

Vassiliki Gaggadis-Robin et Pascale Picard (dir.)

**La sculpture romaine en Occident  
Nouveaux regards. Actes des Rencontres autour de la sculpture  
romaine 2012**

Publications du Centre Camille Jullian

---

## Conclusion. La Sculpture Romaine

**Robert Turcan**

---

DOI : 10.4000/books.pccj.14362

Éditeur : Publications du Centre Camille Jullian, Éditions Errance

Lieu d'édition : Aix-en-Provence

Année d'édition : 2016

Date de mise en ligne : 11 février 2021

Collection : Bibliothèque d'archéologie méditerranéenne et africaine

ISBN électronique : 9782491788094



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

TURCAN, Robert. *Conclusion. La Sculpture Romaine* In : *La sculpture romaine en Occident : Nouveaux regards. Actes des Rencontres autour de la sculpture romaine 2012* [en ligne]. Aix-en-Provence : Publications du Centre Camille Jullian, 2016 (généré le 14 février 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pccj/14362>>. ISBN : 9782491788094. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pccj.14362>.

---

# Conclusion

## La Sculpture Romaine

**Robert Turcan**

Membre de l'Institut

Académie des Inscriptions et Belles Lettres

« **Y**a-t-il eu à Rome, en sculpture, un art proprement romain ? ». C'était le sujet du mémoire qu'Edmond Courbaud présentait à l'Institut en 1892 (voilà donc cent-vingt ans), en tant que membre de l'École française de Rome. Je vais m'efforcer de répondre à la question, sans prétendre l'embrasser dans sa totalité. Je m'en tiendrai à certains aspects majeurs et à quelques exemples que je crois signifiants, sans éluder aucun des problèmes de fond.

Au préalable, je voudrais rappeler que notre appréhension moderne de l'art antique risque d'être faussée par le contexte actuel des oeuvres que nous connaissons ou croyons bien connaître. Le plus souvent, en effet, nos yeux les fixent hors de leur environnement originel, surtout dans les musées ou les expositions. Cependant, il faudrait non seulement, comme l'écrivait Tite-Live (43, 13, 2), se faire « une âme antique », mais revivre à l'antique dans les lieux où s'élevaient les statues, dans les temples ou sous les portiques, dans le paysage urbain pour lequel on les a conçues et commandées, dans le complexe architectural auquel les oeuvres appartenaient et dans les conditions historiques de leur présentation, dont nous ignorons tout dans la plupart des cas. Leur fonction a changé dans l'Antiquité même. Même certains reliefs des monuments publics ont été réemployés quelquefois avec d'autres finalités. Or nous avons tendance à raisonner intemporellement ou anachroniquement, avec nos idées sur l'art ou sur la société, notre canon du style et de la beauté : des notions étrangères à la Rome antique.

Qu'est-ce que la « sculpture », et en quoi « romaine » ?

En principe (je laisse de côté la statuaire en bronze), la sculpture consiste à « tailler » (*scalpere*), trancher, creuser, « informer » (au sens propre) une matière solide, bois ou pierre, pour faire une statue, un haut- ou bas-relief qui ait, comme dit Virgile (*Aen.*, VI, 848), « le souffle de la vie », *uiuos ducent de marmore uoltus*. Mais le même Virgile dénie la vocation de cet art aux Romains, qui n'ont d'autre mission que de régir les peuples (*ibid.*, 851) : *Tu regere imperio populos, Romane, memento*. Cependant, il n'y a point, pour le pouvoir, de meilleur auxiliaire que celui des images, et la sculpture grecque en devenant romaine tend même à acquérir, sinon à conquérir la sensibilité des peuples annexés.

De toute évidence, « romain » n'implique pas (ou pas uniquement) tel ou tel trait de race ou de nationalité, car précisément, depuis l'Asyle de Romulus, Rome a intégré politiquement au cours des siècles des éléments hétérogènes : « Tu as donné aux peuples divers une même patrie », affirmera en 417 notre compatriote Rutilius Namatianus (*Red.*, I, 63). C'est pourquoi j'avais sous-titré un livre paru en 1995 : *Six siècles d'expressions de la romanité*. Cet art romain n'est pas celui d'un peuple, même s'il porte la marque d'un tempérament, mais d'une « romanité » qui s'est graduellement définie, affirmée dans le temps de l'Histoire, en fonction des contextes et de leur devenir. Quant aux variantes de cet art en Gaule, elles relèvent (je crois) d'un tout autre débat.

Certes, à en croire A. Malraux<sup>1</sup>, « Rome n'eut pas d'art ». Il parle cependant de la « sculpture romaine », mais pour écrire aussitôt qu'elle s'est « montrée incapable de création ». C'était faire abstraction du style et d'une réflexion de Sainte-Beuve pour qui l'invention « est toute dans la manière et non dans la matière ».

1. Malraux 1954, 13.

Dans son *Système des beaux-arts*<sup>2</sup>, le philosophe Alain entendait essentiellement par « sculpture » l'art des statues. Il restait dominé par l'art grec classique, lequel est de fait celui de la statue isolée dans l'espace même où se meut le spectateur : un art à trois dimensions. Avec deux dimensions (en surface), la peinture est un art *a priori* abstrait, qui requiert un effort de perception et de reconstruction de l'espace visuel. Quant au relief, c'est un genre intermédiaire, comme un tableau de pierre, où la troisième dimension est souvent suggérée matériellement dans l'espace du regard, moyennant les artifices optiques des plans superposés. Winckelmann citait le Bernin pour qui « tout l'art du bas-relief consiste à faire paraître en bosse ou en relief ce qui n'a point de relief »<sup>3</sup>. C'est, en effet, un art qui joue sur l'illusion.

Les sculpteurs qui ont travaillé à Rome et pour Rome n'étaient pas des Romains, mais ils ont mis leur art au service des Romains, afin de donner une forme plastique aux valeurs qu'entendaient affirmer les Romains.

On peut faire le tour d'une statue grecque, où le galbe du corps, ses justes proportions, la souplesse apparente des membres, leur profil élégant importent au premier chef. À Rome, c'est la tête et le corps vu de face qui comptent avant tout. Déjà, dans le monde hellénistique, les statues tendaient à fonctionner comme des ornements occupant les espaces de l'architecture, et l'iconographie des Diadoques faisait valoir, sinon prévaloir les traits individuels des souverains régnants, aux dépens quelquefois de l'idéalisation. Mais le portrait romain, qu'on est souvent enclin à croire « réaliste », acquiert aussi très tôt une signification morale singulière.

Typique, à cet égard, est la réaction de Pline l'Ancien (*NH*, 35, 5), à propos de l'iconographie, dont il déplore (bien à tort, semble-t-il) la dégradation. Seul lui importe le « portrait des âmes », *animorum imagines*. Est-ce à dire qu'il ne s'intéresse qu'aux traits psychologiques, au caractère individuel ? Il nous réfère aux masques des ancêtres qu'on exposait dans l'atrium des grandes maisons. Deux siècles plus tôt, pour l'historien Polybe (VI, 53, 9), on ne saurait offrir spectacle plus beau à un jeune homme épris de gloire et de vertu que ces images paraissant « vivre et respirer ». Il s'agit, en effet, d'exemples incarnés, et si elles reproduisent les traits des morts aussi bien que possible, ces images servent d'abord à illustrer la *uirtus* qu'elles sont censées inspirer aux spectateurs. Le portrait est bien celui du défunt, non pas « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », mais tel que la vie ou l'Histoire en ont fait un modèle pour la postérité. Nous qualifions volontiers de réalistes les portraits romains en raison quelquefois d'une rigueur sévère de la physionomie. Mais cette rigueur marque d'abord le souci d'affirmer la force d'un caractère ou le génie propre à l'homme qu'on veut magnifier.

Telle statue qu'on peut voir au Palais des Conservateurs nous montre un notable romain tenant deux bustes d'ascendants aussi présents que leur survivant, qu'ils continuent de dominer moralement. La réalité physique importe moins alors que l'exemple donné, incarné par l'ancêtre. La ressemblance, dont nous ne pouvons juger, ne compte alors que si elle impose à l'oeil la force d'un *animus* qui a fait ses preuves. Une tête conservée au Musée Torlonia peut donner l'impression de rendre strictement les traits d'un homme austère. Mais c'est d'abord l'affirmation d'une sorte de défi, d'une volonté propre à décourager la moindre tentative pour la séduire ou la contrer. Ainsi également dans un couple célèbre du Vatican (**fig. 1**) respire la *fides*, la « foi » de deux volontés qui s'unissent pour la vie jusqu'à la mort (sinon par-delà), en image pour l'éternité. Pline l'Ancien, évoquant les portraits qui ornent les bibliothèques, écrit significativement que, dans ces effigies, nous parlent des « âmes immortelles », *immortales animi* (*NH*, 35, 9). Indissociablement, la mémoire et la gloire s'unissent dans cet art.

La sculpture grecque est avant tout un art de la statue. Mais la statue romaine a une autre finalité que celle de faire valoir la beauté d'un corps. On n'en fait pas le tour comme de la statue grecque. Elle est conçue d'abord pour être vue de face. Un exemple probant est celui de l'Auguste de Prima Porta (**fig. 2**), « véritable manifeste de l'art impérial romain », écrivait justement J. Charbonneaux<sup>4</sup>. Naturellement, on faisait des statues à la grecque, comme l'Octave en Mercure de Cléoménès. Mais l'Auguste de Prima Porta romanise le « Doryphore » de Polyclète. Il ne s'agit plus d'une figure intemporelle, mais d'un personnage mémorable, dont la cuirasse porte un relief à la fois historique et allégorique, avec la restitution des enseignes prises à Crassus trente-quatre ans plus tôt, sous un Ciel conférant à cet événement une portée cosmique, ainsi que le Soleil debout dans son quadrigé, l'Aurore et Artémis sous les nations captives, au-dessus de la Terre que domine Rome. Le visage d'Auguste, qui personnalise l'*Imperium*, a l'autorité d'un souverain désigné par les dieux pour garantir aux hommes la paix universelle. Le Doryphore est maître de son corps, Auguste l'est de l'univers. C'est une autre façon d'écrire l'*Enéide*.

2. Alain 1958, 580-585.

3. Winckelmann 1786, 88-89.

4. Charbonneaux 1948, 51.

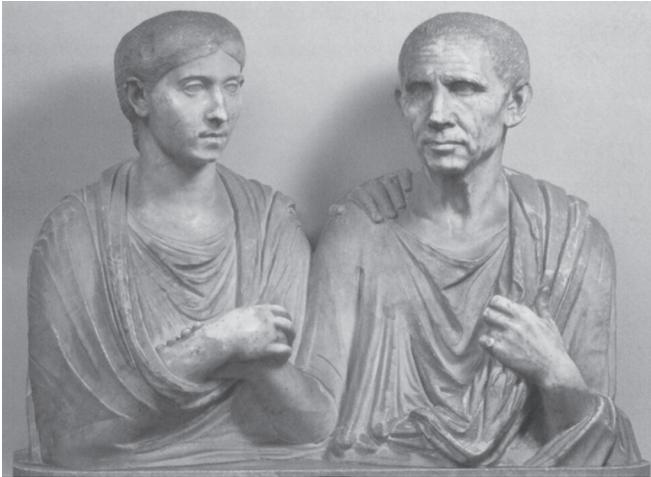


Fig. 1. Bustes funéraires de deux époux. Marbre. Musée du Vatican (cliché du musée).



Fig. 2. Auguste de Prima Porta. Marbre. Musée du Vatican (cliché du musée).

Faite pour être contemplée frontalement, cette sculpture est déjà un condensé de symboles, qui synthétisent une idéologie politique, une vision globale de Rome et de l'Histoire. Dans l'art romain du bas-relief, on retrouve presque toujours cette tendance à concentrer l'attention sur une iconographie *a priori* complexe, et dont la fonction est fréquemment d'inscrire l'Histoire dans une vocation providentielle, que légitime la piété du Peuple-Maître, fidèle à ses traditions ancestrales.

Sur ce point, un siècle avant (ou presque) l'Auguste de Prima Porta, le monument dit de « Domitius Ahenobarbus », qui nous pose encore quantité de problèmes, était déjà tout à fait édifiant. Apparemment, les deux scènes du recensement et du triple sacrifice qui le conclut (*suovetaurilia*) font pendant au cortège des déités marines (fig. 3), l'un des censeurs ayant agrandi l'*imperium* jusqu'à l'Océan, royaume de Neptune : une référence à l'hégémonie de Rome « sur terre et sur mer », *terra marique*, sous le regard du dieu Mars, le père des Jumeaux fondateurs de la Ville, inspirateur de la *uirtus*, qui assure à leurs fils la domination du monde. Il y a toujours dans cet art une logique de l'idée directrice. Taine affirmait justement : « rendre dominateur un caractère notable ; voilà le but de l'oeuvre d'art »<sup>5</sup>. Ce n'est pas le seul, *a priori* du moins, mais il est essentiel.

5. Taine 1867, 19.



Fig. 3. Monument dit de « Domitius Ahenobarbus », cortège marin. Glyptothèque de Munich (d'après Coarelli 1969, fig. 5).

Dans le cas de l'*Ara Pacis Augustae*, c'est évident. Il s'agit d'une paix de Rome avec elle-même (après les guerres civiles) autant qu'avec les dieux et les hommes, car la *pax deorum* garantit celle du monde. L'autel voté en 13 av. J.-C. pour le retour d'Auguste honore le prince comme un nouveau Romulus qui a refondé Rome. Au grand ancêtre Enée, le *pius Aeneas*, qui sacrifie la truie miraculeuse, fait pendant le dieu Mars, père des Jumeaux qu'allait la Louve, d'une part, et sur l'autre face la déesse Rome correspond symétriquement à une triple Vénus (fig. 4) tout à la fois terrienne, aérienne et marine, qui confirme l'ascendance divine des Césars. Ces représentations alternent avec la procession officielle où défilent des personnages historiques contemporains, même si la frise ne transcrit pas une cérémonie réelle, mais celle qui aurait pu ou dû avoir lieu, après que, l'empereur étant rentré des Gaules, le sénat eut décidé l'érection de l'autel.

Dans ce qu'on appelle le relief « historique », les dieux sont mêlés aux Romains qui font l'actualité, mais une actualité plus morale qu'effective, celle d'une idée dominante, comme le pensait Taine. La Paix Auguste ou la Paix d'Auguste, c'est celle des dieux et donc une conséquence de la piété que transfigure le héros de l'*Enéide*. Comme on sait, les Romains imputaient leur hégémonie universelle au respect scrupuleux de leurs *religiones*.

Aussi tiennent-ils à rappeler concrètement leurs actes liturgiques. Sur les reliefs en partie fragmentaires qu'on attribue à l'autel claudien de la « Piété Auguste », les temples figurés, avec leurs particularités et leurs tympans sculptés, ne relèvent pas d'un réalisme pittoresque, mais marquent le souci de situer précisément, dans la topographie urbaine, la stricte observation des rites appropriés, en l'honneur de Cybèle ou de Mars « Vengeur », par exemple. Ainsi pareillement un grand tableau sculpté évoquant l'examen des entrailles du taureau par-devant la façade du triple sanctuaire capitolin ou tel relief de l'arc érigé en hommage à Marc Aurèle localisent les sacrifices dans le paysage sacré de Rome. Ces panneaux ont donc la valeur d'archives justificatives, au regard des Romains comme au regard des dieux. Ce sont les témoignages d'une *religiositas* que les fils de la Louve revendiquent au titre d'une vertu majeure (Tertullien, *Apol.*, 25, 12).

Beaucoup d'autres reliefs, tels ceux ornant l'autel des *Vicomagistri* au Vatican, n'évoquent pas – du moins en l'état où nous les connaissons – le contexte architectural de l'*Vrbs*, mais signifient la dévotion attentive aux règles culturelles, dans une procession où la piété de Rome et des autorités s'affirme avec ferveur. Dans cet art officiel, comme dans l'art privé, la gravité des physionomies impose au spectateur le respect des *sacra*. L'art romain imprime aux esprits une idée et donc le sentiment qui en anime l'expression sculptée. Cette affectivité, qui fait vibrer les formes, et qui n'a rien de ce froid ritualisme que l'on prête aux Romains, est un trait remarquable, qui se renforcera tout au long des trois premiers siècles de notre ère.



Fig. 4. Ara Pacis : les trois Vénus. Rome (Cliché V. Gaggadis-Robin).

En tout état de cause, dans cet art plus complexe qu'on ne croit d'ordinaire, ce qui pour nous relève de la politique a des connotations dépassant l'apparence. Par exemple, sur telle frise – les fameux *Plutei* – qu'on date d'Hadrien, la parole du prince nous est représentée dans l'environnement architectural et monumental du Forum, où les dieux sont témoins du discours impérial ainsi que de la combustion des registres fiscaux. L'iconographie romaine reste presque toujours plus difficile à interpréter que celle de l'art grec.

Cet art n'a rien non plus de strictement « factuel ». Le mythe y interfère tout naturellement ou surnaturellement avec l'Histoire. Un arc qui honorait la mémoire d'Hadrien représentait une scène qu'on ne verra jamais : l'apothéose de l'impératrice Sabine ravie au ciel par l'Eternité. Sur une face du socle qui portait la Colonne Antonine, c'est Faustine qu'on voit s'envoler avec Antonin sur les ailes d'*Aiôn*, le Temps personnifié. Autre image insolite, cette fois sur un cippe sépulcral, celui de Scipion Orfitus : un homme cuirassé qui chevauche un taureau et se rue vers une femme allongée, qui lui ouvre son manteau. Cette vision plutôt déconcertante est une façon de nous laisser entendre que le défunt porté par le taureau Apis rejoint la Terre-Mère, séjour de tous les morts. La force du symbole ou de l'allégorie donne vie aux images et les charge de sens.

Ce qui est « romain » n'est pas à rechercher dans les origines, mais dans l'aboutissement d'une longue évolution. L'historien allemand Fr. Altheim a écrit bien des pages aujourd'hui contestées. Mais il a très opportunément souligné que la religion romaine s'est élaborée dans le temps, en intégrant les dieux des peuples annexés<sup>6</sup>. On peut en dire autant de l'art romain, qui s'est formé, informé (au sens étymologique du terme) dans l'Histoire et par l'Histoire. Mais il ne s'est dégagé des schèmes helléniques pour devenir authentiquement « romain » que dans et par les tourments qui ont suivi l'âge d'or de l'époque antonine.

Cet art en devenir dans la durée vécue finit par communiquer non seulement un état d'esprit, mais comme un temps visuel, une respiration, un rythme parallèle à celui des actions. « Presque tout le grand art est de créer du temps », écrivait Valéry<sup>7</sup>. C'est là aussi, du moins à certains égards, l'une des qualités du bas-relief romain.

Ce temps est d'abord, certes, celui de l'Histoire.

6. Altheim 1955, 139-141, 147.

7. Valéry 1974, 956.

Dans la perspective des Anciens, le mythe n'est souvent qu'une histoire plus ancienne, antérieure à celle de l'annalistique, cette chronique des faits qui précèdent et justifient l'actualité. Ainsi, la frise sculptée de la Basilique Emilienne, telle qu'on l'a refaite au I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, déroule en continu quelques grands épisodes de la geste romaine : rapt des Sabines, châtement de Tarpeia, combat des Horaces et des Curiaces. Alain<sup>8</sup> n'avait pas tort de souligner en passant que « le bas-relief...convient mieux pour représenter le mouvement », mieux que ce qu'il appelait la « sculpture », qui pour lui était l'art des statues. Car, même si leurs figures sont censées se mouvoir, elles n'entraînent pas le regard dans une dynamique de l'action, comme le relief dit « continu ».

La sculpture romaine excelle, en effet, dans cette vision des mouvements de foule, des scènes de combat, où la trépidation des hommes et des chevaux fait palpiter le marbre, si j'ose dire. Un monument célèbre, parmi beaucoup d'autres, illustre cette expressivité : une grande frise haute de quelque trois mètres et qui se déroulait sur une longueur de cent pieds romains, peut-être au front de la Basilique Ulpienne, au Forum de Trajan. Car, au IV<sup>e</sup> siècle, on l'a découpée en quatre morceaux pour décorer l'attique et la baie centrale de l'arc dédié en 315 à Constantin. On y voit une charge du prince à cheval parmi les porte-enseigne coiffés de leurs peaux d'ours, les joueurs de cor et de trompette de la garde prétorienne.

Nous avons là une offensive foudroyante, une mêlée vibrante, avant le retour de Trajan couronné par la Victoire, entre Honneur et Vaillance, deux allégories intriquées au réel. Le souffle épique et pathétique du relief anime un affrontement compact, où le regard se perd dans le désordre apparent des corps-à-corps. Mais ce condensé des guerres daciques vise un effet de masse, pour les masses venues le contempler au Forum de Trajan. La confusion formelle est, en réalité, commandée par un ordre, celui du message idéologique, tout aussi clair, sous un autre aspect, que celui de l'Auguste de Prima Porta. Les profils des légionnaires et des prétoriens sont similaires, image d'une armée uniforme et disciplinée, avec laquelle contrastent les profils tortueux ou tourmentés des Daces, leurs faces osseuses et apeurées. Bref, une force tranquille, la *virtus* en action contre des bêtes traquées qui luttent jusqu'au désespoir. Mais leurs chefs, qui acceptent l'hégémonie de Rome, ont un profil noble et digne, qui les rend dignes d'entrer dans le giron de l'Empire. Chez les Romains eux-mêmes, on constate que la garde prétorienne, corps d'élite, est valorisée par rapport aux simples légionnaires. Cependant cette hiérarchie est transcendée par l'empereur, dont la monture a l'encolure des chevaux de la Lune sur le Parthénon et qui a pour modèle Alexandre terrassant l'ennemi : encore un archétype grec romanisé et réactualisé.

La vigueur dense et nerveuse de cette sculpture fait songer à la prose de l'historien Tacite, qui écrivait au temps des guerres contre les Daces. Ce n'est pas un hasard si le même E. Courbaud, qui en 1899 publiait ses pertinents commentaires sur *Le bas-relief romain à représentations historiques*<sup>9</sup>, a étudié moins de vingt ans plus tard *Les procédés d'art de Tacite dans les Histoires*<sup>10</sup>. J'ai moi-même cru devoir reconnaître un « sculpteur » dans le style de celui que Racine louait comme « le plus grand peintre de l'antiquité »<sup>11</sup>.

Dans le cortège du triomphe que célébrait l'*imperator* montant au Capitole pour rendre grâces à Jupiter, on exhibait aux foules ébahies des tableaux peints montrant les sièges, les batailles, les montagnes investies par les légions, les massacres et la capitulation de l'ennemi. À Rome, on eut l'idée d'enchaîner ces images dans une même séquence historiée. C'était le principe de la frise ornant la Basilique Emilienne. Cet art du relief « continu » impose à l'oeil un rythme, un mouvement qui contribuent à animer les formes. Mais c'est surtout le cas de ces extraordinaires films de pierre enroulés sur 200 m d'hélice que portent les Colonnes Trajane (**fig. 5**) et Aurélienne (**fig. 6**).

Ces rouleaux sont censés illustrer la chronique des guerres menées contre les Daces, puis contre les Quades et les Marcomans. Ce ne sont pourtant pas des « documentaires » à proprement parler, mais d'abord un hommage aux *imperatores*, en tant que défenseurs de la romanité : un hommage en partie illisible, sinon imperceptible au piéton ordinaire, quant aux dernières spires. C'est pourquoi le concepteur de la Colonne Trajane (**fig. 5**), par exemple, a répété par intervalles certains leitmotivs : harangues impériales, sacrifices, passages de cours d'eau, ambassades, offensives, travaux de fortification. Sans suivre strictement la courbe de l'hélice, le spectateur romain pouvait donc se repérer. C'est ainsi que trois scènes évoquant la traversée du Danube s'étagent à distance approximativement dans le même axe vertical. Le présage que figure peut-être le paysan tombé de son mulet se trouve aussi dans le même axe que la Victoire (à mi-hauteur) et que le suicide du roi Décébale au terme de la guerre.

8. Alain 1958, 377.

9. Courbaud 1988, 81

10. Courbaud 1918.

11. Turcan 1985, 784-804, 794-798).



Fig. 5. Les premières spires de la colonne Trajane. Marbre. Rome  
(cliché : P.-A. Février, AMU - CNRS - CCJ).



Fig. 6. La colonne de Marc Aurèle,  
détail des prisonniers.  
Marbre. Rome  
(D'après Becatti 1960, pl. 31).

Dans le cas de la Colonne Aurélienne (**fig. 6**), on constate également que le foudroiement d'un appareil de siège ennemi et le « miracle » de la pluie apparaissent à une hauteur perceptible du côté de la Voie Flaminienne, où passaient les badauds. Le regard était orienté intentionnellement, afin que l'hommage au triomphateur pût servir de leçon à un Romain incapable de suivre jusqu'au bout le détail des scènes, comme on est aujourd'hui en mesure de le faire sur les photos ou sur les moulages du Museo della Civiltà Romana. Avec ses affrontements acharnés et la fureur d'une guerre inexpiable, la Colonne Aurélienne nous émeut peut-être davantage encore que la Colonne Trajane. L'expression des visages, y compris surtout celui de Marc Aurèle (« un méditatif égaré dans l'action, et dans l'action violente », écrivait E. Courbaud<sup>12</sup>), les physionomies tragiques et hagardes des Quades ou des Marcomans nous démontrent, je crois, tout comme la violence des corps-à-corps, qu'on a changé d'époque. G. Rodenwaldt avait raison de parler en 1935 d'un « *Stilwandel* »<sup>13</sup> : c'est vraiment un « tournant » dans l'art romain. Comme les sarcophages de la même époque, même le relief officiel transcrit le sentiment douloureux du malheur.

Dans l'art comme en littérature, il y a toute une rhétorique, dont la finalité se ramène à trois impératifs : enseigner (*docere*), charmer (*delectare*), émouvoir (*mouere*). La sculpture romaine, telle que nous l'avons vue s'informer aux deux siècles avant et après J.-C., se caractérisait surtout par le *docere*. Désormais, c'est le *mouere* qui tend à prévaloir.

Sur la Colonne Aurélienne, le rythme des images s'est accéléré. Même si l'accent mis sur tel épisode significatif correspond au souci de fixer l'attention, voire de la concentrer sur les moments majeurs de ce rouleau sculpté, le mouvement de la séquence animant le relief génère, en somme, un temps visuel, parfois précipité, sinon presque haletant, qui n'a plus rien du déroulement calme des frises classiques. La Colonne Aurélienne a une tout autre « respiration » que la Colonne Trajane.

Cependant, sur les deux séquences, le relief « continu » force le spectateur à revivre une action dans la durée. Mais cet effet disparaît sur l'arc de Septime Sévère, où la superposition des épisodes de la guerre parthique ne met

12. Courbaud 1988, 184.

13. Rodenwaldt 1935, 1-27.



Fig. 7. Sarcophage de Portonaccio. Marbre. Rome, Musée des Thermes (Photo du musée).

pas l'oeil en marche comme sur les deux Colonnes. Avec cette tapisserie de pierre, qui n'est pas sans parler à l'imagination, on revient donc en fait au principe des tableaux qu'on voyait défiler dans un triomphe romain. Mais, en renonçant au *uolumen* de marbre, la sculpture a perdu une part de son élan, au moins dans l'art officiel.

Sur les sarcophages à scènes de batailles exécutés vers 180-200 et plus tard encore, le temps est resserré dans un tableau unique (fig. 7). Du grouillement confus des combattants divers engagés dans la guerre surgit la figure du chef vainqueur qui paraît maîtriser la situation. Le format haut, qu'adoptent alors les marbriers pour certaines commandes de prestige, est singulièrement approprié à cette nouvelle tendance de l'art funéraire. C'est évident aussi dans le cas de plusieurs cuves à sujets épiques ou mythologiques de l'époque sévérienne.

Je songe à l'exemplaire d'Achille et Penthésilée, qu'on voit au Vatican (Cortile du Belvédère). Si la superposition en hauteur des personnages, censés appartenir à des plans différents, peut donner l'impression d'une vue aérienne ou semi-aérienne, comme sur les sarcophages à scènes de bataille ou sur certains *Triumphes indiens* de la série dionysiaque dans les années 200, en fait et pour finir, le surgissement central et comme pyramidal des protagonistes marque une volonté de les voir ou faire voir en gros plan, brusquement agrandis par leur propre drame. L'ardeur et les torsions des figures environnantes empoignent, peut-on dire, notre regard pour le focaliser sur le couple souffrant, auquel les époux défunts se sont assimilés par leurs portraits. Cet art n'a aucune perspective unique ou logique, mais un espace dynamique, tour à tour aérien et immédiatement frontal. Il met l'oeil en mouvement.

Beaucoup d'autres compositions relèvent de la même perspective instable, avec ce même fourmillement de formes secondaires, dont l'affolement fébrile contraste avec la dignité tragique des héros de la scène, au centre du tableau. Cette concentration du temps et de l'espace dans une même vision globale en accentue la portée symbolique. C'est également le cas du dieu Mars et de Rhéa Silvia, d'Ariane et de Bacchus sur plusieurs sarcophages

d'époque sévérienne. Les défilés dionysiaques font alors place au mouvement ascensionnel d'un double cortège exaltant l'*imago* des deux époux défunts.

Ainsi au déroulement d'un temps espacé, puis accéléré (comme sur la Colonne Aurélienne), succède sur les sarcophages un temps unifié, sinon globalisé : *tempus in collecto*. C'est, nous le savons bien, une règle de la tragédie classique énoncée par Boileau :

« Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli  
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli ».

Ce précepte des trois unités va de soi, lorsque l'on veut tenir le public en haleine. Or on a le sentiment que les sculpteurs romains voulaient faire passer dans la pierre sépulcrale l'émotion d'un spectacle par le sens du temps fort, où culmine la tension dramatique. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai cru devoir souligner l'influence du théâtre non seulement sur le répertoire, le programme des marbriers, mais sur le style et la composition qui caractérisent bon nombre de sarcophages romains, évidemment inspirés par les pantomimes de l'époque impériale. Car ce théâtre hantait les imaginations, comme aujourd'hui les séries télévisées.

La peinture donne l'illusion du mouvement dans l'immobilité, de l'espace sans espace, du temps sans le temps. On peut le dire aussi du relief, qui cependant suggère l'espace réel par un semblant d'espace matériel ou de profondeur. Curieusement, les deux faces du piédestal de la Colonne Antonine, qui représentent la *decursio* ou parade funèbre honorant le défunt, sont l'oeuvre d'un sculpteur qui ne recherche aucun de ces effets optiques. Comme les soldats du centre de la scène, les cavaliers ressemblent à des figurines collées sur un front neutre. Au vrai, c'est la parade circulaire des *equites* qui met notre oeil en marche, mieux peut-être qu'on ne l'eût réussi en perspective. Mais on ne voit pas que cet essai ait fait école, et le principe ne s'en retrouve guère que sur le sarcophage dit « de Sainte Hélène », qui pourrait bien avoir été celui de Marc Aurèle.

Donc, expression du mouvement, d'une accélération du temps vécu ou revécu, des sentiments dramatisés, sinon exaspérés par la situation : autant de points qui confirment à la fois G. Rodenwaldt dans le diagnostic d'un « *Stilwandel* » et Fr. Altheim dans l'idée d'un devenir, où s'est élaborée la religion romaine, mais corrélativement aussi un art désormais « romain ». On a vu quelle place occupait la *pietas* dans la sculpture des deux premiers siècles. Mais cette piété romaine a connu des variations, des mutations que transcrit la sculpture.

Ainsi, le dionysisme qui, en 186 av. J.-C., avait horrifié les vieux Romains a refait son chemin dans les âmes et la sensibilité, déjà au temps de César et de la Villa Item, puis dans l'art funéraire au temps des Antonins. Sur les sarcophages de l'époque sévérienne, Ariane initiée par le van mystérieux incarne la ferveur des mystes, et au III<sup>e</sup> siècle s'épanouit l'exaltation orgiaque dans la physionomie extatique des Satyres ou des Ménades.

La Grande Mère des dieux, Cybèle, dont la « pierre noire » venue de Pessinonte avait consacré sur le Palatin même la dévotion des Galles émasculés, a conquis les milieux notables de la Ville, et un relief d'Ostie évoque la résurrection d'Attis, sous l'aspect d'un enfant au chevet du dieu mort : un phénomène inouï que l'art nous met en scène. La sculpture romaine ne répugne pas à valoriser même le visage glabre d'un prêtre-eunuque de la déesse, dans ses atours féminins, avec ses attributs si étrangers à la tradition ancestrale de l'*Vrbs*.

Les liturgies alexandrines inspirent les sculpteurs de l'époque antonine. Dans telle procession sacerdotale où défilent, entre deux femmes, un « prophète » et un « hiérogammate » avec leurs attributs insolites, la scène par son exotisme même commande l'attention, sinon la déférence. Ainsi également les personnages ornant les fûts des colonnes en granit du sanctuaire d'Isis au Champ de Mars imposent le respect au visiteur. Bien différente est l'ambiance d'un relief provenant d'Archie et propre à dérouter un Romain attaché à la piété latiale : dans l'enceinte d'un sanctuaire où Isis, le dieu Bès et les cynocéphales, non loin du boeuf Apis et du dieu Sérapis, président à la cérémonie, des danseurs gesticulent aux acclamations d'un public excité. Mais désormais le dieu à face de chien, *latrator Anubis* (Verg., *Aen.*, VIII, 698), n'effarouche plus guère les traditionalistes. D'autres dieux étrangers, comme le Ba'al de Doliché sur son taureau et sa parèdre debout sur une biche, font leur apparition dans le relief romain.

C'est comme un frisson nouveau qui gagne la sculpture avec le succès des cultes orientaux. Dans le visage ardent du dieu perse Mithra, conservé au Musée de Karlsruhe (**fig. 8**), mais qu'on a arraché à un relief trouvé près de Rome, revit pour nous la foi qu'on vouait au « Soleil Invincible ». Cette ferveur caractérise bien d'autres monuments, telle l'idole d'un *Mithraeum* d'Ostie, installé dans le sous-sol des thermes du quartier, ou les stèles de Sarrebourg et de Koenigshoffen. Les marbriers qui ont travaillé pour les cryptes des camps germaniques venaient d'Italie, à en juger par leur style. Les figures des panneaux y ressortent avec force et non sans des contrastes de clair-obscur. Un souffle y anime les corps et les musculatures. Les plis de vêtements s'y agitent avec une sorte de fébrilité, et les regards intenses y sont à la mesure de la dévotion qu'inspire le dieu tauroctone.



Fig. 8. Relief figurant le buste de Mithra tauroctone. Marbre. Karlsruhe, Landesmuseum (cliché du musée).

Nous sommes au temps où l'épidémie rapportée d'Orient par l'armée de Lucius Verus commence à ravager une part de l'Empire, où les Barbares menacent l'Italie du Nord, où les guerres danubiennes remettent en question le fameux siècle d'or de la Paix Romaine. Cette crise provoqua des élans de religiosité et de retour aux rites parfois oubliés, mais aussi l'adhésion à des cultes nouveaux. La Colonne Aurélienne reflète à l'occasion cet état des esprits. Un Jupiter *Pluvius*, à grandes ailes dégoulinantes, évoque le salut des légions assoiffées. Même si la notion de « miracle » chez les chrétiens (qui revendiqueront le salut de l'armée) ne coïncide pas avec les vues païennes, cette intervention divine dans le fil des événements est une nouveauté dans la sculpture officielle, et R. Bianchi Bandinelli<sup>14</sup> a pu faire valoir cette « entrée, *ingresso* (comme il dit) de l'élément irrationnel, métaphysique dans l'art ». En fait, il y avait là comme une autre façon de mettre en évidence une bénédiction de la piété romaine, même si, en réalité, on aurait eu recours à un « mage » égyptien. Au vrai, les monnaies célébrant la *religio* du prince nous montrent alors un temple de type égyptien, avec tympan semi-lunaire et un Mercure qui correspond à l'Hermès-Thot des pays nilotiques.

14. Bianchi Bandinelli 1984, 75.

« La principale règle est de plaire et de toucher », disait Racine dans sa préface à *Bérénice*. À la vocation de « plaire » correspond la beauté, à celle de « toucher » l'émotion ou l'intensité pathétique. La première est apollinienne, la seconde dionysiaque. Nous reconnaissons là cette étrange dualité que F. Nietzsche a reconnue dans l'art grec. Mais il me semble que, si les grandes réussites du classicisme grec dans le *delectare*, l'art de plaire, relèvent d'Apollon, l'art romain a plutôt excellé dans le *mouere*, l'émotion qui, elle, est plutôt dionysiaque. Sur les sarcophages du III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., comme déjà sur la Colonne Aurélienne et dans l'art mithriaque, c'est l'ardeur, la tension dramatique, la passion qui donnent à la plastique romaine une force expressive, et non pas seulement dans le cas des sujets bacchiques, mais sur les cuves qui transcrivent tels grands moments de la tragédie grecque.

Cette novation de la sculpture romaine, telle que les temps d'épreuves et la crise des esprits – pour ne rien dire du théâtre – en ont promu finalement l'originalité, en fait une manifestation majeure du tempérament méditerranéen dans notre civilisation européenne, où la part du *pathos* et de l'irrationnel ou du surnaturel émerge tout autant (et plus qu'on ne l'a cru) que celle du *logos* et de l'intelligence : ce que Nietzsche appelait un « au-delà dans l'art »<sup>15</sup>. Ainsi, dans les variations mêmes de cet art en devenir, dans les mutations de son souffle formel et de son temps visuel s'affirme une constante : celle du sentiment religieux inhérent à une certaine notion de l'Histoire, du mythe et du destin.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alain 1958** : Alain, *Les arts et les dieux*, Paris, (Bibliothèque de la Pléiade, n°129), 1958, 1442 p.
- Altheim 1955** : Fr. Altheim, *La religion romaine antique*, Paris, Payot, trad. franç., 1955, 355 p.
- Becatti 1960** : G. Becatti, *La colonna coclide istoriata*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 1960, 288 p.
- Bianchi Bandinelli 1984** : R. Bianchi Bandinelli, *L'arte romana*, Rome, Editori Riuniti, 1984, 285 p.
- Charbonneaux 1948** : J. Charbonneaux, *L'art au siècle d'Auguste*, Lausanne, La Guilde du livre, 1948, 108 p.
- Coarelli 1969** : F. Coarelli, L'« ara di Domizio Enobarbo » e la cultura artistica in Roma nel II secolo A.C. in : *Dialoghi di Archeologia*, III, 1969, 1-67.
- Courbaud 1899** : E. Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, Paris, (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome), 1899, 402 p.
- Courbaud 1918** : E. Courbaud, *Les procédés d'art de Tacite dans les « Histoires »*, Paris, Hachette, 1918, 297 p.
- Malraux 1954** : A. Malraux, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale. 3, Le monde chrétien*, Paris, Gallimard, (Galerie de La Pléiade), 1954, 474 p.
- Nietzsche 1988** : Fr. Nietzsche, *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres*, I, trad. franç., Paris, Gallimard, (Collection Œuvres philosophiques complètes n°3), 1988.
- Rodenwaldt 1935** : G. Rodenwaldt, *Über den Stilwandel in der antoninischer Kunst*, Berlin, Walter de Gruyter, (Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften 3), 1935.
- Taine 1867** : H. Taine, *De l'idéal dans l'art*, Paris, 1867, 183 p.
- Turcan 1985** : R. Turcan, Tacite et les arts plastiques, *Latomus*, 44, 1985, 784-804.
- Turcan 1995** : R. Turcan, *L'Art romain dans l'histoire : six siècles d'expressions de la romanité*, Paris, Flammarion, 1995, 383 p.
- Valéry 1974** : P. Valéry, *Cahiers*, II, Paris, Pléiade, 1974, 1757 p.
- Winckelmann 1786** : J.J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture*, trad. franç., Paris, 1786.

15. Nietzsche 1988, 169, n. 220.