélienne,

mais avec un décalage des têtes ou des torses, sans égard aux proportions et à l'éloignement relatif des figures. Cependant, il s'agit là d'un effet global de grouillement, coordonné à une convergence des mouvements en direction du chef qui incarne la victoire au cœur de la mêlée : finalité héroïsante, parallèle à la mise en valeur du prince dans la scène de *lustratio* sur l'arc de Marc Aurèle.

Ce type de composition ne caractérise pas seulement les grandes fresques guerrières. On en retrouve l'esprit et le style sur les sarcophages célébrant le triomphe de Bacchus avec une luxuriance éblouissante et pittoresque, évidemment tributaire de modèles peints : exemplaires de Woburn Abbey, du musée Capitolin, et surtout du Casino Rospiigliosi. Au déroulement horizontal de la *pompe*²⁸ dionysiaque sur les cuves de format long, se substitue l'agrandissement vertical de la perspective. *A priori* déconcerté, le regard se concentre ou se lève au lieu d'évoluer simplement de gauche à droite, comme sur les frises de l'époque hadriannienne ou antoninienne. C'est aussi le mouvement que suggère une *Découverte d'Ariane* issue de la tombe des *Capurnii*, sur la via Salarna (fig. 130).

Dans un atelier de l'*Vrbs* qui exportait ses produits de luxe en Gaule, le dionysisme inspirait alors un style d'exaltation brillante et pétillante approprié à l'esprit du sujet. Ses marbres excellent à exprimer



131. Sarcophage des *Accipitii* (détail) vers 210-220 ap. J.-C., Marbre, Lyon, musée de la Civilisation gallo-romaine.

dans les physionomies les élans orgiaques ou la ferveur mystique (fig. 131). C'est l'époque où se multiplient les sarcophages en forme de cuves à l'oulet la vendange (*lénos*). Le pressage du raisin figurait la mort de Dionysos-Zagreus et sa renaissance dans le vin vivant qui excite les bacchants. Ainsi la sépulture du défunt assimilé au dieu-grappe (le Dionysos *Botrys* d'une peinture pompéienne) pouvait-elle symboliser le salut posthume.

Une tendance se fait jour dans cette officine, qui consiste non pas à intriquer les figures dans un même conglomérat compact et mouvant, mais à les étager sur des sols en suspens à différents niveaux. C'est le cas sur les deux fragments d'une *lénos*, qui représenterait Ariane à côté d'un dieu personnifiant le sommeil de la mort, mais face à Bacchus venu la ranimer, en compagnie d'Hercule et d'Omphale. Sur un linéament rocheux, une allégorie barbare, que sa torche identifie peut-être avec un volcan, sommeile sous les pampres à côté d'un temple (fig. 132). Mêmes sols pierreux sur la grande *lénos* de la galerie Charamonti au Vatican, où le couple divin surmonte une scène de foulage : image d'un entassement lourd et serré trahissant le souci de visualiser un maximum de figures dans l'espace à décorer. La prééminence du relief et l'expressivité



132. *Lénos* dionysiaque, vers 210-220 ap. J.-C. Marbre. Musée du Vatican, Magazino.



133. *Lénos* dionysiaque, vers 220 ap. J.-C. Marbre. Musée du Vatican.

du style y renforcent une atmosphère d'ardeur inquiète, voire tourmentée (fig. 133).

Toute une série de panneaux à peu près contemporains illustre cet art du montage complexe qui, en enchevêtrant des figures diversement proportionnées, déstabilise visuellement la composition. Sur un sarcophage qui associe significativement au sommeil de Rhéa Silvia celui d'Endymion (fig. 134), l'application du procédé – déjà sensible sur l'exemple du musée Capitoïn – n'est pas d'un heureux effet. Le sens du tableau grandiose s'affirme de façon beaucoup plus subtile sur des sarcophages illustrant les mythes de Phéathon et de Paris. Sur le *Phaëthon* de la collection Maffei à Vérone (fig. 135), les scènes s'étagent sur deux ou trois plans qui, à l'examen, restent clairs et distincts, du moins pour qui connaît l'histoire : car du plan supérieur à droite au plan supérieur à gauche, avant la chute qui ramène l'œil au centre, puis au registre inférieur, l'ordre chronologique n'a rien de rectiligne ! Mais la fresque de marbre veut d'abord évoquer la perturbation du monde provoquée par l'outrecuidance du héros.

Un panneau détérioré de la villa Médicis nous montre le *Jugement de Paris* selon une vision qui s'apparente également aux tableaux de mêlées guerrières. Verticalement, la composition a un axe



134. Mars et Rhéa Silvia : Endymion et Séléne, vers 200 ap. J.-C. Marbre. Musée du Vatican.

médian qu'occupe le dieu Mars sous la Victoire, comme un général dans la bataille. Derrière Paris face à Vénus, deux Nymphes figurent sous un pullulement de palmiers rupertes qu'occupent les brebis du père phrygien. Junon et Athéna, les deux perdantes de l'affaire, sont reléguées au troisième plan, par-delà Mercure – décaptité mais identifiable par son caducée. À droite, Vénus est conduite par la Victoire jusqu'à Jupiter qui « perche » au troisième niveau, au-dessus d'un ciel enfant son voile et des déités du monde humain (*Tellus* et Océan). Par-dessus Vénus et la Victoire, on déchiffre le char du

Soleil, Athéna, les Dioscures et Mercure. Le regard est donc censé devoir se déplacer obliquement de gauche à droite, en montant suivant la diagonale qu'esquisse la Victoire entre Vénus et Jupiter, sorte d'ascension dans l'ordre des quatre éléments, depuis la terre (sous la *Miké* en plein vol) jusqu'au feu (Jupiter détenteur de la foudre) en passant par l'eau (Océan et dieux-fleuves) et l'air (*Caelus*). Donc, un tableau à la fois mythique et cosmique où, comme dans celui de *Phaëthon*, la pluralité fébrile et *a priori* désordonnée des figures sert à suggérer l'idée qu'un drame révolutionne l'univers.



135. Phaëthon, vers 190-200 ap. J.-C. Marbre. Vérone. Museo Maffeiiano.



136. Mars et Rhéa Silvia, vers 210-220 ap. J.-C. Marbre. Rome, palais Mattei.

De la même vision relèvent deux sarcophages du palais Mattei où les époux défunts s'identifient avec Mars et Rhéa Silvia. L'immensité des protagonistes y contraste avec l'effervescence marginale de personnages et d'animaux divers. À droite, sur l'un des deux exemplaires (fig. 136), Vénus (plutôt que Vestia) surmonte la Terre entourée d'enfants qui personnifient les fruits. Au-dessus de Rhéa Silvia, Vulcaïn avec son flambeau (le feu des forges, mais aussi du foyer qu'une Vestale est chargée d'entretenir...) figure assis à côté d'un temple, comme le dieu-volcan de la *lotos* vaïcanne précitée. À la Terre fait pendant à gauche (au premier plan) l'Océan, au-dessus duquel galopent les chevaux du Soleil. Le monde entier est intéressé à cette histoire, puisqu'en naîtront les Jumeaux fondateurs de l'*Vr̥hs*.

Une série de sarcophages « à l'Endymion » permet d'apprécier l'évolution du goût sculptural. Sur celui de la villa Doria-Pamphili, outre l'allongement des silhouettes principales, on vérifie le souci de densité figurative, ce foisonnement touffu de motifs à tous les plans, dans tous les sens, et, contrairement, la manie des sols en « étagères » : deux ou trois terrasses supportant une chèvre allaitant son cabri, un faune de la montagne, le Latmos personnifié ou une scène galante. On affectionne dès lors ces hors-d'œuvre bucoliques qui finiront bientôt par occuper la totalité des façades. Au sol,



137. Endymion et Séléné, vers 220-230 ap. J.-C. Marbre. Paris, Louvre.

Tellus et l'Océan soulignent encore la dimension universelle du mythe.

Ultérieurement, on aura tendance à majorer les figures du premier plan, moyennant quelques remplissages accessoires, comme sur le sarcophage de Saint-Médard d'Eyrans (fig. 137). Mais c'est l'*Endymion* du palais Doria-Pamphili surtout (fig. 138) qui nous offre un exemple éloquent de la nouvelle vision du sujet. La composition est centrée sur une immense *Luna*, démesurément grande par rapport aux chevaux de son char, comme une épiplante fascinante. Mais cette centration est doublée d'une déconcentration de motifs secondaires qui tendent à disperser le regard autour de la rencontre nocturne, avec la multiplication des allégoriques topiques ou cosmiques : le Latmos derrière le génie du mariage, *Hyménaios*, qui surgit au-dessus d'un Sommeil juvénile ; quadrige du Soleil à gauche, bête de la Lune à droite (comme sur les stèles mithraïques de la même époque) ; l'Aurore qui tient le voile de Séléné... Trois Saisons (l'Été et l'Hiver à gauche sous l'orbe du zodiaque, l'Automne à droite) encadrent la scène à laquelle assistent un pâtre barbu et *Tellus*, sous les chevaux cabrés de l'attelage. Toute cette vie inimmuable contrainte à dramatiser le tableau. Cette théâtralisation typiquement baroque requiert la surélévation du champ qu'assurent à cette époque (vers 220-230) les grandes cuves de luxe.

Un mythe connaît alors et connaîtra plus tard encore quelque succès dans l'art funéraire romain, car il combine le thème de l'amour avec l'image du combat : la rencontre d'Achille et de Pentésilée dans la confusion d'une mêlée. À l'instant même où il la tue, le guerrier en tombe amoureux désespérément. Sur un exemplaire du Belvédère, où les héros portent le visage des époux défunts, le gros plan du couple au centre du panneau contraste, comme dans ceux qui mettent en scène les mythes d'Endymion et de Rhéa Silvia, avec le foisonnement latéral de personnages minuscules aux registres inférieur et supérieur. Mais deux Amazones symétriquement doublées de deux Grecs structurèrent la composition, que caractérise un jeu de balancements rhétoriques, comme en surimpression sur le magma de l'exubérance formelle.

Ce sarcophage date de la fin de l'ère sévérienne (vers 230), époque où l'on a sculpté un panneau unique en son genre, mais qui démontre encore à sa manière le goût des superpositions de plans et de perspectives, dans un tableau dont l'ampleur égale la densité figurative (fig. 139). Il s'agit d'un relief funéraire provenant de la Vigna Moiraga, près de la Porte Latine, et conservé au Vatican (Belvédère). Au-dessus des eaux de la mer, par-devant une acclamation serrée de bâtiments portuaires, de temples ou chapelles, d'arcs ou de portes, d'édicules divers et d'un théâtre ou amphithéâtre, surgissent entre un dieu barbu (Océan) et deux déités topiques encadrant Vénus d'immenses personnages au visage dégrossi : les défunts, dont les coiffures correspondent à la mode en vogue sous Sévère Alexandre.

Au registre inférieur, on voit naviguer des bateaux qui ne transportent aucun marchandise, et où rament non pas des matelots en tenue de travail mais des enfants nus, des *puir̥s* comme sur les sarcophages à paysage nautique. D'autre part, sur le vaisseau représenté à gauche sous l'Océan, on reconnaît Ulysse à son bonnet typique (*pileos*¹³⁸). La scène a donc une valeur mythico-symbolique. Les détails de la ville font « vrai », comme des choses vues. Chaque édifice pris séparément donne une impression de réalité matérielle et concrète. D'autre part, cet étagement bâti au-dessus des linéaments rocheux fait songer à certains ports méditerranéens.



138. Endymion et Séléné, vers 220-230 ap. J.-C. Marbre. Rome, palais Doria-Pamphili.



139. Agglomération portuaire, vers 220-230. ap. J.-C., Marbre, Musée du Vatican.

Mais le panorama ne coïncide ni avec celui d'Ostie ni avec ceux de Pouzzoles ou de Naples. Les éléments peuvent s'identifier avec telle ou telle composition d'une agglomération connue, mais leur combinaison d'ensemble est imaginative et veut surtout évoquer la concentration urbaine qu'on pouvait vivre alors à Rome ou à Ostie. La défunte va mettre le pied sur le bateau d'Ulysse, et l'on sait que le retour du héros à Ithaque représentait pour les exégètes néopythagoriciens la réintégration des âmes dans leur séjour originel. Elle s'embarque donc sur l'Océan. Elle abandonne le monde humain, celui d'une ville à la fois attrayante et étouffante, pour regagner avec Ulysse sa patrie céleste.

On retrouve le même groupe central sur une fresque peinte dans la maison romaine conservée sous l'église des Saints-Jean-et-Paul au Caelius (pl. 41). Il s'agit encore d'une composition grande, sorte de mégalographie datable des deux premières décennies du III^e siècle, mais qui – à la grande différence du sarcophage Moiraga – fait abstraction de tout contexte citadin et de toute référence à Ulysse. Autour des figures en gros plan, dont l'éclat ressort comme sous l'effet d'un projetur sur le fond bleu sombre des eaux ambianthes, des Amours s'affairaient ou folâtraient sur leurs barques ou dans l'onde amère. Au loin, à gauche, on reconnaît la silhouette allongée du dieu Océan

qui pêche à la ligne du haut d'une jetée arcaturée, en pleine mer. Entre sa confidente et un échanton qui emplit sa coupe, la maîtresse de maison a l'air de poser frontalement, comme une épiphanie divine dans la *uelficatio* de son châte azuré, pour incarner une sorte d'euphorie inerte et statique, en opposition formelle avec l'essaim vivace des *amorini*. Les contrastes et la superposition des plans sur le champ vertical relèvent d'une vision qui apparente cette peinture du Caelius aux sarcophages sévériens.

De la même tendance aussi relèvent, dans l'art officiel, les panneaux de l'arc érigé en 203 près de la curie julienne, en hommage à Septime Sévère et à ses fils pour leur victoire sur les Parthes. Les colonnes en saillie qui, sur leurs socles respectifs, mettent en valeur les ombres du décor sculpté (fig. 140) confèrent aux deux façades de l'arc la consistance apparente d'un front de scène ou d'un faux portique de part et d'autre de la baie centrale. Cet aspect architectural nous explique l'attribution à Septime Sévère d'un « portique » dont le décor évoquait, d'après l'*Histoire Auguste*, les exploits de l'empereur : *gesta eius exprimens*. Ce « portique » n'est autre sans doute que l'arc du forum.

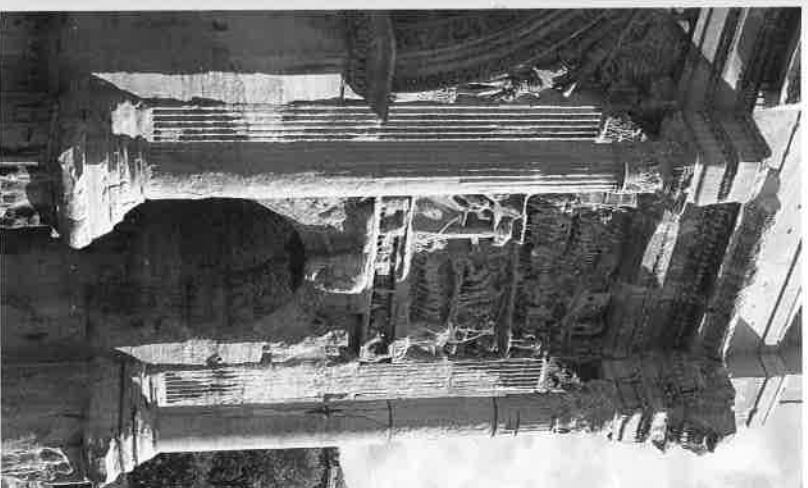
Cet arc ne donne pas, comme celui de Bénévnt un siècle plus tôt, un sentiment de densité compacte, de solidité massive. Sur le monument

trajannien, la multiplication des reliefs ne se faisant pas aux dépens de l'unité. Une frise d'entablement continue y ceinturait l'édifice pour commémorer le cérémonial du triomphe sur les Daces. Ici, la frise triomphale est fragmentée, au-dessus des baies secondaires, en quatre sections qui se répètent, à quelques variantes près : même défilé du buin, des prisonniers, des vaincus qui font leur soumission à la déesse Rome. Elle est allégorique et non pas historique à proprement parler, puisque aussi bien Septime Sévère n'a pas triomphé au sens rituel du terme, ne pouvant, pour des raisons physiques, rester debout dans un char pendant les heures que durait la cérémonie. En revanche, les piédestaux des colonnes évoquent directement des scènes de retour triomphal : captifs tenus en chaîne par les légionnaires, Parthes avec un enfant dans les bras. Ces reliefs sont d'un tout autre style que les figures

mythiques ou symboliques. L'expression des sentiments sur le visage des Romains ou des vaincus a une vigueur encore frémissante, malgré la dégradation du marbre.

Les quatre grands panneaux sculptés au-dessus des petites frises transcendent plus précisément les phases majeures de la guerre parthique, celles du moins que valorise la propagande impériale. Leur composition ressortit globalement à la même verticalité de perception que les stèles, sarcophages et peintures précitées, mais avec des solutions plus ou moins complexes dans le détail. Sur le panneau sud-est, trois registres s'étagent enchaînés de façon à ménager une vision ascendante (d'abord divergente à droite et à gauche, puis de gauche à droite) jusqu'à la délivrance de Nisibis et la harangue conclusive de l'empereur. L'ordre de lecture sur le panneau nord-est fait aussi serpenter le regard de gauche à droite au registre inférieur, puis de droite à gauche pour la soumission d'Abgar IX, roi d'Ostroène. Ensuite, on remonte de gauche à droite, puis à gauche. Autrement dit, on déchiffre le relief tel un boustrophédon*. Comme au deuxième registre du panneau sud-est, le regard doit escalader les assises rocheuses du sol suivant l'orientation des personnages, dont la tête est disproportionnellement grosse pour qu'on puisse les identifier d'en bas. Mais les scènes des registres inférieur et supérieur sont comme vues d'en haut, en particulier le bélier à tortue qui guide l'œil vers la ville perçue à vol d'oiseau, comme les camps romains sur la colonne Aurélienne. En fait, les deux panneaux de la façade orientale combinent l'horizontalité des séquences narratives avec la verticalité d'un agencement qui veut adapter à une surface plane rectangulaire le principe de la spire sculptée. On a ainsi comme les fragments d'une frise héliocoidale, aplatis et coupés.

Face au Capitole (côté ouest), c'est de part et d'autre une composition plus simple à deux registres superposés, comme les deux volets d'un diplyvque à charnière horizontale, suivant un schéma qui deviendra fréquent sur les sarcophages chrétiens, notamment aux III^e et IV^e siècles. Ces deux panneaux occidentaux polarisent également l'attention sur une ville. À gauche (nord-ouest), on assiste à l'attaque et à la prise de Séleucie. Au registre supérieur, Parthes et Romains forment



140. Arc de Septime Sévère, 203 ap. J.-C., Marbre, Rome.

quatre groupes qui divergent comme les branches d'un X : chiasme qu'anime une dynamique, car au mouvement centripète des assaillants s'oppose le mouvement centrifuge des fuyards. La ville est vue à la fois d'en bas et d'en haut, avec sa grande tour centrale qui ressemble à un minaret et son encinte que baigne le fleuve personnifié à gauche (le Tigre). Au registre inférieur, le cours d'eau n'est pas personnifié, car il s'agit du canal qui traversait la ville, vue cette fois du sud, alors qu'au registre supérieur on l'aperçoit sur la rive droite du Tigre, donc de l'ouest ou du nord-ouest. À droite, on voit le roi des Parthes, Vologèse IV, fuir à cheval. Enfin, le panneau sud-ouest nous montre l'assaut d'une ville, dont le bélier à tortue a ébranlé la fortification, sous une scène où l'empereur harangue son armée pour la féliciter, en vue de Ctésiphon, capitale des souverains parthes, avec son palais royal et un édifice à couplet qu'on a voulu identifier avec le fameux temple du Soleil d'Hatra ; mais il s'agit plutôt d'une grande salle d'audience, comparable à celle dont le dôme en saphir représentait le ciel d'après Philostrate (*Vie d'Apollonius*, I, 25) – à Babylone, il est vrai. C'est pourtant à Ctésiphon qu'en 198 Septime Sévère a fait proclamer Caracalla « Auguste » et Géta « César ». Les troupes acclament donc les princes dont la dédicace de l'arc célèbre les victoires. Dans le détail du relief, le regard peut diverger, mais il monte jusqu'à l'empereur dans toute sa gloire, face à cette couplet qui devait lui rappeler le firmament peint sous lequel il rendait la justice au Palatin.

À pareille époque, sinon la même année (203), on retrouve appliqué le principe du décalage vertical des scènes ou des groupes humains sur la face interne d'un tétrapyle érigé à Leptis en hommage à Septime Sévère, et qui nous montre trois plans d'affrontements étagés, sous les remparts d'une ville parthe assiégée.

Faute de colonne historiée, Septime Sévère recevait ainsi de son vivant l'hommage de quatre « tapisseries » en marbre de Luni, beaucoup mieux lisibles du public et d'un impact plus direct sur l'imaginaire des Romains. Outre la novation qu'apportait le compromis entre le panneau plat et la frise hélicoïdale (mais qui restera sans lendemain), il faut noter la propension du sculpteur à multiplier plus ou moins mécaniquement les personnages en accumu-



141. Porte des Changeurs, 204 ap. J.-C.
Rome, Forum Boarium.

lant les têtes qui dépassent à l'arrière-plan en vue d'un effet de foule, ou plutôt de masse. Les figures ne comptent pas séparément comme dans la sculpture grecque, mais par leur nombre, même si certains faciès durement expressifs s'imposent à l'attention, comme si l'objectif d'une caméra les fixait tour à tour.

Curieusement, l'art privé dont témoigne la Porte des Changeurs (tout contre Saint-Georges-en-Velobre) manifeste moins de recherche et d'originalité, mais illustre aussi certaines mutations de l'iconographie impériale (fig. 141). Cet arc, financé en 204 par les banquiers et les négociants en bétail du Forum Boarium – qui, dans la dédicace, se disent « religieusement dévoués » (*devoti*) à la divinité de la famille impériale (*numini eorum*) –, n'est pas seulement un décor de fond pour la place liée au Forum Boarium. C'est un passage en direction du *Vicus Iugarius* et du Capitole, même si l'état connu de la face nord peut d'abord nous suggérer que la

bifrontalité traditionnelle de l'entrée monumentale est désormais sacrifiée à un seul effet frontal. Car les sujets des panneaux internes ont, dans l'économie symbolique du monument, une importance capitale, et l'on ne pouvait les regarder qu'à condition de franchir la porte.

Typique du temps est la surcharge iconographique, la multiplication et la fragmentation des reliefs qui occupent la totalité ou presque des surfaces, sauf le champ épigraphique et la face postérieure de la porte. Cette impression est renforcée pour nous du fait que la base des socles était dans l'Antiquité à un mètre environ sous le sol actuel, ce qui devait assurer alors au monument un profil plus élané. Les sculptures de la façade méridionale sont en grande partie perdues, mais ce qu'on en conserve (enseignes militaires, taureau apprêté pour le sacrifice) n'a rien que de plat et traditionnel, de même que les reliefs du flanc gauche (à l'ouest) : cortège de prisonniers parthes qu'accompagne des légionnaires, entre les *cornilli* ou « ludions » du triomphe (registre supérieur) et une frise d'armes doublant le retour du bucin (registre inférieur). Les scènes d'immolation, les guirlandes et les Victoires, les rinceaux du décor mar- ginal n'ont rien aussi que de très banal.

Mais si les panneaux externes célèbrent les conséquences victorieuses de la vaillance militaire, les reliefs internes du passage valorisent la piété

impériale qui garantit le succès : deux scènes de sacrifice présidées l'une par Caracalla (en compagnie de sa femme Plautille et de son beau-père Plautien, détruites en 205), l'autre (fig. 141) par Septime Sévère et Julia Domna (en compagnie de Géta, supprimé en 212). L'impératrice lève sa main droite en montrant la paume, ce qui est un geste rituel de prière dans la tradition orientale. Elle a les yeux levés au ciel et une expression extatique qu'on a pu comparer à celle de l'orante transfigurée sur certains sarcophages chrétiens. Le caducée que tenait Julia Domna (détail méconnu du sculpteur chargé de traiter l'élimination de Géta) l'assimilait à *Felicitas*, conséquence de la *pietas*. Les souverains sacrificants sont en somme magnifiés en donnant l'exemple d'une dévotion qui les déifie au regard des changeurs et marchands de bœufs, « dévoués » eux-mêmes à leur *numen**. Sur ce monument se conjuguent donc deux fonctions de l'art impérial : glorification de la victoire romaine grâce à l'appui des dieux, exaltation des charismes de l'empereur et de sa maison, sorte de mystique augustale en image et par l'image.

D'autres aspects du relief sévérien apparaissent sur un fragment conservé depuis plusieurs siècles dans le péristyle du palais Sacchetti (fig. 142). On y voit arriver par la baie d'un arc (qui pourrait bien



142. Relief sévérien, 204-205 ap. J.-C., Marbre, Rome, palais Sacchetti.

s'identifier avec celui de Septime Sévère) une déglutition de sénateurs à qui l'empereur, assis sur une estrade en compagnie de Plautien et du précepteur des princes héritiers, présente ses fils comme les deux futurs consuls de l'année 205. Le beau-père de Caracalla et son frère ont subi naturellement la destruction de leur image consécutive à leur *damnatio memoriae*.

Le style du monument atteste un souci notable de faire saillir les formes dans leur plénitude, c'est-à-dire de réaliser le relief au lieu de le suggérer. Le socle du tribunal ressort orthogonalement, au lieu de figurer en perspective, comme si l'on se trouvait face à un volume réel, et non pas représenté. Les personnages ont aussi, au premier plan, une sorte de présence matérielle et comme « cubique », ce qui n'exclut pas le traitement attentif des physiognomies fortement personnalisées et reconnaissables des contemporains. Notable enfin est la préciosité du décor architectonique au front de l'édifice devant lequel se déroule la scène : ce maniérisme ornemental trahit peut-être l'influence des ateliers micrasiatiques qui s'affirment ailleurs vers la même époque.

Petit-fils d'un roi-prêtre du dieu Soleil à Énéide, Caracalla enfant avait les grands yeux de sa mère (fig. 143), mais la bouche déjà volontaire, sous un casque chevelu dont les boucles bien contrastées pouvaient rappeler celles de Marc Aurèle jeune, car, par adoption fictive, il en était le petit-fils ! Toutefois, il recherchait d'autres ressemblances après avoir « liquidé » son frère Géta. Il composait son visage de façon à faire peur (Dion Cassius, *Histoire romaine*, 78, 11, 12), en prenant le front d'un homme courroucé, menaçant, *truci fronte*, écrit l'*Épître de Caesarius*. Il prétendait incarner Alexandre dont la physiognomie avait, parait-il (Ellen, *Histoire variée*, 12, 14), un air redoutable : on songe à la mosaïque trouvée à Pompéi dans la Maison du Faune, où le Macédonien affronte Darius III Codoman. Mais, comme tous ceux qui singent les grands hommes, Caracalla majoritairement cette expression en tournant la tête vers son épaule gauche. C'est le mouvement que lui donnent ses portraits après l'assassinat de Géta, de 212 à 215, avec cette vivacité qui nous le rend si proche, comme si le spectateur se trouvait brusque-



143. Caracalla enfant, vers 195 ap. J.-C., Marbre, Paris, Louvre.

ment dévisagé, interpellé par l'empereur (fig. 144). Il porte la barbe des soldats – auxquels il veut ressembler au moins autant qu'à Alexandre. La physiognomie est impétueuse, inquiète et passionnée. Sur un buste de Naples (6033), la torsion de la tête à quelque chose de violent, en corrélation avec les vibrations de la chevelure où bouillonnent les boucles. Le jeu tourmenté des muscles faciaux et des mouvements nerveux qui frémissent sous l'épiderme dénote un tempérament malade. Les rides du front forment sur plusieurs têtes (Vatican, musée Capitoлин, Copenhague, New York) un grand X où il n'y a pas lieu de décrypter la marque au fer rouge des « Soldats » mithriaques. On a le sentiment que le portrait impérial renoue avec un certain vérisme, avec un coloris et une expressivité presque baroques, mais le souci aussi d'en imposer par la terreur : fonction nouvelle de l'iconographie qui préfigure la propagande des régimes totalitaires.

Cependant, vers 215, après un séjour de l'empereur à Alexandrie, où les raileries populaires l'ont manifestement perturbé, un nouveau type apparaît (fig. 145). Désormais, Caracalla regarde en face

avec maîtrise et fermeté. Les yeux restent enfoncés, mais le front n'a pas la tension des muscles divergents qui caractérisait les têtes sculptées depuis 212. L'empereur semble être revenu à une coupe de cheveux plus étroitement bouclés, comme en 208. Une sorte de calme, sinon de sérénité, ennoblit son effigie. C'est celle qu'on retiendra pour ses monnaies de consécration en 217.

Dans les portraits de Caracalla se vérifient donc deux tendances qui confluaient déjà sur ceux de Septime Sévère et qui réaffleurent tour à tour dans l'iconographie impériale du III^e siècle : l'affirmation de l'individu, qui va de pair avec l'expressivité et l'unicité du portrait, d'une part, mais aussi la déification formelle du souverain, d'autre part.

En six ans de règne (211-217), le fils de Septime Sévère a eu le temps d'imprimer sa marque sur l'architecture de l'*Vrbs*. Au III^e siècle, deux catégories de constructions ont largement bénéficié à Rome même de la faveur impériale : les grands thermes publics et les temples consacrés à des divinités d'origine orientale. L'œuvre éditifiaire de



145. Caracalla, 215-217 ap. J.-C., Marbre, Paris, Louvre.

Caracalla est à cet égard exemplaire. L'*Histoire Auguste* n'en retient que les thermes qui portent son nom. Mais le sanctuaire de Sérapis, dont les vestiges n'ont plus rien aujourd'hui d'aussi spectaculaire, s'est imposé jadis tout aussi fortement à l'attention des Romains.

Le confort et le luxe des installations thermales s'étaient accrus depuis Agrippa qui avait doté l'*Vrbs* de ses premiers bains publics, légués au peuple en 12 avant notre ère. Il s'agissait déjà d'un lieu de détente et de jouissances esthétiques, puisque ces thermes étaient meublés d'œuvres d'art aussi célèbres que l'*Aproxymène* de Lysippe. Parmi les plaisirs visuels comptaient les marbres polychromes et chatoyants, les jeux d'eau et toute une scénographie aquatique mise en valeur par les architectures. Ces finalités s'épanouissent dans les thermes de Caracalla qui s'inscrivent dans la tradition des thermes de Trajan : celle du grand style impérial, à plan axial et symétrique, avec une série de locaux annexes appropriés à la relaxation et aux loisirs des masses.



144. Caracalla, 212-215 ap. J.-C., Marbre, Rome, musée Capitoлин.

Il y a d'abord le luxe de l'espace. Les thermes de Trajan couvraient au moins cent mille mètres carrés. Ceux de Caracalla, en bordure de la voie Appienne, au pied de l'Aventin, occupent environ douze hectares. On pouvait déjà parler de « bains grands pour des provinces » (Ammien Marcellin, XVI, 10, 14). Bibliothèques, nymphées ou salles raffraîchies par des fontaines, stades, palestres, terrasses et salons de repos à l'ombre ou au soleil : la population disparait et plutôt désuète de l'Vrbs trouvait la de quoi passer le temps de l'avant-dîner. Des mithraïstes ont même mis à profit les substructions de l'édifice (en dehors du corps central où les aménagements souterrains servaient au fonctionnement des chaufferies) pour y installer une crypte consacrée au « dieu invincible », avec tout un complexe culturel.

Une dérivation de l'aqueduc amenant à Rome l'*Aqua Marcia* alimentait les thermes de Caracalla en passant sur une arcade qu'on appelle traditionnellement l'arc de Drusus en deçà de la Porta San Sebastiano. Il fallait à cet endroit un espace assez large pour le trafic routier, donc une architecture propre à supporter l'écartement des piliers. Aux voyageurs arrivant par la voie Appienne, cette arche monumentale à colonnes annonçait le prestige des *Thermae Antoninianae*, dont on vantait notamment comme sans égale la grande salle de bains chauds avec ses deux séries de fenêtres captaient l'éclat solaire.

Mais on fréquentait les thermes pour y pratiquer surtout les exercices gymniques patronnés par Hercule. Des mosaïques glorifiant ces activités tapissaient les deux exèdres semi-circulaires des palestres, au nord-ouest comme au sud-est. La surface de ces pavements polychromes forme un réseau de vignettes agencées de façon telle que les figures en pied y sont encadrées de figures en buste, avec différents décalages commandés par le souci de suivre les courbes de l'hémicycle. Des motifs allusifs ou concrets (ballons, haltères, pots d'huile parfumée, cibles pour le tir au javelot) occupent les compartiments que la courbe réduit à un champ triangulaire. Les figures en buste représentent les vedettes du sport : boxeurs, pugilistes, coureurs, discoboles. Ils ont tous des faces de brutes épaisses, fortement musclées, le regard hébété, tour à tour bonasse ou menaçant (pl. 42-43). Les personnages

en pied correspondent soit à des athlètes, soit à des entraîneurs ou à des juges qui, eux, ne sont pas nus, mais drapés à la grecque dans le *palium* du costume⁶⁸ ou du pédrotre⁶⁹. Ils tiennent parfois le *flabellum* avec lequel on évente les champions. Certains des sportifs marchent avec la palme et la couronne de la victoire.

Les quelque cent cinquante « stars » de la palestre regroupées sur les deux hémicycles ne correspondent peut-être pas toutes aux célébrités du temps. Dans plusieurs compartiments, les légendes nous donnent des noms propres, mais surtout ceux des maîtres de gymnastique. Même s'il faut faire la part d'une certaine typologie, le mosaïste a su remarquablement varier les physionomies dans le registre du verisme bestial, qui reste partout d'une vigueur hallucinante. Aucune raison contraignante ne milite en faveur d'une datation tardive (IV^e siècle). Cette exaltation des champions de la force physique concorde avec l'idéal affiché par Caracalla, dont les portraits exhalent entre 212 et 215 la même effronterie sommaire et provocante. La présence multiple d'Hercule dans le décor plastique des thermes est d'ailleurs en cohérence avec cette idéologie.

Les arêtes des voûtes à croisées du *frigilium*⁷⁰ reposaient sur des chapiteaux à figures représentant Mars, la déesse Rome, Bacchus, la Fortune, des *putti* joufflus tenant des guirlandes de fruits, comme les génies des Saisons. L'un de ces chapiteaux porte l'image d'un Hercule du type Farnèse, en compagnie des Nymphes. D'autres chapiteaux historiques, plus petits, encadraient les niches semi-circulaires de la piscine (*natio*), mais on n'en conserve qu'un seul, à personnages dionysiaques. Outre l'exubérance baroque du végétal, les dieux ou allégories renouveauient la typologie du chapiteau, même si les enroulements des volutes restent assez conventionnels dans leur apparence complexe. Cette mode est contemporaine du succès des « peopled scrolls » ou *fincaux* peuplés d'Amours et d'animaux divers qui, durant un siècle et plus, ont servi à l'ornement des monuments publics. Hercule a sur le chapiteau une tête relativement plus grosse que celle de la statue, le corps plus trapu, court et tassé, la musculature accentuée, sinon bosselée. Cet expressionnisme charnu s'accorde avec la tendance contemporaine à majorer le relief.

Les œuvres d'art faisaient de ces thermes un vrai musée de sculpture. Un papyrus grec de Genève porte au revers en latin une liste de statues ou de groupes statuaire qui pourraient coïncider avec les découvertes issues du site. Parmi celles-ci compte le fameux Hercule Farnèse qui mesure 3,17 mètres de haut, mais dont la tête n'a été retrouvée qu'ultérieurement dans un puits du Trastevere, et qui n'a récupéré ses jambes authentiques – offertes au roi de Naples par un prince Borghèse – qu'en 1787. Sur le roc soutenant la masse, on lit le nom de Glycon (comme sur le manuscrit de Genève), un sculpteur de l'époque sévérienne qui a réinterprété les modèles grecs dans l'esprit de son temps. Du célèbre Héraclès de Lysippe (vers 325 av. J.-C.), Glycon a retenu les proportions et l'attitude, non pas celle d'un abandon décontracté, mais d'un repos provisoire et toujours vigilant. Cependant, le sculpteur sévérien tend à souligner le pathétique du héros fatigué. On a parlé de boursouffure, de style ampoulé. Le statuaire affective assurement les masses plus ou moins charnues de l'athlète – la *sagittatio* dont parle Tertullien (*Le militaire*, IV, 1) –, les redondances du système pileux, le relief des articulations et des veines, de toute cette vie qui circule intensément dans le corps du héros : « géographie » physique animant les volumes et qui, tout comme l'expression plutôt tourmentée du visage, va de pair avec le goût baroque du colossal.

A cet Hercule Farnèse faisait pendant un autre Hercule – dit « Latin » – reconnu dans le palais royal de Caserte. Tous deux ornaient le *frigilium* des thermes, d'où provient également le groupe sculpté « le plus riche de l'art antique » (J. Burckhardt), en tout cas le plus haut (4 m) : le grandiose Taureau Farnèse, signé d'Apollonios et de Tauriscos de Tralles, réplique d'un original datant du IV^e siècle avant notre ère, et qu'Asinius Pollion avait fait venir de Rhodes pour en faire un fleuron de sa galerie d'art (musée de Naples). On y voit les jumaux fondateurs de Thèbes, Amphion et Zéthos, sur le point d'énchaîner Dirce aux cornes d'un taureau furieux. Cette concentration complexe et audacieuse de personnages, avec leurs contrastes d'attitude et de sentiments, transcrit sur le mode sculptural le génie musical de l'orchestration symphonique ou théâtrale. Le choix d'une parvaille œuvre pour décorer les thermes dénote le goût du temps.

Toutes les niches de la *natio* abritaient des statues, évidemment renversées, cassées, décapitées moins de deux siècles plus tard, quand les chrétiens faisaient la chasse aux idoles. Le catalogue du papyrus genevois nous donne une idée de l'ameublement somptueux qui assimilait ces grands thermes à des palais publics de la « culture ».

Des mêmes *Thermae Antoninianae* on a exhumé une tête colossale d'Asclépios (Esculape) dont la chevelure puissante garde des vestiges de dorure. Le dieu de la santé y avait sa place. Mais il faut dire aussi que Caracalla lui vouait un culte singulier, pour ne pas dire malade. On l'assimilait volontiers au grand dieu d'Alexandrie, Sérapis, auquel Caracalla rendit visite en 215 afin d'en obtenir la guérison du corps et de l'esprit. Mais Sérapis figurait au revers des monnaies de Rome depuis 212, l'année même où Caracalla promulgua l'édit dominant droit de cité romaine à tous les habitants libres de l'Empire.

Zeus du monde souterrain, Sérapis avait fini par s'annexer les attributs d'une souveraineté universelle, celle d'un *kosmokrator*⁷¹ qui veille comme l'empereur au salut des hommes. C'est à ce titre que Caracalla le dota d'un sanctuaire colossal, à Rome même et à l'intérieur du *pomoerium*, l'enceinte sacrée d'où les dieux étrangers étaient exclus depuis Auguste, non loin des temples de Quirinus et de *Somo Sanctus* qu'on reliait aux traditions les plus vénérables de l'Vrbs. Le site en renforçait la monumentalité. En effet, le nouveau Sérapéum s'élevait à l'emplacement de l'Université Grégorienne et surtout des jardins suspendus de la villa Colonna-Pallavicini, à quelques pas de l'actuel palais présidentiel, résidence pontificale d'été avant 1870 : il dominait le Champ de Mars et s'imposait aux regards comme un nouveau Capitole.

On voit encore dans les jardins Colonna des tambours de colonnes qui font presque deux mètres de diamètre et dont les chapiteaux dépassaient cette dimension en hauteur. Les ruines du temple ont servi de carrière pour les constructeurs du palais Farnèse, de la villa Giulia, de la chapelle Cesi à Sainte-Marie-Majeure. Dans une base de colonne on taillait une fontaine, comme celle de Sixte Quinti sur la place du Peuple. Un seul mor-

l'abri du soleil ou de la pluie. Il communiquait avec l'atrium du palais impérial dont l'église Sainte-Croix-de-Jérusalem occupe les murs. Sainte Héleine l'y fera bâtir pour abriter les reliques exhumées du Calvaire. Élisant domicile dans la résidence préférée d'Héliogabale, la mère de Constantin édifiera de nouveaux thermes sur ceux que le grand prêtre du bétylle avait fait aménager près de la Porte Maieure, avec tout le confort imaginable à l'époque. Toutes proportions gardées, on a pu comparer cet ensemble composite au palais impérial de Constantinople ou même à la Villa Hadriana.

Le cousin et successeur d'Héliogabale, Sévère Alexandre (222-235), se garde bien d'orientaliser culturellement l'*Vlbus*, après avoir rapatrié Élagabal en Syrie. Mais, comme Caracalla, il améliore l'équipement sportif et balnéaire de la grande cité cosmopolite où, en marge des temples officiels, mais souvent à l'ombre de certains bâtiments publics, s'organisent les dévotions aux dieux étrangers.

À la mort de Caracalla, ses thermes n'étaient pas achevés. Les travaux se poursuivirent, notamment par l'ajonction d'un vaste portique à l'entrée du bâtiment. C'est sous le règne de Sévère Alexandre qu'on met la dernière main à cette façade impressionnante et surélevée qu'une centaine de mètres séparait de la voie Appienne. L'incendie du Colisée, sous Maecrin, avait occasionné aussi des travaux de reconstruction, et de Sévère Alexandre date pour une bonne part l'étage supérieur qui n'a pas d'arcades, mais un mur percé de fenêtres, ainsi que les consoles servant à fixer les mâts auxquels on accrochait le *velum*, cette espèce de tente immense qui protégeait les spectateurs du soleil. Des monnaies célèbrent cette rénovation dont l'achèvement n'interviendra que vers 240 sous Gordien III. Sévère Alexandre restaure également le théâtre de Marcellus, comme en témoignent, outre l'*Historie Auguste*, les revers monétaires qui nous en montrent le mur de scène (et non pas un nymphée ou les thermes de Néron remaniés en 227, comme on l'avait cru).

La population de Rome atteint son apogée à l'époque sévérienne (un million d'habitants peut-être ou davantage). Cette concentration urbaine qui ne se doublait pas d'un réseau de circulation efficace ni d'un système de transports en commun posait des problèmes que les empereurs ont résolus, pour ce qui concerne les loisirs de masse, en multipliant les thermes de quartier ou en agrandissant ceux qui existaient déjà.

Au Champ de Mars, ce fut le cas des thermes de Néron, qui occupaient un espace de vingt-cinq mille mètres carrés (soit le double au moins des thermes légués au peuple par Agrippa), mais dont la capacité était insuffisante un siècle et demi plus tard. Or Sévère Alexandre dut revoir l'urbanisation du quartier en 228, lorsqu'il fallut procéder à la restauration du stade de Domitien, qui s'appela désormais *Circus Alexandrinus*. Cette réfection a donc occasionné l'agrandissement des *Thermae Neronianae* qui, sous le nom de *Thermae Alexandrinae*, couvrirent quatre hectares qu'occupent aujourd'hui une partie du palais Madame, les palais Patrizi et Giustiniani, l'église Saint-Louis-des-Français et ses annexes, jusqu'à la via Giovanna d'Arco. Les ruines de ces thermes que nous font connaître les dessins des *xv^e* et *xvii^e* siècles ont livré aux constructeurs de l'époque des marbres et des colonnes en grani rose. L'une des vasques qui en proviennent reste visible à côté du palais Madame. Il s'agit de *labra* monolithes dont le diamètre atteint jusqu'à 6,70 mètres.

Mais le témoignage le plus spectaculaire qui subsiste du décor sculpté et le plus typique aussi du goût de l'époque reste le chapiteau historié qui supporte la pomme de pin géante du Giardino della Pigna au Vatican. Sur les chapiteaux des thermes de Caracalla, une seule figure humaine ressortait massivement de chaque côté, entre les puissantes volutes de la corbeille qui en équilibrait le relief, tout en le valorisant. Le chapiteau de la Pigna (fig. 146) porte sur chacune des quatre faces cinq personnages regroupés en scènes, toutes relatives aux concours athlétiques : sujets appropriés à un édifice thermal, mais aussi et surtout au *Circus Alexandrinus*. La face la mieux conservée (mais mutilée récemment encore) évoque l'instant où l'on proclame vainqueur un pugiliste muni des cestes, quand le héraut donne avec sa trompette le signal du silence, au nom des arbitres ou gymnasiarques et des pédotribes (cf. Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 78, 16). Les protubérances qui garnissent les couronnes pourraient correspondre aux médaillons gravés à l'effigie des divinités capitolines, puisque les jeux Capitolins se donnaient dans le stade de Domitien.



146. Chapiteau des thermes alexandrins, vers 225-227 ap. J.-C. Marbre. Musée du Vatican.

Sur une autre face du chapiteau, on voit deux athlètes nus qui acclament le champion (aujourd'hui disparu) en portant sur l'épaule un sac de sable (?) ou de monnaies, prix de la compétition.

Ce monument illustre d'abord une sorte de maximalisme dans la surcharge figurative comme dans la prééminence quasiment statuaire des personnages, qui multiplient les contrastes de coloris sculptural. Ils occultent en fait presque tout le végétal, et donc bouleversent la structure traditionnelle du chapiteau corinthien. Ardu était le dessin d'adapter la pluralité des acteurs occupant les scènes non seulement aux limites de l'espace utilisable, mais à l'irrégularité des plans obliques, entre les feuilles d'une corbeille qui s'élargit vers le haut : une vraie gageure ! Il en résulte une torsion des personnages angulaires qui semblent s'écarter contre les caulicoles, ce qui n'est pas du plus heureux effet pour le spectateur d'en face. Mais vu d'en bas, le chapiteau s'élevait au moins à quinze mètres de haut, le relief devait avoir un tout autre aspect. L'éloignement et l'angle de vue qui en résultait devaient contribuer à corriger la perspective. Dans les musées, hors de leur contexte d'origine, les œuvres d'art perdent la meilleure part de leur finalité.

Le chapiteau des thermes « alexandrins » montre aussi à sa manière, comme les mosaïques précitées des *Thermae Antoniniane*, combien les temps ont changé depuis Néron, et même depuis Hadrien, quand un siècle plus tôt Tacite (*Annales*, XIV, 20) déplorait les mœurs grecques de la palestra. Désormais l'empereur donne l'exemple : *palaestes primus fuit (Histoire Auguste, Vie de Sévère Alexandre, 27, 9)*. Il se rendait dans les thermes publics pour s'y exercer à la lutte et à la course. Une statue conservée au musée de Naples le représente en athlète. Cette exaltation du sport « à la grecque », équilibrée par une culture littéraire et philosophique (gymnastique et *mousiké*), se vérifie à cette époque et plus tard encore sur les sarcophages d'adultes ou d'enfants. Mais si la thématique est hellénisante, le style des reliefs et des physionomies reste romain, comme en témoigne l'expressivisme passionné des visages sur le chapiteau de la Pigna.

La culture incarnée par Sévère Alexandre eut à long terme une influence sur le portrait romain du *iii^e* siècle. Cependant le style et les intentions de l'effigie impériale varient en fonction de la

conjoncture politique, tout en intégrant des références paradigmatiques au passé.

C'est ainsi que, pour se légitimer moralement, le successeur de Caracalla, Macrin (qui l'a fait tuer), soigne sa chevelure et sa barbe en se donnant un air de ressemblance avec Marc Aurèle. Il en affecte les manières et les attitudes, s'il faut en croire son contemporain, l'historien Hérodien. C'est ce que nous confirment ses portraits qui accentuent, avec les rides et l'expression de la bouche, une image de rigueur et de sévérité. Macrin donne aussi à son jeune fils Diaduménien le nom même d'Antonin que portait Caracalla, ce qui confirme le faux Marc Aurèle dans la continuité d'une dynastie fictive. Il joue naturellement sur le prestige du bel enfant adoré de l'armée et gage de l'avenir. Au III^e siècle, l'iconographie des empereurs-enfants nous vaut une galerie qui contraste avec celle des pères. Le véritable état de grâce à l'époque est la grâce même d'un jeune prince héritier.

Après la mort de Caracalla, son petit-cousin, Varius Avitus, éblouit les soldats lorsqu'il danse autour des autels d'Elagabal, au son des flûtes et des hautbois : il fait alors songer aux statues de Bacchus (Hérodien, *Histoire romaine*, V, 3, 7). Quand sa grand-mère le donne comme un fils de l'empereur assassiné, on invoque à cet effet des portraits de Caracalla enfant : importance politique



147. Effigie monétaire d'Héliogabale, vers 221-222 ap. J.-C. Argent. Collection privée.

et dynastique de l'image impériale ! De fait, après sa proclamation, on frappe à Rome même des monnaies qui prêtent à cet « enfant du miracle » les traits caracalliens de son prétendu père. Mais, après l'arrivée d'Héliogabale dans l'*Urbs* (en 219), ses effigies nous montrent un tout autre profil, avide, sensuel et joyeusement insolent. Ce portrait vériste du grand prêtre d'Émèse installé au Palatin, avant d'être massacré par les prétoriens en mars 222, a sensiblement varié en l'espace de deux ou trois ans. Des 220, les paupières s'alourdissent, l'œil ardent et gourmand exprime une sorte de défi avec le rictus hérité de sa mère. Puis les lèvres s'épaississent, en même temps que les cheveux et la barbe. Sous les yeux s'arrondissent et se gonflent des espèces de poches. Les premières rides apparaissent sous un regard toujours vorace, mais qui paraît hagard. Tout en esquissant un sourire amer et narquois, il donne presque l'impression d'une bête traquée (fig. 147). On a du mal à croire que ce jeune homme n'a pas dix-huit ans, même s'il est prénatamment usé par les plaisirs. L'art monétaire de ce règne ne flatte pas son modèle.

Son cousin et successeur Sévère Alexandre est encore un « *Kinderkaiser* », comme disent les Allemands. Il a quatorze ans à son avènement, le même âge qu'Héliogabale en 218. Mais Sévère Alexandre incarne dans ses portraits une réaction moralisante qui vise à idéaliser – sinon « angéliser » – l'adolescent bien éduqué, sagement soumis à sa mère et au sénat. C'est le « bon et touchant Alexandre Sévère » d'E. Renan (fig. 148).

Il y a toute une symbolique vestimentaire qu'il ne faut jamais perdre de vue pour interpréter l'image impériale. Mais si la figuration de Sévère Alexandre en toge (buste des Offices) le caractérise comme *princeps*, soucieux d'apparaître comme le premier des sénateurs, autant et plus peut-être qu'en *imperator*, la mode et le traitement du système plieux ont aussi une signification idéologique. Les cheveux courts sont indiqués par une multitude de petites touches impressionnistes au scalpel, comme les poils du menton râpés. Les courbes régulièrement tondues de ce visage sans accroc – en contraste avec certaines toisons exubérantes, à la mesure parfois d'une exaltation désordonnée des passions –, sa netteté ovoïde quasiment dépourvue de relief, la simplicité



148. Sévère Alexandre, vers 222-224 ap. J.-C. Marbre, Rome, musée Capitolin.

de sa structure plastique et de sa « géométrie » dans l'espace vont de pair avec une délicatesse virginalle qui nous met en présence d'une personnalité diaphane, sinon évanescence. Sévère Alexandre a les lèvres aussi épaisses qu'Héliogabale, mais avec une expression attentive et réfléchie. Le regard est confiant, presque contemplatif, pour ne pas dire mystique, mais à la fois fixe et imprécis, car les yeux ont l'air de voir dans le vide.

À la différence d'Héliogabale, Sévère Alexandre ne vieillit pas. Il reste l'enfant soumis à sa mère, et l'invariance de ses effigies, de leur rondité lisse et placide, implique un nouveau style d'humanité. L'idéalisation vise à l'abstraction, ou du moins à une certaine image de *'Homo spiritalis'*, comme les défunts qu'on trouve dès lors en compagnie des

Muses et des philosophes sur les sarcophages relatifs à la vie intellectuelle. Mais il n'y a pour ainsi dire aucune présence réelle, aucune affirmation de l'individu dans la plupart de ces portraits du dernier Sévère, que sa mère a maintenu dans un état de minorité. Il semble qu'alors une esthétique hellénisante de la douceur et de la sérénité tende à désincarner l'iconographie impériale, qui rompt avec l'expression forte et directe d'un tempérament.

Avec les portraits de Maximin le Thrace, on revient au réalisme brutal, à l'affirmation âpre et rugueuse de l'individu qui se veut redoutable (comme Caracalla). D'autres empereurs-soldats, en ce siècle de fer, feront retrouver occasionnellement aux marbriers l'art de fixer les traits d'un homme de caractère dans la meilleure tradition romaine. Mais on a vu aussi que, dès l'origine, cette tradition n'ignorait pas une tendance à la stylisation. Le fils même de Maximin, Maximus, et surtout Gordien III (238-244), Philippe II (fils de Philippe l'Arabe) puis les fils de Trajan Déce rééditeront l'image angélique de l'empereur-enfant. En fait, la typologie inaugurée par Sévère Alexandre prélude aux schématisations qui finiront par simplifier même le profil de « Soldatenkaiser » comme Aurélien ou Probus. Le portrait perdra non seulement de son unicité, mais sa vérité charnelle, ossuse ou musculaire, car la beauté d'un visage – dira Pline au milieu du III^e siècle – c'est l'âme qui l'habite. La forme n'est qu'un reflet affaibli de l'idée, et donc le portrait ne vaut qu'à titre de symbole d'une beauté spirituelle. On débattait sans doute de ces problèmes dans les milieux philosophiques fréquentés par Sévère Alexandre, grand lecteur de Platon, si l'on en croit l'*Histoire Auguste*, et auditeur assidu des conférences de l'*Athenaion*.

Paradoxalement, l'hellénisation du portrait, en idéalisant le *mousikos anēr*, allait contribuer à le déshumaniser par la dilution organique et plastique de ce qui fait un visage vivant. À cet égard, la grande inflexion du III^e siècle s'amorce dès la fin de l'époque sévérienne, et non pas durant la crise qui bouleverse la vie de l'Empire sous le règne de Gallien.

TEMPS D'ANARCHIE MILITAIRE : FERMENTS ET FOISONNEMENTS PRÉCURSEURS

De ea re loqui quae facilius turbidis et inquietis temporibus existit
(Tacite, *Dialogue des orateurs*, 37, 6)

La chronologie des règnes ou des événements majeurs ne coïncide pas nécessairement avec celle des styles et de la production plastique. La datation des monuments connus comporte d'ailleurs aussi une marge variable d'hypothèse et donc d'incertitude. C'est pourquoi la matière de la présente histoire chevauche, en fait, les chapitres qui la découpent sans vraiment l'interrompre. L'art romain qui n'a jamais rien d'intemporel malgré certains cas plutôt limités, reste solidaire d'une histoire mouvante des milieux et des esprits bien difficile à appréhender. Mais à plus ou moins longue échéance, à des degrés divers, l'histoire collective a des effets sur l'inspiration des œuvres et leur tonalité. Il faut donc en tenir compte pour commencer, quitte à en constater les limites sur le terrain concret des témoignages multiples et apparemment disparates.

Vers 233-234, les premières incursions des Alamans en Germanie Supérieure ont contraint Sévère Alexandre à quitter le front oriental où (sans succès) il combattait les Perses, pour intervenir sur la frontière du Rhin. Ses propres troupes l'y mettent à mort entre les bras de sa mère en 235, à l'instigation d'un ancien berger : Maximin le Thrace. Les exactions fiscales de ce redoutable soudard, dont les effigies (fig. 150) valent tout un programme, qui dépouille les temples de leurs statues d'or et d'argent pour frapper le numéraire servant au règlement des soldes (« payez les soldats et moquez-vous du reste », avait dit Septime Sévère) provoquent des réactions : et de nouveau éclate en 238 une crise de régime, qui resurgira par intermittences jusqu'à la fin du siècle. L'insécurité extérieure se double constamment d'une insécurité intérieure, économique, sociale et politique. Le déclin du système

municipal, fondé sur la contribution volontaire des riches à la vie locale et aux travaux édilitaires, aggrave les lézards toujours plus sensibles de la *Pax Romana*. Ces conditions finissent par miner la romanité et les valeurs sur lesquelles reposait la civilisation impériale. Elles éprouvent sourdement, de l'intérieur, les contemporains, comme en témoignent les portraits.

Appelés à repousser les assauts des Perses ou des Germains, sur l'Euphrate, le Rhin ou le Danube, les empereurs résident moins souvent à Rome. L'Yrbis ne bénéficie plus des mêmes embellissements dans l'art officiel de prestige. Après l'arc de Septime Sévère, on ne compte plus guère de monuments à décor triomphal. L'arc de Gordien III (dont il ne reste rien) n'était qu'une



149. Trajan Dece, 249-251 ap. J.-C. Marbre. Rome: musée Capitolin.



150. Maximin le Thrace, 235-238 ap. J.-C. Dernier d'argent. Collection privée.

porte servant d'entrée principale au camp de ces prétoriens qui l'avaient proclamé « Auguste » en juillet 238. Et c'est sans ornement particulier qu'a été redécouverte à Gallien une porte augustéenne (Via di San Vito) qui remplaçait la *Porta Esquilina* de l'enceinte servienne. Quant à l'*Arcus Novus* de Dioclétien, il profitera pour une large part du dépouillement d'un arc claudien.

En revanche, l'art privé connaît un essor étonnant, mais qui s'explique en fonction des préoccupations religieuses et du souci de l'au-delà, c'est-à-dire d'une volonté d'échapper aux angoisses ambiantes ou de les compenser. L'imagerie culturelle et funéraire n'a jamais cessé d'être un substitut de l'actualité frustrante ou difficile. Mais en marge des aventures collectives, l'affirmation de l'individu fier de ses réussites personnelles continue aussi d'inspirer des commandes qui gagnent d'autres couches sociales que celle des premiers clients intéressés par les sarcophages. Un véritable courant populaire renouvelle le répertoire iconographique de cette production.

Enfin, si l'édilité impériale a tendance à récupérer au lieu de créer ou de recréer, certaines réalisations du III^e siècle attestent aussi une recherche, voire une virtuosité riche d'avenir.

Le III^e siècle est d'abord celui du portrait, qui a beaucoup plus évolué durant cette période trouble que pendant les deux siècles précédents. Après Sévère Alexandre, comme dans le cas de Macrin et Diaduménien, au profil aimablement indécis des princes enfants ou adolescents s'opposent l'âpreté ou la gravité des effigies fortement individualisées qui caractérisent les empereurs adultes, souvent déjà vieilliss sous le harnois militaire avant de revêtir la pourpre : talon en gaulois, mâchoire carnassière, orbite menaçante de Maximin le Thrace ; austérité rugueuse et ridée, mais non sans malice, de Pupien ; profil rond et rassis de Balbin ; regard tendu, presque défiant, sinon anxieux de Philippe l'Arabe. Aussi bien Maximin que Philippe jouent sur les charismes d'un jeune fils, garant d'une continuité dynastique, caution morale et sentimentale aux yeux de l'armée, comme dans l'opinion publique en général. Car l'enfant incarne toujours le renouveau et l'espoir d'un retour à l'âge d'or, comme celui de la



151. Gallien, 260-268 ap. J.-C. Moulage. Rome, Museo della Civiltà Romana.

Ive *Églogue* – dont l'image semble avoir encore hanté la propagande officielle vers 257, pour un prince nommé Salomonius, comme le fils du dédicataire de la fameuse bucolique virgilienne. L'association de ces « princes de la jeunesse » à l'empereur en titre dans l'iconographie diffusée par les monnaies ou les bustes, mais présente surtout dans l'armée sur les phalères des enseignes légionnaires, a une sorte de vertu compensatoire.

Cependant, durant six ans de règne (238-244), Gordien III, âgé de treize ans à son avènement, a donné du pouvoir une image juvénile, avec ses grands yeux presque candides, même si ses traits se raffermissent après son mariage avec Tranquillina. Cette virilité est visiblement renforcée sur les portraits destinés aux légions, notamment lorsque Gordien III part en 242 pour l'Orient afin d'y combattre les Perses. Mais cette fermeté se nuance

toujours de distinction, sinon d'engageante cordialité, comme sur un buste du Louvre qui provient de Rome. L'œil y est plus vif que sur les premiers portraits ; la bouche paraît vouloir s'ouvrir pour haranguer les troupes et la physionomie respire une assurance qui veut prélude à la victoire. Même et surtout là où une sorte d'idéalisation intemporelle semble épurer le visage du souverain, l'iconographie impériale garde sa fonction et sa finalité politiques.

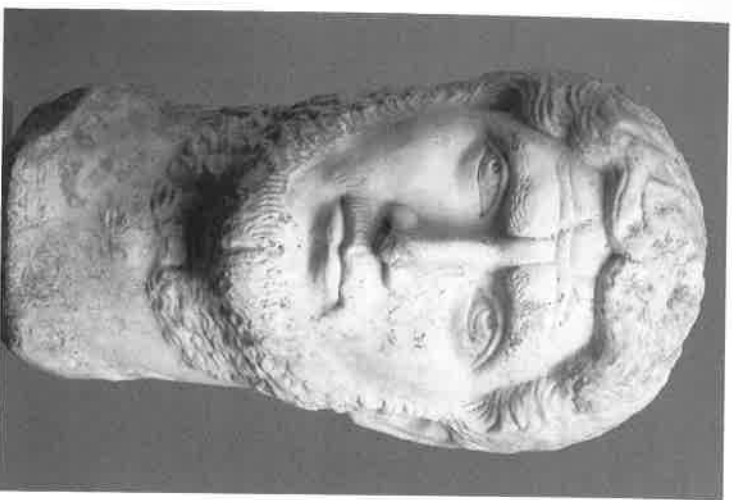
Après Gordien III, les effigies de Philippe fils, d'Hélienius Étruscus et d'Hostilien (fils de Trajan Déce) relèvent de la même typologie. Mais dans celles du « Déceé impitoyable » (Cornille), s'affirme l'expression d'une énergie personnelle, quoique inquiète, voire intimentement douloureuse. Trajan Déce n'a régné que le temps de se battre contre les Goths – après un édit contre les chrétiens – et de se faire tuer sur le front du Danube en juin 251. Ses portraits (et beaucoup d'autres de ce milieu du III^e siècle) caractérisent un temps où les valeurs de la romanité ne survivent que dans la conscience des individus qui s'y agrippent comme désespérément, quand la coque du vaisseau impérial fait eau de toutes parts. La superbe tête du musée Capitoлин (fig. 149) compte parmi les dernières réussites de la tradition italique, capable de rendre présent un homme de chair et de sang, avant les premières propensions au raidissement et à l'abstraction hiératique. C'est encore le cas pour les portraits de Trébonien Galle et de Valérien.

Mais ceux de Gallien marquent un tournant décisif, qui s'inscrit d'ailleurs avec d'autres nuances dans la continuité de la courbe amorcée par Sévère Alexandre. Le premier type de Gallien qui correspond chronologiquement à son règne conjoint avec Valérien est celui d'un homme jeune au regard précis, les lèvres serrées, qui a le sens et l'expression du commandement. La chevelure, déjà stylisée, nous renvoie au modèle julio-claudien, voire augustéen, ce qui témoigne beaucoup moins d'une réaction classicisante que d'une référence au fondateur de l'Empire, tête d'une lignée dynastique. Dans le monnayage de Trajan Déce, une série en argent avait exalté la mémoire des empereurs divinisés depuis Auguste. Les portraits de Gallien, même fermement personnalisés comme ceux de Berlin ou du musée Capitoлин, ont des connotations qui dépassent l'individu.

D'allusives, voire de subtiles qu'elles pouvaient être dans l'iconographie de ce premier type, les intentions politico-religieuses se font plus explicites dans celle du second qui se développe à partir de 260. Gallien règne alors seul, Valérien ayant été fait prisonnier par Sapor, roi des Perses : un coup très dur pour les chaismes de l'*imperator*, ce qui justifie la volonté de revaloriser symboliquement l'image de l'Auguste régnant (fig. 151). Arcades sourcilères plus puissantes ; majesté hautaine du regard, levé au ciel pour y puiser l'inspiration divine de ses résolutions ; barbe élégamment et amplement frisée ; casque chevelu ombrageant un front serin qui nous rappelle la mode illustrée par Hadrien : les têtes du Louvre, des Thermes, du musée Torlonia marquent un souci de surhumanisation souveraine. Que Gallien ait voulu réincarner politiquement Hadrien n'a pas de quoi surprendre, quand on sait son attitude envers le sénat qui a souffert de son autoritarisme méprisant : d'où une tradition historiographique hostile au fils de Valérien. Son philhellénisme pouvait aussi se réclamer du *Gracchius*. Une monnaie nous le montre en Démétré, couronné d'épis, car il s'était fait imiter aux mystères d'Éleusis. Avec sa femme, l'impératrice Salomine, il écoute le néoplatonicien Plotin dont le verbe entraînant achève l'intelligence de ses disciples vers l'Un ineffable, dans une sorte d'ascension métaphysique propre à fasciner ce prince décrit par l'*Histoire Auguste*. Les sarcophages à scènes d'enseignement (fig. 152) nous confirment l'engouement contemporain pour la



152. Sarcophage dit « de Plotin », vers 270 ap. J.-C. Marbre, Musée du Vatican.



153. Gallien, 260-268 ap. J.-C. Marbre, Copenhague. Glyptothèque Ny Carlsberg.

philosophie. Mais l'éducation grecque n'en sépare pas la *gymnastikè*, et l'on a pu comparer le Gallien des Thermes (fig. 151) à tels portraits de « cosmètes » athéniens qui datent de la même époque.

Sur une tête de Copenhague (fig. 153), la chevelure complexe et la physionomie de l'empereur l'apparentent à certains portraits hellénistiques. Mais la masse pileuse enveloppant la tête fait surtout penser à celle de Zeus, qui préfigure aussi la typologie du Christ sur les sarcophages du IV^e siècle. H.P. L'Orange va jusqu'à instaurer un parallèle suggestif, sinon absolument convaincant, entre le Gallien du musée Tortonia et « Dieu le Père » (?) sur un sarcophage aujourd'hui conservé au Museo Gregoriano du Vatican. Le Gallien de Copenhague arbore une véritable crinière léonine qui devait être peinte en fauve. Nous savons par l'*Histoire Auguste* qu'il se la faisait poudrer d'or, comme avant lui Lucius Vérus et Commode, ce qui l'assimilait à

Apollon-Hélios. Une tête munie de trous pour l'insertion de rayons en bronze doré (également conservée à Copenhague) confirme ce que la même *Histoire Auguste* nous dit de ses apparitions officielles : *radiatus sapse processit*. On note enfin sur ces portraits du deuxième type une torsion énigmatique du cou qui contribue à lui donner un air redoutable, comme naguère à Caracalla et jadis à Néron.

Mais le Gallien des Thermes (fig. 151) ferait penser plus précisément au regard d'Alexandre le Grand. Sur un buste du Louvre (MR 511, de l'ancienne collection Albani = MA 512), l'identité et l'unicité de l'individu sont également outrepassées, ennoblies par les modèles implicites du monarque universel qui répercuté une autorité céleste. La sérénité de l'Olympien tend à une sorte d'abstraction dans le profil d'une tête trouvée à Milreu (musée de Lagos, Portugal). L'empereur est désormais tel, en somme, que l'éternité le change, ou plutôt l'empêche de changer, le fige hors de la terre des hommes. Il y a donc dans cette vision du souverain après le milieu du III^e siècle, avec l'affirmation d'une volonté supérieure et sans réplique, des tenoires aux exemples du passé en même temps que la sublimation définitive du *kosmokrator* qui plane au-dessus de la mêlée humaine et prétend la maîtriser : « semblable aux dieux d'esprit et d'apparence », pour reprendre les termes d'une inscription.

Qu'il s'agisse d'effigies monétaires ou de têtes en marbre, l'iconographie de ses successeurs, Claude II le Gothique (268-270), Aurélien (270-275), Probus (276-282), relève apparemment de la même intentionnalité morale que celle de Trajan Déce : ce sont les portraits de chefs tendus dans l'action. Mais cette tension se raidit dans une espèce de fixité ou de durcissement froissant l'expressionnisme dans le cas d'Aurélien. Les courants hellénisants qui imprègnent le portrait officiel de Sévère Alexandre à Gallien contribuent en fait à une stylisation du profil impérial. Or, dans le dernier quart du III^e siècle, cette stylisation rejoint la tendance à simplifier l'expression d'un caractère incarnant les vertus romaines. Cette confluence va de pair avec une absolutisation du culte de l'Auguste « né dieu et maître », selon une légende monétaire. Elle préfigure, avant même la sclérose des effigies tétrarchiques, le hiératisme en quelque sorte transcendental de l'iconographie constantinienne.

Les portraits d'une époque ont presque toujours un air de famille, une façon de regarder le monde, de respirer l'air du temps et d'en intégrer l'état d'esprit. Indépendamment du costume, de la coiffure et de la mode, un contemporain de Louis XV n'a pas le même œil, la même bouche que ceux de Louis XIV ou de Louis-Philippe. Par-delà les variantes individuelles, les visages de la quarantaine écoulée entre la mort du dernier Sévère et l'avènement d'Aurélien ont souvent une gravité sourdement inquiète, sinon angoissée. Ils portent le poids de la durée vécue dans l'histoire et des interrogations philosophiques ou religieuses qui la dépassent. Ce qui est vrai du portrait public l'est encore plus expressément du portrait privé. Même la physionomie de certains mithriastes, que la convivialité des autres sacrés devait pourtant animer d'une ferveur robotique, est comme voilée d'un souci profond sur telles fresques de Santa Prisca. La belle tête peinte dans la « Scuola Mitriaca » de Saint-Clément (pl. 45) appartient à la même génération (230-240).

Mais si le III^e siècle est un grand siècle du portrait, l'art officiel du relief après les Sévères n'a guère laissé d'autre trace qu'un panneau à scène sacrificielle où H.P. L'Orange a voulu identifier Claude le Gothique. L'isocéphalie des *canilli*, aussi grands que l'empereur et les sénateurs, correspond à une simplification horizontale de la mise en place des personnages dans l'espace. La rigueur des plis lourdement sillonnés sur les tuniques annonce déjà la technique sommaire appliquée jusqu'au début du IV^e siècle sur les derniers sarcophages païens. Les têtes cernurées des *canilli* et du flûtiste relèvent d'une typologie caricaturale. Plus humanement caractérisés sont les deux vieillards drapés qui, dans le cas d'un relief officiel, devaient pouvoir être reconnus comme dignitaires du régime (un consul de 269 et le préfet de la ville ?). Mais le visage de l'empereur voilé (s'il s'agit bien de Claude II) a une sorte de beauté pathétique beaucoup moins stylisée que ses profils monétaires (fig. 154).

Aucun monument connu ne consacre la célébration du millénaire de l'*Vrbis*, fêté par un empereur natif de Trachonitide (à l'est du lac de Gènesareth) : Philippe l'Arabe. Les monnaies commémoratives représentent la botte militaire marquant symbolique-

ment le franchissement d'une étape dans la pérennité. Elles nous montrent aussi une façade – côté Forum – du temple de Vénus et de Rome, un éléphant et son corrac (la longévité proverbiale du pachyderme se doutait en l'occurrence d'une allusion au triomphe), mais surtout la série des fauves exhibés alors dans le Grand Cirque : lion, hippopotame, cerf, chevreuil, antilope... D'après l'*Histoire Auguste*, on mit à mort aussi force tigres, léopards, grâtes, hyènes, onagres et un rhinocéros. Gordien III aurait rassemblé cette ménagerie à Rome avant de gagner l'Orient, d'où il comptait revenir pour présider au *Millennium*. Son successeur et meurtrier en profita.

La tradition littéraire vante unanimement la magnificence des spectacles offerts au peuple. Un médaillon porte au revers une illustration significative des *circenses* dont l'Arabe gratifia les Romains. On y voit les quadriges des quatre factions qui représentaient allégoriquement les Saisons, c'est-à-dire les phases d'une éternité cyclique à



154. Claude II (?) sacrifiant (détail), vers 269-270 ap. J.-C. Marbre, Rome, musée des Thermes.

laquelle les sarcophages contemporains associent les défunts. On reconnaît à l'arrière-plan les gradins bondés de spectateurs. Mais, entre les chars et le public, à l'emplacement de la *spina* (l'épine dorsale de l'arène avec ses bornes), figure – au lieu de l'habituel obélisque – un immense palmier parmi des édifices apparemment hétéroclites : un amphithéâtre, des colonnes, une rotonde à coupole qui fait penser au temple de Vesta, un sanctuaire à fronton. Dans le champ réduit de ce revers, le graveur semble donner un condensé symbolique de plusieurs références aux origines et à l'éternité de l'*Vrbs* : le palmier, arbre de victoire et de félicité, fait (comme l'éléphant) du millénaire un triomphe ; les colonnes sommées d'un globe relèvent aussi de l'emblématique triomphale, mais avec une connotation cosmique ; le temple de Vesta abrite les « gages de l'Empire » (*pignora imperii*), reliques mystérieuses qui, rapportées de Troie par Énée, garantissent la pérennité de Rome ; l'amphithéâtre fait

allusion aux jeux donnés en 248 au Colisée. Quant au temple figuré de trois quarts à droite, c'est vraisemblablement celui de Venus et de Rome. J'ai parlé de « condensé symbolique ». Mais qui nous dit que, pour les *circenses* du millénaire, un décor ne fut pas monté afin d'évoquer matériellement sur la *spina* ces monuments glorifiant Rome en même temps que la munificence impériale ?

En tout cas, l'Auguste régnant personnifiait alors la perpétuité de l'*Vrbs*, et c'est pourquoï, sur une mosaïque de Shabba-Philippopolis, on a donné ses traits au dieu *Aion*, dont le nom désigne à la fois la durée de vie et le cycle éternel du temps cosmique. Par ses charismes d'état, l'empereur incarnait la durée de Rome et – solidairement – du monde régénérés rituellement par les jeux séculaires de 248.

L'art du médaillon est florissant, et cette émission du millénaire dénote le souci de concentrer en miniature un maximum de figures dans l'espace

restreint du flan monétaire, selon une tendance qu'illustrait deux siècles plus tôt le sesterce néronien représentant le port d'Ostie (pl. 28). Un autre médaillon de Philippe (F. Gracchi, *I Medaglioni Romani*, II, p. 98, 8) nous montre la fin d'un spectacle donné en janvier 246 au Palatin : la tragédie de *Médée*, un mythe lié traditionnellement à l'Orient d'où l'empereur prétendait être revenu victorieux, après avoir signé une paix honteuse avec le roi perse Sapor...

En dehors des manifestations officielles et des arts mineurs qui en monnayent l'imagerie, se multiplient les commandes de monuments qui transcrivent les préoccupations, les valeurs, les croyances des individus ou des petits groupes organisés en marge des cultes publics. C'est le grand siècle des sarcophages. Par leur iconographie, ils témoignent des mutations qui affectent les mentalités et la société romaines. Leur clientèle s'élargit et, si dans les nouvelles couches intéressées par cette production, certains membres de la classe moyenne (surtout dans les milieux militaires) adoptent volontiers la mode funéraire des familles sénatoriales, d'autres font entrer dans le répertoire des scènes de la vie économique, financière ou commerciale. Les responsiveness publiques des « clarissimes » ont elles-mêmes évolué, et sur leurs sarcophages ils affichent désormais d'autres mérites que ceux de leurs ascendants de l'époque antonine à son déclin.

Dans le cycle bacchique, les centaures clipéophores des compositions « héraldiques » ne superposent plus le bouclier de vaillance aux capitis barbés accostant un palmier. Leur élan fougueux exalte la victoire des défunts sur la mort, au-dessus de Pan affrontant un bouc. La vie itinérante et philologique de *Thomo spiritualis* (fig. 152) prévaut également sur la vaillance de l'officier. On retrouve certes – et tout au long du III^e siècle – le thème de la *fides* ou de la *concordia* qu'illustre le serrement de mains (*dextrarum iunctio*) entre époux, mais en présence le plus souvent des Dioscours, qui garantissent divinement l'harmonie des couples et du monde. Surtout, cette *dextrarum iunctio* n'est plus associée, comme au siècle précédent, à l'évocation des exploits et des vertus militaires. Ces vertus peuvent être impliquées occasionnellement par le costume du défunt, cuirassé sur le sarcophage « de



156. Sarcophage d'Acilia, vers 250-260 ap. J.-C. Marbre. Rome, musée des Thermes.

Balbin » (fig. 155) qui a dû être exécuté sous l'influence des ateliers attiens vers 250-260, comme le sarcophage d'Acilia (fig. 156), où R. Bianchi Bandinelli avait cru pouvoir identifier la tête de Gordien III. Assurément, la Victoire et *Virius* qui accompagnent les époux sur l'exemplaire de Prétextat marquent aussi combien la vaillance du soldat reste liée moralement aux valeureux conjugués d'un bon sénateur. Mais à l'époque où Galien exclut les clarissimes de la carrière militaire, cette référence tend à disparaître. Sur le sarcophage d'Acilia, comme sur les exemplaires de Naples et du musée Torlonia, elle s'efface effectivement au profit des mérites civils ou intellectuels.

Depuis les années 230-240, on fait volontiers valoir une promotion au consulat (même suffixé) par l'évocation du cortège accompagnant le nouveau magistrat jusqu'au Capitole, où il sacrifierait à Jupiter. Avant la mutilation du couvercle inscrit au nom de Q. Petronius Melior (Louvre), on y voyait le consul au tribunal ou à la tribune du Grand Cirque. Un autre couvercle (cloître de San



155. Sarcophage « de Balbin », vers 250-260 ap. J.-C. Marbre. Rome, musée de la catacombe de Prétextat.

Lorenzo fuori le Mura) qui date des années 270-280 évoque la *pompa*¹⁵⁷ précédant les courses de chars. Il faut dire que les consuls n'ont plus guère d'autre pouvoir que celui d'offrir des spectacles au peuple. Un siècle plus tôt, c'est l'épithaphe qui rappelait les honneurs du défunt. Désormais, on tient d'autant plus à les immortaliser par l'image, sur le marbre des tombeaux, qu'ils se réduisent aux apparences de la *figura*.

D'une préoccupation analogue relève très probablement le thème du voyage, dans une voiture que précèdent un ou deux esclaves, et qu'escorte parfois un cavalier. Certaines versions du sujet ont une couleur réaliste et familière. Sur un fragment célebre (fig. 157), on voit le convoi sortir par l'arc de Drusus sur la voie Appienne et passer devant un lombeau comme le mausolée de Caecilia Metella. puis devant une auberge où la patronne secoue son lingé à la fenêtre. Ailleurs, l'attelage est suivi du serviteur qui porte la malle ou la cruche à vin pour désaltérer le maître en cours de route. Souvent une borne militaire portant un chiffre (mais sans rapport avec l'âge du défunt, et donc avec l'allégorie de la *pergrinatio uitae*¹⁵⁸) apparaît en bordure de la voie.

Le voyage est un loisir noble, tout comme la chasse. Sur les sarcophages, la mode des chasses au lion prospère à dater des années 220. Il s'agit d'un schème parallèle à celui de l'empereur à cheval terrassant un barbare, mais d'origine hellénistique et qui remonte aux « chasses d'Alexandre ». Nous avons vu l'empereur chassant l'ours, le sanglier ou le lion sur les métaillons d'Hadrien. Or, de même que le prince embrochant le fauve remplaçait l'*imperator* en guerre, au III^e siècle, le héros défunt piquant le lion se substitue à l'image du général triomphant au cœur de la mêlée sur les sarcophages de la première génération sévérienne. La glorification des guerriers affrontés aux Germains fait donc place à celle des chasseurs, émules de Caracalla qui, à l'image d'Hercule et d'Alexandre, aimait se mesurer avec les grands fauves. Mais si, à l'origine, cette mode a pu relever dans certains cas du mimétisme courtois, elle survit largement au règne de Caracalla et à la dynastie des Sévères. Elle aura près d'un siècle de succès, aux dépens des sarcophages à scènes de batailles qui disparaissent alors, sauf la très brillante exception du sarcophage Ludovisi (fig. 158).



157. Scène de voyage, fin du III^e siècle ap. J.-C. Marbre, Stockholm, Nationalmuseum.

Cet exemplaire de format haut glorifie la *uitus* d'un jeune chef barbu et chevelu à la mode de Gallien (vers 250-260). Il porte au front un X, qu'on a interprété hardiment comme la marque imprimée au front des « Soldats » mithriaques, et H. von Heintze a identifié le héros avec un fils de Trajan Dèce. Apparemment, la composition de ce grand tableau de pierre demeure fidèle aux modèles du II^e siècle finissant. Mais ici le général vainqueur correspond au sommet d'un triangle occupé par une intrication de chars humains et animaux tordus ou tendus par la fureur ou la douleur. Cette masse palpitable est dominée par le mouvement irrésistible des Romains, démesurément haussés par rapport aux barbares qui se débattaient en vain sous la ligne enveloppante des légionnaires, excités par les joueurs de cor et de trompette. Les figures ressortent avec plus de prééminence, avec un modelé à la fois plus expressif et plus massif que sur les sarcophages des années 200. La souffrance ou l'acharnement y donnent aux visages une intensité tragique et passionnée qu'on ne verra plus guère par la suite dans l'art antique à son déclin. Cette *Bataille Ludovisi* est la dernière grande orchestration sculptée du baroque romain. C'est aussi la seule qu'on connaisse en plein III^e siècle.



158. Sarcophage Ludovisi, vers 250-260 ap. J.-C. Marbre, Rome, palais Allempis.

Bien avant la décision prise par Gallien d'interdire aux sénateurs les charges militaires, la clientèle aristocratique des sarcophages livrés par les officines de luxe n'est plus concernée directement par la guerre. Mais les sarcophages à scènes de chasse conservent certains motifs de la série qu'ils ont supplantée et en intègrent d'autres qui, eux, sont empruntés aux chasses mythiques. Traditionnellement, on répertorie la chasse au lion (comme au cerf ou au sanglier) sous la rubrique de la *uita comminis*, comme s'il s'agissait d'un épisode de la vie quotidienne pour l'homme ordinaire. En fait, on ne chassait pas le lion en Italie, et la scène héroïse le défunt allégoriquement, en présence de figures divines.

Sématiquement, la série relève de la même idéologie que celle des batailles. Comme la guerre, la chasse valorise la *uitus* du défunt. Mais à la différence des batailles, les chasses des sarcophages représentent effectivement *Virius*, comme ceux qui illustrent le mythe d'Hippolyte face au sanglier, et « Vaillance » a souvent les traits de l'épouse défunte. Au vrai, l'image du cavalier coïncide avec celle du chef dominant la mêlée sur les *Batailles* de Portonaccio ou de la villa Doria-Pamphili. Mais les personnages sont désormais grandis, à la mesure de la cave dont ils occupent toute la hauteur, au lieu de

s'enchevêtrer dans l'imbroglie des corps-à-corps. Outre la *Virius* d'Hippolyte, Castor et Pollux interviennent dans la série cynégétique, avec leur bonnet rond typique et leur monture sur l'exemplaire de Prétéxat. Les Dioscures appartiennent à l'environnement divin de Mélagère. C'est dire à quel point les chasses mythiques ont pu contaminer celles qu'on met au compte de la « vie commune ».

Ce qui les apparente aux scènes de bataille est évidemment l'agitation, la répidation, la fébrilité qui les animent. Les chevalures hirsutes qui rayonnent et ondulent comme des flammes sur la tête des écuvers nous rappellent celles des barbares. Un motif en fait hérité de l'imagerie guerrière est celui du valet de chasse qu'on voit souvent terrassé au premier plan sous le cheval du défunt, victime d'une première attaque du lion, mais avec le même visage osseux et douloureux que le Germain abattu sous le Romain vainqueur. Sur un exemplaire de San Sebastiano (après 270), ce personnage a les cheveux crépus d'un Oriental.

Une preuve que la chasse est un substitut de la guerre se vérifie souvent dans l'équipement du défunt, curieusement revêtu d'une cuirasse à



159. Chasse au lion, vers 250-260 ap. J.-C.
Marbre, Rome, musée Capitolin.

lambrequins, lisse ou à écailles (fig. 159), non seulement dans la scène de départ (*profectio*), mais à l'instant même où il pique le lion. Inappropriée à l'affrontement d'un fauve, cette armure a, comme *Virius* et les Dioscures, une valeur symbolique : c'est une façon de souligner iconographiquement que le courage du chasseur s'identifie avec celui du soldat. On verra sur un autre exemplaire plus récent de San Sebastiano que les écuycers encadrant la composition – et qui tiennent comme les Dioscures un cheval par la bride – portent également une cuirasse lisse d'officier romain, quoique leur chevelure les assimile à des barbares. Ces disparates et ces confusions n'ont rien de gratuit, mais s'expliquent en fonction de l'héroïsation funéraire. Les mêmes constatations valent pour certaines chasses au sanglier, comme celle qu'abrite le baptistère de Florence.

Entre 220 et 240, les chasses au lion participent du nouveau souffle qui inspire alors la plastique funéraire, notamment dans la série dionysiaque où

régne une verve impétueuse ou frétilante (fig. 160).

Les sarcophages à Nécrides respirent alors la même fougue qui dynamise les attitudes, agite les chevelures et « passionne » les visages. Sur une chasse du palais Mattei (I), le modelé des figures, la consistance et la santé du relief vont de pair avec le ton unitaire de la composition. Mais après l'époque sévérienne, les exemplaires du même palais Mattei (II), du Casino Rospigliosi, de Reims (musée Saint-Remi), trahissent une tendance à la sclérose : les personnages semblent désormais poser frontalement, et non sans pesanteur, sur des panneaux d'un format trop haut, mais trop étroit aussi pour permettre un déploiement de l'action. Sur l'exemplaire Rospigliosi, l'instabilité stationnaire de *Virius* à quelque chose de théâtral, tout comme l'air guindé du défunct qu'elle accompagne. Avec le sarcophage Borghèse du Louvre, où le chasseur est barbu et coiffé à la mode de Trajan Déce, on revient au format long et, semble-t-il, au goût baroque du tableau effervescent. En fait, il y a dans ce relief moins de mouvement que de tension, voire de contraction spasmodique, lorsqu'on regarde les personnages isolément. La remarque s'applique à d'autres sarcophages, mais de format haut, comme la *lénos* du musée Capitolin (fig. 159) où les figures sont brusquement, instantanément immobilisées plutôt que mobilisées à proprement parler.

À côté de ces produits de luxe, nombreuses sont les cuves de plus modeste dimension et d'une facture plus sommaire. Elles répondent à la demande d'une clientèle moins fortunée, à Rome même et en Italie, sinon en Gaule ou en Espagne. On y trouve



160. Dionysos à dos de lionne, vers 230-240 ap. J.-C., Marbre, Musée de Dresde.

des détails réalistes dans le costume des chasseurs, avec leur cape rustique comme les paysans du Moyen Âge. Au lieu de centrer la composition sur l'affrontement héroïque, après le franchissement par le défunct d'une porte richement ouvragée, les ateliers « populaires » préférèrent enchaîner l'une à l'autre plusieurs chasses : au félibé, au cerf et au sanglier, ou même au loup.

Des chevaliers, des officiers de rang moyen reprennent à leur compte les références épiques ou culturelles de l'aristocratie. L. Pullius Peregrinus, *equus Romanus*¹⁶¹, s'est fait portraiturer en compagnie des Muses et de sages personnifiant les écoles philosophiques. Il a le regard fixement rêveur au-dessus de son livre déroulé, face à sa femme qui a le profil de Polymnie. Un centurion des cohortes prétoriennes s'est assimilé (vers 260 ?) à Méléagre sur un sarcophage conservé à l'état de fragments au Liebieghaus de Francfort. Rien n'est plus commun alors que cette « privatisation » du mythe héroïsant. Mais certains cas ont de quoi déconcerter, comme celui d'un exemplaire conservé à Cliveden où le mari s'identifie avec Thésée abandonnant à Naxos Ariane qui a les traits de sa défunte épouse...

Et non seulement les adultes, mais les enfants ont désormais droit à cette espèce de transfiguration posthume dans la légende dorée des dieux et



161. *Lénos* d'enfant, vers 260 ap. J.-C.
Bâle, Antikenmuseum.

des héros. Sur telle petite *lénos* de Bâle (fig. 161), un gamin joue le rôle de Méléagre, encouragé par une *Virius* que ses ailes de papillon assimilent à Psyché. On a substitué des bambins aux Muses sur une cuve qu'abrite au Vatican la galerie des Candelabres. Une autre *lénos* glorifie la petite morte en Ariane, qu'un jeune Dionysos vient réveiller du sommeil de la mort (fig. 162).

En gagnant une clientèle plutôt étrangère à la grande culture hellénisante (même si le théâtre et notamment les pantonnimes à sujet mythologique relèvent du même répertoire), la production des sarcophages doit se conformer aussi à des commandes qui diffèrent sensiblement des préoccupations ou des snobismes aristocratiques. C'est ainsi qu'on trouve sur les cuves et sur les couvercles des scènes d'auberge ou de taverne, de banque, de



162. Ariane à Naxos, vers 230 ap. J.-C., Marbre, Malibu, J. Paul Getty Museum.



163. Atelier d'ébéniste, 3^e quart du III^e siècle ap. J.-C., Marbre, Musée du Vatican.

négoce maritime (navires chargés d'amphores). Un trafiquant de bêtes vouées aux jeux de l'amphithéâtre a tenu à faire représenter l'embarquement des félicés et leur transport en caisse jusqu'à Osite (villa Médicis). Les artisans, commerçants, entrepreneurs ont à cœur de valoriser leur vie après leur mort, qu'il s'agisse d'un ébéniste (fig. 163) ou d'un boulanger sur tel sarcophage à strigiles de la villa Médicis (fig. 164), où même le canasson qui faisait tourner la meule à sa part d'honneur funéraire. Il s'agit d'un art plutôt simple, mais alerte et « coloré », grâce aux touches d'ombre que le trépan ponctue sur les visages ou dans les cheveux.

Le thème des vendanges, les évocations de la vie rurale et bucolique (fig. 165) connaissent au III^e siècle un succès notable, mais qui n'a pas toujours un rapport avec la profession du défunt. À la fois réalistes et idylliques, ces pastorales nous renvoient souvent à une existence rêvée, loin des soucis, des pressions ou des oppressions de la ville, voire du malheur des temps. On trouve aussi des scènes de pêche au filet ou à la ligne (fig. 166), parfois en liaison avec un thiasse marin ou avec des motifs d'inspiration chrétienne (fig. 167). Les navigations d'Amours et de Psychés au large ou en bordure d'un paysage alexandrin ressortissent également à un certain imaginaire du bonheur, non sans rapport avec la peinture précitée du Caelius.

Toujours plus nombreux et tolérés après 260 par Gallien – qui rapporte l'édit de persécution pris par

son père Valérien –, les chrétiens ont vraisemblablement favorisé, sinon promu, l'iconographie des bergeries qui s'étagent souvent sur trois registres, avec un agencement de motifs hérités en partie du

contexte d'Endymion sur les sarcophages des générations précédentes. Le beau pâte du Latmos ne disparaît pas non plus de l'imagerie funéraire, mais il tend à se démythifier. Le défunt figure endormi, non pas sous le regard amoureux de Sélène, mais entouré d'Amours qui récoltent des fruits, éclairant et agrémentent son sommeil bienheureux au son des flûtes ou de la Lyre (British Museum). De même, un sarcophage d'Auletta (musée de Naples) représente la morte en Ariane, mais sans Dionysos, dans un fourmillement d'Amours dont les occupations rustiques correspondent peut-être à celles des douze mois de l'année : ce qui est une façon d'associer la défunte au cycle naturel de la végétation.

Dans l'axe du même symbolisme s'inscrivent les sarcophages contemporains qui nous montrent les génies des Saisons entourant Dionysos ou soutenant l'*imago* sépulcrale. Il n'y a pas d'autre éternité pour les païens que le retour alternatif de la mort à la vie



164. L'enlèvement du pain, vers 260-280 ap. J.-C., Marbre, Rome, villa Médicis.



165. Bergerie (détail), vers 230-270 ap. J.-C., Marbre, Rome, musée des Thermes.



166. Pêche à la ligne (détail), vers 210-220 ap. J.-C., Marbre, Rome, Musée de la catacombe de Præstiat.



167. Pêche au filet, fin du III^e siècle ap. J.-C., Marbre, Rome, San Sebastiano.

et de la vie à la mort, que signifient également les Dioscures. Durant tout le III^e siècle, les allégories du temps cyclique ont un poids notable dans la thématique des sarcophages, par comparaison avec l'époque antonine.

C'est dans la seconde moitié de ce siècle que se multiplient les sarcophages chrétiens, grâce à la première « paix de l'Église » accordée par Gallien. Les adeptes de la religion nouvelle adoptent le type dionysiaque des *lenoi* à presser le raisin. Il faut dire que Clément d'Alexandrie vers 200 et, après lui, saint Cyprien font valoir une exégèse parallèle à celle du mythe de Zagreus démembré par les Titans. La grappe meurt écrasée sous le pied des fouteurs, mais renaît dans le vin d'unité et d'immortalité qu'est le sang du Christ. Déjà sur l'exemplaire de la via Salaria (vers 230-240 ?), un placide et rassurant bétail remplace le lion qui terrasse un cervidé sur les sarcophages païens contemporains. Il est vrai que les chrétiens pouvaient y reconnaître le *leo rugiens* de la première *Épître* de Pierre (V, 8)... Cependant, la gueule démesurément grossie des anciens lions-dévorsoirs excite au III^e siècle le talent des marbriers dans le registre animalier de la fureur écumante (cf. fig. 160).

En dehors de l'Orante et du Bon Pasteur, l'histoire de Jonas endormi sous les fruits d'une cucurbitacée est l'image du salut bienheureux (fig. 168), parallèle au sommeil éternel d'Endymion. Ce motif



168. Sarcophage chrétien, 3^e tiers du III^e siècle ap. J.-C., Marbre, Rome, Santa Maria Antica.

de la *domitio* a visiblement les faveurs d'une clientèle chrétienne. Mais le couvercle d'Aelia Almasia (fig. 169) évoque un épisode inédit, en tout cas étranger aux Écritures : la flagellation d'une femme, nantie à la mode des années 270. Punition d'une Vestale ? rite des Lupercales ? ou supplice d'une chrétienne ? Quoi qu'il en soit, cet exemplaire singulier, mais traité dans le style du réalisme populaire, prouve que les marbriers sortaient à l'occasion de la routine des séries pour satisfaire des commandes ponctuelles.

Ainsi, les sarcophages sculptés durant ce demi-siècle troublé qui va des Gordiens à la Tétrarchie transcrivent aussi bien les mérites vécus – publics ou privés, sportifs ou intellectuels, religieux ou professionnels – que l'aspiration aux euphories utopiques ou à un autre monde. On ne peut affirmer, comme R. Bianchi Bandinelli, que la crise spirituelle poussait alors « les hommes vers l'irrationnel, les éloignant de la réalité de la vie et du monde ». Les chrétiens ou les néoplatoniciens apprenaient, certes, à mourir au monde. Qu'importe au sage, disait Plolin (*Ennéades*, I, 4, 7) au moment où la romanité craquait de toutes parts, « la chute d'un empire ou le bouleversement de la cité ? ». Mais on se raccroche aussi d'autant plus à la vie qu'elle est menacée, et les Romains n'avaient pas encore de vocation pour le monachisme ascétique. L'histoire concrète et notamment plastique des mentalités s'accommode mal des antinomies simplistes.

En tout état de cause, les fresques des catacombes ou des hypogées païens témoignent tout aussi éloquemment d'un art en devenir.

Nous avons vu qu'en marge des sanctuaires publics s'implantaient des communautés isiaques, mithriaques, dolichéniennes, syriennes ou palmyréniennes, avec d'autres images, un autre langage de croyances et de piété. Ces images intriguaient les exégètes de l'idolâtrie. Ainsi Plolin fait peut-être allusion à l'étrange Zeus de Baabek, engainé comme une momie égyptienne sous son plastron cloisonné de bustes planétaires, lorsqu'il compare le ciel à « une grande et belle statue qui a des astres étincelants sur son visage, d'autres sur les seins » (*Ennéades*, IV, 3, 11). Le soleil et la lune sont les yeux de Zeus. On songe à quelque idole héliopolitaine au regard luisant, dans un de ces sanctuaires où Plolin s'aventurait parfois, tel l'*Neum* dont nous parle Porphyre (*Vie de Plolin*, 10). Même la philosophie ne peut se passer d'images, et l'art religieux contemporain nourrit au besoin ses réflexions.

Un thème revient souvent sur les couvercles de sarcophages païens et surtout chrétiens du III^e siècle : le banquet sur un lit semi-circulaire ou *sigma*. L'épigraphie nous atteste alors le succès du phénomène associatif. On voit se multiplier les collèges funéraires et religieux, voire les sectes, et les chrétiens, qu'ils soient ou non orthodoxes (mais l'orthodoxie est alors une notion très floue) profitent de la tolérance impériale dans l'intervalles des persécutions inégalement rigoureuses. C'est l'époque où les gens aiment à se retrouver à part, par petits groupes, pour manger et boire ensemble, se conforter dans leurs croyances que transcrit une iconographie mystérieuse ou eschatologique. La vie culturelle de l'*Vrbs* se déplace hors des lieux traditionnels de rassemblements civiques pour vibrer

autrement et plus intensément, dans les cryptes, souvent aménagées à l'ombre de maisons privées, des chaufferies ou thermes abandonnés, de locaux administratifs ou militaires désaffectés. Là aussi, la tolérance du pouvoir impérial s'avère propice au pululement des groupuscules. Les tombeaux également ébrillent les réunions, les repas de coréligionnaires qui ne vivent que pour une autre vie, tendus dans l'espérance d'un au-delà meilleur. Ce n'est pas fortuitement que l'iconographie funéraire domine l'art romain du III^e siècle.

La peinture mithriaque ne nous est connue que très partiellement et la dégradation des fresques depuis leur découverte n'en facilite pas toujours l'étude détaillée. Mais vers la fin de l'époque sévérienne, on a l'impression que la fonction didactique des grands panneaux tend à en raccourcir le souffle et à en figer le style, cependant que d'autres images apparaissent que régénère une inspiration en prise directe sur la vie religieuse de la communauté.

Ainsi dans le *Mithraeum* du palais Barberini, on constate que la propension à simplifier l'iconographie catéchétique s'est plutôt aggravée. La fresque de la tauroctomie (pl. 46) ne donne plus du tout l'illusion de se passer dans une grotte. Au-dessus de Mithra et des dadophores, quelques taches rapides d'un brun sale ne suggèrent que de très loin la courbe d'une voûte rupestre. Surtout, le fond beige clair uni-

forme du tableau, la tonalité des personnages, le quadrillage linéaire de la composition, l'appauvrissement de la gamme des couleurs (en comparaison de la fresque de Marino) font désormais du panneau une sorte d'affiche « aide-mémoire » de la bible mithriaque, comme les grandes cartes synoptiques d'usage scolaire.

Dans la polychromie limitée de cette peinture, on reconnaît encore certaines références symboliques : le jaune (avec du bleu) de Cautès à gauche, le gris-brun de Cautopates à droite. Mais ils ont tous deux le même manteau. La cape constellée de Mithra est d'un rouge qui évoque le feu du ciel et contraste avec le bleu de son vêtement qui a de quoi surprendre (inversement, sur la fresque de Marino, la cape était bleue, comme il se doit pour un firmament, et le vêtement rouge). Dans les compartiments étirés de part et d'autre, la dominante brun-rouge donne aux personnages un air de motifs en quelque sorte « sémiotiques » : ce sont des signes ou des repères mnémotechniques.

Gauche et contourné, le Tauroctone n'a pas plus de présence ou de consistance que la victime, avec son poitrail tout droit et comme au garde-à-vous. De son visage traité suivant une technique sommairement impressionniste, le peintre n'a retenu que le regard canoniquement levé en direction du Soleil. La courbe du zodiaque dominée par *Aïôn* (le dieu Temps, perché sur son globe), et que doublent sept



169. Scène de supplice, vers 270-280 ap. J.-C., Marbre, Rome, musée de la catacombe de Prætextati.

autres allumés correspondant aux feux des planètes, entre les bustes de *Sol* et de *Luna*, souligne la portée cosmique du sacrifice. Seule importait aux commanditaires de la fresque la totalité des images représentant le système du monde enseigné dans la communauté. Il s'agit d'un mémento illustré du dogme. Nous sommes alors vraisemblablement dans le deuxième quart du III^e siècle. On a l'impression que l'iconographie mithriaque se sclérose dans un schématisme d'idéogrammes. Les peintures de la catacombe des saints Pierre et Marcellin sur la voie Labricane, qui nous montrent en tableaux superposés des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, ressortissent à la même finalité pédagogique. En général, d'ailleurs, les fresquistes contemporains des hypogées funéraires affectionnent le compartimentage géométrique sur fond clair des voûtes et des parois.

Toutefois, l'évocation même des liturgies pratiquées dans les antres contribue à revigorer la peinture mithriaque au III^e siècle. Ainsi, durant une phase de remaniement datable de la même époque en somme que la fresque Barberini, les banquettes (ou *podia*) du *Mithraeum* de Capoue ont été élargies, haussées, et leurs parois verticales revêtues d'un stuc à fond clair qui représente une série de rites initiatiques. On y voit le candidat nu, les yeux bandés, guidé par un mystagogue* en tunique blanche. Tantôt à genoux face à un « Soldat » vêtu de rouge qui l'éprouve par le feu d'une torche, ou les mains liées derrière le dos à côté d'un glaive (fig. 170), tantôt debout et conduit face à un dignitaire de la communauté, tantôt couché face contre terre, le myste subit les épreuves qui l'habituent à participer aux banquets sacramentels célébrés dans la crypte. Homogène est le coloris de ces peintures dont on ne connaît aucun archétype – et pour cause – ni aucun équivalent contemporain ou ultérieur, mais dont le témoignage rejoint à l'occasion, semble-t-il, celui d'une rare tradition littéraire (de Tertullien en particulier pour le rituel du glaive). Les tonalités dominantes ressemblent à celles des peintures ornant la Capella Greca dans la catacombe de Priscille. Il s'agit, dans les deux cas, d'une iconographie édifiante et actuelle, puisqu'elle illustre des actes cultuels.

C'est en ce sens également que les fresques de Santa Prisca modernisent en leur temps (vers 230-240) le décor des parois au-dessus des ban-



170. *Mithraeum* de Capoue : rites initiatiques, vers 230-240 ap. J.-C.

quettes, à l'époque même où le *Mithraeum* a été remanié et agrandi, au nord de la nef, par l'aménagement d'annexes appropriées au rituel consacrant les nouveaux mystes. En pénétrant dans la salle où se réactualisait le repas unissant Mithra à l'astre du jour, on assiste au déroulement d'une double procession qui est orientée vers les deux divinités. Le cortège est conduit à gauche par un « Lion* » porteur de cierge allumé, que suivent d'autres initiés au même grade apportant qui un coq, qui un pain rond, tel autre un cratère. Sur la paroi de droite, on distingue d'abord en tunique rouge brique un « Lion » dont le profil énergique et fin fait penser à certains portraits de la Renaissance italienne. Derrière lui marchent un « Soldat » en tunique vert olive, un *Nymphus** un « Corbeau* », puis les victimes qu'on a comparées à celles des *siouetaritia* : un homme pousse un laurillon blanc, devant un « Lion » qui tient dans ses bras un gros coq blanc, un conducteur de bélier, puis deux « Lions » dont l'un porte le cratère à vin, l'autre fait avancer un porc. Celui qui

mène le bélier a un visage remarquable par la tension fervente du regard, en même temps que par la taille des cheveux caractéristique des années 230. Ainsi, tandis que l'imagerie du mythe se répète, la mémoire du rite – dans la meilleure tradition romaine – rechargée émotivement cette iconographie où les mithriaques devaient se reconnaître en revivait une cérémonie exceptionnelle, car on a bien le sentiment d'avoir affaire à des portraits.

Dans une des salles aménagées au nord de la nef, a été trouvée une magnifique tête du Soleil en *invaria* (incrustations de marbres polychromes) qui devait impressionner les fidèles sous l'état mouvant des cierges et des torches (pl. 47). Ses cheveux jaillissent comme des flammes et le regard éblouissant, les yeux exorbités de l'astre sont évidemment conçus pour fasciner le spectateur, comme l'imagerie de l'empereur souvent comparé au Soleil. À cet égard, l'*invaria* de Santa Prisca préfigure certains portraits de la Tétrarchie et du Bas-Empire.

Le décor peint ou stucqué de plusieurs tombes diverge alors aussi du répertoire habituel. Elles n'abritent pas seulement les morts et les dévotions des chrétiens de stricte obédience, qui ont désormais leur iconographie procédant des Écritures, mais avec des motifs hérités de modèles païens, comme l'Orante (type romain de *Pietus*) ou le Bon Pasteur (type d'Hermès criophore). En ces périodes d'incertitude ou de transition critique, il existe des groupes de croyants qui ne sont ni résolument ralliés à la religion nouvelle, ni franchement polythéistes et qui, sans rompre radicalement avec leur culture païenne ni tirer un trait sur le passé, assurement des espérances étrangères à la tradition romaine en même temps qu'aux dogmes de la grande Église. Ils se regroupent en des sectes « christiano-hérétiques » (pour reprendre l'expression de C. Cecchelli), dont l'imaginaire a laissé des traces et que combat ardemment Hippolyte dans son *Elenchos* à l'époque de Sévère Alexandre.

C'est le cas en particulier des peintures découvertes dans l'hypogée des *Auretili* (viale Manzoni). Construit hors de l'enceinte de Servius, mais en deçà des futurs remparts d'Aurélien, ce tombeau est antérieur à 271. Les briques les plus récentes datent de Sévère Alexandre, mais n'assurent qu'un *terminus a quo*. On y relève sur les parois ou les plafonds un mélange de motifs chrétiens et païens, mais aussi

des représentations dont aucun parallèle ne permet d'identifier avec certitude les personnages et d'élucider la signification.

Dans la chambre B, le système décoratif de la voûte à cercles concentriques, sections radiales et lunettes symétriques n'a rien que de banal à l'époque (pl. 48). Mais les figures qui occupent ce réseau géométrique ont divisé les commentateurs. Dans le médaillon central, on a déchiffré tour à tour la résurrection de la fille de Jaire, la consécration d'une vierge, l'âme introduite dans la félicité éternelle par deux « docteurs », une initiation gnostique ou la triade du « plérôme » (ou perfection céleste) qui correspondait à la vraie trinité pour les grossières naassétiens. En fait, on y voit un prêtre barbu levant la baguette (*uindicia*) qui sert à affranchir la femme en lui remettant ses péchés, en présence d'un homme qui lui a enseigné l'Écriture, puisqu'il tient un *uolumen*. Les deux attributs – livre et *uindicia* – caractérisent également les quatre personnages qui, perchés autour du médaillon sur des calices végétaux, alternent avec des pions faisant la roue. Par-delà le deuxième cercle, des monstres marins et des personnages allongés, alanguis par le sommeil ou l'ivresse (bacchante et bacchant ?) relèvent d'une imagerie païenne du bonheur posthume. On a donc affaire ici à une combinaison troublante *a priori* de références hétérogènes qui prouvent à quel point certains chrétiens, évidemment hétérodoxes, demeuraient enracinés dans l'univers mental de la tradition gréco-romaine.

Plus frappantes encore sont les peintures de la chambre C. Sur le plafond, des masques à longue barbe effilochée – que J. Carcopino identifiait initialement avec les quatre Vents – sont des *occula* relevant du répertoire dionysiaque et censés protéger les défunts du mauvais œil. À l'ouest, le Bon Pasteur est centré dans le carré d'un grand cercle que sépare de la circonférence une croix de Saint-André dont les branches, qui encadrent quatre pions d'immortalité, alternent avec des rectangles enfermant chacun deux sortes de fruits rouges : J. Carcopino a voulu y reconnaître les amandes cosmiques des Naassétiens, pour qui le Père de l'univers est le fruit parfait – une amande – engendrant l'enfant « par lequel tout a été fait », Attis. Cette iconographie ne suscite tant d'hypothèses que parce qu'elle est déconcertante.

Plusieurs fresques des parois le sont tout autant, sinon davantage. Mais on ne peut que constater, dans celle qui nous montre un cortège d'apôtres et de disciples au registre inférieur, tous habillés d'une tunique ourlée de pourpre et pieds nus, la vie intérieure et l'intensité spirituelle que transcrit diversement, personnellement leur regard. Ces visages comptent parmi les plus émouvants de la peinture romaine au III^e siècle, en particulier celui qu'on a cru parfois devoir identifier avec l'apôtre Pierre (pl. 44).

Au-dessus de ces croyants exemplaires, le registre supérieur des parois nous déroule plusieurs scènes également problématiques : peut-être le discours de Jésus sur la montagne (avec un traitement impressionniste du visage, qui procède de la même technique que celle du *Mithra Barberini* ou du *Moïse* faisant jaillir l'eau de la pierre d'Horeb sur une fresque de la catacombe de San Callisto) ; un mystérieux cavalier arrivant en vue d'une ville dont les habitants l'accablent (Jérusalem ? Rome ? ou Samé qui avait réservé à Épiphané, jeune platonicien prodige, un accueil enthousiaste ? c'était l'hypothèse de J. Wilpert qui attribuait l'hypogée à une secte de Carpocratians) ; une scène d'enseignement dans une sorte de grand cloître, au centre d'une ville enserrée de murs et de tours, à côté d'un vaste enclos, jardin hors du monde où les âmes sauvées jouissent du bonheur éternel ; un banquet d'apôtres servis en présence du Maître ; un rassemblement de croyants ; la métamorphose en hommes des compagnons d'Ulysse, victimes de la magie d'Énée qui, debout à côté de son métier à tisser, les avait d'abord changés en pourceaux.

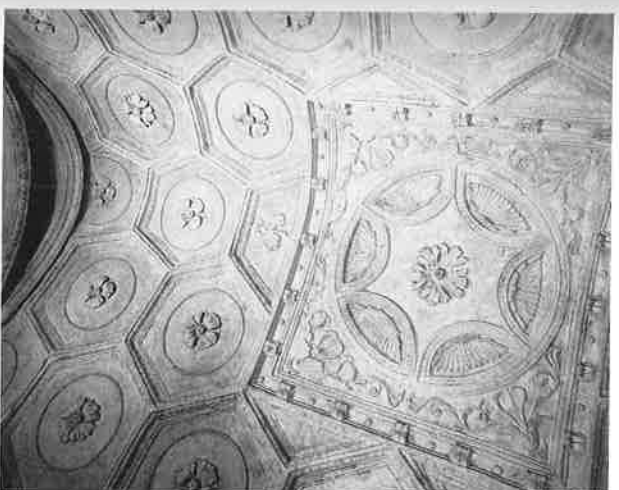
Aussi bien la scène du cavalier que celle du jardin des Bienheureux, voire l'épisode de Circé, ne rentrent dans aucun schéma connu. Les fresques répondent à une demande inédite et dont les intentions coïncident avec des croyances marginales. Au vrai, le mythe homérique faisait depuis longtemps l'objet d'exégèses allégoriques. La métamorphose des compagnons d'Ulysse symbolisait le cycle maléfique des métempsomatoses²⁶. Un contemporain des sectaires du viale Manzoni, le néoplatonicien Porphyre, affirmait qu'Homère représentait en Circé « le circuit et le retour périodique de la palin-génésie », c'est-à-dire la renaissance dans des espèces diverses. D'où la disparité des animaux

figurés sur la fresque au second plan, qui évoque la transmigration des âmes. On interprétait même le métier à tisser comme l'image du système engignant les âmes dans le tissu des tuniques charnelles. Or les Carpocratians avaient intégré à leur doctrine la croyance en la métempsomatose. Cela pourrait étayer l'interprétation de J. Wilpert qui reconnaissait dans le mystérieux cavalier non pas le Christ, mais Épiphané, le fils de Carpocrate, qu'on retrouverait instruisant les foules au centre du cloître sur le mur nord.

Visiblement, l'imagination du peintre s'est donné une sorte de plaisir à réaliser cette commande originale, et donc à s'évader des schémas conventionnels, tout en réutilisant et intégrant des éléments traditionnels. La vue aérienne de la cité où enseigne Épiphané et du jardin voisin baigne dans une sorte de paix lointaine d'outre-tombe, paysage d'espérance homologue à la ferveur des visages d'apôtres et de croyants peints sur les parois. La ville représentée à droite du cavalier problématique, avec ses maisons à étages, ses portiques, son forum, sa densité d'habitation va de pair aussi avec la vivacité des acteurs de la scène. Quant au palais rustique de Circé, il offre une image assez fabuleuse de désordre pittoresque et de vie animale ou végétale innombrable, sans équivalent dans ce qu'on connaît de la peinture contemporaine.

D'autres sites funéraires, plus célèbres ou apparemment mieux connus, recèlent aussi bien des mystères. Dans la catacombe de San Sebastiano, le mausolée Y a une voûte splendidement cloisonnée de caissons hexagonaux à fleurons en relief de stuc (fig. 171). Le berceau aboutit à une coquille dont les nervures à ramures d'acanthé, de louts et de lierre portent l'image polychrome d'un paon ocellé qui fait la roue ; plumage brunâtre parsemé d'yeux verts qui évoque un firmament constellé. Dans cette tombe occupée par des chrétiens (à en juger par le graffiti IXΘYC tracé au-dessus de l'entrée), on a déchiffré les hommages inscrits des *Innocentii* à Pupien, Balbin et Gordien III : ils se seraient « dévoués », héroïques victimes volontaires, pour le salut de ces empereurs en 238, année de crise et de guerres civiles. Leur religion est tout aussi énigmatique, en somme, que celle des gnostiques du viale Manzoni.

Plus curieuse encore est la fresque du tombeau de M. Clodius Hermès (pl. 49) : un grand octogone



171. Stucs du mausolée Y, fin du III^e siècle ap. J.-C., Rome, San Sebastiano.

autour duquel s'ordonnaient quatre médaillons circulaires, doublé d'un autre octogone à côtés courbes autour duquel s'arrondissent les festons de quatre guirlandes ou colliers à perles très simplifiées. Au centre se dresse un mystérieux personnage en tunique rose et manteau rouge. Muni

d'une longue baguette, il semble flotter dans l'espace, le bras tendu comme ferait un harangueur, face à une trentaine de personnages qui se pressent pour l'écouter. À la différence du prédicateur, ses auditeurs sont évoqués chacun par un gros trait de pinceau sous une boule figurant la tête, comme une masse d'auditeurs anonymes, immobilément groupés dans la fresque commune. On a l'impression d'une brusque épiphanie céleste, d'une apparition à la foule des humains qui semblent l'écouter avidement ou anxieusement : le « Sauveur » ? Hermès-Logos ? Il a en effet l'attitude et le geste de l'orateur, et le surnom (Hermès) du titulaire de la chambre sépulcrale pourrait avoir un rapport avec l'image. Quant aux médaillons qui restent déchiffrables, ils nous montrent l'un des funéraires (l'exposition du cadavre ou *prothesis*), l'autre la présentation de la défunte

au Maître entouré de ses disciples, plutôt qu'une scène d'imitation. Leur facture se caractérise par un tachisme accentué, qui contraste avec le style d'autres fresques du même tombeau.

Deux siècles plus tôt, l'iconographie romaine en général ne soulevait aucune des questions suscitées par ces fresques. Les peintures de San Sebastiano et du viale Manzoni appartiennent à une époque où des croyances hétérogènes coexistent non seulement dans un même site funéraire (la nécropole de la basilique Saint-Pierre en offre d'autres exemples), mais peut-être même dans les consciences.

Dans le cimetière de Prétextat, on découvre un exemple significatif de cohabitation funéraire. Chrétien à l'origine, un hypogée s'y est ouvert dans la seconde moitié du III^e siècle aux fidèles de Mithra et de Sabazios. On y a relevé les peintures décorant l'*arcosolium** d'une sépulture réservée à un prêtre de Sabazios qui, dans son épitaphe, recommande aux survivants : « mange, bois, amuse-toi... tu emporteras ce bonheur avec toi ». Les fresques nous font assister au sort posthume d'une Vibia enlevée par Pluton et qui, sous la conduite de Mercure, passe avec Alceste devant le tribunal des dieux infernaux, avant de gagner le banquet des Bienheureux, guidée par un « bon ange » (*angelus bonus*). On voit pour finir le prêtre Vincentius attaché avec six autres *pii sacerdotes*.

Il y a donc au total un profond renouvellement du répertoire, lié à celui de la vie religieuse et de l'imaginaire relatif au salut dans un autre monde, vers lequel tendent avec ardeur les générations éprouvées par les crises du III^e siècle. Ce qui ne signifie pas qu'elles se coupent du monde actuel, comme en témoigne l'exhortation hédoniste de Vincentius, qui n'envisage apparemment le paradis que comme un prolongement (peut-être sublimé) des jouissances d'ici-bas.

Ce renouvellement et le dépassement des archétypes se vérifient dans l'architecture qui manifeste alors des audaces inédites et non sans lendemain.

L'*Histoire Auguste* (Gordiens, 32, 1-3) nous parle d'une villa que les Gordiens possédaient sur la *Via Praenestina* et que le troisième du nom aurait embellie avec un luxe inouï. On y aurait admiré notamment un portique à deux cents colonnes de marbres

rars, des thermes somptueux, des salles de réception immenses, comme on n'en voyait nulle part au monde. Mais la *Vie des Gordiens* ne nous précise pas à quelle distance de Rome se trouvait cette merveille. Arbitrairement, on l'a jadis identifiée avec les ruines de Tor de Schiavi qui se situent au troisième mille de la *via Praenestina*. Rien n'y confirme l'appellation de « villa des Gordiens ». On n'y a pas retrouvé le portique aux deux cents colonnes, et plusieurs indices donneraient à supposer que les édifices appartiennent pour la plupart à une époque ultérieure (fin du III^e siècle-début du IV^e siècle). Mais il s'agit bien apparemment d'une grande villa, avec ses thermes et ses citernes. Certaines des constructions, qui remontent peut-être à l'époque antonine, ont dû être remaniées plus tard, tel le complexe thermal avec son *aula absidata* voûtée en forme de coquille à nervures radiales dont Piranèse nous a laissé des dessins suggestifs. D'autres peuvent dater du milieu du III^e siècle.

L'édifice le plus impressionnant dans l'état actuel de conservation des vestiges est ce qu'on appelle l'*aula* octogonale. Notre vision en est faussée par la tour de garde érigée au Moyen Âge par-dessus la voûte en partie effondrée, mais dont la base annulaire restait solide. En 1571, ce monument faisait partie du domaine d'un Rossi dello Schiavo ; d'où la dénomination « Tor de Schiavi » donnée à cet illustre débri. Il s'agit d'une salle à plan octogonal, avec des niches en saillie à l'extérieur, alternativement rectangulaires et semi-circulaires : sept niches qui, outre l'espace de l'entrée, donnent au premier niveau de l'édifice une forme « polylobée ». Au-dessus, la paroi octogonale à grands arcs de décharge supporte un tambour dans lequel s'ouvrent des fenêtres en œil-de-bœuf. Le célèbre Pirro Ligorio a bien vu la structure de l'*aula* dont il a proposé une restitution graphique. Le vestibule de la Piazza d'Oro à Tivoli et la grande salle à coupole des *Horti Sallustiani* (connue seulement par des gravures) offriraient déjà l'exemple d'une voûte d'arêtes radiales reposant directement sur les niches. Dans la villa des Gordiens, l'adaptation d'une paroi circulaire au plan polygonal, moyennant une série de jointures courbes sous la coupole, est une novation comparable à celle du Nymphée de Gallien, approximativement contemporain. On ne voit plus rien du décor de cette coupole, mais un

dessin de la fin du XVII^e siècle conservé au château de Windsor nous aide à l'imaginer. Le système géométrique des panneaux rectangulaires isolant différents motifs mythologiques et les lunettes sous la coupole s'inscrivent dans la tradition des tombes stuguées de la voie Latine, c'est-à-dire dans le prolongement du goût antoninien et sévérien. Sur les voûtes des niches (au premier niveau) subsistent les traces de reliefs en stuc que les relevés de Piranèse nous permettent aussi de mieux visualiser : cercles sécants entre lesquels apparaissent des mammifères fabuleux, ailes ou caudés en façon de monstres marins. Des rosettes accostées de grands lys occupaient les mandorles déterminées par les courbes, et des rinceaux décoraient les parements internes des voussours. Les modules des briques et certains détails de la maçonnerie dateraient la construction de la fin du III^e siècle. Mais le décor en stuc suggèrerait une chronologie un peu plus haute.

En revanche, le mausolée à plan circulaire situé au sud de l'*aula* appartient indiscutablement aux premières décennies du IV^e siècle. Sa typologie coïncide avec celle du mausolée de Romulus, fils de Maxence, mort en 309.

L'édifice désigné jadis sous le nom de « Temple de Minerva Medica » (qu'une masse d'ex-voto en terre cuite trouvés en 1887 permet de localiser à plus de six cents mètres au sud-ouest) s'élève sur le territoire de jardins dont l'empereur Gallien avait hérité : les *Horti Liciniani* où l'*Histoire Auguste* situe ses frasques en galante compagnie. Aussi lui a-t-on donné le nom de « Nymphée de Gallien ». C'est le dernier vestige antique qu'on aperçoit du train avant d'arriver en gare de Roma Termini (fig. 172). Pourquoi un « nymphée » ? En raison de son plan centré sur une possible fontaine monumentale, dont on aurait reconnu les traces au XVIII^e siècle : elle comportait, paraît-il, dix concavités semi-circulaires, qui correspondaient au plan décagonal de cette bâtisse. En 1828, la coupole s'est en partie écroulée, et la construction a subi ultérieurement les effets de la foudre. On l'a restaurée en 1942, ce qui a permis les intéressantes constatations de G. Caraffa sur la structure de la voûte.

Sous un décagone qui mesure environ vingt-cinq mètres de diamètre, s'ordonnent, outre l'entrée, neuf niches assez profondes qui forment comme



172. Nymphée de Gallien, vers 260-270 ap. J.-C., Rome.

autant d'absidioles, voûtées chacune en cul-de-four. La niche qui se situe dans l'axe de la porte est un peu plus grande que les huit autres, réparties par quatre de part et d'autre de cet axe est-ouest. Latéralement, au nord et au sud (à gauche et à droite en entrant), les deux absidioles médianes étaient ajourées et leur demi-coupole reposait sur des colonnettes, les autres niches étant fermées. Par la suite, un vestibule circulaire flanqué de deux espaces également circulaires et ouvrant sur les jardins fut ajouté à l'entrée, tandis que le nymphée même était accosté de deux ailes en hémicycle dont l'aspect en élévation nous échappe (on n'en connaît que l'infrastructure).

Au-dessus des absidioles s'étage le décagone proprement dit, percé de dix fenêtres arcatures. Des contreforts en forme de gros pilastres qui s'élèvent jusqu'au-dessus de la coupole ont dû être maçonnés pour renforcer le tambour entre les niches et les fenêtres, en même temps que pour masquer les angles obtus du décagone, ce qui peut donner extérieurement à l'édifice l'aspect d'une rotonde. D'autre part, la grande niche qui fait face à l'entrée fut épaulée par deux gros épérons propres à en garantir la stabilité. Intérieurement, la coupole a l'apparence d'un hémisphère. Intérieurement aussi, l'arcature des fenêtres mord quelque peu sur la calotte. Le passage du plan

décagonal au plan circulaire se fait insensiblement grâce aux nervures radiales en briques qui consistent l'ossature de la voûte. Ces nervures formées chacune par plusieurs arcs de briques se rejoignent au sommet de la coupole. Reliées les unes aux autres par une série de chaînages concentriques, elles s'élevaient dans l'exact prolongement des angles internes. En somme, cette armature a la structure d'une cage à souffrage pour le blanchiment des tissus, comme celle que nous montre une peinture célèbre de Pompéi.

Aux chaînages de briques correspondent extérieurement des sortes de gradins concentriques, encore très apparents lorsqu'on a procédé aux travaux de réfection en 1942. L'armature en forme de *cauce*¹¹ soutenait le conglomérat qui constitue le corps de la voûte. Comme dans le cas du Panthéon, les blocs de tuf maçonnés sont d'une nature toujours plus poreuse à mesure qu'on s'élève au faite de la coupole. Des lucarnes avaient été aménagées au-dessus du décagone, qui ont dû servir au moment même de la construction pour le passage des matériaux, avant d'être bouchées après l'achèvement de l'édifice, car ces ouvertures affaiblissent inévitablement la stabilité de la coupole. Il est possible aussi qu'elles aient d'abord correspondu à un essai auquel les architectes auraient renoncé pour éviter une catastrophe.

À l'intérieur subsistent les traces d'un crépi et d'une corniche stuquée. Sur la surface interne de la coupole, on a reconnu aussi celles d'un décor en mosaïque, remplacé ensuite (semble-t-il) par un enduit peint ; car ce nymphée a connu des transformations et sa longévitité peut avoir outrepassé la fin du IV^e siècle, à en juger par les deux statues colossales de magistrats en costume d'apparat trouvées dans une niche bouchée au Moyen Âge (palais des Conservateurs) : ils tiennent la *mappa* qu'on jette au dernier moment dans l'arène du cirque pour donner le signal du départ des courses. Bien évidemment, ces statues n'autorisent pas à dater le nymphée des années 400.

En somme, il s'agit d'une construction hardie et relativement complexe, dont l'architecture dénote certaines tendances qui s'affirmeront au siècle suivant et plus tard encore. Une coupole en maçonnerie pose par elle-même des problèmes d'équilibre. Mais l'audace consistait surtout à faire supporter

cette voûte par un décagone ajouré, beaucoup plus frêle par conséquent qu'un tambour plein et continu. Or ce décagone percé de fenêtres repose lui-même sur les demi-coupoles coiffant le creux des absidioles, c'est-à-dire en grande partie sur le vide.

Une comparaison s'impose avec d'autres édifices du même type. Dans la Villa Hadriana, nous l'avons vu, le vestibule de la Piazza d'Orto possède une coupole qui s'appuie directement sur huit niches alternativement rectangulaires et semi-circulaires. Ce qu'on appelait le « Tempio di Siepe », disparu vers 1650 mais connu par un dessin gravé dans les *Vedute degli antichi vestigi di Roma* de A. Giovannoli (1619), ressemblait à un nymphée octogonal dont les niches s'incurvaient dans le mur plein d'un tambour et non pas extérieurement en saillie. Le jeu complexe des courbes n'en fragilisait pas l'équilibre. En revanche, sur la voie Appienne, le sépulchre des *Calventii* dont Pirro Ligorio a fait un relevé avait — outre le porche d'entrée — cinq absides en saillie sur un tambour éclairé par d'étroites fenêtres sous une voûte d'arêtes. À Baïes, la coupole du prétendu « temple de Vénus » est superposée à un tambour cylindrique percé de huit fenêtres au-dessus de niches, mais moins nombreuses et moins profondes que les absides en saillie du nymphée de Gallien. Cette dernière construction n'a pas de précédent connu.

On a donc paré aux risques en multipliant les éléments annexes de consolidation (contreforts, éperons) et en bouchant finalement les niches latérales à colonnettes, dont l'élégance risquait de compromettre tout l'édifice. Ces renforcements lui ont permis de tenir jusqu'en 1828.

Les virtuosités de la technique n'avaient en l'occurrence rien de gratuit, mais servaient une finalité visuelle et formelle. À la différence du Panthéon, qui impose au visiteur un sentiment d'unité massive et totale, apparemment éclairé par le seul jour tombant du pôle (*veluti regionem tenebram speciosa celsitudine fornicatam*, écrit l'historien Ammien Marcellin), le Nymphée de Gallien a une structure alambiquée de courbes multiples et inégales (sous et sur le décagone) qui incite le regard séduit mais déconcerté à une recherche : on s'interroge sur la relation des composantes accessoires au corps central de l'édifice, après s'être perdu dans les méandres de la périphérie, à l'extérieur, puis à l'intérieur. Un élément de complication propre à dérouter est la

combinaison des structures rectilignes et curvilignes, avec cette superposition d'une calotte hémisphérique à un polygone que sont censées trayer les concavités des absidioles. Mais les fenêtres surtout, leur nombre et leurs dimensions constituent un facteur de discontinuité à la fois matérielle et optique : elles exposent la salle au jeu des lumières qui tranchent sur la pénombre des niches ordinaires, mais croisent l'éclairage latéral des coupes d'absidioles qui s'ouvriraient initialement au nord et au sud sur les jardins. Dans l'architecture gréco-romaine classique, les fenêtres sont plutôt rares, sinon exceptionnelles. Quand il y a des ouvertures, elles sont petites et ressemblent à des soupiraux, comme dans le cas du prétendu « temple de Mercure » à Baïes. Celles du nymphée l'exposaient à une luminosité intense et rayonnante, dont l'éclat des mosaïques devait diversifier les effets, sans parler du scintillement des eaux jaillissantes, si une fontaine sourdait vraiment au milieu de l'édifice, comme il semble.

La pluralité des fenêtres bouleverse la relation immédiate et simple que supposait ou imposait l'espace fermé de l'architecture traditionnelle. Au lieu de fixer et de concentrer l'attention, elles l'écartent et la font diverger hors du lieu construit dans les multiples directions d'un espace aérien indéfini, pour ne pas dire supraterrestre. On ne pouvait plus éprouver désormais la sensation reposante d'une réalité simple et unitaire. Par le jeu visuel des droites et des courbes, des vides et des pleins, des rayons et des ombres, comme par les contrastes entre l'intérieur et l'extérieur, l'espace central et les espaces annexes groupés comme des satellites autour et au-dessous du décagone ajouré, l'œil est finalement ébloui, mais désaxé.

Dans le cas de cet édifice à plan centré, on assiste donc en fait à un éclatement de l'espace, naguère défini et circonscrit, en même temps qu'à une transformation de l'éclairage et de la perception. On voit s'équisser ici certaines réussites de l'architecture à venir, chrétienne et même byzantine. Saint-Vital de Ravenne est ainsi une basilique bâtie sur un plan

polygonal. Elle comporte tout un ensemble d'absidioles (à colonnes, comme celles du nymphée, mais sur deux niveaux). Les jours des fenêtres y arrivent l'or et le coloris des mosaïques. Cette multiplication des ouvertures secondaires autour de l'espace central invite non seulement le regard, mais le visiteur même à se déplacer physiquement, au lieu de le fixer dans la contemplation directe d'une totalité, comme au Panthéon. On aura tendance alors à faire communiquer entre elles les absides périphériques, comme à Saint-Vital. Mais déjà dans la mausolée de Constance, sur la via Nomentana, un corridor annulaire mobilise le spectateur autour du centre immobile, sous un tambour percé de fenêtres, comme le décagone du nymphée. En fait, ce déambulatoire réunit les espaces secondaires et commande une rotation continue, comme la révolution d'un satellite autour du cercle qu'illumine les jours du tambour supérieur. On songe également au déambulatoire du Sérapéum construit au Champ de Mars dans l'axe de l'Iséum ou au Sérapéum de la Villa Hadriana. Cependant aucune de ces constructions n'offre à la fois la complexité structurale, la témérité technique et la finalité optique du nymphée qui matérialise une recherche originale, même si on en décèle les prodromes dans un petit nymphée octogone de la *Domus Augustiana*, mais surtout à l'époque et dans la Villa d'Hadrien à Tivoli : un empereur dont on a vu que les portraits de Gallien se réclamaient implicitement à partir de 260, sans doute au temps où l'on a conçu et réalisé cet édifice qui pourrait avoir fonctionné comme une salle de réception agréablement par la fraîcheur des eaux et un éclairage exceptionnel. Aussi bien Hadrien que Gallien ont été des précurseurs.

Ainsi, ce siècle de quête et de gestation, d'expressionnisme et de stylisation, de tension et de dépassement, où le réalisme populaire le plus savoureux parfois côtoie le symbolisme funéraire et l'abstraction allégorique, a suscité les produits les plus authentiquement romains de l'art antique, tout juste avant la fin de la romanité.

LA BRIQUE ET LA COURBE OU L'APOGÉE D'UN CRÉPUSCULE

Aurélien, rude et vaillant soldat qu'on surnommait *manu ad ferrum* (« la main au glaive »), fils d'un paysan pannonien et d'une prêtresse du Soleil, rétablit l'unité de l'Empire, éprouvé par les usurpations et les dissidences. Vainqueur des barbares qui menaçaient le nord de l'Italie, puis de la reine de Palmyre Zénobie, il fait rentrer la Gaule dans le giron de l'ordre romain. Aussi les monnaies saluent-elles en lui un *Restitutor* ou un *Pacator orbis* : « restaurateur » et « pacificateur du monde ». Avec lui également, Rome retrouve un constructeur qui transforme son paysage, et assez durablement pour qu'elle en garde aujourd'hui la marque.

Mais des événements plus ou moins récents commandent une tout autre édilité que celle du siècle d'or. En 268, les Alamans avaient atteint le lac de Garde, où Claude II « le Gothique » avait stoppé leur offensive. Quatre ans plus tard, ils poussaient avec les Juthunges jusqu'à Plaisance et Pavie. Aurélien décide alors de doter Rome d'une nouvelle enceinte incluant tous les quartiers habités hors des vieux remparts de Servius, monument historique depuis longtemps hors d'usage. Cet exemple sera recommandé et suivi par les autres villes de l'Empire, en Gaule notamment où l'on avait vécu, durant plus de deux siècles, dans l'insouciance de la *Pax Romana*. L'urbanisme s'était développé en toute quiétude et grâce à la prospérité ambiante. Désormais s'informe et s'impose une image délavée de la romanité. Même l'*Urbs* ressemblera donc à un vaste camp fortifié. Mais à la différence des enceintes édifiées à la hâte avec des matériaux de récupération, y compris – signe d'une révolution des mentalités – les débris de monuments publics ou privés (arcs triomphaux ruïnés, tombeaux sculptés,

blocs architectoniques d'un temple ou d'un forum...), les remparts d'Aurélien à Rome ont une facture homogène et soignée. Compte tenu du bref laps de temps (une dizaine d'années, de 272 à 282 environ) qu'a duré la réalisation de leur premier état, cet ouvrage militaire à la fois austère et grandiose, où la brique est reine, force l'admiration.

On y reconnaît deux aspects encore typiques de l'architecture romaine : le sens pratique et concret du terrain d'une part, l'ampleur de conception et de « vision » d'autre part.

Le périmètre de ces remparts n'est pas simple, car il tient compte à la fois des impératifs topographiques, stratégiques et économiques. Les premiers incluent la nature même du terrain, mais aussi l'occupation antérieure du sol par des monuments que les concepteurs de l'enceinte ont scrupuleusement respectés ou réutilisés, en les adaptant parfois, tels l'*amphithéâtre romain caninense*, une *insula** (dont les fenêtres ont été murées) au sud de la Porte Tiburtine, les terrasses des grands jardins du Pincio et naturellement le camp des prétoriens. On a intégré aussi des sections d'aqueducs (l'*Aquila Marcia* de la Porte Tiburtine, l'*Aquila Claudia* de la Porte Prénesine ou Porte Maieure). Au sud, on a englobé le « Testaccio » et le port fluvial, assurément vital pour les subsistances. Dans la région transalbaine, les remparts enserreront les hauteurs du Janicule en formant un angle aigu. On a évidemment tenu à inclure tous les endroits élevés d'où l'on pouvait contrôler les mouvements de l'agresseur et en prévenir les assauts. On s'est efforcé enfin de faire passer les murs, autant que possible, sur les terrains relevant du domaine impérial, afin de n'avoir pas à indemniser un trop grand nombre de propriétaires.



173. Basilique de Maxence (détail), 308-313 ap. J.-C., Rome.

La récupération de constructions massives pouvant servir de points forts à l'ennemi éparpillait aussi du temps, du travail et de l'argent. D'où la multitude d'angles saillants et rentrants, qui permettaient aux assiégés de viser l'assaillant de biais ou de flanc.

Cette complexité inhérente aux soucis réalistes du contexte et des opportunités, en même temps qu'aux scrupules juridico-religieux qui caractérisent le tempérament latin, se double d'une majesté d'allure qui impressionnait déjà les Anciens. Aussi allait-on jusqu'à surévaluer le périmètre des remparts : vingt et un milles – soit trente kilomètres – d'après un géomètre que cite Olympiodore (Photius, *Bibliothèque*, 80, 63 a) ; cinquante milles – soit plus de soixante-dix kilomètres – d'après l'*Histoire Auguste* (*Vie d'Aurélien*, 39, 2). En fait, avec 18,837 kilomètres de longueur, l'enceinte d'Aurélien est la plus gigantesque des fortifications connues dans l'Antiquité, avant les murs de Constantinople construits au v^e siècle à l'initiative de Théodose II.

Les remparts ont d'abord été renforcés vers 310 par les soins de Maxence, puis, moins d'un siècle plus tard, en 401-402, haussés et réaménagés en fonction de nouvelles techniques défensives, quand les Wisigoths d'Alaric arrivés à Milan menaçaient l'Italie. C'est alors que le mausolée d'Hadrrien (futur château Saint-Ange) fut intégré au système de fortifications comme bastion avancé, avec l'érection des tours angulaires qui défendaient sa plate-forme et l'accès au fleuve. Pourtant ces travaux n'empêchèrent pas Alaric en 410, Genséric en 455, puis Ricimer en 472 de pénétrer dans l'*Vrbs*. Mais réparés par un barbare, le roi des Ostrogoths Théodoric, les remparts tiennent bon en 536 contre Vitigès et permettent de résister aux attaques des Lombards à la fin du vi^e siècle. On se rend compte alors que les bastions jouent un rôle majeur et protègent mieux Rome que la ligne des murs, dont la longueur exigeait une garnison énorme, plus nombreuse en tout cas que les vingt ou vingt-cinq mille hommes postés dans la ville au temps de Bélisaire.

Avec ses dix-huit portes, ses trois cent quatre-vingt-deux tours, quelque sept mille créneaux et plus de deux mille fenêtres (d'après l'historien byzantin Procope), l'enceinte d'Aurélien est un bon spécimen de cette architecture massive, unitaire et uniforme, où H. P. L'Orange décrivait, comme

dans la nouvelle curie de Dioclétien au Forum ou dans la basilique de Constantin à Trèves, l'empreinte des nouvelles structures sociopolitiques : un système où domine la globalité organique et fonctionnelle. À Spalato, la maison de Dioclétien, quoique retraité (*Augustus senior*), est alors conçue comme un camp militaire, une vraie forteresse. Les événements ont affecté la romanité, changé le cadre de vie et par conséquent le visage de la ville.

Contre Zénobie, la guerre n'avait pas été facile. Mais la bataille décisive s'engagea dans la plaine d'Émèse (Homs) au printemps 272. Au moment où la cavalerie romaine allait flancher, Aurélien aurait bénéficié d'une vision (comme Constantin quarante ans plus tard...) : celle du Soleil d'Émèse qui galvanisa, dit-on, l'énergie des soldats. Or ce dieu n'était autre qu'Élagabal qui avait fait scandale à Rome un demi-siècle plus tôt !

Aurélien lui rend donc hommage d'abord à Émèse même, puis dans l'*Vrbs* où il voue au Soleil (*Sol Invictus*, comme Élagabal et Mithra) un temple colossal, « dédié » (c'est-à-dire inauguré, au sens actuel du terme) en 274, peut-être le 25 décembre, jour du solstice où l'astre semble renaître : *diex natalis* ou « Noël ». Sur ce sanctuaire qui s'élevait du côté de la Piazza San Silvestro, nous avons – outre les attestations de la tradition littéraire – les plans et dessins de Palladio concernant les vestiges relevés au xv^e siècle entre la Piazza Claudio et la via Fratina, mais aussi des marbres polychromes, et surtout une série de fragments sculptés découverts dans le secteur de la Poste Centrale à la fin du xix^e siècle et au début du xx^e. L'*Histoire Auguste* et les abrégiateurs du iv^e siècle s'exaltent sur la magnificence du temple, en particulier sur le buñ rapporté de Palmyre en hommage au dieu à qui Aurélien devait sa victoire : or, statues, pierres et tissus précieux, défenses d'éléphant. D'après l'historien byzantin Zosime, l'empereur y aurait associé l'idole du dieu palmyréen Bêl à celle de *Sol Invictus* : retour en force de l'Orient vaincu et de son faste culturel...

L'influence orientale se détecte peut-être aussi dans l'architecture du sanctuaire que les relevés de Palladio nous aident à imaginer partiellement. À l'intérieur d'une vaste enceinte, un portique long de



174. Temple du Soleil : décor sculpté, vers 273-275 ap. J.-C. Rome, musée des Thermes.

quelque quatre-vingt-dix mètres s'arrondissait en double abside sur les côtés courts. Il avait deux ordres de niches encadrées de colonnes en saillie comme on en trouve dans les temples syriens. Une deuxième enceinte à exèdres et « nymphées » (?), de 126 x 86,4 mètres, entourait une vaste cour centrée sur un édifice à colonnade circulaire (*tholos*) et deux entrées (au nord et au sud). Cette *tholos* fait penser à ce que Macrobe (*Saturnales*, I, 18, 11) écrit du temple « de forme ronde » consacré par les Thraces au Soleil et percé au sommet d'un *oculus* « pour nous montrer que l'astre éclaire tout par la lumière qu'il nous lance du haut du ciel » (*vernice summo*). Aurélien tenait-il cette structure de sa Pannonie natale ? En tout cas, le principe de l'espace sacré et muré isolant le temple du monde profane relève d'une tradition syrienne.

Les débris de colonnes en marbre « africain », *cipollino*, grani oriental nous donnent une idée du riche coloris des matériaux et d'un goût qui ne date pas du iii^e siècle mais qui, en l'occurrence, était à la mesure des offrandes somptueuses faites au dieu.

Au décor architectonique appartiennent quelques fragments plus significatifs, qu'on attribue conjecturalement aux corniches, aux entablements et aux « soffites » (ou plaques de plafond) des portiques. On trouve en remploi dans l'église Sainte-Praxède des éléments qui offrent les mêmes particularités de style. Beaucoup de ces reliefs se caractérisent par une surcharge mécanique et pesante de motifs végétaux stylisés. Mais plusieurs calices d'aacantha sont peuplés d'animaux et d'enfants (*putti*) brandissant un caillou. Ailleurs, les feuillages enveloppent des

fauves ou des Amours chasseurs, et des Victoires portent suspendues à leurs épaules des guirlandes de fruits : image de la vie multiple et grouillante que fait prospérer la chaleur solaire, mais grâce à la piété romaine que résumant les patères et les courtes de sacrifice mis en valeur par l'orbe des festons. Sur plusieurs frises, les mascarons de dieux marins évoquent l'Océan (fig. 174) où plonge chaque soir le soleil et d'où il surgit chaque matin, élément aussi vital que le feu du ciel. Mais ce pouvait être aussi une manière de rappeler que l'astre ne se couche pas sur l'*Orbis Romanus* ou ne voit rien de plus grand que l'*Vrbs*, comme le souhate Horace dans le *Chant scularis*. Ces reliefs, d'une vibration baroque et d'une respiration luxuriante, sont impalpables à une autre équipe de sculpteurs que ceux des corniches ou des soffites à motifs simples indéfiniment répétées.

Récemment, on a conjecturé qu'un fragment de panneau en ronde bosse retravaillé vers la fin du iii^e siècle pourrait avoir appartenu au décor historique d'un arc monumental d'accès au temple du Soleil.

Le culte du Soleil offrait l'avantage d'être ecclésiastique, à l'image même du monde romain. L'empereur est son vicaire, et comme *Sol*, l'image visible du dieu invisible. On voit leurs effigies accolées à l'avant des monnaies et des médaillons. Aurélien a sans doute cru voir dans ce culte supra-national un moyen d'unifier ou de réunifier religieusement l'Empire. Malheureusement, cinq ans de règne n'ont pas suffi à l'empereur-soldat pour rebâtir une société, bien que l'énergique Probus ait continué son action avec la même main de fer. C'est

Dioclétien qui, à partir de 284, va reconstruire la « maison » romaine en divisant le pouvoir entre deux « Augustes » et deux « Césars » : tétrarchie qui ne survit guère à l'abdication de son fondateur en 305, mais qui prépare la transition à un autre monde : le Bas-Empire.

La courbe et la brique triomphent dans les thermes de Dioclétien, qu'il ne faudrait pas juger cependant sur la grandeur dépourvue des vestiges extérieurs à l'église Sainte-Marie-des-Anges. Pour les contemporains, le confort matériel et visuel, le luxe des marbres et des statues y soutenaient la comparaison avec les thermes de Caracalla.

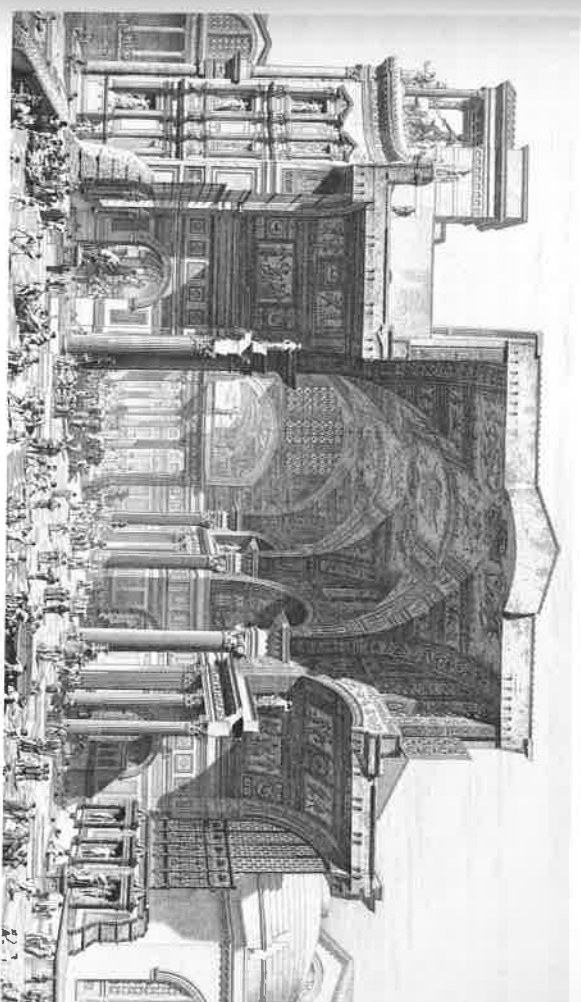
On a vu que ces *thermae Antoninianae* correspondaient au souci qu'ont eu les empereurs de créer des lieux de relaxation facilement accessibles dans une ville en pleine expansion, mais dépourvue de transports en commun. Malgré la brièveté de son règne et la dureté des temps, Trajan Dèce (249-251) a fait construire sur l'Aventin des thermes qu'on ne connaît guère (et en partie seulement) que par les dessins de Palladio. Bâti apparemment sur un plan analogue à celui des thermes de Trajan sur l'Oppidum, ils ont été restaurés au milieu du IV^e siècle, car ils répondaient aux besoins d'un quartier populaire.

Pour les thermes de Dioclétien, le choix du Viminal était commandé à la fois par la volonté de décentraliser les loisirs en évitant l'encombrement des bains en service, en épargnant aussi de longs déplacements, mais également par la structure même du terrain. Pour édifier une installation thermale dans le style impérial, plus vaste encore que les thermes de Caracalla, il fallait une grande étendue de terrain plat, sans bâtiments publics majeurs à démolir. C'était le cas du Viminal, là où il avoisinait le Quirinal. Au temps de Juvénal, c'était un quartier résidentiel très chic où s'élevaient de luxueuses villas. Il y en avait encore au III^e siècle et la dédicace rapide qu'il fallut « acheter des bâtiments en proportion avec l'importance d'un chanvrier aussi considérable » : *comptis aedificiis / pro tanti operis magnitudine*. Mais certaines résidences devaient déjà être abandonnées, et depuis la réforme monétaire de 295, la trésorerie était relativement à l'aise. La construction de ces thermes gigantesques – les plus vastes de l'V^e s – est l'une des dernières grandes

manifestations de la munificence impériale envers le peuple de Rome (fig. 175). Elle s'est réalisée en sept ans, de 298 à 305 (ou peu après). D'après la tradition médiévale, quarante mille chrétiens auraient participé aux travaux.

Comme les thermes de Caracalla, ceux de Dioclétien occupent le centre d'une aire agrémentée de jardins, de nymphées, d'exèdres et d'un espace approprié aux spectacles athlétiques en plein air. La superficie totale de l'établissement couvrait entre douze et treize hectares. Le schéma d'ensemble est le même que celui des *thermae Antoninianae*, mais l'architecture tétrarquique trahit assez nettement en ce cas comme en d'autres un goût plus prononcé pour les coupoles ou demi-coupoles et les grandes voûtes d'arêtes à croisées. Significativement aussi, là où, dans les thermes de Caracalla, on avait un demi-stade tout en longueur, s'arrondit dans les thermes de Dioclétien une grande exèdre en demi-cercle (qui a donné son nom à l'actuelle Piazza dell'Esedra) : elle portait des gradins d'où l'on pouvait assister aux exploits sportifs de l'arène, face à la piste d'un vaste stade à extrémités semi-circulaires. À ces courbes de surface correspondent celles des rotondes ou des demi-rotondes qui rythment la périphtérie de l'enceinte. Celles du nord-ouest et du sud sont conservées, la première dans l'église San Bernardo dont la coupole à caissons octogonaux et *oculus* central a un diamètre de vingt-deux mètres (la moitié de la coupole du Panthéon), la seconde dans le Palazzo dei Grani Clementini (aménagé en 1705 par le pape Clément XI). Ces deux rotondes fonctionnent vraisemblablement comme des nymphées où l'on venait chercher l'ombre et la fraîcheur.

Dans l'axe de l'exèdre s'ouvrait la triple porte de l'entrée monumentale qui devait porter la dédicace lue intégralement et copiée, vers la fin du VIII^e siècle, par l'Anonyme d'Einselehn. À droite comme à gauche, on trouvait successivement une *forica* ou latrine et une exèdre semi-circulaire coiffée d'une demi-coupole elliptique que décoraient intérieurement des niches abritant des statues. On traversait un parc ombreux pour gagner à droite ou à gauche les vestiaires groupés autour de deux salles à double abside, voûtées chacune en demi-coupole. De ces *apodytertia**, on pouvait passer soit dans les palestres à l'air libre (mais à péristyle), soit dans les



175. Thermes de Dioclétien (d'après E. Paulini), inaugurés en 305 ou 306 ap. J.-C., Rome.

vestibules dominant sur une grande piscine d'eau froide : la *natatio*, dont le musée, le chœur et la sacristie de Sainte-Marie-des-Anges occupent l'emplacement. Ses deux mille cinq cents mètres carrés permettaient aux foules, sinon de nager en famille, au moins de « faire trempe ». En principe, des horaires appropriés assuraient la séparation des sexes, mais les pourvoirs publics avaient du mal à les faire respecter et à réagir contre la mixité.

Avant d'être envahie, l'eau du bassin devait refléter la façade prestigieuse du *frigidarium*. Avec ses cinq exèdres alternativement rectangulaires et curvilignes, à deux ou trois étages de niches abritant le marbre lumineux des colonnes et des statues, la façade avait l'aspect d'un front de scène. C'est aussi le schéma des nymphées ou du château d'eau de Milet qu'on a rapproché du *Septicondium* de Septime Sévère. Au-dessus des quatre grands piliers en saillie, des niches sacralisaient comme en autant de chapelles les idoles des deux Augustes et des deux Césars – que les chrétiens refusaient d'adorer, d'où la grande persécution de 303. Cette exaltation de la Tétrarchie dominait donc symboliquement ce lieu où les masses urbaines jouissaient de sa munificence.

Ces quatre piliers jouxtaient ceux sur lesquels venaient buter les pleins cintres des trois voûtes d'arêtes coiffant le *frigidarium*. Nous devons la conservation de cette salle à Michel-Ange qui, en 1561, en a fait le corps central de l'église Sainte-Marie-des-Anges, à la demande du pape Paul IV. On y voit toujours en place ses huit colonnes en granit rose oriental, qui mesurent environ quatorze mètres de hauteur et cinq mètres de circonférence. Le *frigidarium* s'allongeait sur plus de quatre-vingt-dix mètres. Ses voûtes à croisées s'élevaient jusqu'à une hauteur de vingt-huit mètres. Au nord-est et au sud-ouest, quatre salles secondaires abritaient chacune un bassin quadrangulaire empli d'une eau plus fraîche que celle de la *natatio*. Le *tepidarium*** en forme de rotonde flanquée de deux exèdres encadrant des piscines sert aujourd'hui de vestibule à l'église, dont l'entrée curviligne correspond à l'une des quatre absides des thermes de Caracalla, son plan de base est rectangulaire, mais assorti de quatre coupes. De part et d'autre de la grande exèdre au sud, deux bâtiments quadrangulaires s'identifient probablement avec les bibliothèques dont nous parle

* l'Histoire Auguste (Vie de Probus, II, 1).

Pour se faire une idée du somptueux mobilier sanitaire offert aux usagers, on peut imaginer au milieu du *frigidarium* une vasque comme celle qui occupe au Vatican le centre de la Sala Rotonda (trouvée, paraît-il, devant la Curie, mais conçue pour un autre contexte). Certaines voûtes portaient peut-être un enduit stucqué ou des mosaïques. En tout cas, aux contrastes des couleurs (du matériau et du décor), s'ajoutaient ceux de l'architecture et des sculptures, y compris le jeu des ombres et des lumières dans le relief fouillé des chapiteaux.

Les thermes que Constantin offrit au peuple romain sur le Quirinal (face au Sérapiéum, à l'emplacement de l'actuel palais Rospigliosi, bâti sur ses ruines en partie rasées) n'aurait pas la même ampleur ni le même plan, sauf la grande exèdre à gradins. Mais celle-ci doublait la courbe d'un *caldurium* circulaire, dans l'axe d'une vaste enceinte d'entrée, également curviligne, mais d'un plus grand diamètre. Cette spacieuse aire semi-circulaire face à la piscine et aux vestiaires marque un renouvellement du type des grands thermes impériaux qu'atteste aussi le plan des « Kaiserthermen » de Tèves, construits à la fin du III^e siècle. Les deux courbes opposées des thermes de Constantin font penser à celles de la basilique Ulpienne, en même temps qu'aux églises à double abside des temps ultérieurs. C'est dans les ultimes réalisations d'une architecture que s'affirment ses virtualités et sa virtuosité.

La brique et la courbe font merveille encore dans la basilique de Maxence (la *Basilica nova* des « Régionnaires », guides des monuments de Rome datant des IV^e-V^e siècles). C'est la plus récente des grandes basiliques judiciaires. La « basilique » de Junius Bassus (consul en 331), célèbre notamment pour son magnifique décor d'incrustations en marbres polychromes (ou *opus sectile*) qu'on voit au palais des Conservateurs, était un local de réunion (*schola*) à usage privé.

L'incendie de 283, sous le règne de Carin, avait ravagé les côtés ouest, nord et nord-est du Forum. Dioclétien fait reconstruire la basilique Julienne et la curie où siégeait le sénat. Les travaux de rénovation du quartier n'étaient pas achevés lorsqu'en octobre 306, Maxence, fils du collègue démissionnaire de Dioclétien, Maximien Hercule, se fait

proclamer « Auguste » par les prétoriens. Maxence reconstruit le temple de Vénus et de Rome. Ses monnaies le célèbrent comme *Conservator urbis suae*, « celui qui sauvegarde sa ville ». De fait, Rome avait pu quelquefois se sentir abandonnée depuis un demi-siècle. À la différence de ses prédécesseurs, Maxence y réside, et l'*Vrbs* bénéficie alors d'une généreuse édilité, avant de déchoir à nouveau sous les empereurs chrétiens.

Entre la Veïa, à l'est, le forum de la Paix au nord et la Voie Sacrée au sud, un espace libre subsistait, occupé naguère par le marché aux perles et le marché aux épices. Maxence a formé dès 306-307 le projet d'y implanter un grandiose palais de justice dont l'architecture présente certaines analogies avec celle des thermes de Dioclétien. Si les concepteurs de la basilique n'étaient pas les mêmes, ils appartenaient de toute évidence à la même école. L'édifice se compose d'une vaste nef centrale longue de quatre-vingts mètres et de deux bas-côtés. Au nord-ouest, la nef a une abside, qui se trouvait dans l'axe de l'entrée, elle-même précédée au sud-est d'un portique à arcades. Elle était coiffée par trois voûtes d'arêtes dont les nervures de briques retombaient par l'intermédiaire d'entablements en saillie sur huit colonnes de marbre proconnéssien blanc et noir, hauteurs de 14,50 mètres et dont la circonférence mesurait 5,40 mètres (la dernière encore en place au XVII^e siècle fut érigée devant l'église Sainte-Marie-Majeure en 1613, à l'initiative du pape Paul V Borghèse, le dédicant de la basilique Saint-Pierre). Du sommet des voûtes jusqu'au pavement, la hauteur de la nef atteignait trente-cinq mètres. En fait, ces trois voûtes ne reposaient qu'en partie sur les entablements des huit colonnes, qui ont tenu bon parce qu'ils étaient intégrés en profondeur dans la maçonnerie des grands piliers : les poussées des arêtes étaient contrebutées par les murs des bas-côtés, en même temps que neutralisées par les contreforts qui, sur les deux terrasses longitudinales, jouent le rôle d'arcs-boutants, dans le prolongement des gros murs de refend des chapitres latérales (fig. 173).

Les trois salles de ces bas-côtés, couvertes chacune par une voûte en berceau perpendiculaire à l'axe longitudinal de la nef, avaient une hauteur de 24,50 mètres et étaient éclairées chacune directement par six fenêtres et indirectement par celles de

la nef. En effet, la différence de niveau (dix mètres environ) entre les bas-côtés et la nef permettait d'aménager de part et d'autre des voûtes six triples baies en « lunette », sans compter celles qui s'ouvraient aux deux extrémités de la nef.

Le tribunal devait siéger dans l'abside du nord-ouest. Mais Maxence mourut dans la bataille du Pont Milvius en 312, et c'est sous le règne de Constantin que la basilique fut inaugurée. En hommage au vainqueur, on lui consacra dans l'abside une statue colossale. Corrélativement, on transféra le siège du tribunal dans la chambre médiane du bas-côté nord, et on ouvrit, dans l'axe de ce tribunal, une autre entrée à portique tétrastyle (quatre colonnes en porphyre) dominant sur la Voie Sacrée. De l'acrotiche qui figurait l'empereur dix fois grandeur nature, nous avons les fragments en marbre, notamment la tête qui fait (avec le cou) 2,60 mètres de haut (fig. 176). Les parties habillées (d'un ample manteau de pourpre) étaient en bois revêtu de métal. On a supposé qu'il tenait le *labarum*, le fameux étendard portant la croix de la vision que Constantin aurait eue avant la bataille du Pont Milvius. Mais l'hypothèse n'est pas vérifiée.

Les murs en brique de la basilique étaient revêtus de marbres polychromes ou de stucs. Les voûtes de la nef, comme les berceaux des bas-côtés (fig. 177), portaient un décor de caissons octogones moulés en ciment, qu'occupait un fleuron stucqué et revêtu – comme les caissons du temple de Vénus et de Rome – d'un enduit doré. Doré également était le bronze des tuiles de la toiture. On les a récupérées au VII^e siècle pour couvrir l'ancienne basilique Saint-Pierre.

Un fragment de frise à rinceaux peuplés, des consoles et des chapiteaux figurés, qui appartenaient au décor de la grande abside, nous donnent la mesure d'un relief lourd et comme dégrossi massivement, sillonné de rainures et d'ombres filandreuses. Le même style schématique et forcé caractérise plusieurs sculptures qui, sur l'arc de Constantin, datent de la dédicace (315).

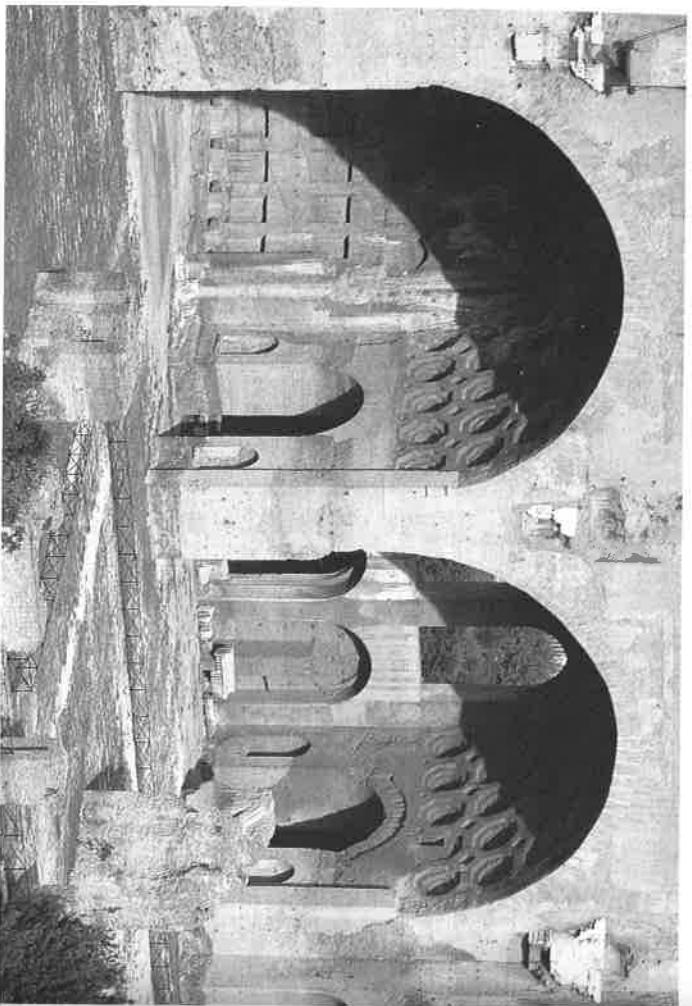
On a le sentiment que les architectes de Maxence ont repris le schéma du *frigidarium* des thermes de Dioclétien pour en hausser les voûtes. Remarquables aussi sont le nombre et la taille des fenêtres. La lumière devait tomber à flots par tous les côtés, à tous les niveaux, du rez-de-chaussée



176. Tête colossale de Constantin, vers 315 ap. J.-C. Marbre, Rome, palais des Conservateurs.

jusqu'aux « lunettes » du plafond central. Ouvertes au sud-est, les fenêtres de l'entrée initiale, dans l'axe de la nef, étaient mondées par le soleil matinal, durant les heures où les Romains vaquaient aux affaires de justice : orientation fonctionnelle, que le déplacement du tribunal dans l'axe de la nouvelle entrée a bouleversée au profit de l'image impériale que frappaient désormais les rayons matinaux. On sait que Constantin a intégré en la christianisant la théologie solaire du culte impérial...

Il faut noter aussi le jeu des courbes et les effets de gradation ménagés au regard du visiteur, surtout du jour où celui-ci a pénétré dans la basilique par le perron de la Voie Sacrée. Des fenêtres cintrées aux ouvertures qui permettaient de circuler d'une chambre à l'autre, puis des voûtes en berceau aux voûtes d'arêtes de la haute nef centrale, les courbes s'agrandissaient aux yeux éblouis du spectateur



177. Basilique de Maxence : voûtes à caissons, 308-313 ap. J.-C., Rome.

antique et s'élevaient jusqu'aux caissons où brillait l'or des fleurons. Dans cette architecture, l'espace visuel s'amplifie au-delà de l'espace réel, comme au Panthéon et en général dans l'art baroque.

Le plan à nef centrale et chapelles collatérales communiquant entre elles préfigure enfin très précisément la structure des futures cathédrales. L'ancienne basilique Saint-Pierre, dont la construction débutera douze ans plus tard, aura sa nef et ses collatéraux. Sainte-Sophie de Constantinople est bâtie sur un plan beaucoup moins allongé, mais comporte encore une nef et deux bas-côtés tripartites, comme la basilique de Maxence fondée sur la courbe et la triade. Tous ces édifices ont une structure ternaire.

Mais, plus généralement, ce qui caractérise cette architecture tétrarchique, dans le *frigidarium* des thermes de Dioclétien et surtout dans la nef de la basilique de Maxence, est qu'elle définit l'espace au lieu de s'y définir, comme l'architecture classique. H. P. L'Orange a justement parlé d'une « nouvelle sensibilité pour l'intérieur en tant que

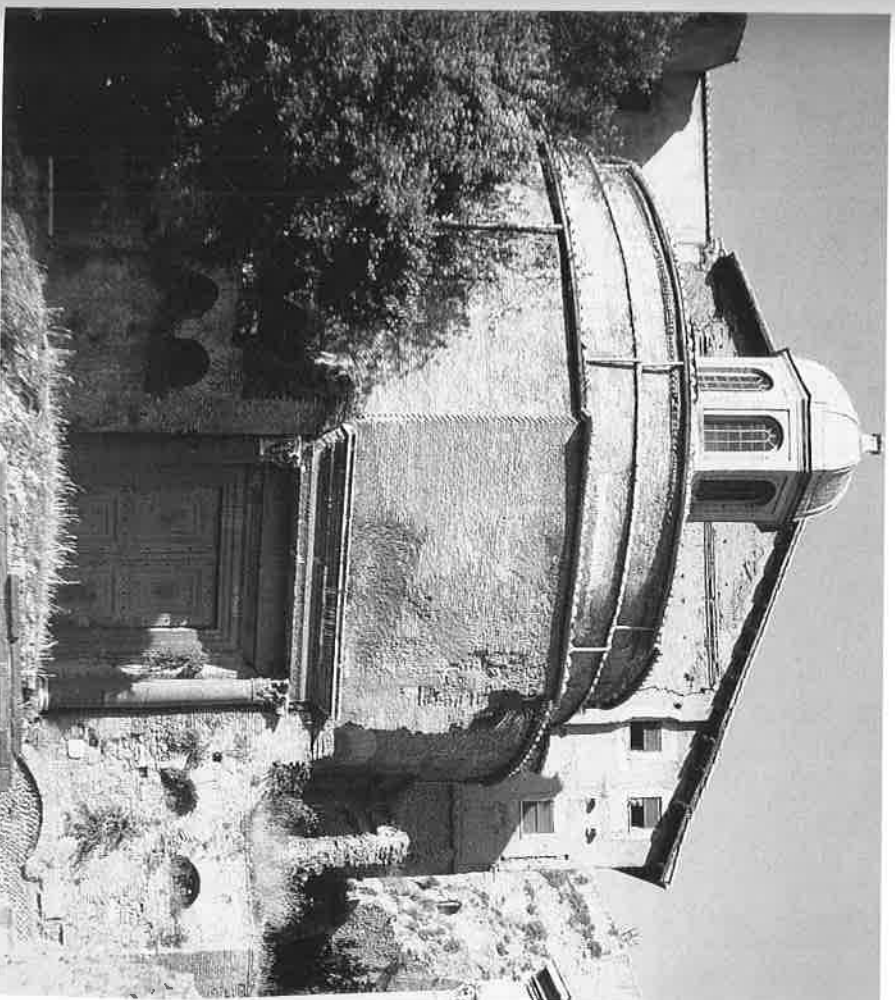
réalité en soi ». C'est là encore un trait du baroque italien où des églises qui, extérieurement, ont un air simple, voire commun ou austère, étonnent qui-conque en a franchi le seuil. Ce contraste complait déjà parmi les novations du Panthéon qui circoscribit et reconstruit un espace symbolique. Mais désormais – vers 300 – on fait jouer l'éclairage multiple de cette spatialité interne, non sans y ménager des effets de clair-obscur.

À l'ouest de la basilique, un vide restait à occuper, en bordure de la Voie Sacrée, derrière la bibliothèque du *Templum Pacis*. Maxence y fait bâtir l'élégante rotonde qui sert de vestibule à l'église des Saints-Cosme-et-Damien (fig. 178). Compte tenu de l'appareil en briques, de l'orientation de l'édifice dans le prolongement de la basilique et du fait que Constantin n'a rien construit de nouveau sur le Forum, la rotonde relève apparemment de la restructuration du quartier conçue dès 306-308 par le fils de Maximien Hercule. On y a vu jadis un *Templum sacrae Urbis* ou un *Templum*

Romuli, Romulus étant non pas le fondateur de Rome mais le fils de Maxence : on rapprochait les monnaies de consécration qui, frappées en hommage à sa mémoire, nous montrent au revers une rotonde à coupole. Mais aucune des variantes plus ou moins notables du type ne correspond exactement à l'édifice du Forum. En fait, il s'agit d'un vestibule monumental offrant le double avantage d'assurer un alignement sur la Voie Sacrée et un passage du Forum à la bibliothèque du temple de la Paix, qui avait une tout autre orientation. Formée de deux tambours concentriques sous une coupole percée comme le Panthéon d'un *oculus*, cette rotonde est flanquée de deux longues salles symé-

triques à fond curviligne qui constituent comme deux collatéraux à absides. Ces deux ailes en saillie sont raccordées l'une à l'autre frontalement par une exèdre en quart de cercle. Des ouvertures permettaient d'accéder par l'intérieur à la rotonde et de passer ensuite soit dans la bibliothèque de la Paix, soit derrière le temple d'Antonin et Faustine.

L'édifice a conservé les vantaux et la serrure de sa porte de bronze originale. C'est sous Constantin qu'on l'acheva et qu'on rehaussa l'aspect de l'entrée par l'érection de deux colonnes en porphyre. La concavité de la façade, tangente au cylindre de la rotonde, contraste à parolle époque avec la planimétrie rectiligne du Forum.



178. Rotonde des Saints-Cosme-et-Damien, vers 310-313 ap. J.-C., Rome.

Certaines variantes du revers monétaire frappé pour la divinisation de Romulus font penser au mausolée que Maxence lui consacra en bordure de la voie Appienne. L'enfant était mort noyé dans le Tibre et l'on assimilait ce genre de trépas à l'apothéose qu'exemplifiaient Osiris ou Antinoos. Pour honorer la mémoire du jeune *diuus*, il fallait un cirque afin d'y donner des courses au titre de jeux funèbres, suivant une vieille tradition italique. Parallèlement, Maxence fait bâtir une villa impériale pour présider aux *circenses*, tout comme le Palatin était en liaison avec le Grand Cirque : liaison fonctionnelle, puisque le cirque est un lieu de rassemblement où le prince a une relation directe et comme physique avec les masses urbaines. C'est à l'occasion des spectacles qu'elles s'expriment plus ou moins bruyamment face au souverain, et non par des bulletins de vote. La corrélation du cirque et de la résidence impériale se vérifie alors aussi bien à Trèves, à Milan, à Aquilée qu'à Thessalonique, à Antioche et plus tard à Constantinople. C'était également le cas dans le palais Sessorien cher à Héliogabale. À la différence du *Sessorium*, de Milan ou de Trèves, le cirque de Maxence avoisinait une tombe. Mais à Thessalonique, le mausolée de Galère est également relié à un cirque. Les manifestations festives et donc les édifices à spectacles ne sont jamais indifférents au culte impérial. Il ne faut pas oublier non plus que le cirque était assimilé à une allégorie du monde, les douze *carceres* correspondant aux signes du zodiaque, et les quatre factions aux éléments ou aux Saisons. Ce symbolisme cosmique cadrait avec une monarchie occuménique, mais singulièrement aussi avec le « quadrige » des Tétrarques...

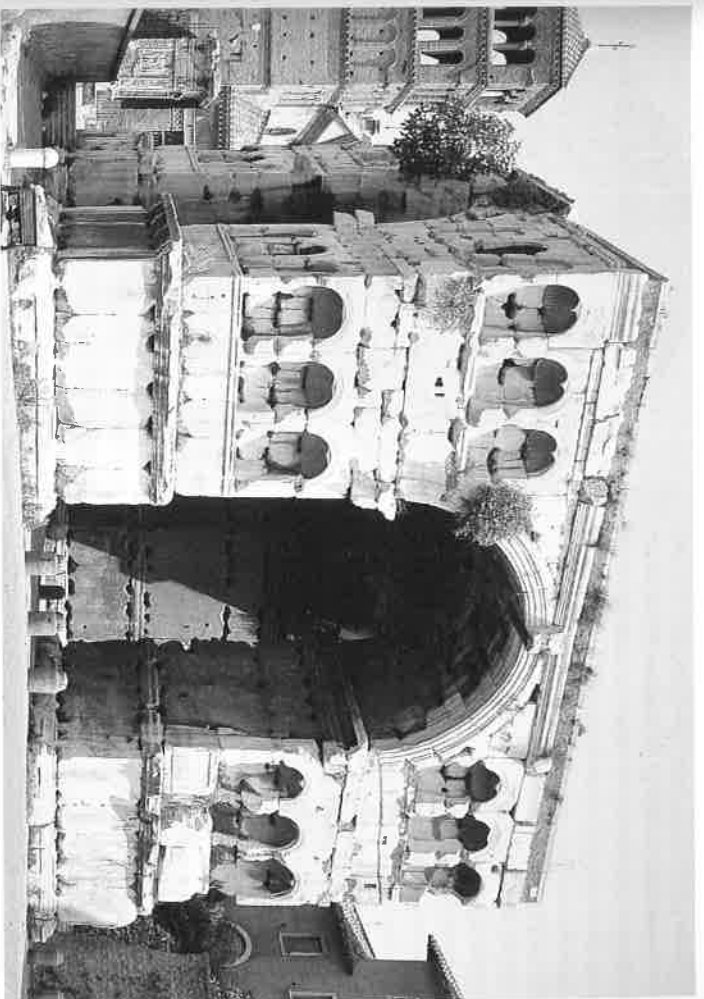
L'aménagement d'une piste de courses était favorisé dans ce secteur de la voie Appienne (après les catacombes de San Sebastiano, mais tout juste avant la tombe de Caecilia Metella) par l'existence d'une dépression naturelle, déjà utilisée vraisemblablement pour l'aménagement d'un grand hippodrome, au temps où le terrain appartenait à Hérodote Atticus, célèbre théteur milliaire, ami d'Antonin et de Marc Aurèle.

Long de cinq cent vingt mètres sur une largeur maximale de quatre-vingt-douze mètres, le cirque de Maxence couvre une surface d'environ cinq hectares, la piste même faisant près de quatre hectares. Son orientation répond au soin d'éviter aux specta-

teurs un soleil trop pénible entre neuf et quinze ou seize heures, mais également au souci de mettre en valeur l'apparition de l'empereur à sa tribune ou *pulvinar*, au nord-nord-est, en communication directe avec sa villa. Depuis cette tribune officielle, qu'on restituait avec une colonnade frontale en façon de temple surmontée de statues, Maxence était bien placé pour assister au départ des quadriges, face à l'extrémité occidentale de la *spina* autour de laquelle tournaient les chars. Sa longueur était très exactement de mille pieds romains. Aux deux extrémités s'élevaient les bornes ou *metae**, en forme de quilles, dont on voit un fragment en marbre avec un arange en relief à l'entrée du mausolée de Romulus. Entre les bornes s'allongeaient des bassins – toujours visibles – alimentés par l'eau que entraient les dauphins des portiques, comme au Grand Cirque : *delphines Neptuno nomini*. « Les dauphins crachent pour Neptune » (Tertullien, *Les Spectacles*, 8). Ce dispositif n'était pas de pure esthétique. Il contribuait à assainir l'atmosphère. De plus, il fallait avoir sous la main de quoi rafraîchir l'arène et les roues des chars, que la vitesse chauffait terriblement. Au centre de la *spina* s'élevait l'obélisque en granit rose d'Assouan, d'abord érigé dans l'*kaum Campanae*. C'est celui que le pape Innocent X Pamphili a remis en état, mais sur l'actuelle place Navone.

Le cirque de Maxence est le mieux conservé du monde romain, même si rien ne subsiste des gradins. À l'extrémité orientale, on voit encore en place la Porte Triomphale, par laquelle sortait, avec la couronne et la palme, le vainqueur que venaient de proclamer les juges dans leur « tribunal », dont les vestiges correspondent à une structure assez complexe. Il avait, comme la tribune impériale, l'aspect d'un petit temple (façade à quatre colonnes entre deux pilastres) auquel on accédait par deux séries d'escaliers symétriques. À l'extrémité occidentale subsistent les tours (*opprida*) encadrant les *carceres* ou boxes d'où sortaient les attelages.

Quant au mausolée de Romulus – en briques, comme le cirque et la villa de Maxence –, Palladio avait déjà bien vu qu'il avait l'allure d'un petit Panthéon, avec son *pronaos* et sa colonnade frontale donnant accès à une *cella* cylindrique. Il s'élevait au centre d'une grande *arva* entourée d'un quadriportique d'environ cent sept mètres sur cent vingt et un, galerie périphérique couverte d'une



179. *Quadrifrons* du Forum Boarium, époque de Constantin (?), Marbre, Rome.

série de voûtes à croisées et éclairée par de hautes fenêtres donnant sur la cour. La rotonde elle-même (cent dix pieds romains de diamètre) avait deux niveaux, comme les tombeaux du même type, tels celui de Caecilia Metella ou celui qu'on voit encore dans la villa précitée « des Gordiens », sensiblement contemporain du mausolée de Romulus. Le niveau inférieur qui seul subsiste comporte une galerie annulaire voûtée en berceau autour d'un énorme pilier. Sept niches alternativement rectangulaires et curvilignes s'ouvrent dans la paroi, comme à l'intérieur du Panthéon, mais au sommet de ces niches des sortes de soufreaux donnent un peu de jour au promenoir. Ces niches ont leurs pendants dans la masse du pilier central. Une coupole coiffait la *cella* même qui servait au culte du prince déifié, vraisemblablement statué en compagnie de ses ascendants et des membres de la famille tétrarque.

À l'époque de Constantin, l'étrange tétrapyle du Forum Boarium (fig. 179), avec sa voûte à croisée et ses niches arcatures qui, sur chacune des faces, mul-

tiplient par douze la courbe des baies, illustre un engouement dont les sarcophages et l'arc de Galère (au niveau inférieur) portent aussi l'empreinte. Si ce *quadrifrons** était bien surmonté, suivant les conjectures, d'une pyramide (comme l'arc de Malborough, sur la voie Flaminienne), son architecture suggérerait l'exaltation céleste du souverain.

Qu'il s'agisse des thermes de Dioclétien, de la basilique de Maxence, du complexe de la voie Appienne ou du tétrapyle constantinien, ces dernières expressions du génie romain demeurent indissociables du culte impérial. C'était déjà vrai du classicisme augustéen. Mais symboliquement aussi, les courbes des absides ou des excédents, des voûtes et coupoles nous réfèrent à l'orbe du firmament que doublait ici-bas l'*orbis Romanus*, comme le pouvoir terrestre de l'*imperator* doublait celui de Jupiter.

Le même symbolisme paraît dominer l'évolution du portrait impérial, entre la fin du III^e siècle et l'ère constantinienne.

Nous avons vu qu'après Gallien, vers 270-280, convergeaient un courant de tradition hellénisante, tendant depuis Sévère Alexandre à la sérénité d'un angélisme presque désincarné, et d'autre part un durcissement expressionniste allant jusqu'à la rigidité de l'énergie militaire, déjà sensible sur les portraits de Trajan Déce, mais beaucoup plus frappant dans le cas de Probus (fig. 180). Cette convergence aboutit à une stylisation fonctionnelle de l'*imago* impériale qui dépasse l'individu.

Un panégyriste des Tétrarques souligne avec insistance leur identité de pensée ou d'action qui, à ses yeux, atteste et confirme leur surhumanité. Significative à cet égard est l'iconographie monétaire consécutive à la réforme de 295. Désormais, notamment sur les *folles*⁸⁶ en bronze argenté, les faces de l'avers s'uniformise jusqu'à rendre indiscernables les uns des autres les Augustes et les Césars régnants, même quand on peut déchiffrer clairement leur nom sur la légende. L'effigie impé-



181. Avers de monnaie tétrarque : Constance Chlore. Bronze. Collection privée.

riale est alors non plus un portrait immédiatement reconnaissable comme le restent même les fantômes évanescents des profils de Trajan, d'Hadrien ou de Marc Aurèle sur les exemplaires les plus frustes du monnayage en bronze. Après 295, c'est une sorte d'idéogramme du pouvoir souverain (fig. 181).

On constate aussi que le relief de l'*imago* s'aplatit parallèlement au champ du flan monétaire, ce qui préfigure certaines tendances de la sculpture en pierre, bien perceptibles sur une frise précitée de la basilique de Maxence et un peu plus tard sur l'arc de Constantin.

Mais surtout, la tête des avers en question affecte une circularité géométrique, sinon concentrique à la courbe de la pièce, comme si l'on voulait suggérer une correspondance entre la rotondité crânienne du souverain et l'orbite cosmique de son pouvoir. Hermès Trismégiste (X, 11), qui vers les années 300 a de nombreux lecteurs dans les milieux intellectuels, tant chrétiens que païens, pose l'équivalence de la sphère du monde et de la tête ; mais déjà Platon impliquait dans le *Timée* (73 e ; cf. 90 a) la même comparaison : le crâne est ce réceptacle de l'âme que le démiurge a spécialement bien « tourné » avant de l'y enfermer. Traduit sous Constantin par Chalcidius, le *Timée* insiste sur ce qui apparait les révolutions de l'âme à celles du ciel. Dans le monnayage, cette correspondance s'impose davantage encore là où le buste frontal renforce un



182. Buste tétrarque, début du IV^e siècle ap. J.-C. Porphyre. Le Caire, Musée égyptien.

hiératisme qui préfigure l'iconographie byzantine. Sur certaines espèces de Licinius en particulier, la circonférence de l'*aurus* fait à l'empereur une sorte de nimbe, comme celui qui cerclait le chef de Dioclétien et de Maximien sur un plomb lyonnais, ou comme le *clarus orbis* dont parle en 289 le panégyriste Mamertin (*Panegyriques latins*, II, 3, 2).

On peut évidemment douter que les concepteurs de la nouvelle typologie monétaire aient lu Hermès Trismégiste ou le *Timée*. Mais la culture ambiante avait depuis longtemps intégré à son lot de lieux communs quelques idées stoïciennes ou platoniciennes. Celle qui fait du soleil une image visible du Bien invisible vient tout droit de la *République* (508 c), et l'on sait qu'elle domine toute la théologie impériale du III^e siècle. Même si Dioclétien, qui à la différence de Maximien avait quelques lettres, ne fréquentait pas un Plotin comme Gallien et Salonine, le parallèle signifiant du *Timée* pourrait ne pas être tout à fait étranger à cette nouvelle morphologie de l'effigie impériale.

Certes, l'exigüité relative d'un flan monétaire favorisait (sinon imposait) une certaine schématisa-

tion simplificatrice. Mais la sculpture et la ronde-bosse nous confirment expressément – et dans l'espace – ce parallélisme implicite. C'est le cas d'un buste trouvé à Athribis (Égypte) et conservé au musée du Caire (fig. 182). Les têtes de Constance et de Constantin substituées à celle d'Hadrien sur les *rondi* de l'arc ont la même stéréométrie. En revanche, sur les statues des Tétrarques à Venise et à la Bibliothèque Vaticane (fig. 183), les toques ou les couronnes cerclent des crânes dont la sphéricité n'a rien d'évident. Mais plus tard et de façon frappante, la tête colossale de Constantin sur sa statue érigée dans la basilique de Maxence a une rotondité tout aussi symbolique, me semble-t-il, que celle d'une tête en bronze – également et significativement hyperphysique – aujourd'hui au palais des Conservateurs.

Comme sur les monnaies, les Tétrarques de Venise, du Vatican ou de *Romuliana* (Ganzigrad, Serbie) ont des « faces » (car on ne saurait parler de



183. Tétrarques, début du IV^e siècle ap. J.-C. Porphyre. Bibliothèque Vaticane.



180. Probus, 276-282 ap. J.-C. Marbre. Rome, musée Capitolin.

physionomies) d'une abrutissante similitude, sauf que dans le groupe de Venise les Augustes sont barbues et les Césars imberbes. L'œil est partout grand ouvert comme pour forcer l'obéissance et répéter la lumière d'En-haut. Les panegyristes exaltent volontiers alors l'éclat éblouissant du visage impérial, *fulgor oculorum*. Le graphisme inorganique de ce regard vide, abstrait, le gabarit de ces têtes qui ont l'air – notamment celles de Venise – d'être faites en série, à l'emporte-pièce, leur impassibilité éternelle et inhumaine ont malgré tout de quoi fasciner. La richesse rigoureusement détaillée de l'équipement où rien n'est suggéré, où tout est strictement mis en évidence, les plis froissés des tuniques et de leurs manches qu'on dirait passés au fer, les courbes empesées du manteau. Le cloisonnement des ceintures, le décor des fourreaux et des épées que serrent des poignes infatigables : c'est l'image d'un ordre nouveau qui contraste avec l'instabilité nerveuse et vibrante de l'iconographie passée, moins d'un siècle plus tôt. L'iconographie impersonnelle d'une souveraineté qui dépasse les individus, y compris ceux qui la détiennent.

Caractéristique déjà de la fin du III^e siècle est ce goût du détail ornemental dans le costume et l'armement. Les avers de médaillons et de monnaies frappés à l'effigie d'Aurélien et de ses successeurs nous montrent souvent l'empereur en tenue de consul, avec son sceptre et son manteau de cérémonie simplement brodé. On l'y voit aussi casqué, cuirassé, muni d'un bouclier que rehausse un *emblemata* sculpté. Cette iconographie se développe à l'époque tétrarchique, non sans rapport avec la ritualisation des audiences où le prince émettait d'or et de joyaux, dans une architecture palatiale appropriée à l'*adoratio**. Mais avant 295, le profil monétaire ne dépersonnalisait pas l'empereur au profit des insignes mêmes du pouvoir.

Avec Constantin, le portrait impérial renoue avec une certaine typologie de la personnalité, ce qui permet de l'identifier. On revient en effet à la monarchie (Licinius est éliminé en 324) et il n'y a donc plus lieu d'uniformiser collégialement l'expression humaine de l'*imperium*. Mais la nouvelle iconographie surhumanise le vainqueur de Maxence, en tant que vicaire du dieu qui lui a donné la victoire. Directement guidé par le Dieu suprême (*insinuat diuinitatis*, énonce la dédicace

de son arc), Constantin a le regard démesurément ouvert, presque exorbité. Dans la numismatique des IV^e et V^e siècles, l'œil rond, globuleux, double en quelque sorte la courbe du crâne. C'est l'empereur « à l'œil de lion » dont nous parlent les chroniqueurs byzantins : majoration de l'orbe oculaire qui transcrit une absolutisation de la souveraineté providentielle. L'empereur ne fixe même plus les hommes pour leur faire baisser les yeux, comme jadis Auguste. Le visage levé au ciel, il en tire son pouvoir et l'inspiration de ses volontés. Il n'a de comptes à rendre qu'à Dieu. C'était l'expression d'Alexandre, de Mithra, de Gallien, mais avec un air ardent qui n'avait rien de cette rigidité hiératique.

D'autres portraits que ceux de l'empereur donnent aux particuliers la même expression quasi exaltée, parce que l'iconographie officielle suscite un mimétisme de la mode, surtout chez les clarissimes. Les sarcophages en témoignent. Toutefois, ce regard presque mystique est aussi celui des convertis ou des néoplatoniciens qui voient par-delà leur vie corporelle et terrestre. D'ailleurs, nous explique Lactance (précepteur de Crispus, fils de Constantin), l'homme est fait pour contempler le ciel et Dieu (*Institutiones divines*, VII, 5)...

Au IV^e siècle, le visage se pétrifie formellement, et la majesté impériale requiert l'immobilité. Ammien Marcellin, rapportant la visite que Constance II fait à Rome en 357 (*Histoire*, XVI, 10, 10), est frappé par son maintien :

Comme s'il eût le cou pris dans un carcan, il portait son regard droit devant lui, sans tourner le visage à droite ni à gauche et, semblable à une statue, on ne le vit jamais faire un mouvement aux cahots du char, ni cracher, ni essuyer ou froter son visage ou son nez, ni agiter la main.

Et l'historien d'y voir au moins la preuve d'une « endurance singulière ». Cette affectation a en effet sa grandeur. Mais jadis la statue imitait l'homme. Désormais l'homme imite la statue.

L'art du relief, aussi bien sur les sarcophages et les monuments privés que sur les monuments publics, aboutit, comme celui du portrait, à une sorte d'engourdissement, mais en passant par des modalités plus variées et plus complexes, dans le détail de la facture comme dans la composition.



184. Sarcophage de San Lorenzo fuori le Mura (détail), 2^e moitié du III^e siècle ap. J.-C., Marbre, Rome.

L'essor de la production des sarcophages ne faiblit guère en 270-280, et l'iconographie patéme s'y affirme vigoureusement encore, quoique dans un autre style, mais seulement jusqu'à Constantin.

Les importations attiques et micrasiatiques ne pouvaient pas rester sans influence sur les ateliers romains, d'autant que des succursales de centres grecs ou orientaux travaillaient dans l'*Vrbs* dès le III^e siècle. Mais l'invasion des Hérules à Athènes en 267 et les ravages causés par les Goths en Asie Mineure en 258, puis de 263 à 265, avaient provoqué vraisemblablement le repli d'une partie au moins des officines de marbriers en Italie, dans Rome où ils avaient une clientèle assurée. Leur empreinte se vérifie dans la typologie de certains sarcophages, dans les modèles qu'ils reproduisent, mais aussi dans un goût particulier du haut-relief et de la plénitude sculpturale, déjà sensible, nous l'avons vu, sur plusieurs exemplaires des années 250-260. Mais parmi les spécimens attiques dont le style tranche étrangement sur celui des produits romains, le sarcophage à Amours vendangeurs de San Lorenzo (fig. 184) nous offre l'exemple d'une calligraphie précieuse, avec un relief plat et délicatement circonscrit qui s'apparente à un travail

d'orfèvre ou de tapisier. Ce graphisme complexe correspond au succès de la mosaïque et des images définies par le coloris ou le contour ombré. Il préfigure donc à sa manière le relief négatif du IV^e siècle. Le sarcophage Mattei au musée des Thermes, qui provient des abords de Saint-Paul-hors-les-murs, porte la marque des ateliers micrasiatiques, avec son riche appareil de niches à colonnes torsées (fig. 185). Mais la mise en valeur des figures statuariques sur le vide de l'espace réel s'y double d'un méticuleux découpage du décor architectonique, du piquetage maniéré des chevelures, du façonnage accentué des plis vestimentaires. Ces tendances vont se durcir et se simplifier dans l'art tétrarchique.

Les sarcophages à scènes de chasse gardent une clientèle jusqu'à l'époque des empereurs chrétiens. Mais d'une expressivité frémissante et passionnée, encore au milieu du III^e siècle, on passe à une expressivité qui raidit, simplifie jusqu'à une espèce de caricature les traits de l'homme ou de l'animal brusquement « frigorifié » dans son ardeur ou sa fureur. C'est le phénomène qu'il illustre vers 300 un sarcophage très mutilé trouvé à San Sebastiano sur la voie Appienne. L'usage du trépan dans le traitement des chevelures, des pelages ou des crinières y transpose en relief le tachisme de la peinture dans les catacombes chrétiennes de la fin du III^e siècle. Le « linéarisme » rigide des plis sur les tuniques ou les manteaux, des lambréquins, mais aussi des profils et des contours fige les acteurs du drame



185. Sarcophage Mattei, vers 280-290 ap. J.-C., Marbre, Rome, musée des Thermes.

sous le regard absent ou lointain des écuycrs qui encadrent la scène. Le masque grimaçant et grotesque du lion n'a plus rien d'un lion, à force d'être réduit au profil type du monstre à mâchoires offensives et poils hérissés. Cette sclérose des faciès majorés jusqu'à l'hébetude est contemporaine des conséquences qu'une stylisation idéologique a sur le portrait impérial.

Sous Constantin, le sarcophage de Sant'Elpidio, à Mare (Marches) conserve le schéma des exemplaires sculptés un siècle plus tôt (fig. 186), avec la *profectio* par la porte arcaturée et l'affrontement encouragé par une *Virius* casquée. Les proportions des figures relevant peut-être moins d'une indifférence à la beauté plastique que de l'impudence, désormais, à représenter un personnage en mouvement ou en action. C'est le détail vestimentaire (voitures de la tunique ou plis du manteau) qui contribue artificiellement à doter *Virius* – naine et pataud – d'une animation très conventionnelle. Cuirassé comme les écuycrs de l'exemplaire précité, à côté de sa monture, le défunt tient encore à rappeler que sa vaillance à la chasse est aussi d'essence militaire, et l'écuycr, avec sa tunique blousée à manches, son système pileux et son profil anguleux, continue de nous référer au motif du barbare terrassé sous le cheval du guerrier vainqueur. Enfin – trait typique de cet art tardif – les disproportions, la gaucherie, les contours saccadés ou convulsifs des silhouettes contrastent avec le cisèlement scrupuleux de toutes

les particularités ornementales de l'armure, des harnais du cheval caparaçonné et de la porte de ville, où une Victoire (au-dessus du chapiteau) tend sa couronne en direction du chasseur héroïsé et glorifié par l'arche triomphale, comme un *imperator*. Au lieu de brandir un épieu pour embrocher le fauve, il lève la main : geste hiératique du salut, du vainqueur, que fait ailleurs le souverain. À droite du défunt, l'un de ses écuycrs, anachroniquement coiffé et barbu comme un contemporain de Septime Sévère, brandit un glaive contre le lion qui menace son maître, tandis que deux chasseurs casqués comme des prétoirs réagissent à l'assaut de la lionne.

Les chasses mythiques n'ont pas disparu non plus du répertoire dans le dernier quart du III^e siècle, même si elles n'ont pas le même succès qu'un siècle plus tôt. À vrai dire, le thème d'Adonis semble avoir subi une éclipse temporaire depuis l'époque sévérienne. Mais un exemplaire du Vatican nous prouve que le sujet avait toujours un sens pour certains païens des années 310-320. Ici encore, le jeu mécaniquement décoratif des rainures et des ponctuations au trépan (fig. 187) des chevêlures, des pelages, du végétal, donne un coloris négatif ou un semblant d'agitation à des figures « frigides » ou irréciblement gracieuses, dont le corps n'existe que par les froissements nombreux et ficifs de l'habillement.

L'histoire de Météage n'a en revanche jamais cessé d'intéresser une clientèle, et même élargie, on l'a vu à propos de l'exemplaire de Francofort. Le



187. Venus et Adonis, vers 310-320 ap. J.-C.
Marbre, Musée du Vatican.

thème est repris dans le dernier quart du III^e siècle par un atelier de Rome où se croisent des influences étrusques et micrasiatiques. L'un de ses produits, l'exemplaire du palais des Conservateurs, porte un

couvercle typique, avec les deux époux défunts allongés sur leur lit de parade et tenant, l'un son livre déroulé, l'autre sa pandore : attributs d'une vie consacrée aux Muses. Le motif des *puniti* aux deux angles du lit est caractéristique des sarcophages d'Asie Mineure, mais le masque scénique de l'un d'eux évoque l'allégorie de l'existence vécue comme un drame qu'il faut jouer de son mieux. Les modèles, le modèle même des nus, les schémas formels sont grecs. Mais la facture est romaine, notamment l'usage accentué et systématique du trépan, dans le sillonnement profond des étoffes comme dans le forage des chevêlures (fig. 188). La sculpture est somnaitre dans le détail, mais brillante et ferme dans l'expression du mouvement et l'animation des personnages (vers 290 ?).

Parallèlement aux activités de cette officine ou travaillaient des marbriers d'origine gréco-orientale, un atelier a livré dans la région de Naples des



186. Chasse au lion, vers 320 ap. J.-C., Marbre, Sant'Elpidio à Mare, Collégiate.



188. Météage, vers 290 ap. J.-C. (?), Marbre, Rome, Palais des Conservateurs.



189. Mélagre, vers 290-300 ap. J.-C. Marbre. Cava dei Tirreni, Badia.

cuves « au Mélagre » actuellement conservées (en tout ou en partie) à Portici, Salerne, Cava dei Tirreni et Bénévent. Leur nouveauté est la représentation d'Artemis sous son temple, devant lequel le roi de Capidon aurait dû sacrifier pour ne pas exposer son territoire aux ravages du monstrueux sanglier : aussi se tient-il le menton d'un air inquiet à côté de la déesse dont l'œil est mauvais. Sur l'exemplaire de Cava dei Tirreni (fig. 189), l'expression des sentiments se fige comme dans la chasse au lion de San Sebastiano, avec une sorte d'intensité surnaturelle. Le portrait du défunt qui s'est identifié à Mélagre nous renvoie au plus tôt à la dernière décennie du ^{II}e siècle. Les chevelures en nids d'abeilles qui caractérisent le sarcophage de Salerne (vers 280) relèvent d'une mode illustrée par toute une série de cuves contemporaines. On y décode le même mélange d'impressionnisme (dans la ponctuation sommaire des yeux, des narines ou de la commissure des lèvres) et d'expressionnisme dans les profils déformés, majorés et comme violemment par le feu de l'action.

Chronologiquement situé entre les exemplaires de Salerne et de Cava dei Tirreni, un sarcophage de Capoue (fig. 190) témoigne d'un retour au thème d'Hippolyte, qui semblait avoir perdu de son crédit sépultural après 240. Comme ceux de Bénévent et de Naples, il appartient à la production d'une officine locale démarquant des modèles manufacturés dans l'Vhrs. Mais à la même époque, l'atelier de Rome pourrait être responsable d'une série de sarcophages tétraráchiques, qui portent plus précisément

la marque d'une tradition lycienne. La scène de

chasse disparaît et la composition binaire de la face antérieure juxtapose à la tentative de séduction non plus l'affrontement du sanglier, mais l'annonce à Thésée de la mort d'Hippolyte et probablement aussi de Phèdre. Les deux exemplaires du Louvre et des Thermes (vers 290) offrent les mêmes particularités de facture que le *Mélagre* des Conservateurs. Ils attestent le même goût des volumes et le même sens décoratif des draperies. Celui de Paris est imputable au même sculpteur que la cuve illustrant la compétition d'Apollo et Marsyas, également conservée au Louvre et issue de la même tombe (via Aurelia). L'élongation des corps y préfigure celle du sarcophage précité relatif au mythe d'Adonis. Le sarcophage des Thermes offre une particularité tout aussi troublante que celui de Cheveden, où les époux s'identifiaient avec Ariane et Thésée : non seulement Hippolyte, mais Phèdre a le visage dégrossi. On avait donc prévu de peindre sur le défunt et la défunte à l'image des héros tragiquement ennemis, victimes de la malédiction de Thésée, c'est-à-dire des dieux.



190. Phèdre (détail), vers 280 ap. J.-C. Marbre. Capoue, crypie de la cathédrale.



191. Phèdre et Hippolyte, vers 310-320 ap. J.-C. Marbre. Rome, villa Albani.

Le dernier en date des sarcophages de la série relève d'une tout autre composition. C'est l'exemplaire de la villa Albani (fig. 191) dont le schéma est d'origine attique, mais l'art foncièrement étranger à la tradition grecque. Le durcissement caricatural de la nourrice, au profil de sorcière, y contraste avec les visages inexpressifs et comme indifférents, absents, des chasseurs et d'Hippolyte lui-même. Ici encore, on note l'importance que paraît attacher le sculpteur à la façon des étoffes lourdement, répétitivement et maladivement rainurées, en même temps qu'au détail accessoire (vaisselle, mobilier, arrière-plan architectural).

À côté de l'héroïsation cynégétique, il y a donc une espèce de désespérance dans ces mythes réifiés à la fin du ^{III}e siècle, mais avec une autre perspective qu'à l'époque antonine et sévérienne. Même dans les visages grimaçants ou défigurés de l'*Hippolyte* de la villa Albani et de l'*Adonis* du Vatican, affleure encore une volonté de « visualiser » la souffrance. Ces ultimes expressions de la romanté paténe sur les sarcophages ont, par leur maladresse même, quelque chose de tragique, et je ne crois pas qu'on puisse mettre cette impression au compte de la seule subjectivité.

À l'époque d'Aurélien et de Probus, un haut fonctionnaire, peut-être préfet de l'annonne, s'est fait peindre en pied avec sa femme, dont il tient la main sous le regard de *Concordia* qui préside à la scène, en compagnie de plusieurs allégores alignées par-devant une somptueuse tenture : le Port d'Ostie et l'Annone d'une part, le Génie du Sénat, l'Abondance et Africa (qui nourrit Rome) d'autre

part. Sur l'attitude vide et compassée de ces personifications, qui posent comme dans une réception officielle, tranchent les visages graves et même intimentement douloureux des défunts (fig. 192), à qui une promotion au clarissimum ne suffit pas pour vivre et mourir dans la sérénité.

Cet alignement frontal de figures immobiles caractérise aussi les sarcophages à génies des Saisons centrés soit sur Dionysos, soit sur l'*Imago clipeata* du ou des défunts. La juxtaposition des personages dont le nombre est accru, voire doublé ou plus (jusqu'à dix), répond à un goût qui apparaît à l'époque sévérienne et qui s'affirme aussi dans la série des Muses ou des philosophes. Mais on constate des conclusions dans les attribus appropriés à chaque Saison. Les génies deviennent quasiment interchangeables et leur multiplication même prouve qu'ils sont moins désormais individuellement que globalement, comme les phases d'un



192. Sarcophage d'un haut fonctionnaire de l'annonne et le défunt, vers 270-280 ap. J.-C. Marbre. Rome, musée des Thermes.

temps cyclique. La mutation du génie de l'Hiver en Attis y procède d'une réinterprétation de l'enfant emmitouffé dans son *cucullus*⁸⁶, et n'a pas de signification religieuse en rapport avec le calendrier des liturgies métriques. Autour de Bacchus, les génies se sclérosent et s'alourdissent. Sur l'exemplaire disparu du palais Lazzaroni (fig. 193), leurs faces bouffies, hilares ou inexpressives, sous des espèces de perruques, font penser à des gnomes. Sur l'exemplaire des Thermes, ils ont un semblant de vivacité, dans la lignée du courant populaire qui animait les sarcophages du siècle précédent. Mais leurs yeux écarquillés, sous des boucles d'un maniérisme complexe, les apparentent étrangement aux apôtres et au Christ du sarcophage chrétien inscrit au nom de Marcus Claudianus (également aux Thermes) qui sort peut-être du même atelier (vers 330 ?). Les producteurs des derniers sarcophages païens ont su se « recycler » pour répondre aux commandes d'une clientèle qui n'avait guère changé socialement, mais qui affichait d'autres croyances.

Cependant, vers 280-290 encore, des marbriers avaient l'art de mettre en scène un maximum de personnages savamment intriqués dans un tableau compact. Ainsi en est-il du sarcophage trouvé à Pouzzoles et conservé au musée de Naples qui représente le premier homme fabriqué par Prométhée. On y voit Psyché, ou l'« Âme », que deux Amours veulent unir à la créature du Titan, afin de lui donner la vie. On a sur ce point le témoignage contemporain du néoplatonicien Porphyre

qui, dans son traité sur *L'Animation de l'embryon* (XI, 1), évoque les acteurs du mythe : « comme je l'ai vu au théâtre », pour montrer que « l'entrée de l'âme (dans le corps) est chose forcée ». Le théâtre continue donc d'inspirer l'iconographie sépulcrale, avec une doctrine implicite sur le sort de l'homme dans le monde et dans le projet divin. Malgré un certain sens des volumes et du modelé (mais sans plus d'égard aux lois de la perspective et au sens des proportions que sur les grands tableaux de chasse ou de bataille de l'époque sévérienne), le souci majeur du sculpteur est de mettre en évidence des formes, des lignes et des points plus ou moins accentués par-devant un fond obscur.

La même préoccupation se trahit dans le *Phaëthon* de la villa Borghèse (fig. 194), surtout quand on le compare à l'exemplaire du Louvre qui pourrait être antérieur d'une ou deux décennies. Comme le *Prométhée* du musée Capitolin (fig. 195), le sarcophage Borghèse illustre assez bien l'émergence d'une sorte de baroque « populaire », avec son alacrité sommaire et directe, expressive et comme joyeuse, malgré le tragique du sujet. Le panneau évoque la perturbation du monde terrestre et céleste, l'affolement des forces que déstabilise la présomption fatale de Phaëthon. Ce mythe qu'on produisait, comme celui de Prométhée, sur les théâtres romains transcrivait allégoriquement pour les stoïciens l'embrassement périodique (*ekpurōsis*) du cosmos. Les chevaux, qu'on dirait de bois, comme des jouets, ont une encolure démesurée.



193. Dionysos et les Saisons, vers 320 ap. J.-C. Marbre. Jadis à Rome, palais Lazzaroni.



194. Phaëthon, vers 290 ap. J.-C. Marbre. Rome, jardins de la villa Borghèse.



195. Prométhée, vers 290 ap. J.-C. Marbre. Rome, musée Capitolin.



196. Thiasse marin, vers 290-300 ap.-J.-C., Marbre, Rome, catacombes de Sainte-Agnès.

Mais cette démesure donne une impression de sur-gissement instantané qui, avec la gestulation disparate des personnages (comparés par H.P. L'Orange à des « marionnettes »), contribue à la vivacité du tableau. Cependant, les figures sont agencées sur un fond neutre, comme on les juxtaposerait sur un pavement de mosaïque, sans autre profondeur que leur propre stéréométrie matérielle.

On ferait des remarques analogues sur les derniers sarcophages à Néréides et Tritons – comme celui de Naples que sa facture et son *imago* dégradée autorisent à dater des années 280 – , comme à propos des versions tardives du *Triomphe indien*, en particulier celle d'un panneau muré dans la villa Doria-Pamphili, qui contraste déjà nettement avec les exemplaires du palais Doria et du Louvre. On a le sentiment de contempler comme une marque-torie de figurines tout juste ressorties ou cernurées, avec un coloris d'ombres lourdement négatives dans le détail des plis et des chevelures.

Un fragment de thiasse marin, à l'entrée des catacombes de Sainte-Agnès (fig. 196), offre une indiscutable parenté avec le sarcophage dionysiaque d'Acqua Traversa (fig. 197), dont le couvercle porte ébauchés les bustes de défunts coiffés et drapés à la mode tétrarchique. Malgré la stylisation expressionniste des faces (notamment la crispation maxillaire du dieu Pan), et pour ne rien dire des étoffes à froissements rigides, le thiasse garde un emballement passionné. Remarquable surtout est la gageure que représentait la métamorphose d'Ampélos en pied de

vigne, à l'extrême gauche de la frise, où l'on voit ses jambes s'aplatir jusqu'à l'évanescence. Cette image d'une transmutation mythique – la plus récemment attestée – est aussi la seule du genre qu'on connaisse dans l'art antique. Le *Platèion* Borghèse nous montre un autre miracle : une Héliade devenant peuplier, la poitrine enfiée sur un tronc feuillu. Avant de mourir, l'art romain n'a toujours pas renoncé à mettre sous les yeux l'image d'un irreal.

Mais, comme sur plusieurs panneaux précités, les figures de cette bacchanale endiablée sont cernées par le vide, sous une vigne dont les ramifications se courbent autour des têtes, comme les arcatures des niches sur les sarcophages à colonnes ou à pilastres. On constate aussi une sorte d'affaissement, sinon d'aplatissement des centaures clipéphores sur un sarcophage de la villa Borghèse, où ils ont perdu l'élan des années 240. Plusieurs exemplaires dionysiaques du III^e siècle finissant dénotent la même accentuation linéaire et simpliste des pleins et des creux.

À côté du polythéisme funéraire, le culte de Cybèle manifeste sa vitalité dans l'art privé, à Rome comme à Ostie. En 295, un augure, le « clarissime » L. Cornelius Scipio Orfitus – le même qui a reconstruit à Jupiter Capitolin identifiée avec *Sol Sarapis* l'autel où le défunt cuirassé chevauche le taureau Apis –, fixe le souvenir d'un taurobole par un cippes richement décoré : Cybèle et Attis en façade ; les deux victimes du sacrifice (taureau et bélier) à côté



197. Thiasse dionysiaque, vers 290-300 ap.-J.-C., Marbre, Rome, musée des Thermes.

du pin chargé d'attributs sacrés au revers. Il s'agit d'un monument purement culturel, où le contour des figures en faible ou plat relief est souligné de cernures délicates, mais fermes. Seules y complètent les références ponctuelles au rituel taurobolique. Ce qui n'empêche pas que dans le graphisme stylisé des figures, des courbes animales et végétales, une élégance classique pour ainsi dire fossilisée agrémente cette imagerie (Villa Albani).

Cependant, les vertus de l'effusion sanglante neurent que l'espace d'une vicennie. Aussi le même Scipion Orfitus a-t-il réédité (en 315 ?) le double sacrifice, qu'il commémore par un autel d'un tout autre style (fig. 198), où des linéaments incisés donnent aux motifs l'aspect de dessins au trait : cimballes nouées sous les flûtes droite et courbe, flambeaux croisés derrière un tambourin, bonnet d'Attis sommé d'une tête d'aigle (allusion au pouvoir céleste que lui a conféré Cybèle ; l'empereur Julien parlera d'une « tate paillette d'astres »), et un relief d'Aquilée nous en montre une qui est apparemment constellée de pierres). Vingt ans après le cippes de la villa Albani, l'image est inscrite plutôt que sculptée. Cette réduction de la forme aux lignes et aux signes se vérifie dans l'art monétaire contemporain.



198. Autel taurobolique de Scipion Orfitus, 315 ap.-J.-C. (3). Rome, musée Capitolin.

À Ostie, le portrait d'un archigalle allongé sur son lit funéraire, qui servait de couvercle au sarcophage, le bras droit ceinté d'un *occebus* (bracelet sacerdotiel orné d'une *Magna Mater*, peut-être en repoussé) a dans le regard levé au ciel une exaltation inquiète et mystique dont la fixité tendue s'apparente à certaines physiognomies des années 270-280. Deux reliefs le représentent dans l'exercice de sa prêtrise : œuvres qui font expressément mémoire d'une piété concrète, dans la meilleure tradition romaine. La tête y est majorée, valorisée aux dépens du corps qu'ennoblit cependant la *contabulatio** (plis transversaux de la toge qui distinguent les citoyens de marque).

L'art du relief officiel n'a pas les atouts d'une motivation personnelle, et le temps n'est plus où il inspirait l'art privé.

À Rome le dernier monument public du III^e siècle qui en témoigne est l'*Arcus Novus*. Il s'élevait sur la *Via Lata* – l'actuelle via del Corso –, vraisemblablement au niveau de l'église Santa Maria in Via Lata, près de laquelle furent trouvés, en 1523, deux socles sculptés qui décoraient aujourd'hui l'entrée des jardins Boboli à Florence. Ils portent en assez forte saillie des Victoires, des captifs et les deux Dioscures qui se faisaient pendant. D'un type celto-germanique déjà très stylisé (notamment les calottes chevelues qui ont un air aussi positif que celles des Saisons sur le sarcophage Lazzaroni), les barbares ont un relief qui veut souligner leur puissance musculaire, mais qui manque de tonus et de nervosité. Rien que de très conventionnel aussi dans la frontalité des Victoires, lourdement hanchées, comme dans le schéma répitif des courbes qui sillonnent symétriquement leur tunique au-dessus et au-dessous des seins (fig. 199). Comme sur les sarcophages, s'affirme la virtuosité du coloris négatif au trépan dans le traitement des ondulations capillaires. Castor et Pollux posent avec autant de froideur, comme des héros fatigués – une fatigue qui est apparemment celle de la plastique impériale. Mais la présence de ces dieux protecteurs de la navigation (qui peuvent symboliser aussi l'étérité de l'harmonie universelle, garante de l'ordre romain) donne à penser que l'arc consacrait, outre la défaite de peuples germaniques, le souvenir de victoires reportées soit sur mer, soit au-delà des mers.

Du même secteur proviennent des fragments de reliefs encastrés à Rome dans les murs (côté jardin)

de la villa Médicis, ou qui, exhumés en 1923 et 1933, se trouvent actuellement au palais des Conservateurs. Ces vestiges datent du règne de Claude. Mais si certains appartenaient à l'autel de la Piété Auguste, d'autres devaient orner l'arc érigé en hommage à l'empereur pour son triomphe sur les Bretons (on peut en lire partiellement la dédicace dans la cour des Conservateurs). Cet arc claudien fut inauguré en 52. Or sur un des fragments murés dans la villa Médicis, l'inscription gravée sur le bouchier par une déité de type vénusien (VOTIS X / ET XX) s'applique à des vœux exaucés après dix ans de règne, mais qu'on réédite pour dix de plus (les *Vicennalia*). Cette formulation n'apparaît que deux siècles après Claude. En l'occurrence, elle ne peut guère correspondre qu'aux *Decennalia* de



199. Socle de l'*Arcus Novus*, 293 ap. J.-C., Marbre. Florence, jardins Boboli.

Dioclétien. En 293, après neuf ans accomplis, il entrerait dans sa dixième année impériale. C'est en 293 que les soldats de l'usurpateur Carausius avaient capturé à Boulogne, et la liquidation de la dissidence britannique allat suivre, grâce à la campagne décisive de Constance Chlore. En somme, cette victoire réactualisait le triomphe de Claude, puisqu'elle contribuait à faire rentrer l'île rebelle dans le giron de l'Empire. L'*Arcus Novus* rénovait donc le monument claudien en réutilisant son décor sculpté qui est étranger à l'art tétrarchique.

Avec le fragment des *Voia* on recompose un relief figurant une allégorie de la vaillance légionnaire, *Virius* qui porte un baudrier zodiacal et un casque à monstres marins : motifs évocateurs d'une victoire totale sur terre et sur mer, garantie par les dieux du ciel. Or cette *Virius* accompagne un personnage qui devait à l'origine s'identifier avec Claude mais dont la tête a été refaite à la mode tétrarchique et très probablement à la ressemblance de Dioclétien, l'Auguste Jovien, comme nous le rappelle l'aigle légionnaire serrant un foudre que tient *Virius*. Sur le panneau représentant un sacrifice à Cybèle (fig. 57), on voit à droite du temple un *togatus* également coiffé à la mode des années 290-300. Ce relief et d'autres scènes culturelles ont vraisemblablement été intégrés au décor de l'*Arcus Novus*, car l'empereur n'est « heureux » (*felix*) qu'à condition d'être *pius*, et la référence au culte de la Grande Mère est d'autant plus significative qu'en ces années s'affiche à Rome comme à Ostie un regain du phrygianisme dans les milieux païens.

Quant aux barbares de type celto-germanique, ils évoquaient les campagnes qui, en 290 et 291, avaient valu à Dioclétien le titre de *Sarmaticus Maximus*. Parfaitement clair, le message de l'*Arcus Novus* reconsecrait en quelque sorte celui de l'*Arcus Claudii*. Dépouiller le second au profit du premier, c'était une façon de rendre hommage à l'œuvre de Claude, de souligner la continuité de la victoire impériale, la *renovatio temporum*. L'appellation d'*Arcus Novus* en marquait à elle seule explicitement la signification. La récupération constantinienne de la frise trajanienne, des *tondi* hadrianiens et des panneaux aureliens en aura une autre, mais avec le souci de s'inscrire dans la même tradition.

Dix ans après l'*Arcus Novus*, la base des *Decennalia* au Forum n'a même plus le semblant formel de solidité classique encore sensible sur les socles des jardins Boboli. Les schématismes se sont durcis, simplifiés, engourdis. Il suffit de comparer les Victoires clipéophores de la face antérieure (fig. 200) à celles de l'arc dédié en 293 pour constater qu'une étape décisive est désormais franchie dans la rupture avec l'antique. Notable aussi est le relief presque méplat des animaux voués au triple sacrifice des *suovetaurilia*, sur une face où plusieurs détails sont linéairement incisés, comme sur l'autel précité de Scipion Orfitus. Sur les deux autres faces du monument, le ravinement flexueux des étoffes retient presque plus l'attention que l'action même des personnages. On a le sentiment que cette manie des sillons accentués s'exaspère avant et après les années 300.

L'inscription gravée en façade (CAESARVM / DECENNALIA / FELICITER) célèbre le terme d'une décennie durant laquelle – de 293 à 303 – ont régné les deux « Césars » de Dioclétien et de Maximien Hercule. À en juger par la présence du Soleil derrière la déesse Rome dans la scène de sacrifice, comme par les enseignes légionnaires de la quatrième face, le monument devait honorer plus précisément Constance Chlore. Trois autres bases honoraient respectivement le César Galère et les deux Augustes qui, eux (du moins Dioclétien), fêtaient donc leurs *Vicennalia*. Ces quatre bases supportaient les colonnes sommées de statues, qu'on distinguait sur la frise nord-est de l'arc de Constantin, par-delà les Rostres, à gauche de l'arc sévérien. Elles y encadrent une cinquième colonne consacrée à Jupiter. Les quatre empereurs ne participaient pas nécessairement à la cérémonie des *Decennalia* et des *Vicennalia*. Laetance (*Mort des persécuteurs*, 17, 1) ne fait état que de Dioclétien présent à Rome en 20 novembre : en 303 ? La date est discutée. Maximien Hercule y a peut-être célébré avec son collègue augustal le triomphe décrié par le Sénat en 287, mais que la *Chronique* d'Éusèbe situe en 304. Quoi qu'il en soit, les Césars étaient associés symboliquement à cette liturgie des *suovetaurilia* que représente la base de Constance Chlore et qui restait traditionnellement liée à l'exercice de la censure. Or l'*Histoire Auguste* (*Carus, Carin et Numérien*, 20, 3) nous rappelle les spectacles auxquels aurait présidé

200. Base des *Decennalia*, 303 ap. J.-C. Marbre. Rome, Forum.

Dioclétien en tant que « censeur » : ne s'agit-il pas des récompenses offertes au peuple à l'occasion des *Vicennalia*, que sacralisait la triple immolation du porc, du bélier et du taureau ? C'est la dernière image officielle d'un sacrifice sanglant.

Quoiqu'il procède d'une commande privée, un relief dont l'appartenance à un sarcophage reste problématique (fig. 201) peut être mis en parallèle avec ceux de la base décennale. S'il présente d'autres particularités de facture, on y retrouve les symétries d'une composition héraldique, avec un *logatus* frontalement debout entre deux chevaux cabrés retenus par leurs écuysers, à côté de porte-enseignes qu'encadrent des trophées, comme sur les sarcophages à scènes de bataille ouverts un siècle plus tôt. On reconnaît aussi dans le frémissement des crinières et le désordre « barbare » des chevelures comme un résidu tenace, mais abrégé, du baroque sévérien. Cependant le très bas relief des chevaux est tout aussi typique des années 300 que le traitement du détail à tirs multiples, et le portrait du *logatus* confirme cette datation.

Iconographiquement, le christianisme n'a aucune place expresse dans l'arc de Constantin (seule la dédicace, en exaltant « l'inspiration de la divinité » – *inspicua divinitatis* –, fait une allusion à la vision providentielle du converti). Quant aux barbares, ils figurent enchaînés sur les piédestaux des colonnes, à côté d'une Victoire ou devant les soldats qui les font marcher droit. Mais nous savons aussi que les images de la propagande officielle occultent parfois une politique bien différente...

Cependant, une novation évidente et significative caractérise d'emblee cet arc « de triomphe ». La frise proprement constantinienne qui court sur les faces latérales et au-dessus des baies secondaires n'évoque rien du cortège rituel qu'on déchiffre sur les arcs de Titus, de Trajan et de Septime Sévère. C'est le récit en bas relief d'un mois de marche victorieuse, de septembre à octobre 312 : départ de Milan ; siège de Vérone ; bataille du Pont Milvius (fig. 202) où intervient la personification de *Virtus* (et où les vaincus tombés à l'eau font penser aux Égyptiens noyés dans la mer Rouge que les sarcophages chrétiens représenteront quelques années plus tard) ; entrée de Constantin dans l'*Urbs*, le 29 octobre (côté est, sous le médaillon du Soleil) ; enfin, harangue de l'empereur du haut des Rostres

(devant les cinq colonnes tétrarchiques précitées) et distribution d'argent au peuple (*liberalitas*). Ce déroulement narratif glorifié donc une offensive foudroyante gagnée sous l'impulsion de la « divinité » (le dieu des chrétiens) et non pas grâce à Jupiter Capitolin « Très Bon Très Grand » qui donnait le triomphe aux *imperatores*. Les scènes de siège, de bataille, de libération, le souci de localiser l'allocation impériale dans un contexte monumental et architectural bien reconnaissable (la basilique Julienne, l'arc de Tibère, les colonnes tétrarchiques, l'arc de Septime Sévère) ont une hérédité romaine, tout autant que les personifications des Fleuves et des Saisons, les allégories traditionnelles de *Virtus*, de *Victoria*, du Soleil et de la Lune. Les figures de prisonniers germains et orientaux sur les socles évoquent aussi le défi d'un triomphe, mais qui n'a pas eu lieu, et pour cause ! Les patients reprocheront d'ailleurs à Constantin de n'avoir pas satisfait aux obligations d'usage. L'imagerie de l'arc, elle, ne satisfait qu'aux apparences. C'est un cas typique de « pseudomorphose ».

Dans le détail de la technique sculpturale, dans le style ou la « vision » du relief, le neuf côtoie l'ancien, mais plus expressément que dans le programme iconographique.



201. Relief funéraire (détail), vers 300 ap. J.-C. Marbre. Rome, musée des Thermes.

L'arc de Constantin est à la fois une fin et un commencement (pl. 50).

Les statues ou panneaux arrachés au forum de Trajan (capitifs daces, grande frise), à un monument d'Hadrien (*tondi*) et à un arc de Marc Aurèle récapitulent en quelque sorte certains grands moments du relief historique romain. En substituant les têtes de Constantin ou de son père à celles de Trajan, d'Hadrien et de Marc Aurèle, on affectait de situer l'action du premier empereur chrétien dans la continuité des princes les plus prestigieux de la lignée antonine. En somme, le vainqueur de Maxence assume un héritage dont il endosse la gloire, mais pour régner tout autrement, sans qu'on puisse aller jusqu'à stigmatiser en lui, comme le fera l'empereur Julien, une espèce de révolutionnaire qui aurait « bouleversé les lois anciennes et la tradition reçue de toute antiquité » (Ammien Marcellin, *Histoire*, XXI, 10, 8), en ouvrant « toutes grandes les portes de l'Empire aux forces ennemies de la romanité, le christianisme et les barbares » (A. Piganiol).