

La colonne Trajane : invention, composition, disposition

Monsieur Salvatore Settis

Abstract

Trajan's Column : "inventio", "compositio", "dispositio"

The reliefs of the Trajan's Column are considered as both an historical account of the Dacian Wars and a sequence of exempla pointing to 'ideal' behaviour-patterns for the Emperor and his Army. A parallel between the sculpted frieze and the text of Onasander (*De optimo imperatore*, 1st Cent A. D.) emphasizes the interpretation of the Column's narrative in terms of contemporary standards (moral values and their verbal counterpart). An analysis of the problems of visibility of the reliefs and the study of their compositional rules leads to describe the making of the Column in three phases : drawing, clay (or wax) model, marble carving; or, along rhetorical language, *inventio*, *compositio*, *dispositio*. Further proposals on the relations between patron and artist(s) are drawn from two literary sources : a letter of Lucius Verus to Fronto, and a passage from Gregory's of Nazianze *Contra Julianum*.

Citer ce document / Cite this document :

Settis Salvatore. La colonne Trajane : invention, composition, disposition. In: Annales. Economies, sociétés, civilisations. 40^e année, N. 5, 1985. pp. 1151-1194;

doi : <https://doi.org/10.3406/ahess.1985.283227>

https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1985_num_40_5_283227

Fichier pdf généré le 12/04/2018

SALVATORE SETTIS

LA COLONNE TRAJANE : INVENTION, COMPOSITION, DISPOSITION*

En souvenir de Molly Cotton

Trois raisons au moins font qu'aujourd'hui il est nécessaire de repenser la colonne Trajane. La première et la plus évidente tient au douloureux problème de la conservation du monument, sur lequel les travaux entrepris par la Surintendance ont attiré l'attention générale. La seconde raison vient du fait que les échafaudages, dressés maintenant autour de la colonne à titre de protection provisoire et pour les études et les interventions de restauration et conservation, offrent une occasion unique d'observation minutieuse et directe des reliefs (dont il n'existe pas d'édition photographique complète et adéquate¹).

Mais il y a une troisième raison, peut-être la plus impérieuse : la familiarité avec les reliefs de la colonne (et non pas avec des photographies ou des mou-

* J'ai commencé à étudier la colonne Trajane depuis plusieurs années, avec l'appui de la Surintendance archéologique de Rome, et en particulier d'Adriano La Regina, et grâce à un financement de la Fondation Dr. M. Aylwin Cotton (Rome-Guernesey), et je ne présente ici, sous une forme préliminaire, qu'un aspect de mes recherches. J'ai eu l'occasion d'en parler avec des collègues et des étudiants au cours des séminaires dans mon Université (Pise), et en outre à Francfort, Lecce, Lausanne, Marburg, Milan, Padoue, Paris et Sienne. Bien que le texte que je présente ici ne corresponde exactement à aucun de ces séminaires, il doit quelque chose à chacun d'eux. Je remercie également, pour ses précieuses indications, Paul Zanker. J'ai donné deux présentations à caractère général, en deux occasions : « Umweltprobleme der Archäologie am Beispiel der Trajanssäule in Rom », dans *Archäologie und Gesellschaft*, B. ANDREAE éd., Stuttgart-Francfort, 1981, p. 109 ss ; et « La Colonna Traiana », *FMR*, n° 23, 1984, p. 65 ss ; on trouvera dans ce second article plusieurs des photographies en couleurs faites récemment par Eugenio Monti, pour le compte de la Surintendance. On peut voir en outre plusieurs photographies en noir et blanc, du même photographe, dans O. BRENDEL, *Introduzione all'arte romana*, éditée par les soins de S. SETTIS, Turin, 1982, pl. 51 ss.

LE MONDE ANTIQUE

lages) et leur dramatique dégradation, qui s'accroît chaque jour, nous obligent à constater dans quelle faible mesure cette œuvre d'une si haute qualité et d'un intérêt si extraordinaire est entrée dans notre culture et notre expérience visuelle ; et combien nous sommes encore loin de l'avoir étudiée comme elle le mérite, avec toutes les ressources de la méthode historico-artistique.

La plus grande partie des nombreuses études qui existent sur la colonne Trajane sont, encore aujourd'hui, orientées suivant l'une des quatre approches traditionnelles : historique, antiquaire, topographique et historico-artistique. Santo Mazzarino, qui dans deux études récentes a insisté sur la nécessité de mêler le témoignage de la colonne à celui que nous offrent les sources littéraires, les inscriptions et les papyrus, est un exemple qui fait autorité en matière de recherches historiques sur la colonne². L'état particulièrement insuffisant de notre documentation sur le règne de Trajan est une puissante incitation à travailler dans ce sens. Et l'on comprend ceux qui cèdent à la tentation d'intégrer le récit de Dion Cassius à celui de la colonne, entendue comme l'illustration fidèle d'un livre, *Les commentaires sur la guerre de Dacie*, écrits par Trajan et dont on ne connaît qu'un fragment de cinq mots. Les études antiquaires de la colonne apportent constamment des résultats nouveaux, par exemple du fait des résultats des fouilles en Roumanie ou parce qu'elles aident à mieux connaître la typologie des armes et l'organisation de l'armée. Et, dans ce cas aussi, la confrontation entre les reliefs et les informations surgies d'ailleurs (par exemple en étudiant la technique de maçonnerie de Sarmizegetuza) pose souvent le problème de l'« historicité », réelle ou supposée, des scènes figurées sur la colonne³. Les discussions sur les problèmes topographiques sont peut-être plus vives encore : j'entends l'identification géographique précise de chacun des sites représentés sur la colonne. Mazzarino, par exemple, situe à Ravenne toutes les scènes (de 79 à 85) par lesquelles s'ouvre le voyage de Trajan au début de la seconde campagne et, dans le livre de W. Gauer, *Untersuchungen zur Trajanssäule* (Berlin, 1977), les discussions topographiques sont particulièrement importantes et nombreuses.

L'étude des problèmes historico-artistiques posés par la colonne a été moins poussée : et, bien que dans l'histoire de l'art romain l'anonymat soit la règle et non l'exception, la facture stylistique des reliefs et notre habitude mentale de penser « par artistes » ont conduit à cristalliser l'attention sur le « Maître de la colonne » (si tant est qu'il y en ait eu un). K. Lehmann-Hartleben (qui a mis l'accent sur l'artiste auquel il faut attribuer la conception unitaire de l'œuvre) et F. Koepp (qui a insisté au contraire sur la pluralité des exécutants) représentent bien ces deux positions extrêmes⁴. R. Bianchi-Bandinelli a suivi la première voie, en définissant dans des pages inoubliables un « Maître des exploits de Trajan » qui est entré dans plus d'une histoire de l'art antique⁵. En revanche, Gauer essaye d'identifier dans les reliefs au moins cinq « mains » différentes, tantôt celles d'un artiste (son « Jupitermeister »), tantôt celles d'un atelier (sa « Nikopolis Werkstatt ») et il nie ainsi l'unité du projet. Plus récemment, Peter Rockwell a cherché à distinguer deux équipes de travail, responsables l'une des fonds et l'autre des personnages⁶. Les données essentielles du problème sont donc restées telles que les décrivait Baccio Bandinelli, sculpteur toscan qui, en 1547, écrivait à Côme I^{er} duc de Florence : « Et à Rome les colonnes historiées dont chacune est l'œuvre de vingt maîtres, où l'on voit clairement que le projet

et l'invention [*fil disegno e la invenzione*], qui de l'excellence détiennent le primat, sont le fruit d'un seul talent ; et c'est le cas aussi des personnages, qui, quoiqu'ils soient en nombre infini, sont travaillés de diverses manières, et toutes belles et bonnes, parce qu'un seul dessinateur de valeur a guidé tous ces maîtres — sans cela on ne pourrait jamais achever de telles œuvres⁷. »

Certaines contributions récentes, poussant à l'extrême une tendance déjà répandue à une vision immédiatement « documentaire » de la colonne, ont voulu en offrir une lecture « actualisée » soit en la définissant comme une « rotogravure de pierre » (Rossi), soit en la lisant « par comparaison avec les techniques narratives du cinéma classique » (Malissard)⁸. Dans l'un et l'autre cas, la valeur de chronique de ces reliefs est considérée comme dominante, comme si, justement, ils nous fournissaient des reproductions photographiques ou cinématographiques des guerres de Dacie et donc comme s'ils étaient un miroir immédiat, « de première main », de ces événements. Mais, précisément, l'usage qu'on a fait et que l'on fait de la photographie, du cinéma, de la télévision devrait avoir appris à tout le monde comment, dans le passage de l'événement vécu à l'événement représenté (ou raconté), on voit *toujours* jouer (avec des différences selon les cas) certains filtres de sélection et des mécanismes de structuration, qui sont eux-mêmes des faits historiques à comprendre et à interpréter comme tels, et non pas seulement pour s'en prémunir aux fins de reconstruire une « vérité » qui prétende échapper aux manipulations.

Mais à travers des approches aussi explicites et aussi « naïves », émerge ainsi le problème (qui, ailleurs également, est présent, sous des formes moins immédiates) de la « fidélité » de la colonne Trajane au déroulement réel des événements, ou, ce qui revient au même, de sa crédibilité en tant que source historique. Les pages les plus intéressantes et les plus intelligentes qui aient été récemment écrites à ce sujet sont probablement celles de T. Hölscher⁹. Il souligne avec raison qu'il n'y a pas de contradiction entre le récit historique d'événements concrets (« Ereignisgeschichte ») et leur valeur idéale fondée sur un système de valeurs (« Wertesystem »). Pour Hölscher ce système s'exprime en tirant des événements des concepts abstraits tels que Vaillance (*virtus*), Piété (*pietas*), Clémence (*clementia*), Fidélité de l'armée (*fides exercitus*), qui, dans une continuelle « dialectique entre le fait et l'idée », sont représentés à travers des scènes concrètes. Ainsi, la scène où Trajan sacrifie aux dieux et le concept de Piété de l'Auguste (*pietas Augusti*) sont équivalents. Il reste cependant à indiquer quel a pu être le *pont* entre « action » et « idée », précisément dans le système de valeurs de l'époque de Trajan ; et à établir, en s'appuyant sur des témoins de l'époque, le cadre et le ton de ces vertus morales que nous voyons, il est vrai, fixées dans la biographie par motifs (*topoi*) de certains sarcophages plus tardifs ou de certains types monétaires (allégués les uns et les autres par Hölscher), mais, dirais-je, sous une forme vraiment plus pauvre et standardisée que dans le vaste récit aéré de la colonne.

Je crois que ce pont « entre le fait et l'idée » peut être l'exemple (*exemplum*). Comme nous le voyons sur la colonne, mais aussi dans le *Panégyrique* de Pline, Trajan, en poursuivant avec ténacité sa propre ligne politique, impose à ses propres gestes, à ses propres choix, le sceau d'une influence décisive (*auctoritas*) qui n'est pas seulement celle de l'empereur en fonction, mais qui veut

s'imposer comme le modèle perpétuel pour ses successeurs et établir une fois pour toutes le domaine du prince dans l'ordre institutionnel romain, en temps de paix comme en temps de guerre. Naturellement, cette idéologie et ce programme ne naissent pas uniquement à la cour de Rome. Idées et tendances élaborées par le prince ou autour de lui se mêlent au contraire à une discussion plus générale sur la royauté (*peri basileias*), dont les quatre discours que Dion de Pruse a consacrés à ce thème, échelonnés comme ils le sont entre le règne de Domitien et celui de Trajan, donnent un saisissant aperçu¹⁰. Or, le passage de l'histoire à l'exemple (*exemplum*) advient certes à travers le morceau choisi (l'*excerptum*), et une nouvelle élaboration « éthique »¹¹. Mais, par un parcours inverse, l'existence d'une littérature ou d'une propagande paradigmatique peut orienter le travail de l'historien en canalisant son récit, c'est-à-dire : a) le choix des faits et dires mémorables ; b) l'organisation de ces faits et dires, dans une direction vraiment « exemplaire ». La meilleure preuve de cette rétroaction du genre littéraire de l'*exemplum* sur le récit historique se trouve dans une œuvre écrite au début du règne de Trajan, l'*Agricola* de Tacite, s'il est vrai que la biographie du défunt général romain est aussi un profil vraiment « exemplaire » de ce qu'un prince ne doit pas être (Domitien) et de ce qu'il doit être (Nerva et Trajan), le manifeste d'une idéologie qui conjugue la liberté au principat¹². Dans une autre œuvre de la même époque, les *Strategemata* de Frontin, l'histoire de chacun des généraux et de leurs expédients durant la guerre est distribué en une série d'*exempla* regroupés selon une typologie — comment déjouer les guet-apens durant la marche, comment dissimuler des revers, comment simuler une retraite, etc. — et subdivisés en trois temps : avant le combat (Livre I), pendant le combat (Livre II), les techniques du siège (Livre III). Dans le Livre IV¹³, au contraire, la matière est distribuée selon les valeurs éthiques qui sont tantôt celles du général, tantôt celles de l'armée : discipline (*disciplina*, IV, 1-2), austérité (*continentia*, IV, 3), droiture (*justitia*, IV, 4) détermination (*constantia*, IV, 5), sensibilité et modération (*affectus et moderatio*, IV, 6). Le rythme même des thèmes, et plus encore la succession des exemples définissent les coordonnées d'un système de valeurs éthiques spécialement ancré dans la guerre. Et il est tout de suite évident que ce système est plus ample et animé que celui que nous trouvons dans l'iconographie des monnaies ou dans les sarcophages « biographiques ». Ceci peut-être parce qu'il est moins standardisé ; ou bien parce qu'il faut admettre de manière plus générale que le système des valeurs éthiques n'est pas fixe, mais en mouvement, d'un moment (ou d'une situation) à l'autre. Peut-être, en vérité, sur chaque scène de sacrifice de la colonne, pourrions-nous apposer l'étiquette « piété de l'Auguste » (*pietas Augusti*), mais pas toujours, et pas seulement (voir ci-dessous). Mais la présence répétée de Trajan sur tous les théâtres de la guerre (soixante fois, en tout, sur la colonne) ne se décrit pas moins légitimement comme « détermination » (*constantia*) ; le mot est emprunté à Frontin, même si, par la suite, nous ne trouvons trace de cette vertu éthique ni dans les slogans de l'iconographie des monnaies, ni dans les biographies résumées des sarcophages.

Un rapide examen d'une séquence de la colonne Trajane est maintenant nécessaire. Je choisirai les scènes du début, et cela pour deux raisons : ce sont celles que Hölscher a analysées, son approche peut donc être mieux confrontée à la mienne ; et il s'agit des scènes les plus basses, les plus visibles pour l'obser-

vateur de jadis aussi bien que pour celui d'aujourd'hui. Ce n'est pas une hypothèse mais une certitude que dans le choix des scènes à représenter et dans leur succession le maître et le commanditaire ont bien tenu compte de ce fait élémentaire.

Mais nous nous heurtons tout de suite à une difficulté : la scène IX (photogr. 1) est un *unicum* dans la colonne (et pas seulement dans la colonne) ; son interprétation est si controversée qu'il est nécessaire de l'envisager séparément pour pouvoir ensuite l'introduire à sa place et l'évaluer correctement dans la séquence. Elle est généralement interprétée comme l'arrivée auprès de Trajan d'un ambassadeur des Bures, qui lui apporta — c'est Dion Cassius qui le raconte (68, 8, 1) — un message écrit en latin sur le chapeau d'un champignon¹⁴. L'étrangeté de cette nouvelle égale celle de la scène IX ; mais ceci ne veut pas dire qu'elles doivent être rapprochées. L'homme qui tombe de son mulet ne peut pas être un ambassadeur, à cause du costume qu'il porte et de ses pieds nus (cf., par exemple, scène XXVI) ; et l'étrange objet rond pendu à la selle ne peut être un champignon d'aucune espèce connue. Gauer a remarqué très justement que le motif principal dans la composition de la scène est la chute de la monture, que Dion Cassius ne mentionne pas ; et il a proposé d'y voir un *prodigium* qui annonce, avec la chute du barbare, l'issue de la guerre.

Il faut dire avant tout que, quelle que soit l'origine de l'homme qui tombe du mulet, ce n'est certainement pas un Dace. Le rapport entre sa chute et la victoire des Romains n'est donc pas si directe. Puisqu'une scène semblable apparaîtrait dans la mosaïque du palais impérial de Constantinople¹⁵ (ph. 2), le motif aurait plutôt une signification augurale plus générale, et il faut alors atténuer fortement toute référence à l'histoire de l'ambassadeur des Bures (à laquelle, au contraire, Gauer pense encore). Cependant, si cet homme n'est, comme je le crois, qu'un paysan tombé de son mulet — l'objet rond pourrait être un crible¹⁶, il devient incompréhensible que vers cette scène, insignifiante en soi, se tourne précisément Trajan, accompagné de deux membres de son entourage officiel (*comites*) et placé sur une tribune (*suggestum*), avec un geste d'accueil ou de salut (à rapprocher de celui de la scène XXXIII). Il ne s'agit donc pas d'une scène « de genre » et la direction indiquée par Gauer peut être la bonne. Toutefois, ce n'est pas un *prodigium* (événement considéré comme surnaturel ou comme s'écartant de la normalité, tels que ceux qui seront énumérés au IV^e siècle dans le *De Prodigis* de Julius Obsequens), mais un fait banal en soi, dont il est possible, au demeurant, selon la pratique divinatoire romaine, de tirer un présage (*omen*). A ce qu'écrit Pline l'Ancien (dans les *Histoires naturelles*, 28, 17), « l'action des présages est en notre pouvoir, et leur valeur dépend de la façon dont on les accepte : c'est l'enseignement de la science augurale ». Pour qui perçoit un indice, un signe non demandé (*augurium oblativum*) que lui offrent les dieux, il y a donc une alternative : accepter ou refuser le présage (*accipere* ou *refutare omen*)¹⁷. Le geste de Trajan peut caractériser toute la scène comme un présage accepté (*omen acceptum*).

Que ce soit Trajan lui-même qui accepte le présage et probablement l'interprète, ne nous surprendra guère si nous lisons le traité d'Onasandre sur le meilleur général (*de optimo imperatore*), composé un peu avant l'an 59 après Jésus-Christ. Il recommande aux généraux de tirer les augures avant chaque guerre ou chaque bataille, en utilisant des prêtres ou des devins, ou mieux encore en interprétant personnellement les présages pour décider sans intermédiaire de ce qui

LE MONDE ANTIQUE

reste à faire pour convaincre les soldats de la faveur des dieux (10, 25-26)¹⁸. Ce même passage peut servir à expliquer la scène LXXXVI de la colonne Trajane (le sacrifice au début de la seconde campagne contre les Daces), dans laquelle Trajan fait une libation, tandis qu'un victimaire (présenté selon une iconographie qui n'a ni précédents ni émules)¹⁹ se penche pour le regarder intensément en s'appuyant sur la tête du taureau déjà mort (ph. 3). Si, contrairement à l'habitude, on ne montre ici ni le moment où les victimes sont portées à l'autel, ni celui où le sacrificateur livre la hache pour frapper, mais le taureau déjà mort (comme l'indique bien la langue qui lui pend hors de la gueule), ce n'est pas sans raison. Ce n'est pas par hasard si dans toute l'histoire de l'art romain le seul élément de comparaison possible soit le relief du forum de Trajan, qui est signé de Marcus Ulpius Orestes et qui se trouve aujourd'hui au Louvre — relief où l'on voit une scène d'*extispicium* (examen de la fressure de la victime), avec le taureau déjà renversé sur le dos et un victimaire penché pour en extraire les viscères (ph. 4). La Victoire qui survole précisément la bête éventrée y révèle déjà la réponse de la consultation augurale. La scène LXXXVI de la colonne montre un moment immédiatement antérieur, mais déjà tendu vers la lecture de l'heureuse issue de la guerre dans la fressure (*exta*) de la victime qui vient d'être immolée. En soulignant l'importance qu'il y a soit à connaître l'art augural, soit à l'employer comme moyen de persuasion des soldats, Onasandre explique beaucoup mieux que tout commentaire la portée de la composition de cette scène. Il invite, en outre, à ne pas la considérer comme une simple transcription figurative de la piété de l'Auguste, mais aussi et avant tout comme le récit d'un sacrifice et d'un examen de fressure, auxquels leur situation au début de la seconde campagne confère un relief tout particulier.

La première campagne s'ouvrait aussi par un sacrifice, dont n'était montrée cependant que la partie non sanglante, le moment où les victimes sont en marche vers l'autel. La scène IX fait immédiatement suite à celle-ci et se rapporte à elle sur le plan de la composition. On peut donc supposer que le présage accepté (*omen acceptum*) a la même fonction que l'examen de fressure (*extispicium*) de la scène LXXXVI. Au début des deux campagnes, les deux scènes (VIII-IX et LXXXVI) ont la même fonction narrative, tout en racontant des événements différents. Parmi les *strategemata* que Frontin recommande pour dissiper la peur qu'éprouvent les soldats à la crainte des mauvais présages (*ex adversis ominibus*), deux regardent la chute accidentelle du général : Scipion glisse et tombe dès qu'il a mis pied en Afrique, mais renverse le présage en disant aux soldats : « Applaudissez ! je l'ai emporté sur l'Afrique » (*Plaudite ! Africam oppressi*) ; César, en tombant tandis qu'il s'embarque, s'exclame : « Je te tiens, Terre Mère ! » (*Teneo te, terra mater*), presque comme Antée, qui en touchant terre prend de nouvelles forces (I, 12, 1-2). Je ne connais pas de texte qui présente comme propice la rencontre avec quelqu'un qui est en train de tomber de sa monture. Mais aussi bien les rencontres fortuites que l'acte de tomber ou de trébucher font partie de ces événements insignifiants en soi, dont cependant la technique augurale et une riche floraison d'anecdotes invitaient à tirer des présages²⁰. Jusqu'à preuve du contraire, nous pouvons considérer cette interprétation de la scène IX comme la moins improbable.

Passons maintenant à l'examen de la séquence des premières scènes de la colonne (fig. I). L'ordre est le suivant : la traversée du Danube sur un pont de

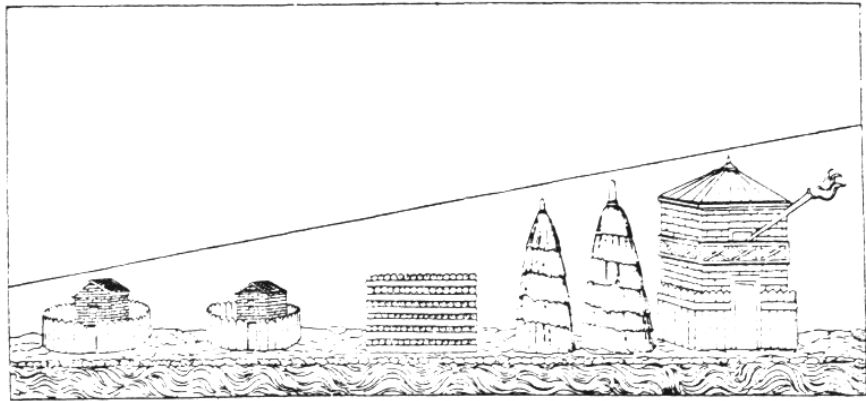
barques (scènes III à V, ph. 5) ; un conseil de guerre (scène VI) ; un sacrifice (scènes VII et VIII) ; la scène IX, que, pour simplifier, j'appellerai celle du Présage accepté ; une harangue (*adlocutio*) (scène X) ; une série de scènes de construction et de travaux militaires (scènes XI à XXII), interrompue par la capture d'un Dace (scène XVIII) ; et enfin la première grande bataille (scènes XXIII-XXIV). De nouveau, je voudrais proposer un parallèle entre cette séquence et le texte d'Onasandre, qui, en se présentant expressément comme un profil idéal de l'excellent général ne nous livre pas une liste nue, « épigraphique », de vertus standardisées, mais au contraire des indications enrichies d'actions et de comportements racontés et proposés comme exemplaires. La matière n'y est pas organisée en trois parties (avant le combat ; pendant le combat ; les sièges) comme chez Frontin. Mais si nous voulons comparer le texte d'Onasandre aux scènes de la colonne Trajane avant la bataille, il faudra en extraire les conseils donnés au général pour la période qui précède le combat, et ordonner ainsi le texte d'Onasandre selon le même plan que celui de Frontin. Entre l'une et l'autre série (Onasandre et la colonne Trajane), nous retrouvons très vite — même si les séquences ne sont pas toujours identiques — une étroite correspondance :

1. — Après la traversée du Danube, la scène VI (ph. 6) est celle du *consilium castrense* (conseil de guerre), où Trajan est entouré de ses officiers et de son entourage officiel (*comites*). Elle correspond à la première recommandation d'Onasandre à un « général idéal » : s'entourer d'un bon conseil de guerre, non pas pour déléguer aux autres les décisions, mais pour apprendre à les écouter et pour tirer profit des conseils utiles (chap. 3). Avec la petite foule des conseillers autour du prince — qui apparaît ici pour la première fois sur la colonne —, la scène VI prépare les très nombreuses autres scènes dans lesquelles Trajan est accompagné de son entourage officiel : *princeps*, oui, premier entre tous, mais également attentif à tous. C'est l'image fournie par le *Panegyrique* de Pline, l'image d'un homme qui, en somme, pouvait se faire appeler « frère maître » (*domine frater*). L'expression existe dans un texte qui remonte probablement à l'époque de Trajan, le *Traité des Fortifications du Camp (de munitionibus castrorum)* attribué à Hygin (chap. 45) ; et dans une inscription de Pergame, un général de Trajan, Caius Julius Quadratus Bassus, fait écho au texte du Pseudo-Hygin en déclarant que non seulement il est un général de la guerre dacique (στρατηλάτης), mais qu'il en partage même la responsabilité avec Trajan (et un mot inhabituel est employé : συγκαθελόντα)²¹.

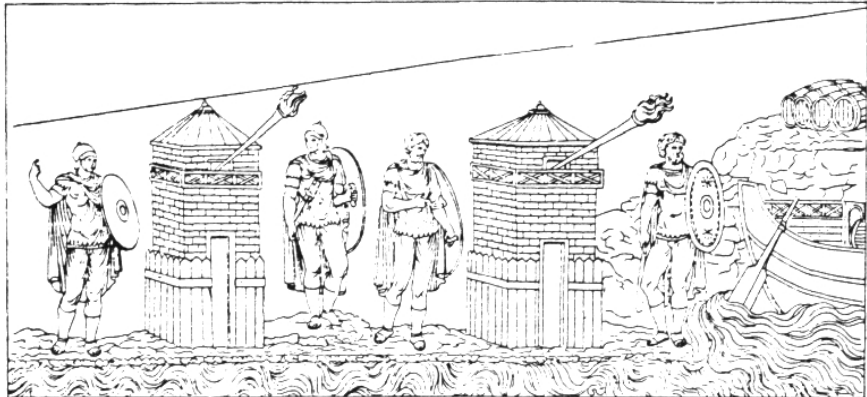
2. — Les scènes VII et VIII de la colonne (la purification de l'armée, *lustratio exercitus*) correspondent à une recommandation qui suit la précédente dans le livre d'Onasandre (chap. 5). Onasandre reviendra plus tard, dans un passage déjà cité (10, 25 ss), sur les auspices à tirer du sacrifice.

3. — A ce dernier passage correspond, je crois, la scène IX de la colonne (le présage accepté de victoire, *omen victoriae acceptum*).

4. — La scène X (ph. 7) est la première des huit harangues (*adlocutiones*) qui rythment la narration de la colonne. Elle peut être lue en transparence par rapport aux recommandations d'Onasandre selon lesquelles le général, avant de s'engager dans la bataille, doit expliquer aux troupes ce à quoi il est raisonnable de s'attendre de la part de l'ennemi et ce qu'on peut lui concéder, en prenant les dieux à témoin que la guerre est due à la nécessité (*anánke*), et non à son arbitraire (*proairesis*) (4, 3).

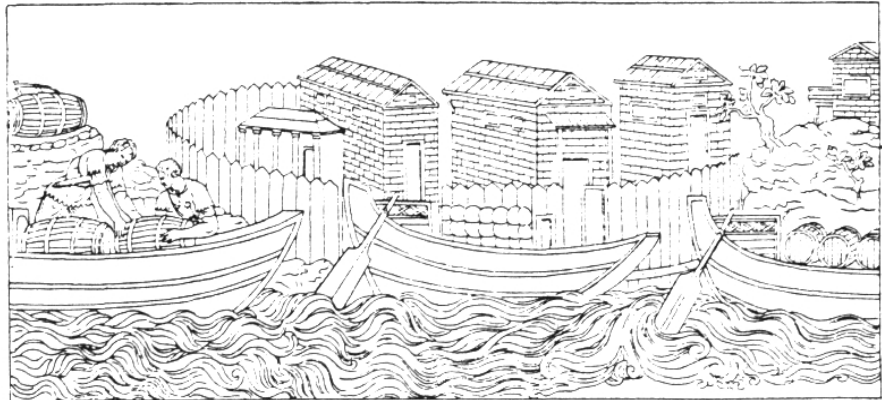


1

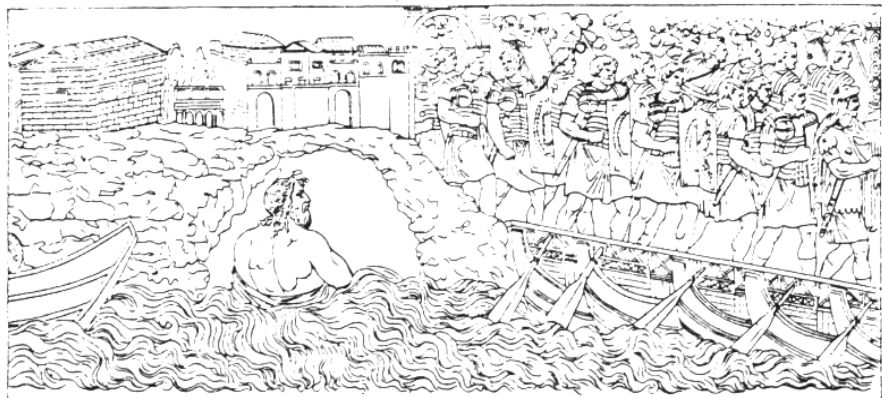


1

2



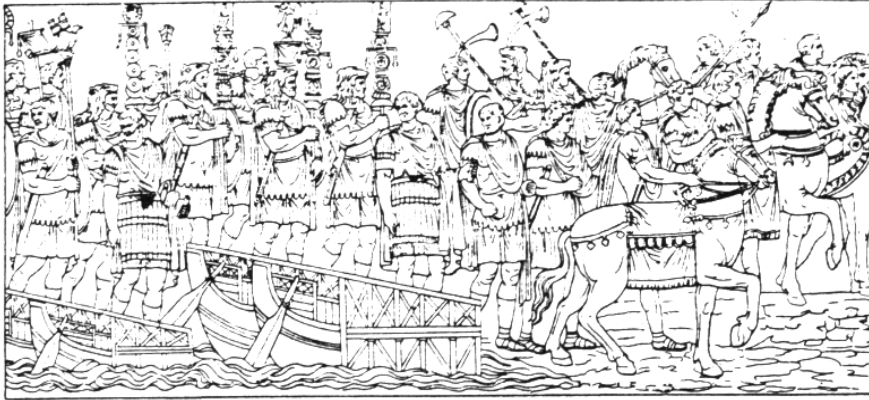
1



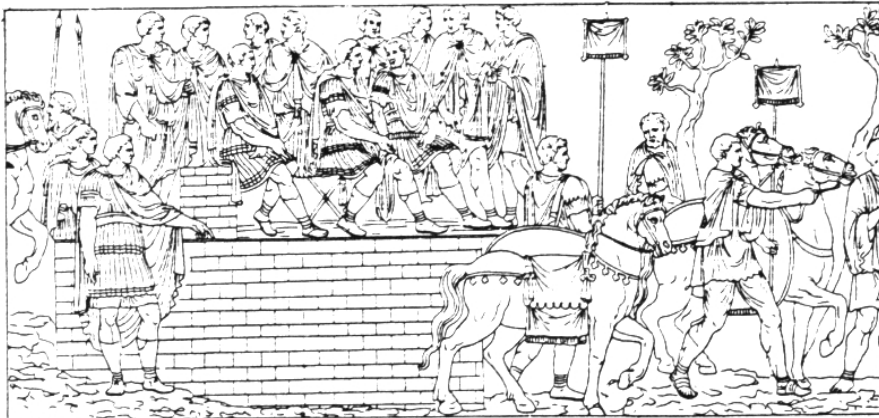
3

4

I. Scènes 1-24 de la colonne Trajane. Dessins d'après Reinach. La numérotation des scènes est celle de Cichorius.



1 5



6 7

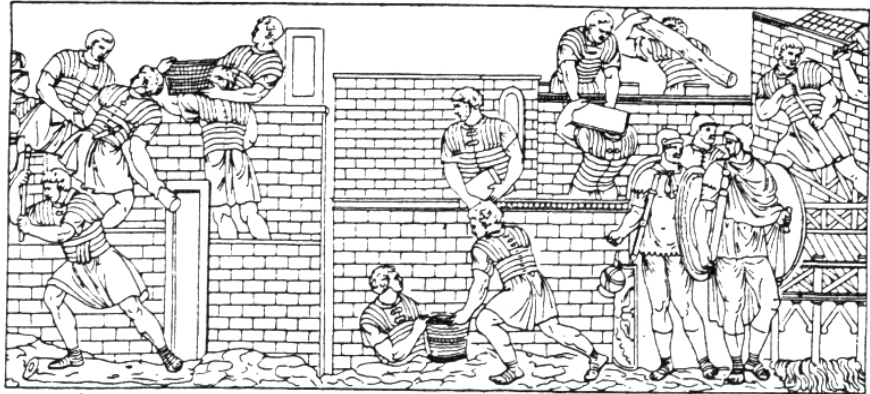


8

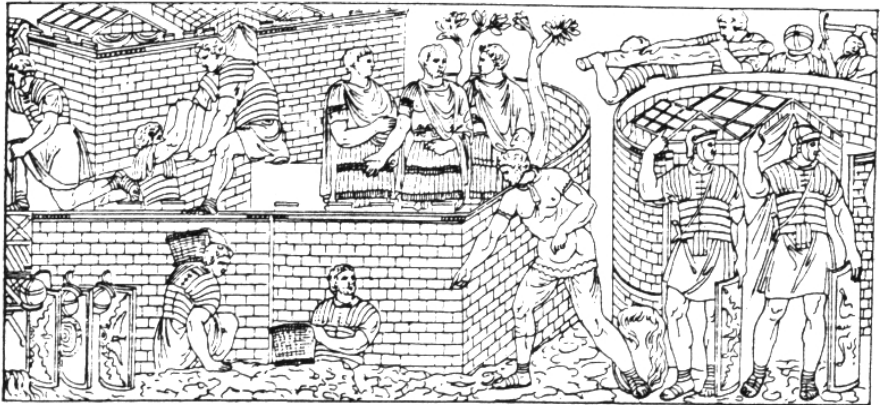


9 10

LE MONDE ANTIQUE



11



12

13



14

15



16

17



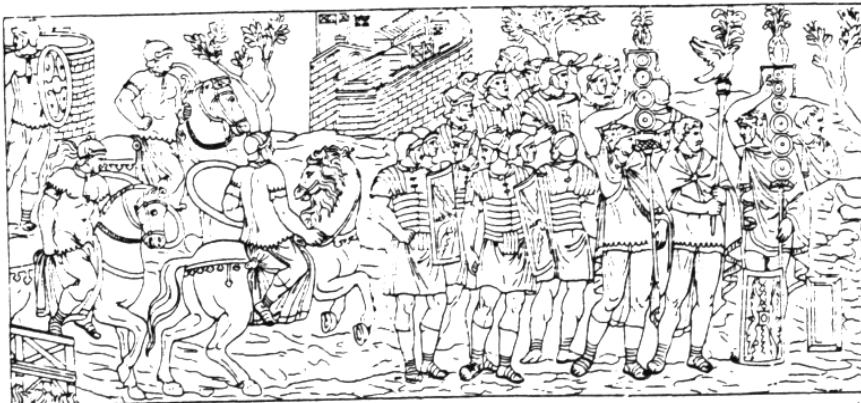
18

19



20

21



22



23

24

LE MONDE ANTIQUE

5. — Ensuite, dans le chapitre 6, Onasandre donne des conseils sur le dispositif (*taxis*) de l'armée, conseils qui peuvent se superposer soit à la scène initiale du passage du Danube (III-v), soit à la scène xxii, où l'on voit des légionnaires attendant la bataille. De cette scène xxii, les phrases d'Onasandre fournissent un excellent commentaire : « prêts soit à marcher soit à combattre, et se regardant les uns les autres pour se tenir dans les rangs. »

6. — Dans les chapitres suivants (9, 9, 10 *in.*), Onasandre insiste sur la nécessité de garder constamment les troupes en exercice, avant la bataille, en construisant des campements et en les changeant souvent (9, 2 : « Les soldats ne doivent jamais rester sans occupation »). A ce précepte fait écho, sur la colonne, la longue série des scènes (xi à xxii) où l'on voit des *fabri* légionnaires, qui construisent des ponts, des routes, des camps, et qui abattent des arbres (ph. 8-9). Hölscher a suggéré de voir dans ces scènes « eine ideale Tendenz », et plus précisément la représentation de l'effort comme vertu abstraite, « comme anticipation du succès et de la gloire »²². Ce peut être l'un des éléments du discours, mais ce n'est certainement pas tout. Les scènes où les *ponoi* (les durs travaux) de l'armée sont directement guidés et surveillés par Trajan (qui dans cette suite de scènes apparaît quatre fois), occupant longuement tout l'espace de la représentation et toute l'attention de l'observateur, ont la double fonction de *narrer* la prise de possession du territoire au-delà du Danube et de fournir en même temps un vivant *exemplum* des qualités de Trajan comme excellent Empereur (dans le sens où l'entend Onasandre), de la discipline de l'armée²³ et de la technique militaire.

7. — Encore au chapitre 10 et dans le même contexte, Onasandre introduit deux recommandations successives : le bon général devra se soucier de faire capturer les espions (10, 9) et de placer les sentinelles (10, 10 ; voir déjà 8, 1). De même, sur la colonne Trajane, la scène xviii montre la capture d'un espion, amené à Trajan devant un camp gardé par deux sentinelles (ph. 10).

8. — Il n'est pas possible de poursuivre cette comparaison, qui serait pourtant intéressante à d'autres égards. Je m'arrêterai là pour l'instant, en fournissant comme preuves deux autres points : au conseil d'Onasandre de distribuer des cadeaux aux soldats (chap. 34) correspond la scène xlv (ph. 11) ; et le fait que Trajan, bien qu'il apparaisse soixante fois sur la colonne, ne combatte jamais, rappelle le chapitre 33 d'Onasandre, entièrement consacré à expliquer pourquoi le général ne doit pas combattre en personne, quoiqu'il ait en main la conduite de la bataille.

Une telle comparaison entre Onasandre et la colonne Trajane ne suggère évidemment en aucune façon que le traité *De l'excellent Empereur* (*De optimo imperatore* : sous cette forme, le titre est de l'époque humaniste) ait constitué une « source » pour la représentation des entreprises de l'*optimus princeps* (excellent prince : titre donné à Trajan par le Sénat). Elle établit plutôt un étroit parallèle, qui offre d'un côté une ample explicitation verbale d'un système de valeurs courantes à une époque très proche de celle de la colonne (lorsque l'œuvre fut écrite, Trajan était un enfant) ; et qui, d'un autre côté, invite, précisément par son caractère « pratique » de livre d'instructions pour le bon général romain, à une lecture à la fois « événementielle » et « idéale » des images de la colonne.

Pour Hölscher²⁴, la série des scènes qui précèdent le combat (*ante proe-*

lium) constitue « les bases idéelles de toute la guerre, réalisées sur un mode presque cérémoniel ;... ce n'est pas tant une suite factuelle d'événements qu'un concept élaboré » selon la succession suivante :

Départ	Vaillance (<i>virtus</i>)
Conseil	Conseil (<i>consilium</i>)
Sacrifice	Scrupuleuse Piété (<i>pietas</i>)
<i>Prodigium</i>	Providence des dieux (<i>providentia deorum</i>)
Discours	Fidélité de l'armée (<i>fides exercitus</i>)
Constructions et retranchements	Fatigue, effort (<i>labor</i>)

En déplaçant l'accent, Onasandre peut enseigner au contraire que *consilium* n'est pas seulement une vertu du prince, mais une réunion où se prennent les décisions, car ce prince veut se présenter comme maître et frère (*dominus frater*) ; que la harangue ne représente pas seulement la fidélité de l'armée, mais au contraire en premier lieu l'éloquence du prince, et qu'elle pousse presque à imaginer ce qu'il va dire : les causes de la guerre, la nécessité de vaincre, ou ce serment de Trajan que, pour Julien l'Apostat, Ammien Marcellin rappellera encore comme *exemplum* ; « puissé-je ainsi voir la Dacie réduite à l'état de province romaine ! »²⁵. Comme il apparaît sur les monnaies, la standardisation des vertus impériales au sens non narratif n'est pas seulement le fruit d'un long processus (dont l'époque de Trajan est le moment central), mais elle trouve directement sa finalité dans le support de l'image, dans sa petite dimension, dans sa circulation. Une *adlocutio* (harangue) peut, certes, figurer au revers d'une monnaie, tout à fait isolée et typée jusqu'à représenter n'importe quelle harangue possible. Mais une harangue intégrée, comme sur la colonne Trajane, dans une séquence narrative, où la première règle du jeu est de montrer une succession d'événements, est une chose toute différente.

Le programme de composition de la série des scènes avant le combat pourrait donc être décrit comme une présentation narrative soignée des débuts de guerre (*initia belli*), où les deux protagonistes de la colonne, l'Empereur et l'armée, s'équilibrent en un dosage calibré de présences, apparaissant dans une succession de scènes qui ont eu lieu (ou sont données pour avoir eu lieu), et qui ensuite ont été *choisies* dans la chaîne des événements réels (impossibles à représenter en soi, intégralement, ni en paroles, ni par des images), à titre de représentation : a) des événements eux-mêmes, confiés à la mémoire dans un monument qui, par sa position entre les deux bibliothèques, se propose immédiatement comme un « affichage » documentaire ou comme la fixation d'« archives » (*acta*) des guerres daciennes²⁶ ; b) des rôles de protagonistes, présentés comme exemplaires.

Dans cette histoire collective, la *représentation* n'est pas possible sans la *réduction*. Les milliers de soldats romains engagés dans les campagnes de Dacie ne peuvent être montrés que réduits à de petits détachements. La réduction du nombre permet, et rend même nécessaire, l'anonymat des *dramatis personae*. A cette norme, qu'une longue tradition devait déjà avoir fixée, seule échappe tendanciellement l'image de Trajan (et symétriquement celle de Décébale), qui, non seulement, n'est pas « réductible », mais au contraire, comme elle

LE MONDE ANTIQUE

concentre en un homme, en un visage, tout le pouvoir et toutes les décisions, devient comme un sigle, qui confond les vertus personnelles de Trajan (en ce qu'elles sont exemplaires) et le rôle du prince, de *tout* prince, en une seule aura.

La séquence des scènes qui précèdent le combat (*ante proelium*) peut donc être schématisée comme suit :

		Colonne Trajane	Onasandre
I. L'armée (<i>exercitus</i>)	l'armée en marche (<i>agmen</i>)	scènes 3-5	chap. 6
II. L'Empereur (<i>imperator</i>)	a) le conseil (<i>consilium</i>)	6	3
	b) la purification (<i>lustratio</i>)	7-8	5
	c) le présage (<i>omen</i>)	9	10, 25
	d) la harangue (<i>adlocutio</i>)	10	4
III. L'armée et l'Empereur (<i>exercitus et imperator</i>)	Les travaux de construction (<i>fabrificatio</i>) la discipline (<i>disciplina</i>)	11-23	9, 9-10 in.
IV. L'Empereur et l'armée (<i>imperator et exercitus</i>)	le combat (<i>proelium</i>)	24	

La série des événements par lesquels Trajan et son armée commencèrent la première campagne contre les Daces est bien canalisée, certes, à l'intérieur des schémas iconographiques qui ont valeur de *topoi* figuratifs. Mais ces schémas ne déplacent pas la scène sur un plan abstrait et cérémoniel, ils la veulent d'autant plus réelle et concrète qu'ils la proposent comme *exemplum*. Au contraire, la scène IX, que nous avons appelée du Présage accepté, n'est absolument pas topique ; mais elle s'impose à l'attention par sa singularité et son caractère fortuit : « Si nous attribuons aux images quelque chose de ridicule, c'est encore un moyen de les retenir plus aisément²⁷. » Elle attire notre regard parce qu'elle est dans la colonne un hapax absolu. Nous regardons la harangue ou le sacrifice d'un œil différent, au contraire, parce que nous pouvons les comparer à d'autres scènes semblables que nous voyons sur la colonne elle-même. A la répétition de la formule répondent cependant l'incessante modification du contexte et de continuelles variations dans le détail.

Nous ne devons pas choisir entre une lecture *séquentielle* et une lecture *paradigmatique* de la colonne, entre la narration et l'*exemplum* ; le problème est plutôt de savoir comment se recoupent ces deux plans, dans quelle mesure cet entrelacement avait été prévu, quels effets il a exercés sur la composition de la colonne et quels effets il exercera aujourd'hui sur notre analyse.

La lecture séquentielle des scènes d'avant le combat a toujours été possible pour un observateur qui marcherait (ou qui marche) autour de la colonne, parce qu'il s'agit des scènes placées le plus bas. Mais qu'en est-il des autres scènes, qui prolongent le récit en ne décrivant pas moins de vingt-trois spires ?

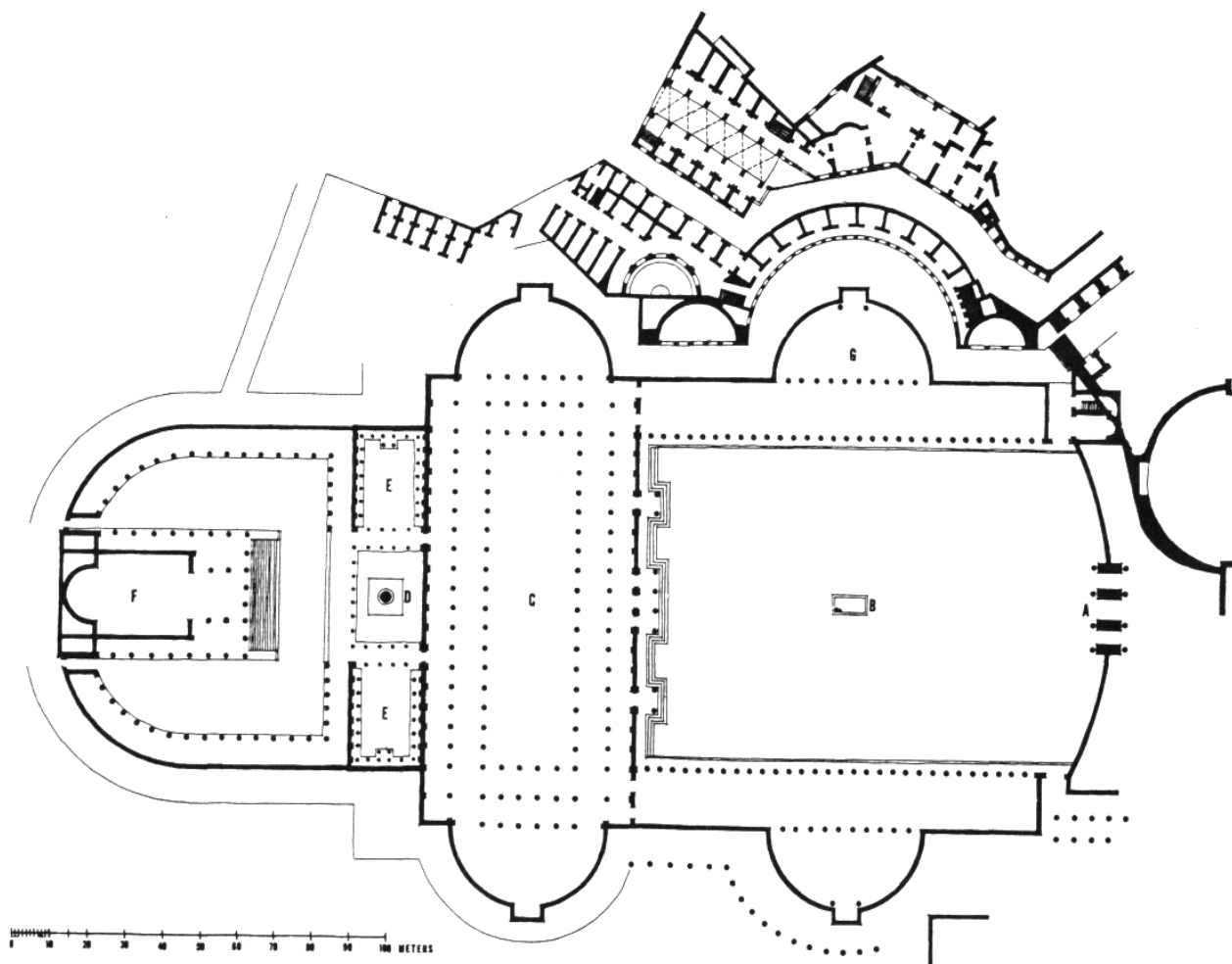
Le problème de la visibilité de la colonne pour un observateur de l'époque a été plutôt posé que résolu : K. Lehmann-Hartleben trouve « grotesk » l'idée de couvrir une colonne d'une frise en forme de spirale en relief, car, pour suivre le récit, il faudrait « tourner tout autour de la colonne comme un cheval de cirque ». Donc, poursuit-il, l'idée ne peut être attribuée à l'artiste, mais à une « intention extra-artistique », celle du Sénat ou celle de l'Empereur, qui lui imposa de réaliser une œuvre absurde en soi. Pour R. Bianchi Bandinelli, au contraire, l'impossibilité de lire les reliefs dans leur succession est la « preuve très claire du fait que tout véritable artiste travaille surtout pour lui-même, trouve sa satisfaction dans l'acte de créer ses formes, même si celles-ci ne seront jamais vues de manière adéquate. C'est pourquoi il revendique pleinement sa liberté, face à toute obligation qu'il aurait envers celui qui commande l'œuvre ». D'autres, comme H. Honour et J. Fleming, dans leur très récente *Histoire universelle de l'Art*, s'en tirent par une boutade : « Évidemment, l'artiste avait une idée très optimiste de la postérité²⁸. » Tous ces points de vue partent d'une base commune : que le récit de la colonne ne soit lisible que selon la séquence des scènes, du bas vers le haut ; et que cela ne soit possible qu'en en faisant vingt-trois fois le tour (autant de fois qu'il y a de spires), « en aiguisant le regard de façon à regarder toujours plus haut » (Honour-Fleming). Mais, même si nous ne voulons pas transformer l'observateur antique en un cheval de cirque, le soin extraordinaire apporté à chaque détail, l'invention continuelle de l'iconographie, la tension stylistique ininterrompue rendent le problème de la visibilité de la colonne très ardu. Comment était-il possible de *voir* la frise, qui vrille jusqu'à 34 mètres au-dessus du sol ? Pourquoi présenter une *succession* de faits, s'il est impossible de *les lire dans cet ordre*²⁹ ?

Dire que la colonne était entourée de monuments tout proches (les deux bibliothèques et la basilique Ulpienne — et plus tard le temple de Trajan, ph. 32) n'est pas une solution (fig. II). Nous ne pouvons pas imaginer que l'observateur, pour suivre correctement l'ordre du récit, monte à chaque spire de la frise sur l'une des bibliothèques, en admire une partie, redescende, monte à nouveau en haut de l'autre bibliothèque, observe une autre partie de la frise, et ainsi de suite ! On ne peut avancer dans cette direction qu'en émettant l'hypothèse qu'à une certaine hauteur, un balcon continu (sur quatre côtés), accessible par un ou plusieurs escaliers, et pouvant être parcouru circulairement, aurait couru non seulement le long des deux bibliothèques et de la basilique, mais aussi sur le côté vers le temple (fig. III). L'état des connaissances sur la construction des édifices du forum ne permet pas de vérifier cette hypothèse, qui demeure cependant probable comme telle : la terrasse, disposée au-dessus du portique périmétral de la cour de la colonne, devait mener l'observateur à une hauteur d'au moins 13 mètres du sol, lui offrant un second plan plus élevé d'où il pouvait voir les reliefs³⁰.

Pendant, même avec deux plans d'observation, le spectateur d'autrefois ressemble encore trop à un cheval de cirque, si nous voulons l'imaginer obligé de parcourir (d'abord sur le pavé de la cour, puis sur la terrasse) vingt-trois tours de la colonne ; et le problème de la lisibilité des reliefs selon la succession des scènes demeure à résoudre. Si jusqu'ici l'on a fait à ce sujet aussi peu d'observations, et des observations aussi rapides, c'est parce que nous sommes trop habitués à lire la colonne Trajane, non pas directement sur le monument,

LE MONDE ANTIQUE

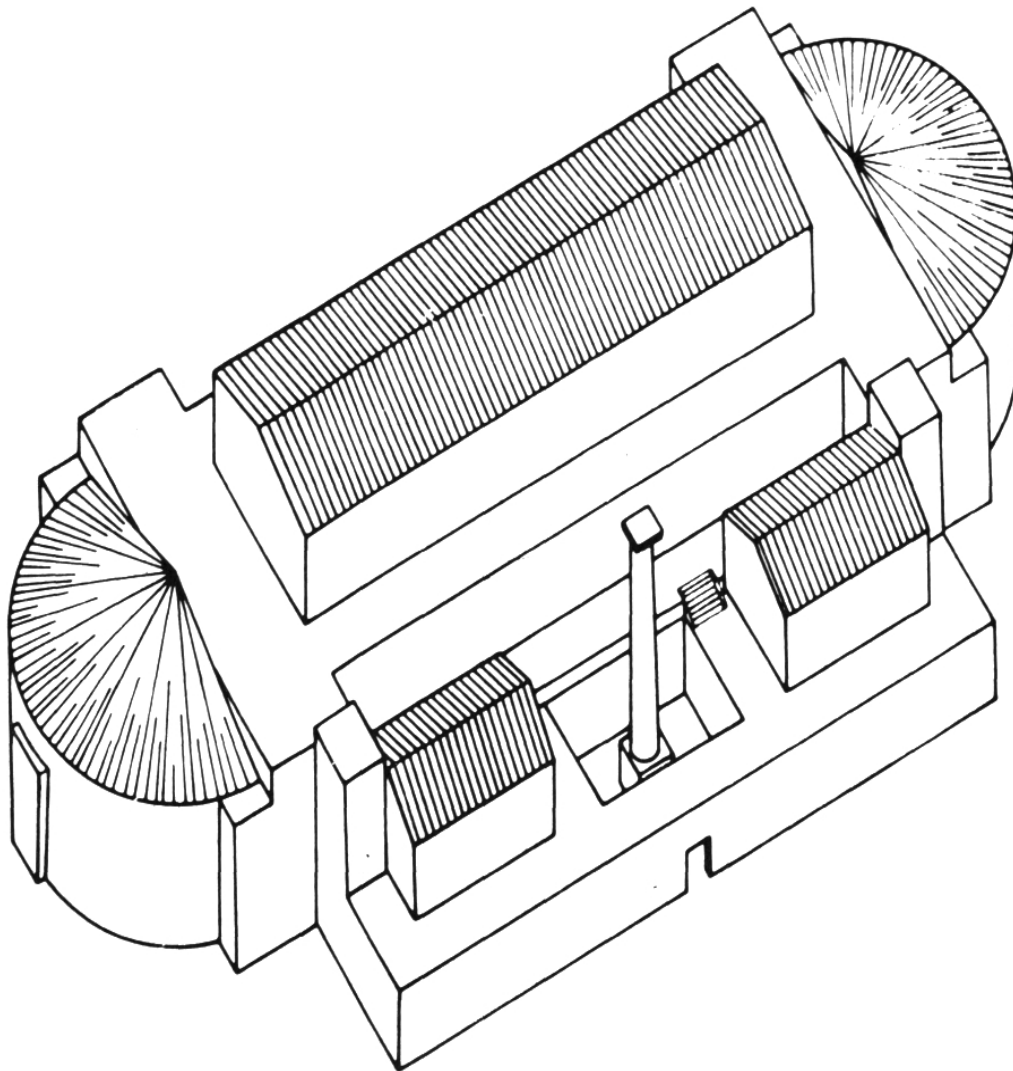
mais dans les livres, où les scènes sont nécessairement coupées, selon des césures non seulement arbitraires, mais telles qu'elles faussent de toute façon le point de vue de l'observateur de jadis. Cet observateur *ne* disposait *pas* de livres sur la colonne, et il ne pouvait jamais voir ce que nous appelons une scène sans que son œil fût appelé à errer sur les scènes voisines (à droite, à gauche, en haut et en bas).



II. Plan du forum de Trajan (d'après Mac Donald). A : arc de triomphe ; B : statue équestre de Trajan ; C : basilique Ulpienne ; D : colonne Trajane ; E : bibliothèque grecque et bibliothèque latine ; F : temple du divin Trajan ; G : exèdre des marchés de Trajan.

Toute analyse du processus visuel prévu par l'« auteur » de la colonne (en entendant par là à la fois l'artiste et celui qui l'a commandée) doit partir de trois principes :

– Premièrement, les présupposés de l'observateur contemporain, en particulier les informations qu'il a sur les guerres daciennes, la tradition iconographique de la peinture triomphale, le parcours même qu'il avait dû accomplir, entre statues et trophées constitués à partir du butin (*ex manubiis*), pour rejoindre la colonne en partant de l'arc de triomphe de l'entrée du forum. Ces présupposés représentent chez l'observateur un système d'attentes, qui d'un



III. Axonométrie de la colonne Trajane entre les deux bibliothèques et la basilique Ulpienne. Dessin d'ensemble selon Amici.

côté prédétermine la lecture des reliefs, et de l'autre conditionne par avance le contenu et la structure de ces reliefs, dans la mesure où il est connu et prévisible au moment de la rédaction et de l'exécution du programme iconographique.

– Deuxièmement, la possibilité (difficilement réalisable, il est vrai, parce qu'elle est peu commode et fatigante) d'une lecture séquentielle des reliefs, et, pour le moins, en tout cas, l'assurance que cette séquence d'images indique une succession d'événements. En conséquence, chaque groupe de personnages perçu par l'observateur (chaque « scène ») doit être entendu comme :

- a) important aux fins de la narration générale des guerres daciennes, donc digne d'attention en soi ;
- b) pertinent à la séquence des événements, selon les rapports avec l'« avant » et l'« après », c'est-à-dire avec la suite de la spirale ;
- c) récurrent par rapport à d'autres scènes semblables placées dans d'autres passages de la séquence narrative — donc à titre d'élément topique d'un rythme qui s'articule selon les principes de la répétition et de la *variatio* (variation dans

l'ordre des *topoi*, et variation dans les détails de chacune des apparitions d'un *topos* déterminé).

— Troisièmement, la double articulation du message, suivant une lecture séquentielle (qui exige, de par sa nature, des acrobaties dignes d'un « cheval de cirque »), mais en même temps avec une distribution des scènes selon un axe paradigmatique. En ce deuxième sens (qui, cependant, ne serait pas possible sans le premier), l'ensemble du message de la colonne est largement « redondant », puisqu'une fois assurés le début et la fin de l'histoire — qui est connue de tous —, toute harangue, d'une certaine façon, en vaut une autre ; et une perception fragmentaire et fortuite des reliefs exprime toujours le sens général de l'« histoire » racontée. « La narration linéaire du relief en spirale n'était plus exclusive, car l'observateur pouvait voir l'intégralité de la colonne et saisir d'un seul coup tout son message de triomphe trajanien », écrit R. Brilliant³¹.

Jusqu'ici, en parlant d'« axe paradigmatique », j'ai pris le mot « paradigmatique » au sens littéral (je faisais ainsi référence à l'*exemplum*) et le mot « axe » au sens métaphorique. Mais il existe en outre une possibilité de parler aussi d'« axe » au sens littéral. En développant et en systématisant des observations faites par d'autres, W. Gauer d'abord, puis V. Farinella ont attiré l'attention sur un certain nombre de correspondances verticales entre les images de la colonne³². La plus impressionnante d'entre elles avait déjà été indiquée par Lehmann-Hartleben : trois scènes de traversée du Danube (III-IV, ph. 5, XLVIII, ph. 12, CI, ph. 13) sont exactement alignées entre elles, et le pont de barques est, pour le regard, un point d'appui récurrent, qui oblige à reconnaître qu'une même scène se répète, et les constitue en séries. Gauer a indiqué un autre exemple intéressant, fondé sur le contenu des scènes : les scènes IX (le présage accepté de victoire, ph. 1), LXXVIII (la victoire, ph. 14) et CXLV (le suicide de Décébale, ph. 29) sont disposées sur le même axe vertical. Puisque l'alignement de la victoire et de la mort de Décébale ne laisse aucun doute, cette observation renforce l'interprétation de la scène IX comme présage de victoire³³.

Selon Gauer, la majeure partie des alignements verticaux sont dépendants du caractère reconnaissable des lieux de l'action (il parle d'un « programme topographique »). Je crois, au contraire, que ces correspondances ont été construites sur la base de *renvois visuels*, avec l'objectif de rendre évidents les thèmes topiques de la propagande contemporaine. Dans ce sens, l'axe construit sur le thème de la Victoire n'a pas besoin d'illustration. Mais tel est aussi le cas des trois ponts sur le Danube, qui évoquent tout de suite la noble formule de Fronton : « L'Empire du peuple romain porté par l'Empereur Trajan au-delà des fleuves de l'ennemi³⁴. » Ammien Marcellin lui fait écho en rappelant l'habitude de Trajan de remonter le moral de l'armée (*animare exercitum*) avec des serments solennels dont celui-ci : « Puissé-je ainsi franchir sur des ponts l'Ister et l'Euphrate ! » Déjà Pline le Jeune, écrivant à Caninius Rufus qui s'apprêtait à célébrer en vers les guerres daciques, énumérait, parmi les thèmes de « ce sujet si poétique et qui ressemble tant à une légende, quoiqu'il s'agisse de choses tout à fait vraies », les nouveaux ponts lancés sur les fleuves de Dacie (*novos pontes fluminibus iniectos*). Certaines monnaies de Marc Aurèle (171-172), sur lesquelles l'Empereur conduit lui-même la traversée du Danube grâce à un pont de barques (ph. 15), garantissent l'efficacité et l'usage immédiat du thème, qui

sera repris aussi pour les monnaies de Caracalla (208) avec l'inscription *TRAIECTVS*, et pour celles de Sévère Alexandre (235)³⁵. Chaque traversée (*traiectus*) est donc en même temps un événement historique exact et un *topos* qui renvoie à une ligne d'*exempla*. L'axe narrativo-séquentiel, fondé sur le principe de la contiguïté, et l'axe paradigmatique, fondé sur le principe de la similarité, se recourent.

Une analyse complète des « règles du jeu » est, je pense, encore prématurée. J'essaierai d'indiquer quelques pistes de recherche :

– La norme fondamentale d'organisation des images selon l'axe séquentiel est le procès selon lequel la succession des images correspond à une succession temporelle, qui à son tour contient en soi, par implication, le déplacement topographique (et donc la conquête du territoire)³⁶.

– La seconde norme est l'encadrement du récit en un nombre limité de types iconographiques, bien connu du public contemporain (probablement par les peintures triomphales) et nécessairement répétés (vue la longueur du récit).

– La troisième norme est la *variatio* : dans les détails de chaque *topos* ; dans l'ordre toujours différent dans lequel ils sont disposés ; dans l'insertion d'hapax tels que la scène IX (ou encore, par exemple, les scènes XLIV et XLV).

– La norme fondamentale d'organisation des images selon l'axe paradigmatique est le procès selon lequel la répétition d'un même schéma iconographique (dans la mesure où il est reconnaissable malgré ses variations) suggère une scansion du récit en segments, selon des récurrences qui renvoient à une valeur exemplaire et sont fondamentalement projetées vers un plan méta-historique, où toute harangue du prince ne peut que remonter le moral de l'armée (*animare exercitum*), où toute bataille ne peut qu'être gagnée par les Romains.

– Cette anaphore calculée de *topoi* peut se percevoir soit au gré d'une observation fragmentaire et fortuite (l'observateur qui tourne autour de la colonne), soit par une observation préordonnée et qui part, comme telle, des intentions de l'artiste et de celui qui a commandé l'œuvre : la perception des correspondances verticales. Une fois expérimenté, ce second type de perception oriente et conditionne inévitablement le premier.

– La perception de l'axe paradigmatique prend pour toute la séquence du récit une valeur de « lien », et plus elle assume cette valeur, moins la séquence tout entière se laisse lire comme telle.

Ce dernier point peut être illustré à un niveau élémentaire par des correspondances visuelles (traits d'union) entre bandes contiguës (ph. 16) : les Sarmates (avec cuirasse écaillée) de la scène xxxi attaquent un fortin romain et reparaisent tout de suite au-dessus (scène xxxvii), renversés par la cavalerie romaine. Comme il est inévitable de percevoir les deux scènes ensemble, la seconde vient comme une *prolexis* de la victoire romaine³⁷. Autre chose : dans les scènes LX-LXI (ph. 17-18), les deux lignes obliques et opposées des boucliers romains forment une sorte de pointe de flèche dirigée vers la bande la plus haute, où se situe la grande reddition (ph. 19) à la fin de la première campagne (scène LXXV), également rythmée par la répétition des boucliers jetés à terre par les Daces pour implorer la clémence de l'Auguste. Ces exemples invitent déjà à étudier l'organisation du travail des sculpteurs de la colonne, qui a rendu possible une construction si soignée des images. Les correspondances entre les bandes très éloignées les unes des autres portent encore plus fortement dans cette direction.

LE MONDE ANTIQUE

Sans discuter ici les propositions de Gauer, qui me paraissent assez compliquées³⁸, je dirai que trois phases me semblent absolument nécessaires pour la réalisation de la colonne.

1°) *Dessin* sur support de papier qui doit être imaginé sous forme d'un ou plusieurs rouleaux et que l'artiste peut avoir soumis à l'examen de celui qui a commandé l'œuvre. Ce dessin peut s'être fondé sur les relations (orales et écrites) de la guerre, mais aussi sur les peintures faites pour les deux célébrations du triomphe de Trajan sur les Daces. Mais ceci ne signifie pas que les reliefs de la colonne soient la « copie » de ces peintures : il est tout aussi probable qu'ils aient été conçus en compétition avec elles³⁹.

2°) *Maquette* réalisée à l'échelle (*proplasma*) en argile ou en cire sur laquelle le dessin doit être reporté ou gravé. Dans cette phase, il a été possible de préparer les correspondances verticales.

3°) Montage et travail des sculpteurs sur la colonne (selon des modalités dont je ne traiterai pas ici).

Le *punctum dolens*, c'est évidemment le passage de la phase 1 à la phase 2. Puisqu'il n'est pas possible qu'une simple transcription du dessin de la phase 1 sur la maquette de la phase 2 ait miraculeusement produit les correspondances verticales observées, il faut supposer que le dessin initial a été *modifié*, à cette deuxième phase, *en fonction des correspondances verticales*. Si nous réussissions à identifier ces modifications, nous aurions du même coup la preuve que le système des correspondances verticales a été élaboré de manière tout à fait consciente. Il sera difficile (sinon impossible) de « découvrir » la plus grande partie de ces modifications supposées et en particulier les scènes supprimées, ajoutées ou déplacées en bloc d'une place à une autre. J'essaierai de donner des exemples de deux autres types de modifications : la *contraction* de plusieurs scènes en une et l'*expansion* d'une scène unique.

Voici une scène (la scène xxxix) particulièrement bondée (ph. 20, 21) : Trajan reçoit une ambassade en se tenant dans un fortin que les légionnaires sont en train de construire, tandis que sur la gauche d'autres Daces s'approchent pour faire acte de soumission, et qu'à droite quelques soldats des troupes auxiliaires amènent à Trajan des prisonniers qui viennent d'être capturés — probablement des espions.

Nous pouvons la décrire comme la contraction, je dirai même la crase de quatre scènes différentes :

- 1) l'ambassade, *legatio* (voir par exemple scène LII, ph. 22) ;
- 2) la soumission, *submissio* (par exemple scène CXLI, ph. 23) ;
- 3) les *fabri*, soldats construisant un fortin (par exemple scène XIX, ph. 9) ;
- 4) la capture d'espions ennemis (par exemple scène xviii, ph. 10).

Le personnage de Trajan est commun (ἀπὸ κοινοῦ) aux quatre scènes. On peut donc avancer l'hypothèse qu'il y a dans ce dessin une succession de quatre scènes distinctes, puis contractées en une seule en fonction de l'alignement vertical de la scène xxxiii (ph. 24) avec les scènes XLVI-XLVII⁴⁰ (ph. 25) : deux scènes de départ (*profectio*) où Trajan, d'un geste identique, se tourne d'abord vers ses soldats, puis vers quelques Daces soumis, et la clémence du prince, prêt à accueillir ses ennemis parmi les sujets de Rome, se révèle dans toute sa limpidité et sa solennité (ph. 26).

La scène CXLV montre la mort de Décébale, représenté dans un schéma ico-

nographique qui revient souvent sur la colonne — un genou appuyé à terre, une jambe allongée (voir par exemple scène CXII). La variante importante est que Décébale est en train de se couper la gorge avec une *falx*. On peut la confronter avec deux autres représentations du même événement : une métope d'Adamklissi (ph. 30 a, b) et la stèle de Philippes, où un décurion se vante d'avoir capturé et décapité Décébale (ph. 31)⁴¹. Ces deux exemples, et du reste plusieurs scènes de la colonne, montrent qu'il était aisé de donner une représentation « rapide » de la mort de Décébale. Mais cette scène est placée très haut sur la colonne (nécessairement, car elle eut lieu à la fin de la guerre !) et sa grande importance narrative exigeait qu'elle fût fortement signalée à l'attention de l'observateur, l'obligeant à reconnaître le roi Décébale dans ce Dace qui se suicidait, et dans cette mort la défaite de son peuple. A cette fin, on usa probablement de deux artifices convergents. Le personnage de Décébale fut placé sur le même axe que la victoire et le présage initial. Et l'ensemble de la scène fut gonflé jusqu'à occuper plus d'une demi-spirale (scènes CXLII à CXLVI, ph. 27-28-29), et construit de telle façon que le mouvement univoque des vingt-et-un cavaliers force le regard à glisser vers la droite, jusqu'à ce qu'il soit arrêté par le gigantesque personnage du roi suicidé, par l'imposante césure de l'arbre et par les deux cavaliers romains bondissant de leur cheval et tournés en sens contraire.

La colonne Trajane n'est donc pas le fruit accidentel d'un montage fortuit de scènes, mais une savante construction imaginée en fonction d'une présentation publique des entreprises de Trajan en Dacie, construction qui adapte le récit au genre très nouveau du relief en spirale, à sa place dans la cour et à sa visibilité. En utilisant pour ce processus créatif le langage de la rhétorique, nous dirons que la première phase (le dessin) correspond à l'*inventio*, la seconde (la transposition du dessin sur une maquette, avec des modifications) à la *dispositio*, la troisième (l'exécution des reliefs sur le marbre) à la *compositio*. Dans le passage de l'une des phases à une autre, il faut étudier soigneusement le jeu des rapports entre l'artiste (avec ses assistants) et le commanditaire (avec ses conseillers), en considération de la meilleure formulation et de la meilleure lisibilité du message, par rapport au public que l'on voulait toucher⁴². L'hypothèse d'une construction si longuement et si attentivement élaborée a besoin évidemment de vérifications bien plus vastes et approfondies que les exemples que j'ai produits ici. Je me contenterai pour le moment de terminer par deux citations. La première est tirée d'une lettre écrite à Fronton, en 165 après Jésus-Christ, par l'un des successeurs de Trajan, Lucius Verus⁴³. Lucius Verus, qui se trouvait alors sur le front parthe, demande à son ancien précepteur d'écrire une histoire de cette guerre, et finit par nous offrir une liste des matériaux de travail de l'historien, qui, je crois, n'a guère d'égale dans le monde antique. Fronton sera informé des événements de la guerre, car Lucius Verus va lui envoyer :

- a) des copies des lettres « à moi envoyées par les généraux chargés de chacune des missions » accomplies par l'armée⁴⁴ ;
- b) des copies des lettres dans lesquelles le même Lucius Verus expliquait ce qui devait être fait⁴⁵ ;
- c) quelques tableaux (*picturae quaedam*)⁴⁶ ;
- d) des comptes rendus (*commentarii*) écrits à la demande du prince (*man-*

LE MONDE ANTIQUE

datum) par Avidius Cassius et Martius Verus⁴⁷, afin de donner à Fronton une vision des événements aussi exacte que s'il y assistait⁴⁸, et de lui faire connaître les mœurs et sentiments des hommes⁴⁹ ;

e) éventuellement un compte rendu (*commentarius*) composé par la suite pour Fronton par Lucius Verus lui-même, « si tu veux que moi aussi je rédige un compte rendu »⁵⁰ ;

f) « nos discours au Sénat »⁵¹ ;

g) « nos harangues (*adlocutiones*) à l'armée »⁵² ;

h) « mes entrevues avec les barbares »⁵³.

Sur la table de l'historien officiel Fronton s'alignent donc des lettres, des comptes rendus⁵⁴, des entrevues, des discours, des harangues⁵⁵, mais aussi des tableaux. Témoignage précieux (mais non pas unique) qu'au front, par les soins du général, des peintures (*in tabula* ou *textiles*) étaient déjà préparées pour être envoyées à Rome, afin d'y être ensuite utilisées comme peintures triomphales, ou comme modèles de peintures triomphales. Chercher derrière la colonne Trajane « la » source d'« un » texte n'a donc pas beaucoup de sens, pas plus que n'en aurait la recherche de « la » source de ce modèle dans un tableau expédié à Rome par Trajan. Entre informations orales, écrites et peintes, il y a évidemment un cercle continu, lorsque les événements sont contemporains. Et chacune de ces séries a ses propres règles du jeu.

Mais après avoir déployé devant son historien le dossier des matériaux nécessaires à composer une *Histoire des Parthes*, Lucius Verus poursuit : « Tu insisteras longuement sur les causes et sur le début de la guerre, ainsi que sur les échecs subis en mon absence. Ne te presse pas d'en venir à mon action. En outre, je tiens pour indispensable de rendre clair combien les Parthes étaient supérieurs avant mon arrivée, en sorte que puisse être manifeste l'importance de mon rôle. Faut-il que tu ne présentes de tout cela qu'un rapide aperçu, comme le fit Thucydide dans sa ' Pentécontaétie ' (dans son Récit de Cinquante ans)⁵⁶ ? Ou faut-il que tu pénètres un peu plus profondément dans le sujet ? c'est à toi d'aviser. Bref, mes hauts faits, quelle que soit leur nature, ne sont, ni plus ni moins, que ce qu'ils sont ; mais ils paraîtront aussi grands que tu voudras qu'ils paraissent⁵⁷. »

Le prince commanditaire suggère le ton de la narration, le thème des chapitres initiaux, la façon de faire ressortir sa contribution personnelle et la valeur des ennemis (car sa victoire n'en paraîtra que plus éclatante), mais surtout le but de l'œuvre et les techniques de la manipulation « afin qu'apparaisse clairement tout ce que j'ai fait ; mes entreprises seront aussi grandes que tu le voudras »⁵⁸.

Il s'est probablement passé la même chose avec les images. Ma seconde citation vient du *Contre Julien* de Grégoire de Naziance (ca. 364 après Jésus-Christ)⁵⁹, où apparaît, dans un contexte violemment polémique contre l'Apostat, un petit morceau iconographique qui représente comme *nomos* (norme) des Romains, leur souci d'honorer les empereurs avec des images exposées en public. Et en effet, ajoute-t-il, tous les insignes du pouvoir et une multitude de sujets ne suffisent pas à faire d'un homme un prince. Ils « prétendent, au contraire, à la *proskynesis* pour paraître plus augustes (*semnoteroi*), mais que cet hommage soit rendu à eux-mêmes ne leur suffit pas, ils veulent le voir s'étendre aux statues et aux peintures qui les représentent (...). Et ces images,

chaque empereur se les fait faire comme il lui plaît : certains se font représenter tandis qu'ils reçoivent les dons des plus illustres cités, d'autres tandis qu'une Victoire les couronne ; d'autres tandis que des magistrats leur rendent hommage, chacun paré de ses propres décorations ; d'autres encore préfèrent se faire représenter lorsqu'ils vont à la chasse et assènent un grand coup à la proie ; d'autres aussi exigent de nombreux personnages figurant des barbares vaincus, qui se jettent à leurs pieds ou gisent morts par terre. En effet, conclut-il, les empereurs n'aiment pas seulement leurs propres entreprises dans la mesure où elles ont vraiment eu lieu (bien qu'ils s'en réjouissent beaucoup), mais aussi *la façon de les faire représenter* (οὐ τὰς ἀληθείας τῶν πραγμάτων μόνον, ἀλλὰ καὶ τὰ τούτων ἰνδάματα) ».

Ce petit (mais probablement unique) répertoire d'iconographie impériale se termine d'une façon qui rappelle de près les paroles de Lucius Verus. Les entreprises du prince (*res gestae, prágmata*) sont ce qu'elles sont, mais ce qui importe au moins autant que la vérité (*alétheia*) des faits, c'est la manière dont elles apparaîtront (*videbuntur*) dans le texte de l'historien ou dans les images de l'artiste (*indálmata*).

Si, en tenant compte de la spécificité du langage iconographique et de la complexité du contexte, nous voulions essayer de lire la colonne Trajane à la fois comme un *index rerum in Dacia gestarum* et comme un manifeste de l'idéologie trajanienne — dont émerge, vivante, l'image publique du prince selon des techniques et des formules de présentation élaborées par lui et autour de lui vers l'an 113 après Jésus-Christ —, il y aurait beaucoup de travail à faire, non seulement sur la colonne mais sur les textes (ceux de Pline et de Dion de Pruse, par exemple) qui parlent le plus de la royauté. Les paroles que Lucius Verus écrit à Fronton, il nous est impossible de ne pas les lire à travers le filtre ironique et dédaigneux du *Comment il faut écrire l'histoire* de Lucien (écrit l'année même de la lettre). Pourtant, nous nous intéressons peut-être encore plus à saisir, à travers les paroles du prince, la trace d'un dialogue entre l'historien et le commanditaire, que nous pouvons essayer d'imaginer en le transposant à l'époque de Trajan. Il peut également avoir dit à l'artiste qui dirigea les travaux de la colonne : « Voici les matériaux que je te donne pour représenter mes entreprises. Elles paraîtront aussi grandes que tu désireras qu'elles paraissent (*tantae autem videbuntur quantas tu eas videri voles*). »

Salvatore SETTIS

École Normale Supérieure de Pise

Traduit par Jean Andreau, Elsa Bonan et Alain Schnapp

NOTES

1. Pour une information générale et une large bibliographie sur la Colonne, je renvoie aux travaux de G. KOEPEL et G. BECATTI publiés dans *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 12, 1, 1982, respectivement p. 491 ss et p. 536 ss.

2. « Note sulle guerre daciche di Traiano : “ redivus ” del 102 e “ itus ” del 105 », *Rheini-*

LE MONDE ANTIQUE

sches Museum, N.F., CXXII, 1979, p. 172 ss ; « Introduzione alla seconda dacica di Traiano », dans *L'esame storico-artistico della Colonna Traiana*, Colloquio italo-romeno, Rome, 1982, p. 21 ss.

3. I. RICHMOND, *Trajan's Army on Trajan's Column*, réimpr., Londres, 1982 ; H. DAICOVICIU, « Osservazioni intorno alla Colonna Traiana », *Dacia*, III, 1959, p. 311 ss, p. 321 ss. Voir aussi les études de L. ROSSI, parmi lesquelles spécialement *Trajan's Column and the Dacian Wars*, Londres, 1971 ; F. BOBU FLORESCU, *Die Trajanssäule*, Bucarest-Bonn, 1969, p. 61 ss : « Die Sachkultur » ; O. GAMBER, « Dakische und Sarmatische Waffen auf den Reliefs der Trajanssäule », dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LX, 1964, p. 7 ss ; S. S. WEINBERG, « A Hoard of Roman Armor », *Antike Kunst*, XXII, 1979, p. 82 ss.

4. Respectivement K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule, ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin-Leipzig, 1926 ; F. KOEPP, compte rendu de K. Lehmann-Hartleben, dans *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, CLXXXVIII, 1926, p. 369 ss.

5. « Il " Maestro delle imprese di Traiano " », dans *Storicità dell'Arte classica*, Florence, 1950, p. 229 ss.

6. P. ROCKWELL, *Preliminary Study of the Carving Techniques on the Column of Trajan*, preprint daté Rome, 1983 et publié par l'ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property).

7. G. BOTTARI, S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, la scultura e l'architettura*, I, Milan, 1822, p. 70 ss, surtout p. 71. La lettre est du 7 décembre 1547. J'ai introduit dans le texte une correction : le mot « œuvre », à la place du mot « âge » qu'emploient Bottari et Ticozzi. « L'âge de vingt maîtres » n'aurait en effet pas de sens.

8. L. ROSSI, *Rotocalchi di pietra*, Milan, 1981 ; A. MALISSARD, *Étude filmique de la colonne Trajane*, Diss., Tours, 1974 et divers articles, tous cités par MALISSARD dans sa contribution à *Aufstieg und Niedergang...*, *op. cit.*, p. 579 ss.

9. T. HÖLSCHER, « Die Geschichtsauffassung in der römischen Representations-Kunst », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, XCV, 1980, p. 265 ss et spécialement p. 290 ss, cf. p. 312.

10. P. DESIDERI, *Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell'impero romano*, Messine-Florence, 1978, surtout p. 283 ss. On peut dire, certes, que la formation de l'idéologie trajanienne plonge ses racines jusqu'en 68-69 après Jésus-Christ, année tourmentée des quatre empereurs (voir G. VALERA, « La crisi del 68 d. C. e la formazione dell'ideologia traiana », *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lett. e BBAA. di Napoli*, N.S., III, 1977, p. 289 ss). Mais, par la suite, la signification et le profil du personnage du prince avaient été mis en discussion, tout particulièrement par Domitien, et à l'occasion des oppositions qu'il suscita à la fin de son règne. Bien plus, les différences entre Trajan et Domitien sont d'autant plus accentuées, dans les sources de l'époque, que la continuité se marque davantage dans les actes politiques concrets (voir en ce sens K. A. WATERS, « Traianus Domitiani continuator », *American Journal of Philology*, XC, 1969, p. 385 ss). Je n'ai pas lu M. MUSIELAK, « Trajan, jako uosobienie ideału obywatela i władcy w swietle propagandy politycznej swoich czasow » [Trajan comme citoyen et souverain idéal dans la propagande politique de son temps], *Eos*, LXVII, 1979, p. 119 ss.

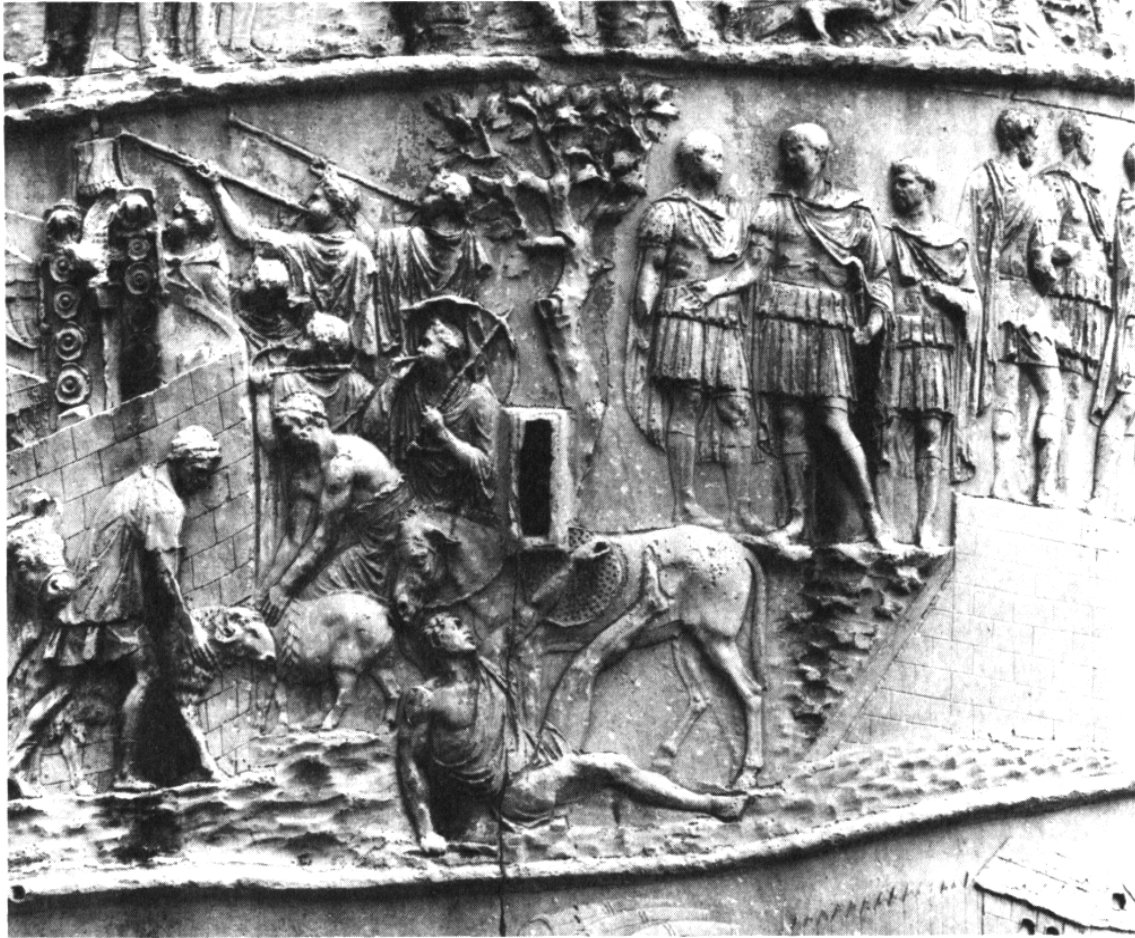
11. R. GUERRINI, *Studi su Valerio Massimo*, Pise, 1981, surtout p. 11 ss (Tipologia di « fatti e detti memorabili » : dalla storia all'exemplum). Voir aussi H. STIERLE, « Histoire comme exemplum/exemplum comme histoire », *Poétique*, X, 1972, p. 185 ss.

12. Cf. K.-H. SCHWARTE, « Trajans Regierungsbeginn und der " Agricola " des Tacitus », *Bonner Jahrbücher*, CLXXXIX, 1979, p. 139 ss ; dans le même sens M. LAUSBERG, « Caesar und Cato im Agricola des Tacitus », *Gymnasium*, LXXXVII, 1980, p. 411 ss, et surtout p. 429 ss.

13. Sur l'authenticité de ce livre, voir G. BENDZ, *Die Echtheitsfrage des 4. Buches des Frontinus Strategemata*, Diss. Lund, 1938.

14. Voir surtout R. VULPE, « Les Bures alliés de Décébale dans la première guerre dacique de Trajan », *Studii clasice*, V, 1963, p. 223 ss ; cf. W. GAUER, *op. cit.*, p. 24 ss.

15. *The Great Palace of the Byzantine Emperor*, II, D. TALBOT RICE éd., Edimbourg, 1968, pp. 122, 124 ss, n° 12 et planche 45 (ca. 450-500 après Jésus-Christ). Selon E. PETERSEN (dans E. PETERSEN, A. VON DOMASZEWSKI, G. CALDERINI, *Die Markussäule auf Piazza Colonna in*



1. Colonne Trajane, scène IX : le « présage accepté » de victoire.

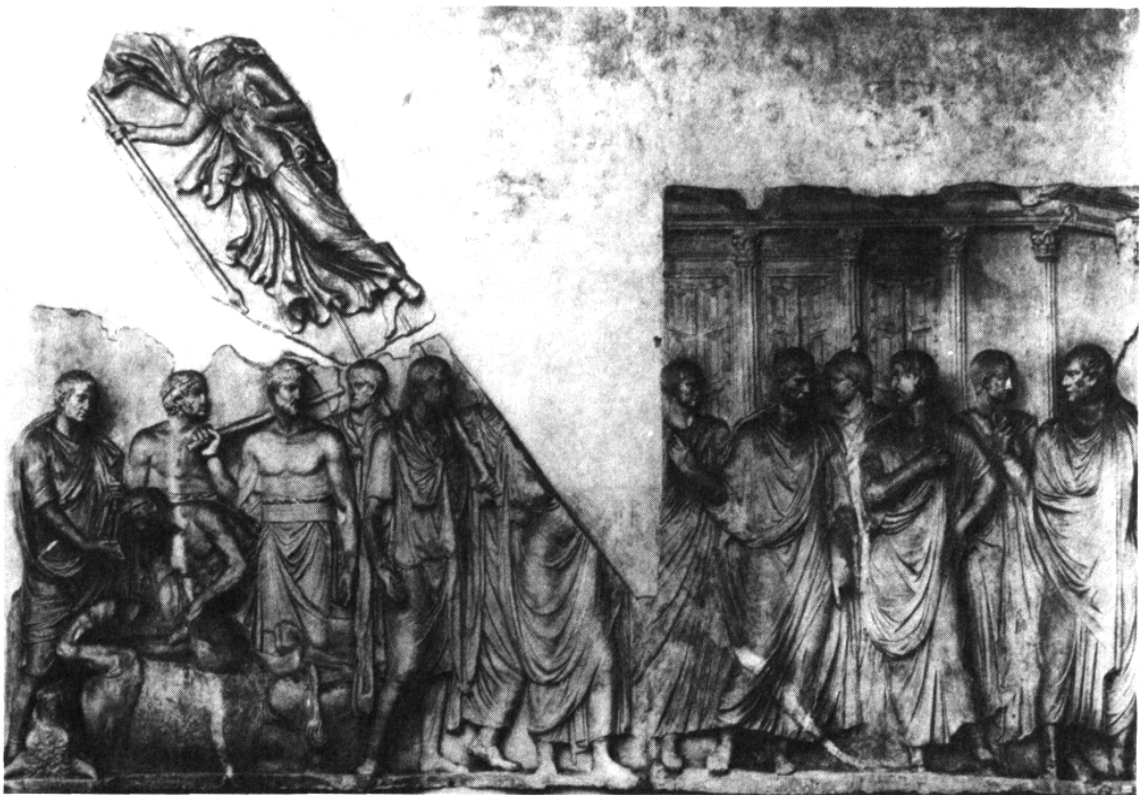


2. Constantinople, mosaïque du palais impérial : détail (d'après Talbot Rice).

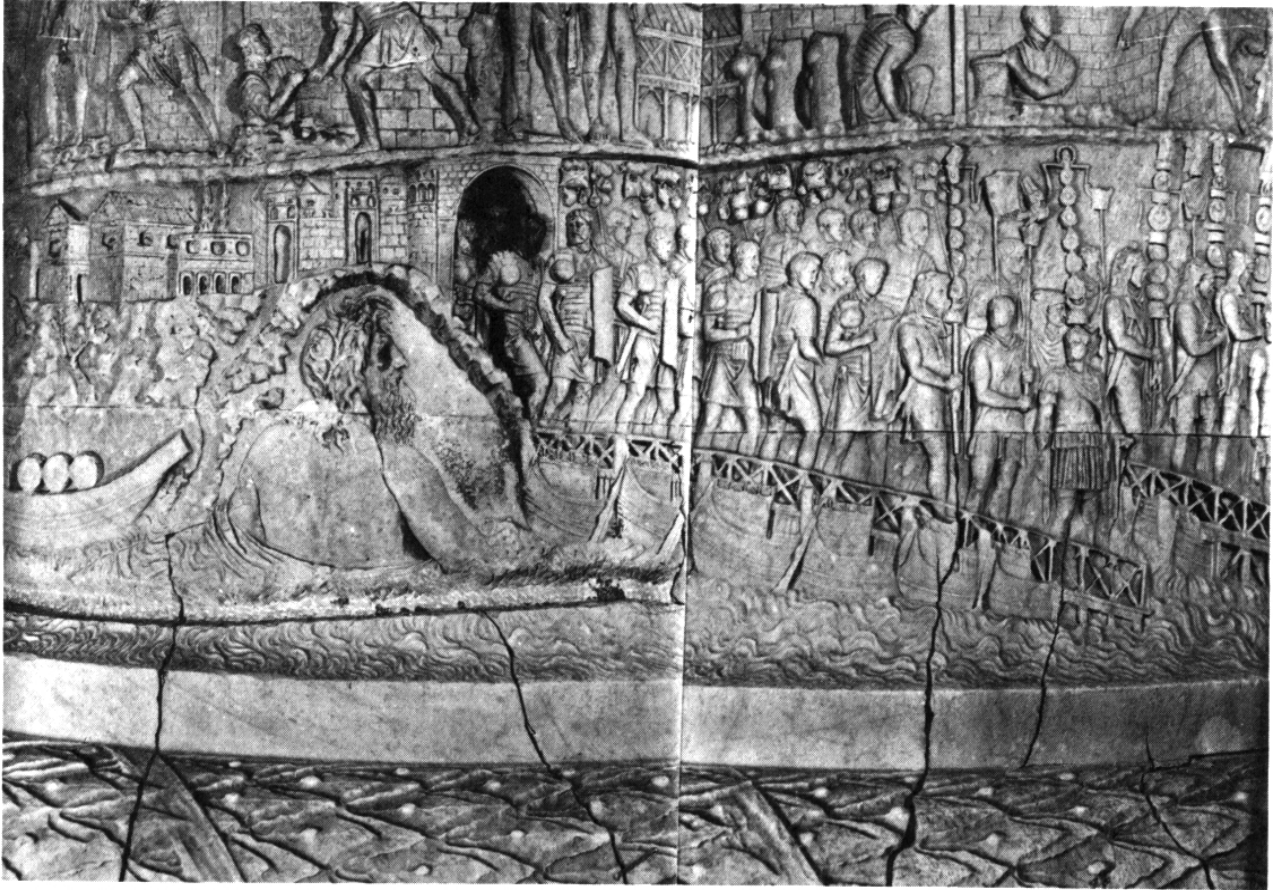
LE MONDE ANTIQUE



3. Colonne Trajane, scène LXXXVI : sacrifice avec le taureau mort.



4. Paris, Louvre : relief avec examen de fressure, provenant du forum de Trajan (d'après le moulage).



5. Colonne Trajane,
scènes III-IV-V : traversée
du Danube sur un pont de
bateaux.

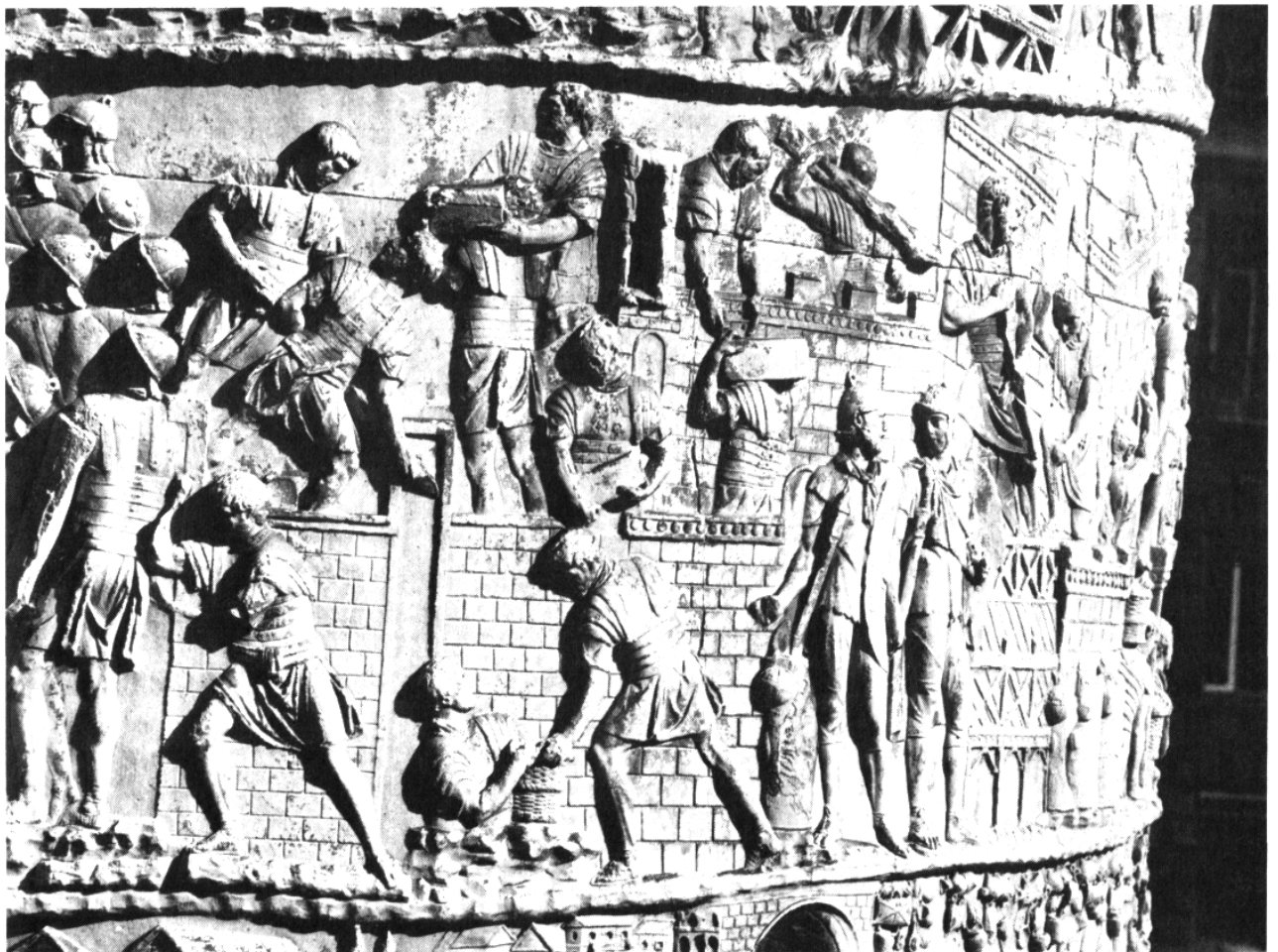


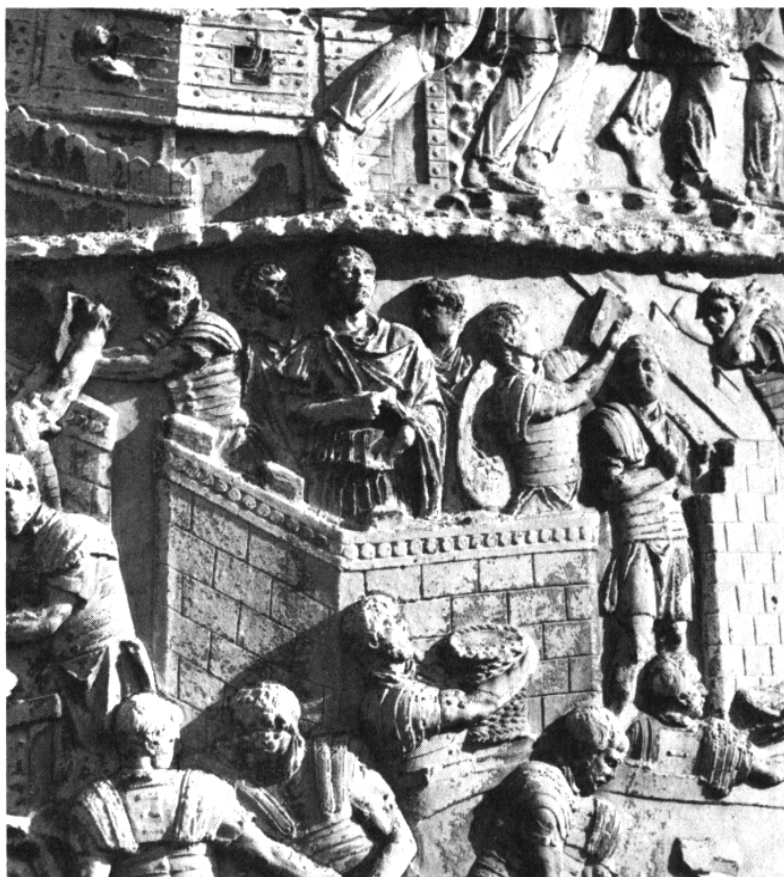
6. Colonne Trajane,
scène VI : le conseil du
prince.



7. Colonne Trajane,
scène x : la harangue.

8. Colonne Trajane,
scène xi : soldats au travail
(*fabri*).



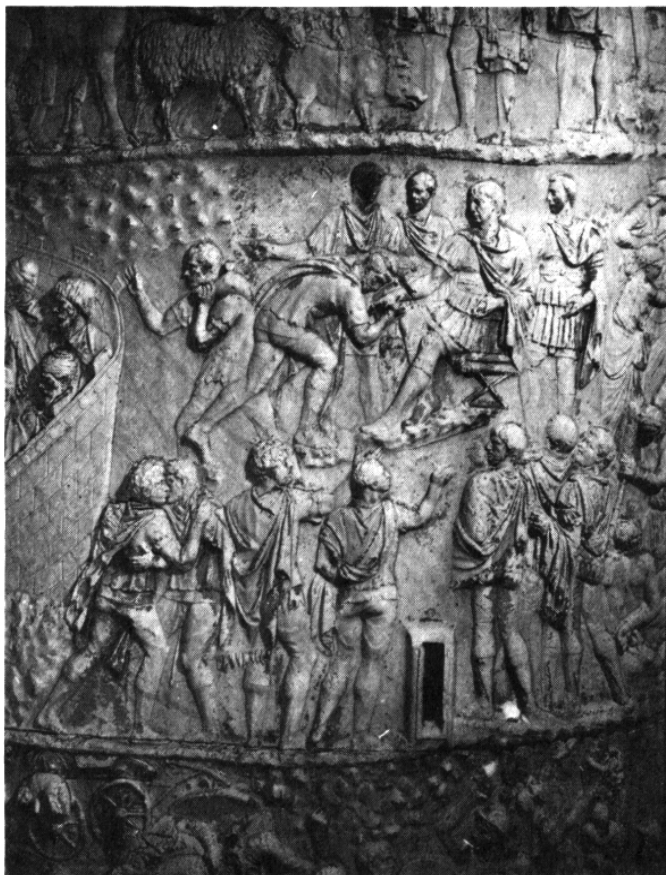


9. Colonne Trajane, scène xx : soldats au travail sous la surveillance de Trajan.



10. Colonne Trajane, scène xviii : capture d'un espion ennemi.

LE MONDE ANTIQUE



11. Colonne Trajane,
scène XLIV : distribution de
dons.



12. Colonne Trajane,
scène XLVIII : traversée du
Danube.



14. Colonne Trajane, scène LXXVIII : la Victoire écrivant sur un bouclier pris aux Daces.



13. Colonne Trajane, scène CI : traversée du Danube.



15. Monnaie de Marc-Aurèle représentant la traversée du Danube (d'après Hölscher).



16. Colonne Trajane, vue partielle des spirales 4 à 6.



17. Colonne Trajane,
scène LX (détail) :
affrontement entre
Romains et Daces.



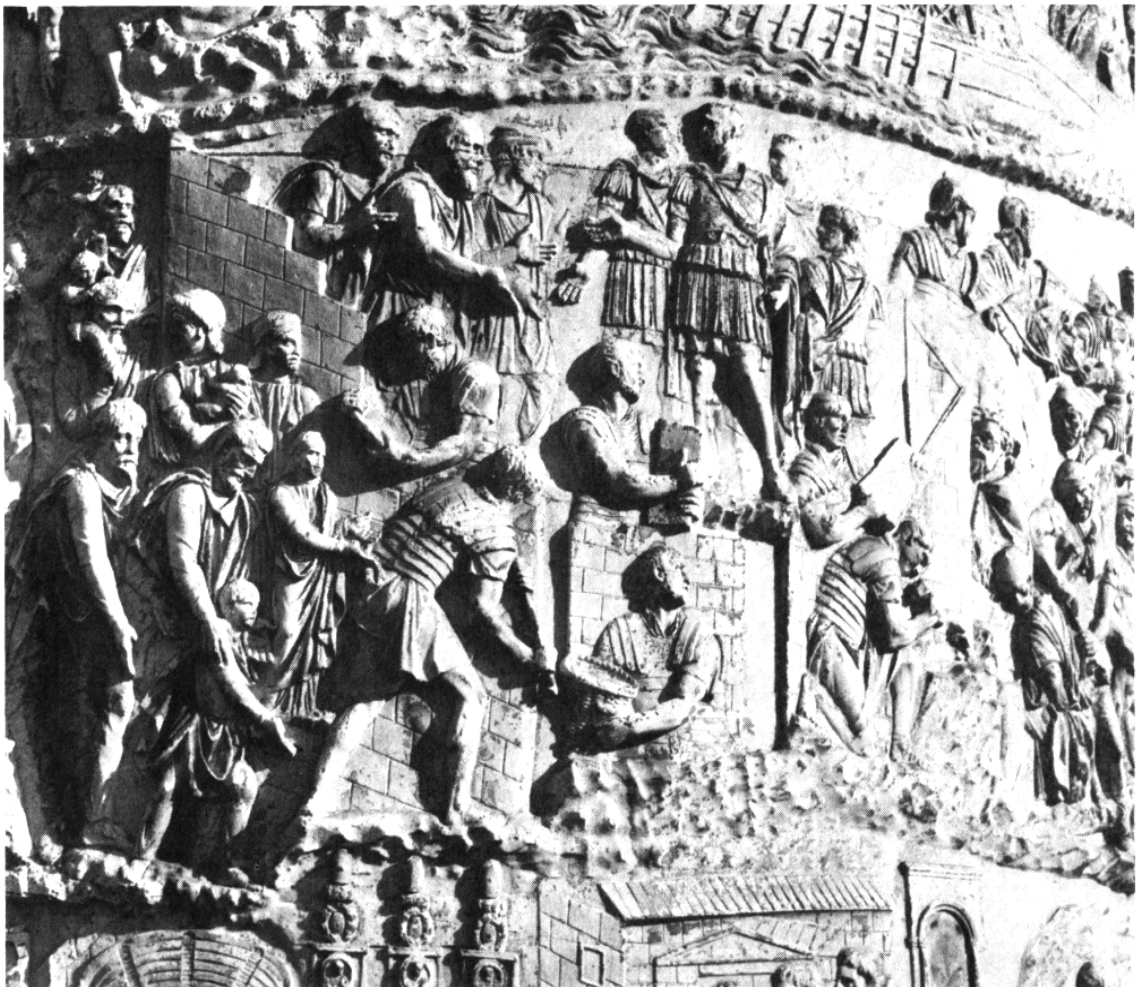
18. Colonne Trajane,
scène LXI.

LE MONDE ANTIQUE



LXXV

19. Colonne Trajane, scène LXXV : reddition des Daces à la fin de la première guerre (détail).

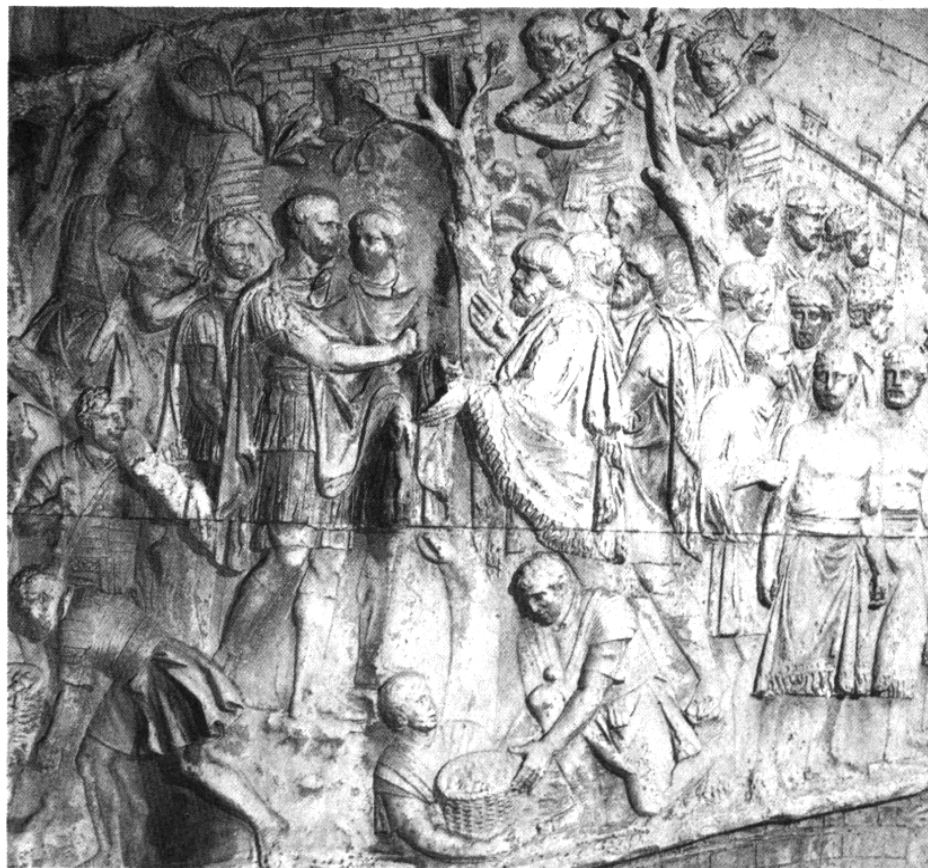


20. Colonne Trajane, scène xxxix : soumission, ambassade, soldats au travail, captifs.



21. Colonne Trajane, scène xxxix : soumission, ambassade, soldats au travail, captifs.

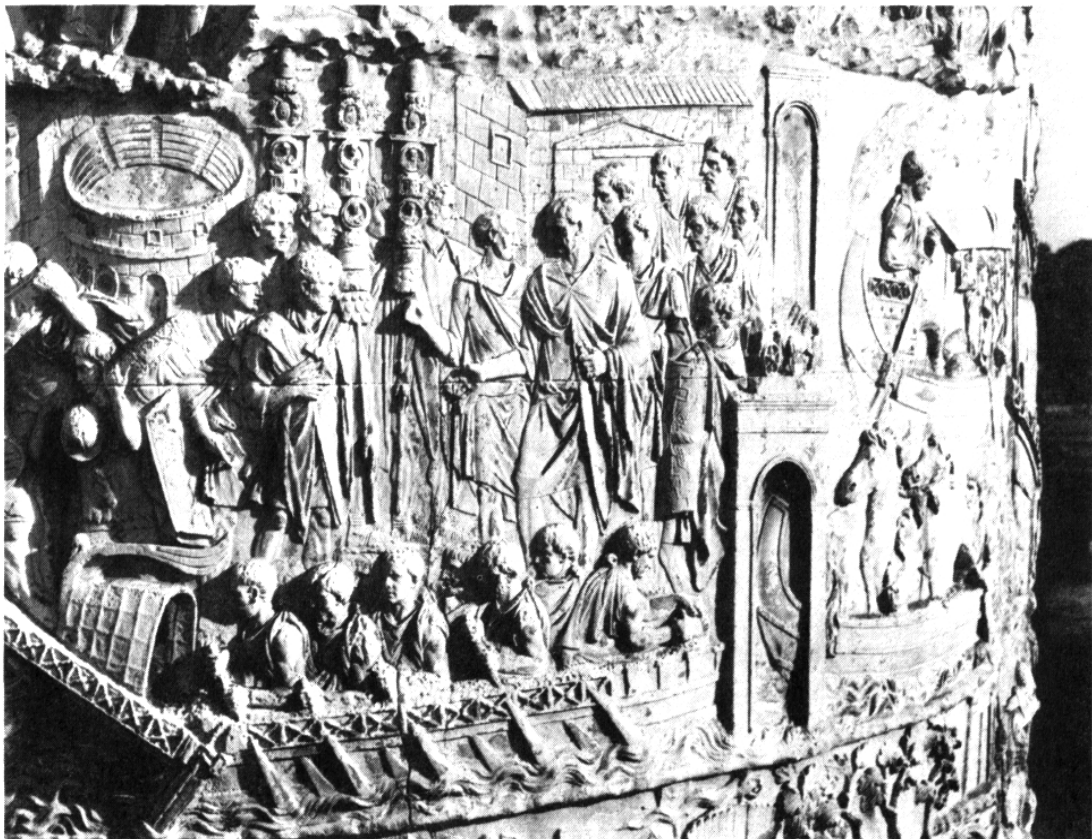
22. Colonne Trajane, scène lxx : une ambassade dace rencontre Trajan.





23. Colonne Trajane, scène cxli : soumission.

24. Colonne Trajane, scène xxxiii : départ de Trajan.





25. Colonne Trajane, scènes XLVI-XLVII : départ et soumission.

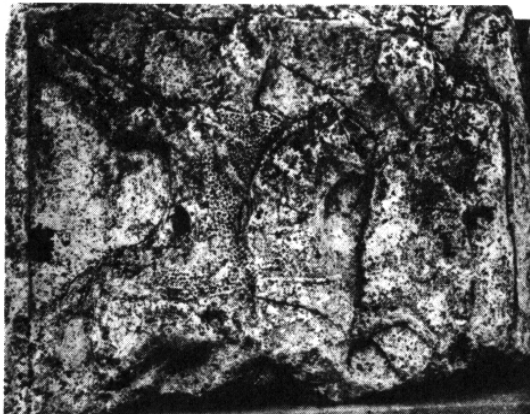


26. Colonne Trajane, vue partielle des spirales 5 à 7.



27

30a. Métope d'Adamklissi avec le suicide de Décébale.



b. Dessin d'interprétation de la métope (d'après Speidel).





28

27-28-29. Colonne Trajane, scènes CXLII-CXLV : poursuite et suicide de Décébale.

29





31. Stèle de Tiberius Claudius Maximus de Philippes (d'après Speidel).



32. Rome-EUR, Musée de la Civilisation romaine : maquette du forum de Trajan (détail).

Rom, Munich, 1896, p. 54) une scène semblable apparaîtrait au début de la colonne de Marc Aurèle, peu reconnaissable à cause de l'état fragmentaire et dégradé des reliefs ; mais cette interprétation est au moins très douteuse (en ce sens déjà W. ZWIMMER, *Studien zur Markussäule*, I, Amsterdam, 1941, p. 261 ss).

16. L. SAGLIO, dans DAREMBERG-SAGLIO, *Dict. des Ant.*, I, 2, p. 1568 s.v. *cribrum*.

17. A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *Histoire de la divination dans l'antiquité*, IV, Paris, 1882, p. 136 ss ; W. R. HALLIDAY, *Greek Divination. Study of its Methods and Principles*, Chicago, 1967, (1^{re} éd. 1913), p. 44 ss et p. 162 ss ; E. RIESS, s.v. *Omen* dans *RE*. XVIII, I, 1939, c. 350 ss, spécialement cc. 356 et 358 ss.

18. Une telle recommandation voile, mais ne cache pas, la crainte d'une influence politique excessive des augures, et correspond bien aux préoccupations sur la divination relative à la santé de l'Empereur (*de salute principis*), qui conduisirent au contrôle, puis à la répression de l'activité des augures : voir D. GRODZYNSKI, « Par la bouche de l'empereur », dans *Divination et rationalité*, J.-P. VERNANT éd., Paris, Éditions du Seuil, 1974, pp. 267-294.

19. K. LEHMANN-HARTLEBEN, *op. cit.*, p. 35 relève l'isolement absolu du schéma iconographique, mais il le définit « eine höchst unwahre Gestalt », dans le sens où un seul bestiaire ne pourrait jamais être en mesure de contraindre un taureau dans cette position : et il aurait raison si le taureau était vivant ; en revanche, l'attitude du victimaire et le fait que le taureau soit déjà mort s'expliquent mutuellement.

20. Rencontres occasionnelles (*apanteseis*) : voir surtout HALLIDAY, *op. cit.*, p. 173 et E. S. MCCARTNEY, « Wayfaring Signs », *Classical Philology*, XXX, 1935, p. 97 ss. Pour les présages tirés de la chute accidentelle d'un objet (*omina caduca*), la plus large étude de cas est encore celle que l'on trouve dans GRAEVIUS, *Thesaurus romanarum antiquitatum*, Venetiis, 1732, c. 437 ss. Pour les présages que l'on tirait lorsque quelqu'un trébuchait ou tombait, en plus de RIESS, *op. cit.*, c. 35 ss, voir surtout le commentaire de PEASE à Cicéron, *De divinatione*, II, 84 (cf. aussi I, 77), et aussi E. S. MCCARTNEY, « Marginalia from Vergil », *Classical Weekly*, XIII, 1920, p. 217 ss. Puisqu'il n'est pas d'animal dont les mouvements et la rencontre ne prédisent quelque chose » (SÉNÈQUE, *Quaestiones naturales*, 2, 32, 5), il y a une grande variété d'anecdotes relatives à des présages tirés de la rencontre avec un âne ou un cheval ; voir RIESS, *op. cit.*, c. 369 ; et W. DÉONNA, « La rencontre de l'âne », *Revue d'Histoire des Religions*, LXXXIII-LXXXIV, 1921, p. 57 ss.

21. Pour le passage du Pseudo-Hygin, cf. l'édition de M. LENOIR, Paris, 1979 et le commentaire *ad loc.* (p. 124 ss). Pour l'inscription de Pergame, E.-M. SMALLWOOD, *Documents Illustrating the Principates of Nerva, Trajan and Hadrian*, Cambridge, 1966, n° 214. Trajan *frater* pour ses généraux : l'inscription égyptienne dans SMALLWOOD est très importante, *op. cit.*, n° 237 (b), mais elle est difficile à interpréter. Sur le *consilium principis* sous Trajan, outre J. CROOK, *Consilium Principis*, Cambridge, 1955, cf. en dernier J. DEVREKER, « La continuité dans le Consilium Principis sous les Flaviens », *Ancient Society*, VIII, 1977, p. 223 ss (spécialement p. 229 ss et p. 242 ss), et B. W. JONES, « Further Thoughts on Titus' Consilium », *Ancient Society*, XI-XII, 1980-1981, p. 301 ss.

Photographies

1 : Deutsches Archaeologisches Institut, neg. 73.1800

3 : *Id.*, neg. 41.1201

4 : *Id.*, neg. 77.1757

30 : *Id.*, neg. 69.3281

5, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 22, 27, 28, 29 : E. Monti, Surintendance archéologique de Rome

6, 19, 23 : d'après Lehmann-Hartleben

7, 8, 9, 24, 25, 26 : Musées communaux de Rome

16 : Alinari, 27092

LE MONDE ANTIQUE

22. T. HÖLSCHER, *op. cit.*, p. 295. La dissertation (citée par lui) de D. LAU, *Der lateinische Begriff Labor*, Munich, 1975, comporte, aux pages 87 et suivantes, une partie sur le *labor militaris*, mais qui n'utilise pas Onasandre, quoiqu'Onasandre insiste beaucoup sur le *ponos* des soldats. Contrairement à toute cette insistance qui est mise officiellement sur le thème du *ponos* (mais aussi en conformité avec elle), on peut rappeler les paroles d'un soldat de Trajan, dans deux lettres écrites en 107 après Jésus-Christ à sa mère et à son père : « Je remercie Sérapis et la Bonne Fortune, qui, tandis que tous se fatiguent toute la journée à tailler les pierres, moi, en tant que *principalis*, je me promène sans rien faire » (E. M. SMALLWOOD, *op. cit.*, n° 307-308 ; pour *principalis*, voir J. D. THOMAS, R. W. DAVIES, *Journal of Roman Studies*, LXVII, 1977, p. 56).

23. Les inspections de Trajan à l'armée, et son contrôle direct et continu des activités militaires (qui occupent une si grande place dans la colonne), sont un *topos* qui se répète dans la publicité impériale, jusqu'à parvenir aux inscriptions : *dum Traianus exercitus suos circumit* (SMALLWOOD, *op. cit.*, n° 434). Pour la signification exemplaire de la discipline de l'armée, sous Trajan, PLINE, *Panegyrique*, 18, 1 (*disciplinam castrorum... refovisti*) ; et PLINE, *Lettres*, 10, 29, 1 (*te conditorem disciplinae militaris firmatoremque*). Le fait que Fronton (*Principia Historiae*, 8 = p. 195 van den Hout) cite comme exemplaire la discipline militaire de l'époque de Trajan est peut-être plus éloquent encore.

24. *Op. cit.*, p. 295.

25. AMMIEN MARCELLIN, 24, 3, 9, trad., J. Fontaine, Éditions Belles-Lettres, 1977 (*sic in provinciarum speciem redactam videam Daciam*).

26. Pour cette caractérisation, voir P. ZANKER, *op. cit.* ci-dessous, n. 30, p. 527 ss.

27. *Si ridiculas res aliquas imaginibus adtribuamus, ea res quoque faciet ut facilius meminisse valeamus* (*Rhétorique à Hérennius*, 3, 22, 37). L'influence qu'exercent sur l'art figuratif les « standards » de comportement et de jugement introduits par la pratique de « l'art de la mémoire » et par les réflexions auxquelles il donne lieu n'a pas jusqu'ici été évaluée dans ses justes dimensions. Voir, d'une manière générale F. YATES, *L'art de la mémoire*, trad. D. Arasse, Paris, 1975 ; et certaines recherches récentes plus spécialisées : A. ROUVERET, « Peinture et " art de la mémoire " : le paysage et l'allégorie dans les tableaux grecs et romains », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1982, p. 571 ss ; pour l'art médiéval, J.-Ph. ANTOINE, « Ancora sulle virtù : la ' nuova iconografia ' e le immagini di memoria », *Prospettiva*, n° 30, 1982, p. 13 ss. Voir en outre S. SETTIS, dans *Rivista di Letteratura italiana*, I, 1983, p. 405 ss.

28. Respectivement : K. LEHMANN-HARTLEBEN, *op. cit.*, p. 1 ss ; R. BIANCHI BANDINELLI, *Dall'Ellenismo al Medio Evo*, Rome, 1978, p. 123 ss (La Colonna Traiana : documento d'arte e documento politico, o della libertà dell'artista), surtout p. 139 ; H. HONOUR et J. FLEMING, *Storia universale dell'arte*, trad. ital. E. Capriolo, Bari, 1982, p. 169.

29. On trouvera de nouvelles remarques et propositions dans le livre important de R. BRILLIANT, *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca-New York-Londres, 1984, p. 90 ss (The Column of Trajan and its Heirs : Helical Tales, Ambiguous Trails). N'ayant pris connaissance de ces pages qu'après avoir remis mon texte pour la traduction, je n'ai malheureusement pu en tenir compte.

30. Le travail fondamental sur le forum de Trajan est celui de P. ZANKER, « Das Trajansforum in Rom », *Archaeologischer Anzeiger*, 1970, p. 499 ss (L. RICHARDSON, « The Architecture of the Forum of Trajan », *Archaeological News*, VI, 1977, p. 101 ss est peu digne de foi) auquel on ne peut ajouter que des études sur des aspects particuliers, comme J. PACKER, « Numismatic Evidence for the Southeast (Forum) Façade of the Basilica Ulpia », dans *Coins, Culture and History in the Ancient World. Numismatic Studies in Honour of Bluma L. Trell*, L. CASSON et M. PRICE édés, Detroit, 1981, p. 57 ss (mais J. Packer a, en cours d'élaboration, une vaste étude sur le complexe architectural de Trajan). Sur la basilique Ulpienne et la cour de la colonne, C. M. AMICI, *Foro di Traiano : basilica Ulpia e biblioteca*, Rome, 1982 (avec le compte rendu de J. PACKER, *American Journal of Archaeology*, LXXXVII, 1983, p. 569 ss). Sur la signification des forums impériaux, cf. A. LINFERT, « Certamen principum », *Bonner Jahrbücher*, CLXXIX, 1979, p. 177 ss. Je n'ai vu les pages stimulantes et riches d'intérêt de T. HÖLSCHER, *Staatsdenkmal und Publikum vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom*, Constance, 1984, que lorsque ce travail-ci était déjà en cours de traduction.

31. R. BRILLIANT, « Temporal Aspects in Late Roman Art », *L'Arte*, n° 10, 1970, p. 65 ss, spécialement p. 66 ; de BRILLIANT, cf. aussi le livre cité ci-dessus n. 29.

32. W. GAUER, *op. cit.*, *passim* ; V. FARINELLA, « La Colonna Traiana : un esempio di lettura verticale », *Prospettiva*, n° 26, 1981, p. 2 ss.

33. Respectivement, K. LEHMANN-HARTLEBEN, *op. cit.*, p. 114 avec les précisions ultérieures de W. GAUER, *op. cit.*, p. 9 ss ; W. GAUER, *op. cit.*, spécialement p. 46.

34. *Imperium populi Romani a Traiano imperatore trans flumina hostilia porrectum* (FRONTON, *Princ. hist.*, p. 192 van der Hout). Contre la thèse « topographique » de Gauer, voir G. M. KOEPEL dans *American Journal of Archaeology*, LXXXIII, 1979, p. 368 ss ; et V. FARINELLA, art. cité.

35. AMMIEN MARCELLIN, 24, 3, 9 (*Sic pontibus Histrum et Euphratem superem !*) ; PLINE LE JEUNE, *Lettres*, 8, 4, 2 (*tam poetica et quamquam in verissimis rebus tam fabulosa materia*) ; voir S. MAZZARINO, « Introduzione alla seconda dacica di Traiano », art. cité, p. 30. Pour les monnaies, voir les renvois déjà notés par T. HÖLSCHER, art. cit., p. 293 et en particulier *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, IV, 466 § ; 624, 1427 ; 626 † (Marc Aurèle) ; V, 351, 857 et 353 (où figure le mot *trajectus*) (Caracalla) ; VI, 209, 967 (Sévère Alexandre).

Il est facile de croire, dans ces cas-là, que la représentation de la traversée (*trajectus*) correspond à une déclaration de la Vaillance de l'Auguste (*virtus Augusti*) comme le veut Hölscher, puisque les monnaies représentent l'Empereur conduisant lui-même l'armée sur le fleuve. Il n'en est pas de même sur la colonne Trajane, où l'armée traverse le Danube, mais sans Trajan (voir en particulier la scène initiale). Ce qui confirme avant tout l'importance des correspondances verticales dans la colonne Trajane, c'est la reprise de ce même artifice dans la colonne de Marc Aurèle, où les correspondances verticales se font encore plus évidentes, si bien qu'elles y ont été remarquées plus tôt par les chercheurs ; voir en particulier M. WEGNER, « Die Kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule », *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, XLVI, 1931, p. 61 ss, et surtout p. 103.

36. Dans ce sens, voir G. M. KOEPEL, « A Military Itinerarium on the Column of Trajan », *Römische Mitteilungen*, LXXXVII, 1980, p. 301 ss ; et M. TORELLI, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor, 1982, p. 119 ss.

37. V. FARINELLA, art. cité, surtout p. 7.

38. W. GAUER, *op. cit.*, p. 76 ss.

39. Sur la tradition de la peinture triomphale romaine, spécialement G. ZINSERLING, « Studien zu den Historiendarstellungen der römischen Republik », *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Jena*, Gesellsch. u. sprachwissensch. Reihe, IX, 1959-1960, p. 403 ss ; T. HÖLSCHER, « Die Anfänge der römischen Representationskunst », *Römische Mitteilungen*, LXXXV, 1978, p. 315 ss : *id.*, « Römische Siegesdenkmäler der späten Republik », dans *Tainia. Festschrift für Roland Hampe*, Mayence, 1980, p. 351 ss.

Je ne discuterai pas ici les différentes façons par lesquelles un rapport a été proposé entre les peintures triomphales de Trajan et les reliefs de la colonne : on peut lire sur ce sujet les pages de S. FERRI, « Riesame dei problemi archeologici della colonna Traiana relativamente alle sue varie funzioni », dans *L'esame storico artistico della Colonna Traiana*, *op. cit.*, p. 61 ss. Un passage du *Panegyrique* de Pline le Jeune (16, 3-17, 3) peut être interprété comme une prophétie *post eventum* du triomphe dacique de Trajan ; et l'image des Daces qui suivent, les mains liées, les peintures qui représentent leurs entreprises (*sua quemque facta vincitis manibus sequentem*), XVII, 2, rappelle de près le programme iconographique du forum où aux hauts faits représentés sur la colonne s'unissent les statues des Daces aux mains liées.

40. Déjà noté par V. FARINELLA, art. cité, p. 6.

41. Adamklissi : M. SPEIDEL, « The Suicide of Decebalus on the Tropaeum of Adamklissi », *Revue archéologique*, 1971, p. 75 ss et M. ALEXANDRESCU-VIANU, « Le programme iconographique du monument triomphal d'Adamklissi », *Dacia*, n.s., XXIII, 1979, p. 123 ss ; Philippi : M. SPEIDEL, « The Captor of Decebalus. A New Inscription from Philippi », *Journal of Roman Studies*, LX, 1970, p. 142 ss. Voir en outre, L. ROSSI, « Nuova evidenza storico-iconografica della decapitazione di Decebalo », *Rivista italiana di Numismatica*, S. 5, LXXIII, 1971, p. 77 ss ; V. SCHINDLER, « Et caput eius pertulisset ei Ranisstorio. Zur Königsstadt der Daker. Eine Vermutung », *Klio*, LXIII, 1981, p. 551 ss. La différence entre les deux versions de l'histoire ne

LE MONDE ANTIQUE

réside pas seulement dans les images, mais également dans les textes : dans une inscription de Rome, Trajan *gentem Dacor (um) et regem Decebalum bello superavit* ; tandis que dans une épigraphe provinciale (de Cyrène) Trajan Δεκίβαλλον ἔλαβε (respectivement SMALLWOOD, *op. cit.*, n° 219 a et n° 39). De même, dans la stèle de Philippos le décurion Tiberius Claudius Maximus se vante *quod cepisset Decebalum* (d'avoir capturé Décébale), SPEIDEL, art. cité. Cf. enfin J.-J. HATT, *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1983 [publié 1985], pp. 24-27.

42. J'ai essayé d'appliquer le modèle rhétorique ci-dessus indiqué au jeu des rapports qu'entretenaient, à une autre époque, l'artiste et celui qui commandait l'œuvre : voir S. SETTIS, « Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento », dans *Storia d'Italia*, Annali IV, Intelletuali e Potere, Turin, 1981, p. 701 ss et surtout p. 726 ss.

43. II, 3 (p. 131 Naber). Voir F. PORTALUPI, « Nota frontoniana. Lucio Vero memoria-lista ? », *Koinonia*, IV, 1980, p. 7 ss. Pour E. CHAMPLIN, *Fronto and the Antonine Rome*, Cambridge, Mass., 1980, p. 115 ss, la signification de cette lettre se réduit à une « naïve reconnaissance » de la dette que Lucius Verus a contractée à l'égard de Fronto.

44. *Litterae ad me scriptae a negotio cuique praepositis ducibus.*

45. *Litterae... quibus quidquam gerendum esset demonstratur.*

46. *Picturae quaedam.*

47. *Commentarii quidam.*

48. *Inducere te (sc. Frontonem) quasi in rem praesentem.*

49. *Mores et sensus hominum.*

50. *Si me quoque voles aliquem commentarium facere.*

51. *Orationes nostrae ad Senatum.*

52. *Adlocutiones nostrae ad exercitum.*

53. *Sermones mei cum barbaris habiti.*

54. Sur les commentaires et leur usage, voir LUCIEN, *De conscribenda historia*, 48. Cf. E. DE RUGGIERO, art. « Commentarius », dans *Dizionario epigrafico*, II, 1, Rome, 1900, p. 537 ss ; F. BÖMER, « Der Commentarius. Zur Vorgeschichte und literarischen Form der Schriften Caesars », *Hermes*, LXXXI, 1953, p. 210 ss ; L. CANFORA, *Teorie e tecniche della storiografia classica*, Bari, 1974, p. 54. Pour le travail de la chancellerie de Trajan, et en particulier pour la collaboration de Licinius Sura et d'Hadrien, voir U. RANGONE, « Traiana », *Studia Ghisleriana*, S. II, 1, 1950, p. 243 ss.

55. C. CICHORIUS, s.v. *Adlocutio*, dans PAULY-WISSOWA, *Realencyklopädie*, II (1894), c. 375 dit que le mot *adlocutio* n'apparaît pas, ni dans les textes littéraires, ni dans les inscriptions (en revanche on le trouve dans les monnaies) dans le sens de « discours du prince à l'armée » ; sur cette lancée, la même affirmation a été très souvent répétée (par ex. chez W. SONTHEIMER, dans *Kleine Pauly*, I, 1964, c. 67), mais évidemment à tort, puisqu'en dehors de ce texte de Lucius Verus on peut citer SUÉTONE, *Tibère*, 23 et TITE-LIVE, *Periochae*, 104, comme du reste B. A. MÜLLER le montre aisément dans *Thesaurus Linguae Latinae*, I, 1900, c. 1961, II, p. 7 ss.

56. Sur l'imitation de Thucydide de la part des historiens de Lucius Verus, que l'on entrevoit spécialement chez LUCIEN (*Comment il faut écrire l'histoire*, 2, 15, 18, 19, 26), voir CREPEREUS CALPURNIANUS, *FGr Hist.* 208 F 1 ; et S. MAZZARINO, *Introduzione alla seconda dacica*, *op. cit.*, p. 32.

57. *Circa causas belli diu commoraberis, et etiam ea quae nobis absentibus male gesta sunt. Tarde ad nostra venies. Porro necessarium puto, quanto ante meum adventum superiores Parthi fuerint dilucere, ut quantum nos egerimus appareat. An igitur debeas, quomodo pentekontaetian Thoukidides explicuit, illa omnia corripere an vero paulo altius dicere (...), ipse dispicies. In summa meae res gestae tantae sunt, quantae sunt scilicet, quoiquomodi sunt : tantae autem videbuntur, quantas tu eas videri voles.*

58. ... *Ut quantum nos egerimus appareat ; tantae videbuntur, quantas tu eas videri voles.*

59. IV, 80 = MIGNE, *Patrologie grecque*, XXXV, col. 605.