

SOMMAIRE

Nikos Birgalias (1960-2015)

Remus FERARU, Fêtes civiques et calendriers dans les colonies milésiennes du Pont-Euxin

María Cruz CARDETE DEL OLMO, Entre Pan y el Diablo: el proceso de demonización del dios Pan

Giulia Francesca GRASSI, Rencontre de civilisations sur l'Euphrate : un bilan des sources écrites de Doura-Europos

Javier VERDEJO MANCHADO, Borja ANTELA-BERNÁRDEZ, Pro-Mithridatic and Pro-Roman Tendencies in Delos in the Early First Century BC: the Case of Dikaios of Ionidai (ID 2039 and 2040)

María Pilar GONZÁLEZ-CONDE PUENTE, El proceso de formación de la política dinástica de Trajano

Keith BRADLEY, The Bitter Chain of Slavery

Esteban MORENO RESANO, Las ejecuciones de Crispo, Licinio el Joven y Fausta (año 326 d.C.): nuevas observaciones

Michel PRETALLI, La bataille de Pharsale dans *l'Arte militare terrestre e maritima* de Mario Savorgnano : composition et décomposition d'un récit

Pierre JAMET, Modernist Concerns and Greek and Latin Culture: Thomas S. Eliot's Mythical Method in Thomas C. Wolfe's Novels

Chronique des travaux en Égypte. Chronique 2015

Paysages et cadastres de l'Antiquité. Chronique 2015

Des amphores et des hommes. Chronique 2015

Les concepts en sciences de l'Antiquité : mode d'emploi.
Chronique 2015 – Les transferts culturels

Actualités

Revue soutenue par l'Institut des Sciences Humaines et Sociales du CNRS

DIALOGUES D'HISTOIRE ANCIENNE

Presses universitaires de Franche-Comté

DIALOGUES D'HISTOIRE ANCIENNE

41/1 - 2015



9 782848 675251

eISSN 1955-270X
ISSN 0755-7256 - 40 €

41/1 - 2015

Presses universitaires de Franche-Comté

Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité

Dialogues d'histoire ancienne

Fondés en 1974 par Monique Clavel-Lévêque et †Pierre Lévêque

Directeur de la revue : Antonio GONZALES

Rédaction : Jacques ANNEQUIN, Evelyne GENY, Antonio GONZALES

Comité de rédaction

J. Alvar (Madrid), J. Annequin (Besançon), O. Behrends (Göttingen), M. Clavel-Lévêque (Besançon), J.A. Dabdab Trabulsi (Belo Horizonte), P. Doukellis (Mytilène), E. Geny (Besançon), A. Gonzales (Besançon), M.-R. Guelfucci (Besançon), J.-Y. Guillaumin (Besançon), E. Herrmann-Otto (Trèves), G. Labarre (Besançon), F. Reduzzi-Merola (Naples).

Comité scientifique

J.-Ch. Balty (Paris IV), P. Barceló (Potsdam), A. Bérenger (Montpellier III), D. Bouvier (Lausanne), A. Bresson (Chicago), P. Brulé (Rennes II), W. Burkert (Zurich), E. Cadiou (Bordeaux III), L. Canfora (Bari), L. Capogrossi Colognesi (Rome), J.-C. Carrière (Toulouse II), M. Corbier (CNRS), P. Cosme (Rouen), J.-C. Couvenhes (Paris IV), P. Debord (Bordeaux III), F. Dunand (Strasbourg), R. Étienne (Paris I), J. Gallego (Buenos Aires), Y. Garlan (Rennes II), P. Garnsey (Cambridge), J.-P. Guilhembet (Paris VII), R. Halleux (FNRS Liège – Institut de France), H. Inglebert (Paris X), C. Jourdain-Annequin (Grenoble II), G. Kochelenko (Moscou), V. Kuznetsov (Moscou), F. Labrique (Cologne), L. Labruna (Naples), F. Laubenheimer (CNRS – Paris X), B. Legras (Paris I), F. Marco Simon (Saragosse), R. Martínez Lacy (Unam), R.W. Mathisen (Columbia), D.J. Mattingly (Leicester), C. Müller (Paris X), S. Pittia (Paris I), D. Plácido (Madrid), F. Siegert (Münster), C. Smith (St-Andrews - British School at Rome), G. Traina (Paris IV), A. Wasowicz (Varsovie).

eISSN 1955-270X

ISSN 0755-7256

Dialogues d'histoire ancienne - Rédaction. 30-32 rue Mégevand. F - 25030 BESANÇON-CEDEX

Tél. (33) (0)3 81 66 54 61 — Courriel ista-dha@univ-fcomte.fr

<http://ista.univ-fcomte.fr>

Les *Dialogues d'histoire ancienne*, fidèles à la ligne éditoriale fixée par la rédaction lors de leur création en 1974, sont une revue d'histoire ancienne généraliste qui s'efforce de proposer des approches méthodologiques diverses, d'inventorier des domaines nouveaux, d'offrir des vues neuves sur des espaces considérés trop longtemps comme périphériques, de proposer enfin un lieu d'expression et de débat à des spécialistes venus des horizons scientifiques les plus divers.

Les propositions d'articles sous forme de tapuscrit ou fichier PDF doivent être envoyées à :

Dialogues d'histoire ancienne - Secrétariat d'édition

Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité

30-32 rue Mégevand – CS 81807

F - 25030 BESANÇON-CEDEX

Tél. 33 (0)3 81 66 54 61 / Courriel ista-dha@univ-fcomte.fr

⇒ Pour vous abonner : ista-dha@univ-fcomte.fr

© nova mondo 03 80 68 25 02

Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité

Dialogues d'histoire ancienne

41/1

2015

Revue soutenue par
l'Institut des Sciences Humaines et Sociales du CNRS

Presses universitaires de Franche-Comté

Les concepts en sciences de l'Antiquité : mode d'emploi Chronique 2015 – Les transferts culturels dans le temps

Responsables

Anca DAN

CNRS, UMR 8546, AOROC

anca-cristina.dan@ens.fr

François QUEYREL

École Pratique des Hautes Études, UMR 8546, AOROC

francois.queyrel@ephe.sorbonne.fr

Contributeurs

Hans-Joachim GEHRKE

Université de Fribourg-en-Brigau, Université Libre et Université Humboldt de Berlin

hjgehrke@googlemail.com

Anthony SNODGRASS

Université de Cambridge, British Academy

ams1002@cam.ac.uk

Stefan RITTER

Ludwig-Maximilians-Universität de Munich, Musée des moulages d'œuvres antiques

stefan.ritter@lmu.de

Les cultures visuelles romaine et postmoderne : une tentative de rapprochement

Dans cet article je ne prétends pas présenter de nouveaux résultats de la recherche sur un thème archéologique spécifique, mais je voudrais plutôt observer, pour une fois de l'extérieur, notre manière, en tant qu'archéologues classiques, de traiter les images antiques⁶⁵. Quels sont les résultats obtenus par notre activité de recherche qui finissent par atteindre le monde extérieur ? Et quel est leur rapport avec notre propre époque contemporaine ?

Les Romains et nous-mêmes : deux civilisations en dialogue

Dans le monde occidental, nous vivons, comme les Romains, dans une culture marquée par des images, au centre desquelles il y a l'homme. La seule différence est que notre monde d'images, « post-moderne », est extrêmement disparate et n'est pas structuré par un système unitaire de significations. C'est pourquoi nous n'établissons pas habituellement de lien entre le monde romain des images et le nôtre. Ce n'est pas *a priori* trop grave en soi, mais un problème doit nous inquiéter : notre objet de recherche principal, les images antiques, n'est pas pris au sérieux en dehors du monde des spécialistes. C'est d'autant plus étonnant que nous avons, par ailleurs, un lien particulièrement étroit avec les Romains. Nous partageons l'espoir d'être perçus nous-mêmes par la postérité comme une civilisation avancée. Nous sommes évidemment en très bonne voie, mais le but n'est pas encore tout à fait atteint : on parle, en effet, toujours de « civilisations avancées » après leur disparition (fig. 1). Pour nous préparer à cette perspective, nous nous référons à différentes civilisations qui sont déjà reconnues comme avancées, avant tout celle des Romains : au moins à partir de la Renaissance, il est évident que la civilisation occidentale est fondée sur la civilisation romaine. Or, pour que la relation entre la civilisation romaine et la nôtre reste vivante, la différence entre les deux doit être réduite et, à cette fin, des transmissions sont à mettre en évidence. C'est pourquoi on crée et on cultive les traditions.

À la question de savoir ce qui nous relie aux Romains on peut apporter des réponses très nombreuses et variées. La réponse ne dépend pas seulement de *qui* on interroge, mais aussi de *quand* on interroge : car il existe aussi une appréhension acceptée collectivement

⁶⁵ Ce texte est basé sur une conférence donnée à l'ENS le 12 février 2015. Je remercie vivement François Queyrel pour l'invitation à Paris et pour son aide pour traduire le manuscrit allemand. Le texte est une version réduite et contextualisée d'un chapitre de mon livre *Alle Bilder führen nach Rom. Eine kurze Geschichte des Sehens* (voir la note bibliographique).

du thème, qui est fortement marquée par les conceptions de chaque époque. Tant que ce que l'on appelle la culture humaniste était au centre de la formation spirituelle mise en place par l'État, les couches cultivées se référaient aux Romains, hommes d'État, philosophes ou poètes, comme à des modèles politiques et intellectuels à suivre. Mais, depuis lors, les intérêts ont changé : dans notre culture de masse démocratique, matérialiste et « post-humaniste », les idées des quelques représentants de l'élite romaine n'exercent plus de fascination. On ne se focalise plus sur des individus, mais sur des objets anonymes, essentiellement techniques ; on ne regarde plus la pensée des élites, mais la vie quotidienne de couches plus larges de la population. On ne se concentre plus sur les abstractions de la pensée, mais sur ce qui est tangible matériellement : ce qui nous intéresse en priorité ce sont des objets comme la construction des routes, l'adduction d'eau et les centres de commerce, en bref ces signes de reconnaissance qui définissent et caractérisent notre propre civilisation, par son standard de vie.

Certes, la vieille question de l'humanité, de savoir d'où l'on vient et où sont nos propres racines, préoccupe tout un chacun. On trouve à cet égard en librairie de quoi satisfaire des curiosités très diverses – par exemple comment on vivait dans une certaine région (« Die Römer in Bayern » ou « Les Romains en Bretagne »). Notre goût très raffiné de la cuisine a ses antécédents dans la cuisine romaine (« Kochen wie die alten Römer » ou « La cuisine romaine antique, recettes pour aujourd'hui »). Le joueur éclairé dans aucun pays d'Europe ne peut se plaindre de manquer de matière richement illustrée sur la culture romaine, avec des mots-clés comme « Erotik », « Amore », « Lovemaking » ou « Amour ».

Les difficultés avec des images antiques

Quel est maintenant le rôle dévolu aux images romaines ? Il est intéressant de noter qu'elles jouent un rôle double.

Quand on considère les produits finaux de la médiation archéologique – des livres factuels aux films, en passant par des magazines de vulgarisation – la même contradiction réapparaît toujours : on montre bien volontiers des images antiques, mais elles ne sont pas prises au sérieux en tant que témoignages historiques, on ne dit presque rien sur elles ; on ne veut pas en faire un sujet de travail. C'est un phénomène particulièrement évident dans le film documentaire, qui renvoie forcément à un important matériau visuel, mais qui est soumis à une énorme pression pour tenir les délais et n'a pas le temps de donner de longues explications. Ainsi, dans un film sur Néron, il faut naturellement mettre sous

les projecteurs une figure de Néron, mais on peut faire réciter un texte prêté à Néron à l'acteur – normalement invisible – comme si la figure n'était pas du tout là. Ce procédé apparaît aussi dans le livre archéologique de vulgarisation. La manière de faire est toute simple : on expose d'abord par écrit tout ce qu'on veut dire sur le thème choisi ; une fois le texte fini, on répartit des images, si possible bien léchées, qui ont quelque chose à voir avec le thème, mais on ne dit pas de quoi il s'agit exactement ; le rapport de sens n'a pas d'importance. La relation verbale se limite le plus souvent à la légende de l'image. La seule chose importante est que l'image apparaisse bien et ne perturbe pas le texte déjà écrit. Ainsi, en dehors du monde spécialisé des archéologues, les images antiques ne servent, essentiellement, que de décor élégant.

C'est aussi une conséquence du rapport que nous entretenons avec les images antiques à l'intérieur de l'archéologie dite « classique ». Nous considérons habituellement les images antiques comme de l'« art », c'est-à-dire quelque chose d'élevé : à l'opposé de ces images contemporaines qui – le plus souvent produites par la photographie – nous environnent dans la vie de tous les jours et qui ne sont absolument pas de l'« art » ; elles ne souffrent pas de comparaison avec les images antiques. Nous pouvons nous accommoder facilement du *statu quo*. L'archéologie classique jouit dans l'opinion commune d'une bonne réputation : nous passons pour des ambassadeurs du beau, du vrai, du bon, et donc pour des représentants des origines de la « civilisation développée » occidentale. Dans cette situation nous n'avons aucune raison de priver les images antiques de leur position élevée. Mais une question reste posée : les images antiques sont-elles vraiment si difficiles à communiquer qu'on ne peut d'aucune manière les mettre en rapport avec notre monde contemporain ?

Un couple romain dans une présentation étrange : têtes sur corps étrangers

Voici un exemple illustrant le problème de communication des images antiques. Un groupe statuaire des Musées du Capitole à Rome traite le thème toujours actuel de « l'homme et la femme » (fig. 2). Ce groupe a été découvert en 1750 dans la nécropole d'Ostie, où il était très probablement exposé dans un enclos funéraire.

Les deux figures sculptées en marbre sont placées sur une plinthe commune et sont à peu près grandeur nature. La femme est vêtue d'une fine tunique et drapée dans un manteau qui couvre le bas du corps ; elle a des sandales et porte un diadème sur la tête. Elle a le pied gauche posé sur un tabouret bas et enlace son compagnon, la main gauche posée sur son épaule gauche, la droite touchant le bord de son manteau. L'homme porte

un manteau (*paludamentum*) roulé sur les épaules. La jambe droite se porte sur le côté en avant, le bras droit pend détendu et la tête est légèrement tournée vers sa compagne. Le bras gauche plié tient une lance qui est reliée au corps par des ponts. Il a sur la tête un casque ouvert avec un haut cimier. Une cuirasse est placée à côté de la jambe gauche, servant d'étau à la figure.

Les deux têtes ont des traits fortement individualisés et des coiffures à la mode (l'homme a aussi une barbe taillée à la mode du temps). Les coiffures présentent des similarités avec des portraits de l'empereur Marc Aurèle et de son épouse Faustine, mais elles en diffèrent par quelques détails. Il s'agit de portraits de deux personnes privées anonymes, dont les têtes sont stylisées d'après le modèle du couple impérial, créé vers 150 apr. J.-C.

Comme les chercheurs l'ont vu depuis longtemps, ce couple n'est pas figuré dans une présentation réelle : les femmes romaines ne portaient pas de diadème et les hommes romains ne se montraient pas nus en public. La présentation des deux figures n'a pas de contexte réel. Les têtes-portraits avec leurs coiffures du temps diffèrent fortement du reste de l'apparence. Ce contraste, maintenant très dérangent pour nous, s'explique par le fait que les deux têtes ne sont pas placées sur les corps des personnes représentées. Les deux corps n'ont pas été faits pour ce couple romain : le sculpteur s'est servi de modèles célèbres. Les figures se rapportent dans leurs particularités essentielles à deux statues debout, créées pendant la période grecque classique.

Le corps de la femme fait allusion à une statue d'Aphrodite (l'« Aphrodite de Capoue ») de la fin du IV^e siècle, qui montrait la déesse de l'amour à peu près dans la même attitude, toujours avec un diadème. Il est vrai que la déesse n'enlaçait pas un compagnon, mais tenait dans les mains un grand bouclier circulaire où elle se mirait et admirait sa propre beauté. Son torse n'était pas couvert par une tunique, mais était nu. Le corps de l'homme fait directement référence à une célèbre statue d'Arès (l'« Arès Borghèse »), créée à la fin du V^e siècle (donc un siècle avant l'original de l'Aphrodite). Notre statue portrait s'en écarte principalement pour le costume : le manteau, la cuirasse et l'imposant cimier sont des ajouts du sculpteur romain.

Ces deux statues divines célèbres n'avaient à l'origine rien à voir entre elles ; leur présentation ensemble dans un groupe est une trouvaille de l'époque impériale romaine. C'est seulement alors que la déesse de l'amour et le dieu de la guerre furent présentés ensemble. Ces deux types statuaires étaient sensiblement bien adaptés pour cela. Pour exposer Aphrodite amoureusement tournée vers son compagnon, il a suffi de lui enlever le bouclier et de glisser Arès debout et calme entre ses bras ouverts.

Couples romains sous la forme de Mars et Vénus

Au milieu du II^e siècle, on commença à utiliser les corps des deux statues dans les monuments funéraires en remplaçant les têtes idéales des dieux par des portraits. Il y avait pour cette transformation une grande marge de manœuvre dans l'ordonnance du vêtement et des attributs. Dans d'autres groupes statuaires, par exemple le groupe du Musée des Thermes à Rome, la femme était torse nu, comme l'Aphrodite de l'original grec (fig. 3). L'homme tenait une épée au lieu de la lance et ne portait aucun vêtement. La reconnaissance des modèles classiques n'a toutefois pas été affectée par ces modifications.

Certes, en voyant un tel groupe, un spectateur romain ne pouvait pas penser que les deux statues étaient des unités naturelles, organiques. Grâce à ses habitudes visuelles, il pouvait immédiatement reconnaître par abstraction que les éléments étaient combinés ensemble à partir de deux sphères différentes, celle des hommes et celle des dieux. Il voyait ici se présenter des contemporains, mais dont les attributs, les corps et les gestes étaient ceux de Vénus et de Mars. L'utilisation des corps de dieux ne servait alors pas à assimiler les mortels à des dieux. Les hommes ne devenaient pas ainsi eux-mêmes des dieux, mais ils se présentaient *comme* des dieux. Les corps et attributs divins servaient à donner des informations sur les personnes représentées par le biais de la comparaison avec une divinité.

Ainsi, la Romaine de notre groupe statuaire se voit garantir, par son travestissement en Vénus, qu'elle est dotée d'une beauté particulière, comparable à celle de la déesse de l'amour. On en célèbre les mêmes qualités que celles qui apparaissent dans les épigrammes. Si l'on passe en revue les concepts récurrents qui servent à louer les femmes, deux qualités centrales ressortent toujours : d'une part, un comportement affable et aimable (on trouve ici des qualificatifs comme *amabilis*, *dulcissima* ou *suavissima*), d'autre part, la capacité de garder un grand contrôle de soi dans la mise en pratique de l'affabilité dans le monde des hommes (*fidelis/fidelissima*, *casta/castissima* ou *pudens/pudentissima*). Ces vertus féminines sont précisément prêtées à la Romaine de notre groupe statuaire. Le port ouvert du corps avec les bras étendus est le signe, très général, d'une attitude ouverte, pleine d'amour, et le fait de tenir son compagnon montre que cette affabilité a un but : le spectateur comprend que cette femme, sous son apparence séduisante, est fidèle à son époux. La Romaine des Musées du Capitole (fig. 2) possède les mêmes caractéristiques que la Romaine du Musée des Thermes (fig. 3), mis à part le fait que son torse vêtu accentue un peu plus la conformité aux bonnes mœurs.

Chez l'homme, le travestissement en Mars incarne cette virilité centrale, désignée comme *virtus* en latin : la propre « bravoure » de l'homme, faite de qualités comme la force, l'énergie et le courage. Dans l'art des images, cette qualité complexe est exprimée dans l'image du chasseur ou dans celle du guerrier ; dans notre cas, c'est l'image du dieu de la guerre lui-même.

Le rapport entre les deux partenaires n'est pas ici de première importance. La présentation réservée de l'homme, travesti en Mars, ne se rapporte pas à sa vie privée, mais à la vie publique, où il devait faire preuve de vertu. On montre la maîtrise de soi et la capacité à contrôler ses actes.

Tout cela nous paraît, d'une certaine façon, étrange aujourd'hui. Nous ne mettons plus nos têtes sur les corps de divinités, ne serait-ce que parce que nous n'avons plus de dieux. Ce phénomène peut être expliqué – et nous essayerons de le faire –, mais pas vraiment ressenti, car il ne peut pas être relié à notre expérience.

La comparabilité des images comme moyen de communication

Depuis quelque temps déjà, il y a deux orientations qui donnent un nouvel accès aux images de notre propre époque. D'un côté – à la suite de l'« *iconic turn* » –, on a commencé à reconnaître que les images antiques n'étaient pas de l'« art » au sens moderne du terme. En effet, ce que nous entendons maintenant par « art » s'est très largement développé à partir de la tradition de l'Antiquité, avant tout de sa conception de l'homme. Les images antiques avaient leur place dans la vie de tous les jours ; elles étaient alors un moyen de communication reconnu et omniprésent grâce auquel on se représentait des thèmes d'intérêt général, dans un langage visuel compréhensible en général. D'un autre côté, on note, depuis assez longtemps, un intérêt marqué pour des questions anthropologiques – des phénomènes comme la beauté, le caractère, l'âge et la mort, aussi bien que l'homme et la femme. De tels thèmes ouvrent sur une comparaison qui transcende les cultures. Cet élargissement des intérêts nous permet de faire descendre les images antiques du haut piédestal de l'« art » (où nous les avons nous-mêmes placées autrefois) (fig. 4). Or, quand nous prenons au sérieux nos propres images du quotidien comme un moyen de communication visuelle et dirigeons notre regard vers les hommes derrière les images, alors les images anciennes et nouvelles deviennent tout à fait compatibles (sur un plan de référence purement anthropologique).

Des couples de la haute société d'aujourd'hui

Des photos des couples contemporains que l'on trouve au quotidien dans les magazines illustrés ont beaucoup en commun avec notre groupe statuaire romain. Ces couples de la haute société nous sont proposés comme des modèles et leur présentation se conforme – dans l'habillement, les coiffures, l'expression et les gestes – à des normes sociales particulières. Les photos des personnages en vue donnent, il est vrai, l'impression d'être tout à fait particulières, mais elles ne le sont pas. Elles sont toujours conformes aux mêmes attentes des spectateurs et, par là, sont particulièrement conventionnelles et presque interchangeables. Elles ont ainsi la même valeur informative que les images antiques, car elles donnent un aperçu de normes spécifiques de l'époque, ainsi que de représentations de la beauté et des valeurs.

Quelles sont ces normes et valeurs ? Choisissons un couple célèbre et jetons un coup d'œil derrière la façade. L'actrice Zsa Zsa Gabor et son mari Frederic von Anhalt sont deux personnalités à scandales, photographiées lors d'une réception de gala à Munich vers 1994 (**fig. 5**). Leur identité ne joue ici aucun rôle (d'ailleurs le Romain et la Romaine avec lesquels nous les comparons sont aussi, pour nous, anonymes). Cette photo est tout à fait représentative d'un genre particulièrement répandu dans notre monde d'images : les photos de la jet-set, des couples qui passent pour des vedettes, qui aiment se faire photographier le plus souvent possible dans le temps libre qu'ils ont à foison.

Notre photo montre, de même que son pendant romain, un couple d'âge bien mûr dans une hypostase qui n'est pas de tous les jours. Le couple est assis en habits de soirée à une table couverte d'une nappe blanche. La diva porte une robe de soirée rouge avec un décolleté généreux. Son travestissement festif est accentué par des boucles d'oreille, une chaîne au cou et une coiffure coquettement arrangée. Son compagnon porte un costume sombre, une chemise blanche et un nœud papillon ; il a les cheveux courts et pas de barbe.

L'habillement et les coiffures des deux acteurs correspondent tout à fait à ce que l'on attend de telles soirées de gala. L'homme se présente dans un costume qui n'a rien de spectaculaire : c'est celui que porte le personnel dirigeant masculin dans le monde du travail, aussi bien dans la politique que dans l'économie, donc dans le monde extérieur où l'homme, de tout temps, doit faire preuve de maîtrise. La femme, au contraire, a mis spécialement pour cette occasion un costume qui a, avant tout, un but : séduire. Les deux se présentent exactement comme c'est attendu : on demande aux hommes du conventionnel, aux femmes un grand pouvoir de séduction.

La manière dont les verres sont tenus à la main n'est pas si différente de la façon dont les attributs sont placés chez l'homme romain. Les armes du Romain n'étaient pas destinées à servir immédiatement. De même, le couple moderne ne tient pas les verres en vue d'une action concrète immédiate. Les verres ne sont ni approchés ni éloignés de la bouche. Ils fonctionnent comme des attributs et doivent dire quelque chose sur les personnes qui les tiennent. Ils témoignent de la capacité de disposer d'un style de vie luxueux et aussi d'en jouir. Cela rappelle de très près les reliefs des monuments funéraires avec des images du banquet, où des couples posent de manière très semblable avec des vases à boire et se mettent ainsi en scène comme des êtres prospères, faits pour la jouissance (comme on le voit, par exemple, sur l'autel funéraire de Q. Socconius Felix à Rome ; fig. 6).

Ces images montrent que le désir d'assigner des rôles sexués bien marqués n'est pas moindre de nos jours que dans l'Antiquité. Les modèles représentés par Mars et Vénus sont toujours bien vivants. D'ailleurs, dans la question des genres, Mars et Vénus ont connu tout récemment une vie nouvelle.

Mars et Vénus aujourd'hui

John Gray, un thérapeute américain spécialisé dans le couple et la famille, obtint rapidement un succès planétaire en 1992 avec son best-seller *Men Are from Mars, Women Are from Venus* (« Les hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus »). La vente à des millions d'exemplaires de ce livre incita l'auteur à continuer : il produisit des livres « Mars et Vénus » à la chaîne, à un rythme étonnant. Mars et Vénus ont ainsi connu un véritable triomphe dans différents domaines de la vie. Les thèmes de certains de ces livres se situent encore dans le cadre plutôt indifférencié du premier best-seller, sur la relation à deux, comme « Une nouvelle vie pour Mars et Vénus. Retrouver l'amour après une rupture ». Mais d'autres titres ont conquis de nouvelles terres, assez surprenantes, comme « Mars et Vénus au travail : pour améliorer les relations professionnelles entre les hommes et les femmes » ou *The Mars and Venus Diet and Exercise Solution: Create the Brain Chemistry of Health, Happiness, and Lasting Romance*. Mars et Vénus ont ainsi joui d'une nouvelle popularité comme personnifications frappantes des différences entre les hommes et les femmes. C'est tout à fait remarquable, quand on considère les très importants progrès pour l'égalité entre les sexes réalisés entre-temps. Pourtant, le vieux modèle n'a pas été abandonné. Il continue d'être actuel, avant tout dans la haute société, qui se donne comme exemple aux hommes ordinaires.

Le déplacement de l'expression : du corps à la tête

La différence essentielle entre ces deux images réside dans le fait que les têtes et les corps ont des expressivités différentes. Pour le couple romain, c'est le corps qui porte principalement l'expressivité, alors que, chez nos contemporains, c'est au contraire la tête. Le Romain et la Romaine partagent une expression placide. Les deux vedettes d'aujourd'hui ont des visages animés. L'homme a un sourire réservé, simplement esquissé ; il en va bien différemment chez sa compagne : elle a sa bouche grande ouverte de façon à découvrir les dents. Le mouvement prononcé des lèvres ne s'accompagne pourtant d'aucune expression dans le haut du visage, car la zone des yeux et du front n'est en rien affectée par le mouvement de la bouche. Ce rire n'est pas spontané, mais accentue purement et simplement un sourire. Contrairement à la première impression, les visages des deux figures expriment une gaïté contrôlée. Ce n'est d'ailleurs pas étonnant, aucune raison n'explique le sourire de l'homme, pas plus que celui de la femme. Les partenaires ne se regardent pas, bien au contraire : ils évitent soigneusement leur regard. Ils sourient sans que le spectateur en connaisse la raison. Les deux visages marquent une satisfaction durable, qui dépasse l'instant présent, à laquelle les deux personnes prennent part indépendamment l'une de l'autre. C'est la raison pour laquelle l'homme, conformément à ce qui est attendu, se montre plus discipliné que la femme, qui est traditionnellement du côté de l'émotivité. À cette répartition des rôles dans la mimique, répond la différence de vêtement : l'homme est boutonné de partout, tandis que la femme est découverte.

Corps de rêve, à portée

La différence la plus frappante entre les images antique et moderne, c'est la nudité presque complète d'une personne du côté romain, ce qui n'a rien à voir, comme on l'a vu plus haut, avec les habitudes réelles. En effet, la nudité tient une place bien plus importante dans le couple romain (la « Vénus » pouvant elle aussi se montrer le buste dénudé, comme dans le groupe du Musée des Thermes). Cela s'explique par le fait que le Romain et la Romaine se présentent avec des corps étrangers. S'il s'agissait de leurs propres corps, la marge de manœuvre serait beaucoup plus réduite et l'homme ne serait pas nu, mais entièrement vêtu : c'est le cas du relief de l'autel funéraire de Q. Socconius Felix (**fig. 6**).

La première impression est donc trompeuse, car les conventions à l'occasion des fêtes n'étaient pas plus souples dans l'Antiquité que maintenant. Dans la mode féminine, c'est même le contraire. Sur la scène de vie de la haute société, les femmes rivalisent en

mettant leur point d'honneur à montrer le plus de leur peau ; à cet égard, les frontières du possible sont repoussées toujours plus loin. Devant un décolleté d'aujourd'hui, un spectateur romain aurait l'impression d'une demi-mesure, car, à l'époque, soit on découvrirait tout le buste, soit rien. Quand le buste d'une Romaine est découvert, ce n'est pas le sien.

En effet, dans le monde romain, on avait la possibilité, grâce à des images corporelles typiques, de doter le corps d'une signification, ou plutôt de différentes significations. Mais quand on est renvoyé à son propre corps, on n'a pas cette possibilité, car le corps individuel n'évoque aucune signification au-delà de lui-même. Sur la photo du couple de vedettes, les parties visibles du corps ne donnent qu'une indication : ce sont des personnes qui, en dépit de leur âge avancé, sont en bonne forme.

C'est pourquoi il faut mettre radicalement en question la conviction généralement répandue que notre culture occidentale plonge ses racines dans l'Antiquité précisément dans notre rapport libéré au corps humain. La relation libre avec le corps ne constitue qu'à première vue un élément de proximité. Il est certain que le corps dévoilé a des significations différentes dans les deux cultures visuelles : dans nos images, il est dénué d'une signification qui renvoie au-delà de lui, alors qu'autrefois il pouvait tout signifier. Est-ce que ce changement dans le rapport au corps, reflété par les images, a quelque chose à voir avec la réalité ? C'est évident, car des représentations des modèles humains, comme on le sait, sont capables d'inciter le spectateur à l'imitation. Les membres du groupe statuaire romain se présentent au spectateur comme des modèles des vertus féminines et masculines, mais les corps eux-mêmes n'exercent aucune force d'imitation, car le spectateur de l'époque savait bien que ce sont des corps divins, donc étrangers à la sphère des expériences terrestres. Maintenant, il en va tout autrement. Comme les corps de nos modèles ne sont rien que des corps humains, ils se trouvent à portée ; avec un peu de peine, on peut se forger soi-même un tel corps. On n'épargne ni le temps, ni l'argent, ni même la peine pour donner à son corps une forme qui passe pour séduisante. Il est vrai que tout un chacun n'est pas prêt à consentir de tels efforts, mais ils sont toutefois révélateurs d'un sentiment général, lié au phénomène du vieillissement. De nos jours, on attend de l'homme qui vieillit de garder une image juvénile.

La pression pour l'imitation et le sourire continu

Cette pression ne se borne pas seulement à l'apparence, mais s'exerce aussi sur le comportement. Un changement très frappant par rapport au monde romain concerne le

rire comme expression dominante dans les images de la vie quotidienne. On le constate dans presque toutes les sphères de la vie, de la publicité commerciale jusqu'à la politique (sur les affiches des campagnes électorales). La mise en avant de l'homme qui rit dans le monde des images est – du point de vue de l'histoire culturelle – un événement passablement absurde. Dans la nature, le rire est un état exceptionnel qui est déclenché par une cause précise, éclate brièvement et doit ensuite disparaître de soi-même, car les muscles du visage ne peuvent pas tenir longtemps une telle tension. Ni les Romains ni les cultures visuelles qui les ont suivis n'ont eu l'idée de contrarier de cette façon les lois de la nature dans leur rapport au visage. Or, il n'y a pas le moindre indice qu'on riait moins dans la Rome antique que maintenant. Mais on pensait que cette expression intense du sentiment n'était pas digne d'être reproduite en image, parce qu'on n'y reconnaissait pas un moyen de dire quelque chose d'essentiel sur l'homme.

L'inflation du rire a depuis eu des conséquences sensibles. Les psychologues parlent du phénomène pathologique du « sourire continu » : c'est une obligation de sourire qui peut guérir certaines dépressions, la tension artérielle et d'autres problèmes de santé. Dans l'expérience de tous les jours, un rire continu est une manifestation pathologique. Les images jouent certainement en cela un rôle de modèle, en mettant en permanence sous les yeux le rire sans fin. Le « sourire continu » prouve que la frontière entre le monde imaginaire des images et le propre présent peut disparaître, si bien qu'on prend pour la réalité ce qui est représenté et qu'on en fait sa propre règle de conduite. Le désir d'imitation est très certainement un effet secondaire des messages primaires de nos images publicitaires, qui poussent à agir. Quand on prend au sérieux les images de cette sorte en suivant leur incitation à acheter ou à voter, on est presque prêt à imiter les personnes représentées, jusqu'à leur comportement. Derrière, il y a la croyance – la nôtre, pas celle des Romains – en la possibilité d'un changement sans limite de l'individu. L'idée que tout est faisable s'en nourrit à moitié. La sensibilité générale se traduit dans la place dominante qu'ont les livres de conseil sur le marché de l'édition : ils indiquent comment on peut devenir beau, riche, cool ou sinon heureux. S'il était prouvé qu'une telle lecture avait réellement un effet, il n'y aurait pas en permanence de nouvelles publications sur ce même thème. On voit ici dominer l'illusion complètement irrationnelle de pouvoir se transformer en un autre homme, par la simple force de la volonté.

Le corps et le caractère

Pendant l'Antiquité, les personnes âgées n'étaient pas soumises à la pression de rester jeunes qui est contraire aux lois de la nature. Le fait de devenir vieux n'était pas

rejeté, mais était vu positivement, comme la preuve d'une expérience de vie et de la maturité intérieure. La déchéance physique était compensée par quelque chose qui s'est construit au cours des années derrière la façade branlante ; c'est le caractère, comme on le lit chez Ovide (*Cosmétiques*, 45) : *Certus amor morum est ; formam populabitur aetas.*

Dans cette perspective, le corps naturel, individuel, perd de sa signification. La voie se libère et on peut représenter l'individu indépendamment de son apparence accidentelle, déterminée par l'âge, comme un porteur de sens autonome. Dans les statues portraits romaines, le processus de vieillissement physique est éliminé au moyen d'un concept artistique simple. Le corps personnel est simplement effacé et remplacé par un corps idéal, librement choisi, qui permet d'éclairer et de rendre visible la vie intérieure humaine. On n'a évidemment pas oublié la vieille leçon selon laquelle le processus dégradant de la déchéance physique peut être atténué par un accroissement de la maturité intérieure, mais nous ne recourons plus à la possibilité d'exprimer cette idée en images. Dans la vie quotidienne, nous n'avons que des images qui concernent l'apparence.

Pendant les deux mille ans qui séparent nos deux exemples, le corps humain – du moins dans le monde occidental – a vécu deux ébranlements fondamentaux qui lui ont fait subir une transformation radicale de valeur. L'émergence de l'image chrétienne de l'homme, ennemie de son propre corps, a amené à opposer le corps à l'esprit et à l'âme et à le discréditer comme un péché. Mais le corps s'est depuis lors plus que relevé de cette attaque, car la balance a complètement penché en sens inverse. Il n'est plus diabolisé, mais divinisé.

Dans le couple romain, les deux corps incitent à prendre exemple sur ces superbes échantillons d'homme et de femme : pour la séduction, la sagesse et la fidélité de la femme et pour la bravoure, la force de décision et la maîtrise de soi de l'homme. À quoi nos vedettes modernes encouragent-elles le spectateur ? Des personnes de cette classe sont volontiers décrites comme les « gens riches et beaux » : expression méritée. Dit-on « riche et séduisant », « riche et fidèle » ou même « riche et sage » ? Non. On attend maintenant essentiellement la richesse et la beauté, l'homme étant traditionnellement plutôt du côté de la richesse et la femme de la beauté.

L'Antiquité estimait évidemment aussi la beauté du corps. Mais la différence fondamentale avec le monde moderne se trouve dans le fait qu'on expérimentait alors le corps humain seulement dans le monde des images, où l'on donnait libre cours aux fantaisies, alors que maintenant la transformation est dans la réalité. On peut considérer ce développement comme un progrès. Toutefois, les Romains avaient un rapport plus détendu à leur propre corps. Ils ne le soumettaient pas à une telle pression, car ils savaient que le privilège d'une jeunesse éternelle était réservé aux dieux.

Un plaidoyer

Il n'y a pas de raison valable pour considérer les images des cultures passées comme des antiquités qui peuvent servir, avant tout, à l'éducation esthétique. Si nous prenons vraiment au sérieux les images antiques, alors notre regard se libère : nous ne cherchons plus uniquement des rapprochements qui s'inscrivent dans une tradition visuelle, mais aussi des différences et des tensions. Les images antiques offrent la possibilité d'apprendre quelque chose sur les représentations alternatives de la vie sociale. À leur époque, elles étaient un moyen de communication plein de vitalité, par lequel des hommes, placés dans d'autres contextes, formulaient des questions fondamentales sur l'existence humaine, d'une manière qui peut être encore extrêmement stimulante pour nous, maintenant.

Stefan RITTER

Illustrations

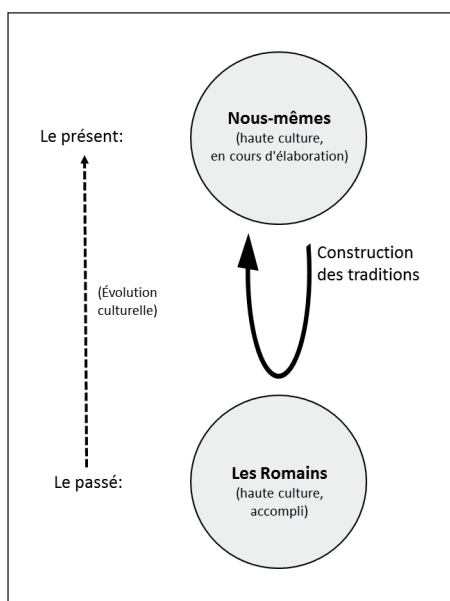


Fig. 1 : Aperçu schématique, S. Ritter.

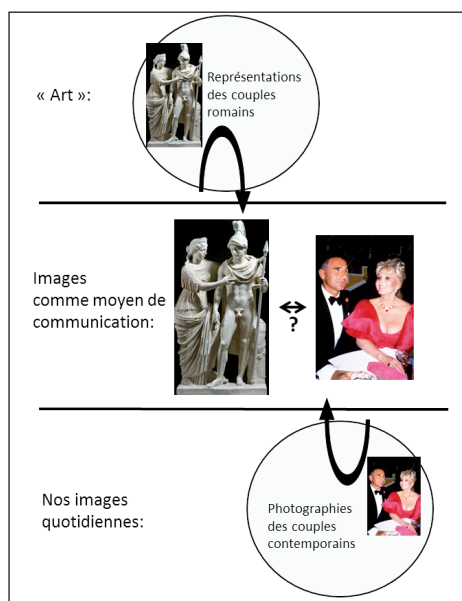


Fig. 4 : Aperçu schématique, S. Ritter.



Fig. 2 : Groupe statuaire romain. Rome, Musei Capitolini, Inv. 652. Photo : Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Munich.



Fig. 3 : Groupe statuaire romain. Rome, Museo Nazionale Romano, Inv. 108522. Photo : Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Munich.



Fig. 5 : Zsa Zsa Gabor et Frederic von Anhalt.
Photo : INTERFOTO/Hug.



Fig. 6 : Autel funéraire de Q. Socconius Felix.
Rome, Via Quattro Fontane 13-18. Photo : D-DAI-ROM-59.889.

Bibliographie

Les groupes statuaire des couples Romains, sous la forme de Mars et Vénus :

Erika Schmidt, « Die Mars-Venus-Gruppe im Museo Capitolino », *Antike Plastik*, 8, 1968, p. 85-94 ; Henning Wrede, *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz, 1981, p. 133-136 ; Heiner Knell, « Überlegungen zur Entstehung einer römischen Gruppenkomposition: Die Mars-Venus-Gruppe », dans *Πρακτικά του XIII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας: Αθήνα, 4-10 Σεπτεμβρίου 1983. Τόμος Γ, πλαστική*, Athènes, 1988, p. 145-150 ; Paul Zanker, Björn C. Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München, 2004, p. 193-201 (surtout p. 197-201) ; Annetta Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz, 2004, p. 95-98 (p. 194 cat. 203 pl. 44, 3 pour le groupe de Rome, Musei Capitolini, Inv. 652, avec une bibliographie vaste).

Les représentations de couples romains au banquet :

F. W. Goethert, « Grabara des Q. Soccinius Felix », *Antike Plastik*, 9, 1969, p. 79-86 ; Katherine M. D. Dunbabin, *The Roman Banquet: Images of Conviviality*, Cambridge, 2003, p. 114-120.

La trivialisation de la culture visuelle à l'âge du show-business :

Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show-Business*, New York, 2006 (1^{re} éd. 1985).

La comparabilité des images antiques et modernes :

Stefan Ritter, *Alle Bilder führen nach Rom. Eine kurze Geschichte des Sehens*, Stuttgart, 2009, surtout p. 17-43, 177-205 et 207-233.
(http://www.klett-cotta.de/buch/Geschichte/Alle_Bilder_fuehren_nach_Rom/5774).