BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE

CHRONIQUE DE LA SCULPTURE ÉTRUSCO-LATINE (1940-1946)

(Suite[1]*)*

PAR CH. PICARD
Professeur à la Sorbonne
Directeur de l'Institut d'art et d'archéologie

I. *L'ère flavienne.* — Depuis la publication du précédent *Bulletin* consacré à la période augustéenne (*R. É. L.*, 28, 1950, p. 299 sqq.), diverses études nouvelles — auxquelles je joindrai la mention de travaux un peu moins récents — ont paru, traitant en général des mérites ou des lacunes de l'art romain. Il ne m'a pas paru inutile de les mentionner ici en tête, le débat sur les influences comparées de l'art grec et de l'art romain intéressant particulièrement la période à laquelle nous arrivons, et, d'autre part, ce même débat, toujours actuel, s'alimentant successivement, comme on voit, de nouvelles contributions et controverses.

J'ai signalé déjà les judicieuses recherches de Mlle H. Kenner, *Zum « römischen » in der römischen Kunst* (*Wiener Jahresh.*, 1943, p. 29-64). Sans tenter autre chose que faire figurer chronologiquement dans ce *Bulletin* (consacré essentiellement à la sculpture) les études de M. C. M. Dawson, *Yale classical studies*, 9, 1944, qui s'intéressent principalement à la peinture des « paysages mythologiques » dans l'art « romano-campanien » — j'aurai l'occasion d'en reparler ailleurs — je crois devoir appeler l'attention sur l'effort qui est fait actuellement pour arriver à une plus juste connaissance du goût artistique des Romains, dont il est permis de relever les limites, mais on ne devrait jamais, du moins, méconnaître l'existence et la portée[2]. M. Doro Levi a dit là-dessus, avec perspicacité, et en usant d'une documentation originale, des choses très utiles à méditer, dans son étude sur *L'arte romana*, récemment parue dans l'*Annuario* d'Athènes[3]. Il ne faut plus, comme le relève de son

1. Cf. *R. É. L.*, 27, 1949, p. 234-267 ; 28, 1950, p. 299-347. J'ai quelquefois dépassé la limite inférieure (en principe !) de 1946, pour signaler à l'occasion certains travaux importants ou des découvertes essentielles.

2. Cf. les études d'Oltramare, *R. É. L.*, déjà mentionnées ici.

3. *Annuario... Scuola arch. Atene*, 1950, p. 229-303.

côté Miss J. M. C. Toynbee[1], qu'on en reste aux points de vue vieillis d'H. Brunn, qui, en 1889, constatant l'indifférence relative des Romains pour leurs peintres et sculpteurs et les œuvres de ces artistes, tirait de là des vues exagérément pessimistes, et exagérément générales, sur le manque de goût (?) des Latins pour les arts. Il y a déjà assez de documents — et, rien que pour la sculpture, ces *Chroniques* pouvant le montrer ici au besoin l'une après l'autre ! — pour qu'on sache bien que les Latins ont fait une grande consommation d'art — majeur ou « mineur », comme on dit ! Tout cet art était le leur, selon leur commande, leurs instincts et leurs rêves. Il n'y aurait aucune justice à en nier, ou la grandeur architecturale, ou la perfection technique, patiemment acquise dans tous les domaines. — On applaudira donc à l'initiative qui a été prise en plusieurs pays à la fois, pour reconstituer les fastes des artistes latins, nous donner tout au moins et leurs noms et, dans la mesure du possible, la nomenclature de leurs créations. C'est à quoi tend, p. ex., Miss J. M. C. Toynbee, qui intitule son travail, *Coll. Latomus*, 6, 1951 : *Some notes on artists in the Roman World*. Architectes, sculpteurs, peintres, mosaïstes, toreuticiens, graveurs de gemmes et graveurs monétaires trouvent dans ces pages un recensement, qui, pour n'être pas toujours complet ou indiscutable, servira de base à d'autres mises au point. D'autre part, dans un des deux volumes parus de l'*Antichità*[2], que dirige une élève du regretté G. E. Rizzo, M^me^ Marella Vianello, M. G. Ricci a inauguré d'utiles recherches sur les relations « artistico-commerciales » entre Rome (et l'Italie) et la Grèce, à travers les derniers siècles de la République et au début de l'Empire. Il examine le commerce des œuvres d'art, les immigrations d'artistes, les prix des œuvres, etc., et donne le début (seulement !) d'une liste des artistes (jusqu'à la fin du I^er^ s. de notre ère) dont les mérites ont été connus à Rome ou en Italie. On ira consulter d'abord le chapitre (p. 63) qui concerne l'activité artistico-industrielle à Rome et en Italie, de Tibère à Trajan : il y est rappelé, d'après Pline, que, parmi les artistes mandés par Vespasien pour la décoration sculpturale du Palais royal du Palatin, il y avait principalement des maîtres étrangers de Grèce et d'Asie : **Cratéros**, avec son collaborateur **Pythodoros** ; **Polydeucès** et **Hermolaos** ; (un autre?) **Pythodoros**, avec **Artémon** et **Aphrodisios** de Tralles. Aucun de ces maîtres n'est connu par d'autres traditions, et l'on est réduit à ignorer leur ethnique. Un graveur, **Enodos**, avait fait le portrait de la fille de Titus (cf. ci-après). L'époque flavienne a vu, d'autre part, les débuts de la faveur accordée en Italie aux sculpteurs de l'école d'Aphrodisias en Carie. Ceux qui obtinrent des Flaviens les premières faveurs et, à l'occasion, le droit de cité, sont **Coblanos**, **Zenô** et **Zenôn**, dont il sera question ici, le moment venu.

Une série d'études, dont il sera fait plusieurs fois usage ci-après, est celle de M. P. Gustaf Hamberg : *Studies in Roman imperial art, with special reference to the State reliefs of the second century*[3]. Bien que l'ouvrage concerne, en

1. *Collection Latomus*, 6, 1951, 80 p. in-8° : *Some notes on artists in the Roman World*.

2. *Antichità*, 2, 1950, 1, p. 33-87. Malheureusement, les notes ne sont pas jointes à l'article (l'auteur s'en excuse). Elles ne doivent paraître que plus tard.

3. Copenhague-Uppsala, 1945, in-4°. C.-r. de M. G. Becatti, *Arti figurative*, 2, 1946, p. 255-258 ; de J. M. Toynbee, *Journ. Roman Stud.*, 36, 1946, p. 178-185.

principe, surtout le second siècle de notre ère (cf. ci-après), l'auteur a étudié un peu verbeusement l'évolution de l'art historique et triomphal ; il ne pouvait ignorer, pour la suite de ses recherches, les grands reliefs d'époque flavienne découverts à la Chancellerie du Vatican (cf. ci-après).

Un compte-rendu du t. II des études de Robert West sur le portrait romain (*Röm. Porträtplastik*) a paru en 1943 dans *Gnomon*[1]. Signé de feu Fr. Poulsen, il contenait de nombreuses réserves, parfois justifiées.

On a signalé la découverte à Hippone d'un portrait colossal de Vespasien[2].

Pour le Vespasien de Copenhague, cf. aussi, ci-avant : *Galba*[3]. M. Maurizio Borda, dans son mémoire *Le famiglie imperiali da Galba a Commodo*[4], a résumé, en les accompagnant d'un riche matériel documentaire, des études iconographiques qui vont du temps de Galba à celui des Antonins. Une découverte importante pour l'iconographie de l'époque flavienne — parce que suffisamment datée — a été faite à Herculanum, hors la ville, au voisinage de Thermes qui portent une décoration en stuc, légère, d'époque flavienne[5]. On a dégagé à cette place un autel en marbre décoré plastiquement, avec dédicace au préteur et consul M. Nonius Balbus. Près de là, on a retrouvé une tête-portrait — celle du préteur, indubitablement — et une base, qui portait la statue du personnage lui-même.

D'après A. Maiuri, il s'agissait d'une statue cuirassée.

La découverte est suffisamment datée : entre 72 et 79[6]. La statue a été érigée après la mort de Balbus et le lieu où ont été trouvés l'autel et la base correspond à la sépulture du haut personnage en cause. M. A. Maiuri a rapproché d'autres documents du même dossier iconographique, déjà connus, parmi lesquels, une statue en toge, deux statues équestres, malheureusement acéphales aujourd'hui. — Une autre statue de *togatus* nous avait révélé les traits du père du personnage, célèbre lui-même, et qui avait été proconsul en Crète et à Cyrène[7].

A Sabratha, la fouille d'une sorte d'exèdre, voisine de la Basilique transformée en église chrétienne, a fait découvrir de multiples fragments de statues et statues-portraits[8], attribuables à des dates très différentes, entre l'époque julio-claudienne (cf. ci-dessus) et l'ère des Sévères. Il y a dans le lot des statues impériales cuirassées, un Titus en *togatus*, un jeune homme

1. *Gnomon*, 19, 1943, p. 110-112.

2. Reproduction (tête) dans *Villes d'or, villas, musées d'Algérie*, 1951, p. 50 ; dans *Fasti archeol.*, 3, 1950, p. 330 sqq. (n° 3479), fig. 77, p. 331.

3. *R. É. L.*, 28, 1950, p. 299-347 (*Bullet. arch.*) ; cf. p. 345-346. Pour Vespasien et ses fils (iconographie), cf. Mogens Gjödesen, *Meda fra Ny Carlsberg Glypt.*, II, 1945, p. 40-48 (8 fig.). Les têtes-portraits de Vespasien et de Titus, conservées à la Glyptothèque, sont rapprochées des monnaies de Vespasien, Titus, Domitien.

4. Roma, 1943 (précédemment signalé).

5. Cf. A. Maiuri, *Rendiconti Accad. Italia*, 3, 1942, p. 1 sqq. ; *Arch. Jahrb.*, 57, 1942, col. 355-356, fig. 29 et 30.

6. 72 est la date de *C. I. L.*, X, 1420 : consécration faite à Vespasien par M. Nonius Balbus lui-même.

7. Cf. F. Gœthert, *Röm. Mitt.*, 54, 1939, p. 187, pl. 40, 2.

8. *Arch. Jahrb.*, 57, 1942, *Anz.*, col. 380-382 ; cf. aussi G. Caputo, *Bull. Mus. Imp.*, 1942 (1943), p. 153-154.

portant une *bulla* au cou, une figure féminine diadémée, d'époque flavienne, dont l'identification n'a pas été jusqu'ici tentée.

Le Catalogue des Musées de Berlin (C. Blümel, *Röm. Kopien griech. Skulpt. des IV^en Jahrh.*, 5, 1938) a signalé les statues de femmes drapées trouvées à Olympie, l'une dans la *cella* du Metrôon : celle-ci, acéphale, doit avoir été, jadis, un portrait de Julia, la fille de Titus (on a aussi un médaillon d'elle, gravé par **Enodos** : cf. ci-dessus). La copie, assez riche, se réfère à un modèle grec (fin v^e^ ou début IV^e^ s.?) évoquant la statue drapée du British Museum n° 2062, qui vient de l'île de Kaudos, au delà du détroit de Cythère[1]. Cinq exemplaires comparables ont été trouvés à Olympie.

A Ascoli Piceno[2], on a trouvé une tête de grandeur supra naturelle, qui semblerait avoir appartenu à un portrait de Domitien (?) mais qui, en réalité, représente plutôt Trajan. Le document est bien conservé, sauf la brisure nasale, et il provenait vraisemblablement d'une statue-portrait.

M. Fr. Matz[3] a fait connaître un camée antique (sardoine indienne) qui a été enchâssé au revers et au centre d'une croix allemande du XVI^e^ s., dans le Trésor de la cathédrale de Minden. Les rapprochements qu'on peut faire avec des bustes et des monnaies font reconnaître le personnage représenté pour un Domitien. A ce sujet, M. Fr. Matz revise en détail le dossier de l'iconographie du prince, de la grande statuaire aux arts mineurs, à partir des documents monétaires. Pour le camée de Minden, la présence de la couronne de chêne suggère l'année 81 comme *terminus post quem*.

Pour les bas-reliefs du Palais de la Chancellerie (Rome), cf. ci-après.

H. Fuhrmann et H. Götze ont appelé l'attention, à propos du type de Domitien qui paraît sur des reliefs, sur les rapports possibles avec une tête inédite des collections de l'Institut archéologique de Leipzig[4]. Les mêmes auteurs relèvent que, sur les reliefs du Palais de la Chancellerie, Domitien est groupé avec Minerve ; c'est, en fait, la divinité qu'il vénérait le plus, d'une âme superstitieuse[5], dit Suétone.

Sans avoir pu connaître à temps le camée de Minden, M. Gilbert Picard a publié un curieux médaillon de stuc trouvé par M. P. Cintas à El-Djem, en Tunisie, et qui apporte, à ce sujet, un témoignage jusqu'ici inédit[6]. C'est un disque de type alexandrin, réduction de *clipeus* (diam. 0^m^216), qui, restauré, montre, au centre, une statue colossale de Minerve-Pallas, armée du bouclier et de la lance. Archaïsante, elle évoque la Pallas Chigi de Dresde, voire l'image placée au revers de certaines monnaies domitiennes (cf. fig. 8, Collection Jameson = Cohen, n° 132). Le sujet représenté était une scène de sacrifice, en l'honneur de la grande statue centrale. L'essentiel étant conservé

1. Et non Klaudos (*sic*, C. Blümel) : cf. L. Robert, *Hellenica*, 1940, p. 111 sqq.

2. *Le arti*, 3, 1940-1941, p. 136, fig. 4 et 5.

3. *Röm. Mitt.*, 54, 1939, p. 145-160, pl. 32-35 ; avec des remarques intéressantes (p. 156-160) sur l'art des camées à l'époque romaine impériale.

4. *A. A.*, 55, 1940, col. 472-473. C'est le document dans lequel M. H. Götze a vu en dernier lieu une tête de Nerva (cf. ci-après).

5. K. Scott, *The imperial cult under the Flavians* ; F. Sauter, *Der römische Kaiserkult bei Martial u. Statius*, 90 sqq.

6. *Rev. arch.*, 1946, II, p. 53-74.

à droite de la Pallas, on devine là l'autel, et on voit — pour la partie haute du moins de leurs corps — le sacrificateur, le *camillus*, le joueur de flûte, et les principaux assistants. Or, le sacrificateur, accompagné de licteurs, paraît bien avoir été l'empereur Domitien lui-même, malgré les mutilations du visage. La partie gauche du médaillon est presque entièrement perdue : elle témoignait d'un réalisme familier (Rhys Carpenter, *Mem. Americ. Acad. in Rome*, 18, 1941 : sur la statuaire familière à Rome) ; reste un personnage, qui, grimpé sur une échelle, accrochait une guirlande à un bâtiment jadis figuré au second plan, à gauche. Au premier plan, on discerne aussi par là quelques traces de la pompe sacrificielle. — La comparaison s'établit avec les reliefs du Tombeau des Haterii[1]. Au sujet de la scène, M. Gilbert Picard a disserté utilement sur les *tondi* romains et leurs rapports avec les médaillons monétaires.

Dans ses études de 1947, *Apotheosis in ancient portraiture*, p. 63 sqq., M. H. P. L'Orange a marqué les transformations subies par le type de Domitien, le « *Nero calvus* », devenu, de *princeps*, *dominus* et *deus*. Certains portraits témoignent de cette évolution. Sur des monnaies de 95, l'empereur a le regard levé, comme les théocrates hellénistiques. Les reliefs de la Chancellerie ont bien montré, à leur tour, le contraste de la figure du prince avec celle, réaliste et bonhomme, de son père, l'empereur Vespasien. Même là où, après la *damnatio memoriae*, on a changé le type en substituant les traits de Nerva, sur l'un des reliefs de la Chancellerie, on discerne encore les intentions du portrait primitif (cf. ci-après).

A l'occasion des recherches de M. Fr. Matz sur le portrait de Domitien et les camées, notons ici qu'une bibliographie très utile a été donnée récemment des camées de la Renaissance[2].

Dans les listes publiées, on note des portraits « d'époque flavienne », qui sont des imitations. M. Max Wegner, spécaliste d'iconographie latine, a fait remarquer que les faussaires de la Renaissance se sont inspirés de motifs tout autres que ceux des artisans modernes : s'ils ont copié des œuvres antiques, c'était — *felix culpa* ! — pour mieux saisir l'état d'esprit des Anciens. C'est au milieu du XVI^e^ s. que la contrefaçon commence à être inspirée de raisons plus éloignées de l'art ; mais une étude systématique des faux permet de constater que, même alors, l'imitation n'est pas servile ; d'autre part, l'artiste subit à son insu les tendances de l'art de sa propre époque.

La seconde et la plus courte de trois études iconographiques de M. G. Kaschnitz-Weinberg, dont l'une, relative à Antoine, a été déjà ci-dessus mentionnée[3], se rapporte aux portraits de l'empereur Domitien jeune et met en lumière l'intérêt d'un document perdu, jadis conservé à la Villa Mattei. Il est malheureusement fort mutilé, comme celui dont on le rapproche,

1. M. Gilbert Picard, p. 59, date encore le document de l'époque flavienne ; en fait, il est, sans doute, de la période trajane, ce qui ne contredit pas au reste de la démonstration (cf. p. 57, par exemple, pour les rapports du médaillon d'El Djem avec la Colonne trajane).

2. Cf. ci-dessus, et, pour la bibliogr. des camées, *Röm. Mitt.*, 54, 1939, p. 145 sqq. ; cf. p. 147, n. 1, sur les reprises du travail de ces camées ; cf. aussi, Max Wegner, *Antike Fälschungen der Renaissance*, 6^e^ Congrès archéol., Berlin, 1939, p. 143-149, pl. I.

3. *Schriften d. Königsberger gel. Gesellsch.*, 14, 2, 1938, p. 73 sqq. (p. 82-86 : *Domitian*, pl. VI, 1 ; VII, 2).

le portrait de Domitien jeune trouvé par L. Curtius dans le commerce à Rome et signalé par lui (*Pantheon*, 1934, p. 73 sqq.). La tête sur laquelle M. Kaschnitz-Weinberg appelle l'attention à son tour n'est pas inédite, mais, dans les *E. A.*, pl. 118-119, elle avait été considérée à tort comme celle d'un athlète, et comme un document d'influence « scopasique », au IVe s. av. J.-C. — Il y a, d'ailleurs, dans cette erreur, nous dit-on, un élément instructif : l'iconographie de Domitien jeune emprunte des traits-types à l'art du IVe s. hellénique. Il s'agirait, d'après l'œuvre, d'un prince de vingt à vingt-deux ans, et l'effigie se référerait ainsi aux années 70-72, au plus. Les monnaies de 72 accusent déjà des différences (cf. le document, malheureusement très petit, de 70 : *B. Mus.*, Cat. III, pl. V, fig. 2). Le choix du modèle, un Héraclès juvénile, peut-on croire, s'expliquerait par les goûts de Domitien qui aimait emprunter les traits du héros hellénique, favori d'Athéna.

M. Heinz Götze a fait récemment connaître, à la suite de travaux antérieurs (ci-avant), un intéressant portrait nouveau (buste) de Nerva[1] ; il appartient à l'Institut d'archéologie de l'Université de Leipzig. Le personnage était un chef militaire, et même un empereur : ce que prouve la nudité de la poitrine, nudité héroïque, et le drapé du manteau sur le corps, directement. La forme du buste et celle du socle suggèrent une date ; le dessin de la base, plat, contrairement à l'habitude, celui de la partie séparant la base du buste, fournissent aussi des indices caractéristiques de la fin de l'époque flavienne (cf. les bustes du Tombeau des Haterii, celui de C. Julius Helius, et le buste un peu plus haut du British Museum, 1961). Les caractéristiques de l'époque trajane manquent, d'autre part (nulle encoche au-dessous du départ du bras, nulle démarcation au-dessous des muscles pectoraux). La tombée des lignes latérales est raide, et il y a élargissement de la partie inférieure, comme il arrive pour les portraits-bustes formant transition entre le style flavien et le style du règne de Trajan. — L'aspect du buste s'accorde d'ailleurs lui-même avec la date suggérée par ces indices. La coiffure apporte à son tour une confirmation : par comparaison avec les portraits des reliefs de la Chancellerie du Vatican, notamment, où nous avons des effigies de Vespasien, et, a-t-on dit d'abord, de Domitien ; pour Domitien, cf. ici les pl. 48, 1, et 49, 1 ; cf., d'autre part, le portrait du Mus. nouveau du Capitole (ex-Mussolini), pl. 45, et le document napolitain du groupe considéré par Fr. Matz comme représentant la vulgate impériale (ici, pl. 46) ; on se reportera, enfin, pour l'arrangement des boucles, type de Domitien, aux portraits monétaires. Partout, on retrouve les arcs concentriques autour du sommet du crâne, la couronne frontale[2], la boucle pendante devant l'oreille, l'espèce de cran à la rencontre des boucles sur le côté droit. De profil, les ondulations concordent. Le buste de l'Université de Leipzig et les portraits impériaux flaviens montrent encore d'autres coïncidences (cf. pl. 48) : la structure du

1. *Mitt. d. deutschen archaeol. Instituts*, I, Heft 2, 1948, p. 139-156, pl. 45-56 (cf. 47 : 48, 2 ; 49, 2 ; 50, 2 ; 52, 1 ; 54, 1). Sur les portraits de Nerva, cf. aussi L. Curtius, *Röm. Mitt.*, 47, 1932, p. 243 ; G. Lippold, *Vatic. Kat.*, III, 133 ; R. West, *Röm. Porträtplastik*, II, 55.

2. Même nombre de boucles, cinq.

crâne, le front large, bombé, la ligne nette et horizontale des sourcils, les yeux profondément enfoncés, les pommettes vigoureuses ; il y a encore des ressemblances pour les oreilles, le cou mince, la pomme d'Adam saillante, la lèvre supérieure, mince, les coins de la bouche abaissés, le menton faible et rond. Comme M. F. Magi l'a démontré, le Domitien des reliefs de la Chancellerie a été transformé en Nerva, et cela explique l'impression qu'on éprouve : de deux portraits similaires, là et ici. Domitien avait plus d'embonpoint que Nerva ; il n'avait pas sa figure maigre et osseuse, la même forme de lèvres. En refaisant le portrait sur les reliefs de la Chancellerie, on a respecté surtout la chevelure originelle. Cette transformation n'avait été, d'ailleurs, rendue possible qu'à cause de la parenté des physionomies.

La tête de Leipzig est incontestablement plus proche du Nerva transformé de la Chancellerie, comme le prouve la comparaison avec les portraits monétaires, inscrits au nom de Nerva lui-même, au moins pour les frappes évoluées[1]. En 96, les monnaies sont directement comparables avec la tête de Leipzig.

On obtient enfin toute certitude, pour l'identification du portrait de Leipzig, par la comparaison avec la tête de Tivoli, seul document dont l'exégèse ait été jusqu'ici partout jugée certaine (H. Götze, pl. 52, 1 ; 52, 2, 54)[2]. Le document est d'un vérisme impitoyable. La grande différence avec la tête de Leipzig est stylistique, mais il n'y a aucun doute à garder sur l'identité des deux personnages. La coiffure de la tête de Tivoli est plus courante, moins sévère (pl. 52, 1 et 2), mais on retrouve le même dispositif des boucles, avec ses particularités. Sur la tête de Tivoli, le nez est long et la cloison qui sépare les narines descend jusqu'à la lèvre supérieure, ce qui donne l'impression d'un nez pendant. Or, cette particularité pourrait se reconnaître à la fois sur le document de Leipzig, quoique restauré (cf. fig. 1), et sur les portraits monétaires, en tout cas. La bouche est la même ici et là, avec son expression maussade, qui devait être celle de l'empereur.

Du moins, on constate que la tête de Leipzig, d'un dessin fidèle, a été la plus idéalisée, créée dans l'ambiance d'une tradition grecque classique[3].

Il est difficile de déterminer, comparativement, l'âge du modèle, au moment des deux œuvres. Mais la tête de Leipzig montre le mieux la transition

1. Au début, le monnayage conserve des types fort proches du portrait de Domitien (à la fin, peu avant l'assassinat). C'est que les nouvelles pièces, au type de Nerva, n'ont pas été prêtes immédiatement (mêmes remarques pour Trajan, après la mort de Nerva). Les graveurs se servaient temporairement des portraits du précédent empereur.

2. M. H. Götze accepte, d'après Fr. Poulsen, que la tête 658 de la Glyptothèque de Copenhague ait pu être un portrait même posthume de Nerva (cf. ci-après). Les proportions du visage, la forme du crâne sont des indices favorables à l'identification. Mais il y a aussi de sérieuses différences. M. G. Lippold, contrairement à Fr. Poulsen (*Country Houses*, 62, n° 42), juge d'époque flavienne le portrait de Romain d'Holkham Hall : *E. A.*, 4882 = A. Michaelis, 53 : époque de Nerva, mais sans qu'il s'agisse de l'empereur même.

3. Sur la continuation de l'influence grecque dans le portrait romain, à l'époque de la République et ensuite : E. Buschor, *Das hellenistische Bildnis*, 1949, p. 48 sqq. ; avec plus de réserves, B. Schweitzer, *Bildniskunst der römischen Republik*, 1948. On regrette que les deux savants allemands aient développé indépendamment leurs points de vue, sans les confronter : le choc des deux systèmes eût été intéressant !

avec les portraits d'époque trajane (p. 149). La forme est plus paisible, évoquant presque l'époque augustéenne : d'où l'aspect « classique ».

Le document iconographique est précieux, car il ressuscite un prince dont les Anciens louaient l'intégrité. Nerva, quoique de caractère indécis, quoique souvent malade, mena les affaires de l'État romain, comme on sait, avec beaucoup d'intelligence. Il se connaissait en hommes, ce qui lui fit adopter Trajan. La tendance au classicisme du portrait de Leipzig n'est pas seulement, ainsi, une particularité extérieure, formelle et stylistique. Elle répond à un ensemble de traits de caractère ; elle en est l'expression consciente (p. 150). Nous pouvons nous représenter l'archétype de la statue-portrait — vraisemblablement une œuvre officielle — comme un modèle « héroïque », du type du « Diomède », ou du Trajan de Constantinople, ou de l'Hadrien de Carthage[1]. Le document de Tivoli permet de dater l'œuvre dans le dernier tiers de l'année 96 (cf. les monnaies du deuxième consulat : ci-dessus). La tête de Leipzig ne se situe pas beaucoup plus tard.

A la fin de son étude, M. H. Götze a donné un rapide aperçu sur d'autres portraits de Nerva, dont l'identification, comme il le rappelle, est rarement sûre : Copenhague (Glypt. Ny Carlsberg, 668 ; deux têtes du Vatican selon le nouveau type officiel, de 97?). Un autre aspect est présenté par une tête de Florence (E. 1), qui pourrait être une effigie posthume[2]. Le buste de porphyre du Louvre est sûrement un portrait posthume, que Delbrück a situé avec raison à l'époque hadrienne. M. H. Götze considère comme appartenant à Nerva la tête colossale du Musée des Thermes, trouvée dans le Tibre (pl. 56, 3 : fin de l'époque hadrienne), et le fragment provenant du Forum de Trajan.

Le mémoire consacré par P. H. von Blanckenhagen[3] à la décoration du Forum de Nerva, à Rome, fait une part un peu inégale, comme on attendait, aux questions d'architecture et de sculpture, mais, tout en étudiant la structure du Forum de Nerva et sa position, il consacre aussi une cinquantaine de pages en général à la « *Flavische Dekoration* » : l'auteur a traité en quinze pages environ des sculptures des frises (Forum). On trouvera là une analyse pertinente du type de la Minerva de l'attique[4] : elle présente des marques d'originalité romaine dans la conception et les formes, et se classe à part, ainsi, dans la tradition iconographique et mythologique. A l'*himation* grec est substitué le *paludamentum* romain ; à l'égide, le haut *cingulum militiae*. La draperie dérive des modèles du IVe s., scopasiques surtout ; l'implantation de la tête et les traits du visage semblent plutôt praxitéliens : la figure est solennelle ; quoique modelée plutôt durement, elle ne manque pas de valeur statuaire et monumentale.

1. Cf. P. Quoniam, *Guide du Musée du Bardo*.

2. Trajan avait fait diviniser Nerva, sitôt après la mort ; il faut s'attendre à rencontrer beaucoup de portraits apothéosés, le principat de Nerva ayant été, au surplus, fort court : statue assise posthume de Nerva, dans la Rotonde du Vatican.

3. *Flavische Architektur und ihre Dekoration, untersucht am Nerva Forum*, Berlin, 1940 (présenté, dès 1936, à l'Univ. de Munich ; 168 p.) ; on ne trouverait rien sur les frises flaviennes dans la thèse de R. Demangel : *La frise ionique*.

4. L'auteur ne rappelle pas le rapprochement institué par Mme E. Strong avec la Minerve ailée d'Ostie (Savignoni, *Ausonia*, 5, 1910, p. 83 sqq.), à peu près contemporaine.

La colonnade du portique d'enceinte était décorée, sur l'entablement, d'une frise dont P. H. von Blanckenhagen a proposé une interprétation générale. Un point avait été fixé par Blümner (*Annali*, 1877, p. 5 sqq.) : c'est qu'il s'agissait du châtiment d'Arachné, dans une des scènes ; mais surtout Jordan (*Top.*, I, 2, p. 451) avait préparé les voies à l'interprétation d'ensemble, en suggérant qu'il devait être fait usage d'épisodes relatifs aux métiers que les Romains plaçaient sous la protection de Minerve. L'auteur développe cette idée : Minerve, à Rome, aurait été surtout protectrice des corporations artisanes, dont la fête était le *quinquatrus* du 19 mars, *artificum dies* : y participaient notamment les foulons, qui avaient comme patrons Minerve et le dieu des eaux, *Fons*, à ce point que les *fullones* étaient appelés aussi *fontani*. — Il faudrait identifier *Fons* avec la demi-figure masculine nue qui surgit en bas de la roche représentée, pour toucher l'eau jaillissante : il y a à ses pieds un dieu fluvial à demi étendu, qui doit être le Tibre lui-même. Vers ces divinités se dirige, en action de supplication et d'adoration, un foulon, en habit court de travail, représenté sur l'un des petits côtés, en retour, au-dessus d'une des colonnes en saillie. — La frise qui figure en tête sur le saillant de la même colonne montre trois divinités, toutes inspirées de types du IV^e^ s. grec : il semble qu'il s'agisse de Junon Lucine pour la déesse au *peplos*, drapée dans un *himation* étroit enroulé autour du corps ; celle du centre serait Vénus Cloacina : le torse nu, distinguée par ses formes juvéniles, elle pose la main gauche sur une sorte de pilastre[1] ; la troisième déesse, celle qui a les jambes croisées, paraît avoir été une Diane, probablement celle du *Clivius Patricius*, cependant que le dieu qui apparaît sur les pentes rocheuses, à gauche, serait peut-être la personnification de l'Esquilin. On voit que cette curieuse assemblée divine avait été composée presque à la manière des paysages pittoresques alexandrins.

L'autre petit côté de l'entablement, au-dessus de la même colonne, présentait seulement une figure de fleuve, encore, entre des rochers et des roseaux. On peut, à nouveau, penser là au Tibre. La figure assise écartant son voile serait une Vesta. Mais l'identification des figures suivantes reste plus hypothétique. M. P. H. von Blanckenhagen penserait à la présence de Juturne, honorée sur le Forum même, et que trois nymphes accompagneraient.

L'ensemble de la frise, d'interprétation délicate, sinon malaisée, semble consacré à des scènes intéressant seulement le travail des foulons et des tisserands — lavage, pesée, filature, travail de la laine — le tout symbolisé par diverses figures féminines et aboutissant à l'épisode d'Arachné[2]. La scène dans laquelle E. Petersen (*Röm. Mitt.*, 1889, p. 88) avait cru voir Athéna parmi les Muses représenterait plutôt la célébration de la fête du *quinquatrus*, avec des personnifications féminines du type des Muses. Faut-il croire qu'il y aurait eu représentation de la préparation d'un tissu offert par les foulons à la

1. C'est la seule figure dont M. G. Becatti, *La critica d'arte*, 6, 1941, p. VIII des *Notizie et Letture*, admet l'identification sans réserves. Pour les autres, il n'a pas trouvé suffisante la justification topographique et religieuse proposée par P. H. von Blanckenhagen.

2. Tirée, semble-t-il, des *Métamorphoses* d'Ovide ; on peut penser aussi à l'influence de poèmes didactiques illustrés d'épisodes, à la manière des *Géorgiques* de Virgile ; pour Simus, cf. ci-après.

divinité, comme aux Panathénées d'Attique? L'auteur le propose, mais on en a déjà douté[1]. On pense plutôt ici à la représentation allégorique du travail artisanal[2]. Les aspects des figures sont fortement influencés par les modèles hellénistiques et se réduisent à quelques prototypes que M. P. H. von Blanckenhagen a distingués et étudiés avec soin. Cela est vrai, en particulier, pour les figures féminines, dont le caractère hellénistique est resté particulièrement notable (cf. les draperies) ; on comprend assez qu'E. Petersen ait vu là des « Muses ». Mais il y avait d'autres entités allégoriques ! Il faut noter, d'autre part, l'aspect décoratif des tentures pendant en festons sur le fond ; les effets de rocailles alexandrins, avec les roseaux raides, l'arbre, les figures assises sur un second plan, l'étonnante figure de *Fons*, tout un décor paysagiste aéré (cf. les frises de la Basilique Æmilia) : cela peut paraître à première vue assez éloigné du goût flavien ; toutefois, l'influence des compositions pittoresques d'Égypte, imitées par les auteurs de *topoi*[3], avait maintenu la tradition alexandrine ; il n'y a pas nécessité de rechercher l'influence spéciale d'un peintre néo-attique[4].

Les parties de la frise qui intéressent le métier des foulons sont d'ailleurs différentes d'exécution : parfois les proportions sont plus élancées et la draperie plus fine ; le traitement des plis, le moelleux de la draperie varient ici et là. Au ch. XIX de son étude, P. H. von Blanckenhagen a institué des comparaisons avec d'autres monuments flaviens ; elles font apparaître la variété des œuvres, et peut-être des styles de l'époque[5]. Il n'est pas faux de marquer certaines affinités de la décoration du Portique du Forum de Nerva avec celle de l'Aula Regia du Palais de Domitien, et les tendances décoratives de l'architecte **Rabirius**, signalé par Martial. Le Forum dit de Nerva a été, comme on sait, commencé par Domitien dès 85-86 et consacré par Nerva en 98 seulement[6].

Je signale à nos collègues archéologues spécialistes de la latinité l'urgence qu'il y aurait à recueillir les documents — architecture, sculpture — propres à permettre enfin des études développées sur les différentes phases de l'art impérial. M. P. H. von Blanckenhagen considère l'art flavien comme formant

1. Notamment, G. Becatti, *l. l.* ; un texte de Festus (446) rappelle que l'*Ædes Minervae* de l'Aventin recevait les scribes et les histrions, et leurs offrandes.

2. Pline, *N. H.*, 35, 143, rappelle que certain Simus avait peint une boutique de foulon célébrant le *quinquatrus* (cf. p. 126) ; sur ce personnage, G. Becatti, *La critica d'arte*, *l. l.*, p. VIII. — Mais le rapport avec la frise du Forum de Nerva me paraît bien incertain.

3. Cf. P. Grimal, *Les jardins romains*, 1943, p. 93 sqq.

4. Ainsi fait G. Becatti, *l. l.*, à cause de Simus (ci-dessus, n. 2).

5. Il est question d'un « baroque » de la première période flavienne, d'un « rococo » de la seconde ; d'un « style impérial » trajanique : on sait suffisamment combien certaines de ces qualifications paraissent vagues et illusoires, quand on regarde les choses directement.

6. Dès 1941 (cf. *La critica d'arte*, *l. l.*, p. IX), on s'est plaint en Italie de ce que l'auteur avait voulu tirer parti « indiscrètement » des fouilles italiennes en cours au Forum de Nerva : cela n'aurait donné lieu qu'à des erreurs, le Forum de Nerva ne pouvant être étudié que dans l'ensemble avec tous les autres : cf., à ce sujet, les observations de M. G. Becatti, *l. l.* Mais les auteurs italiens n'ont pas toujours eu un sens si exigeant de la propriété des autres : on en verra des preuves.

un vrai style, et il a annoncé une étude : *Elemente der römischen Kunst am Beispiel des flavischen Stils*, dans *Das Neue Bild der Antike* (cf. *Arch. Jahrb.*, 56, 1941, col. 783 sqq.).

L'arc de Titus comporte des frises dans le passage central, qui, évoquant la frise de Jérusalem, fournissent matière encore à des études spéciales[1].

M. P. du Colombier a signalé les emprunts faits jadis par Jean Goujon à la décoration de ce monument[2].

Dans son étude sur *Honos and Virtus*, déjà signalée[3], Mlle M. Bieber reconnaissait les personnifications d'Honos et de Virtus dans les deux allégories qui conduisent le quadrige, parmi le défilé triomphal figuré sur l'arc de Titus. On avait parlé jusqu'ici, à tort, semble-t-il, de personnifications de Rome et du génie du peuple romain. Les mêmes personnages allégoriques se retrouvent sur des monnaies impériales et sur des camées du IVe s.

Dans son étude des *Quaderni di studi Romani*, t. 9, déjà signalée[4], M. Bartolomeo Nogara avait donné, dès 1941, une description et des reproductions des reliefs de marbre d'époque flavienne, hauts de 2m07, qui ont été trouvés en 1938-1939, à 8 m. env. de profondeur, sous la Chancellerie du Vatican : cinq grandes plaques mesurant chacune de 1m25 à 1m50 de largeur[5]. Elles formaient un ensemble, avec une sixième, qui, une année avant, avait été trouvée sous le marchepied extérieur du Palais, du côté du Corso Victor-Emmanuel, et qui fut transportée d'abord à l'Antiquarium du Gouvernement de Rome, Musée du Celio[6]. — Les plaques se distribuent maintenant en deux grands panneaux de 6 mètres chacun, auxquels manquait une plaque : pour le premier panneau, la moitié de la plaque manquante a été trouvée aussi en 1939 ; il est complet au moins par le bas (B. Nogara, pl. 2, en bas). Sur le premier panneau figurent, au centre, le Génie du peuple romain, tenant une corne d'abondance (pl. II, en haut). En face de lui, une Victoire aérienne s'apprête à couronner le personnage principal : elle vole presque verticalement, soulevée de terre. Vers la droite, un licteur et un personnage tenant un *volumen*. De l'autre côté, il y a un *togatus* juvénile, sur l'épaule duquel le personnage principal et central, d'un geste bienveillant, pose la main. C'est derrière ce groupe qu'apparaît le Génie du peuple romain. Plus à gauche, le Génie du Sénat[7], avec un autre licteur ou *apparitor*, deux figures

1. M. Kon, *Palestine Exploration quarterly*, janvier-avril 1950 : *The Menorah of the arch of Titus*.

2. *Jean Goujon*, 1949 ; pour la frise de la façade du Pavillon Henri II sur la cour du Louvre, et pl. 69. Ch. Picard, *Journ. Sav.*, 1951, p. 17 sqq.

3. *A. J. A.*, 49, 1945, p. 25-34.

4. *Bullet. R. É. L.*, 28, 1950, p. 299 sqq. : cf. p. 341 sqq.

5. Cf. déjà *Bullet. R. É. L.*, 1941.

6. H. Fuhrmann, *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 467-468. Cf. ci-après, pour le sort actuel de cette dalle sculptée.

7. Ce personnage tient un sceptre à buste ; sur ces sceptres, et précisément à l'occasion de ce relief, S. Eitrem, *From the collect. Ny Carlsb. Glypt.*, III, 1942, p. 189-201 ; cf. p. 196 sqq., où M. S. Eitrem appelle le bas-relief de la chancellerie pontificale : « relief triomphal de Domitien », le croit en provenance du Champ de Mars, et d'une « Porte » (p. 199). C'est en 85, selon le même érudit, que Domitien, à la suite de sa victoire sur les Germains, aurait érigé le monument. — D'autre part, M. G. Eitrem a montré que le sceptre

viriles acéphales, quatre Vestales — une seule complète, les autres acéphales — ; puis la déesse Rome assise sur un trône au second plan, et enfin un troisième licteur ou *apparitor*, avec faisceau sans hache, et un petit bâton à la dextre. M. B. Nogara a accepté l'hypothèse de Fr. Magi, selon qui nous aurions ici le retour victorieux de Vespasien, revenant en 70 de la guerre contre les Juifs ; ce serait la scène de la Rencontre avec Domitien à Bénévent. — Sur le second ensemble, faisant pendant à l'*advectus principis*, il y aurait une *profectio*[1] : le départ d'un empereur de la famille flavienne — Domitien lui-même — pour une entreprise militaire. La figure principale est celle de l'empereur qui s'avance escorté de quatre licteurs. Minerve, Mars, deux autres personnages, déjà en marche, semblent inviter le personnage principal à les suivre (pl. 3, fig. a). De la Victoire, qui ne pouvait manquer, restent une aile et les deux jambes ; le principal était sur la plaque disparue, de ce côté. Derrière l'empereur, il y a au fond du tableau deux licteurs et par devant l'image allégorique de Virtus, casquée, le sein nu, soutenant le bras de l'empereur. Elle est suivie (pl. 3, en bas) des Génies du Sénat (avec le sceptre) et du Peuple romain (avec la corne d'abondance)[2]. Les représentants de l'armée accompagnent le groupe en délégation.

Domitien devait avoir fait exécuter tout l'ensemble du monument : les deux figures impériales, d'un panneau à l'autre, concordent, compte tenu de la différence d'âge, entre la Rencontre de Bénévent et ce Départ. Les bustes conservés, les monnaies, appuient l'identification. Les deux panneaux devaient faire partie d'un arc triomphal, à l'attique (à cause de leur longueur). On a trouvé en même temps des caissons et d'autres fragments décoratifs d'une voûte de 5 mètres et plus de diamètre, probablement d'un arc triomphal : comme ceux que Domitien fit exécuter à l'entrée de la Via Flaminia, ou dans la région du Champ de Mars, voisine du stade. Il peut d'ailleurs s'agir, soit d'un arc, soit d'une porte en l'honneur de l'empereur. Nous aurions les panneaux des deux faces, presque complets. Les sculptures retrouvées — en bon état — avaient dû être épargnées après la *damnatio memoriae* de Domitien : on les a trouvées retournées du côté sculpté, contre le mur du tombeau du Consul A. Hirtius.

P. 23-26, M. B. Nogara a songé à replacer dans la tradition de l'art romain ces importants morceaux sculptés de l'art flavien des dernières décades du I^er^ s. de l'Empire. On connaît mal, dit-il, les constructions ornées de Claude[3] et de Néron, d'abord à cause du grand incendie de Rome, des troubles du temps de Galba, et plus tard de la destruction de la *Domus Aurea*, ordonnée par Vespasien, pour obéir à la haine populaire qui environnait la mémoire de Néron. L'ère flavienne constitue donc un nouveau point de départ pour une renaissance architecturale et sculpturale : l'Arc de Titus en est le manifeste,

à buste, à partir du I^er^ s. de notre ère, caractérisait le *princeps juventutis* et, d'une façon plus étendue, les consuls, subsidiairement le Sénat et son Génie.

1. Fr. Magi avait pensé d'abord à un *retour* (cf. *Bullet. R. É. L.*, 1941).

2. Sur le Genius, cf. A. Blanchet, *C. R. A. I.*, 1943, p. 333-348.

3. Cf., pourtant, Bloch, *Mél. Éc. Rome* et *Le Antichità di Villa Medici*, 1951, p. 9-23 (on reviendra par la suite sur cette publication).

frise et reliefs du passage. Comment l'art des reliefs de Domitien retrouvés à la Chancellerie se présente-t-il par rapport à celui de l'Arc de Titus? A l'Arc, on a cherché avec brio à traduire en réalité les grandes perspectives aérées d'une composition picturale, et par là, c'est la tradition de l'Autel des Vicomagistri (*Bulletin, R. É. L.*, 28, 1950, p. 341) qui trouve plus ou moins son prolongement, tandis que les reliefs domitiens de la Chancellerie feraient suite aux tendances de l'*Ara Pacis* : le relief s'y développe sans se réclamer de la peinture : c'est comme si l'on avait dressé une file de statues s'alignant sur un fond neutre, ou au ciel, sur l'attique d'un Arc, p. ex. Dans le détail, la technique est très soigneuse ; l'expression est noble (mais froide !). Après les innovations hardies de l'Arc de Titus, on est revenu, en somme, à des schémas plus rigides. La raison principale de l'arrêt des tendances picturales, du retour à la tradition plastique, doit être cherchée dans le fait que la sculpture classique est née à Rome et a été comprise *en fonction de l'architecture*. Les grandes perspectives picturales en profondeur ne s'alliaient pas sans difficulté avec le principe de l'arc-passage, et l'absence de règles pour la construction des figures en perspective — règles trouvées seulement après 1400 en Toscane ! — engendrait certaines erreurs de mouvements et de proportions qui suscitaient la critique. Selon M. B. Nogara, les reliefs de la Chancellerie sont vraisemblablement postérieurs à l'Arc de Titus. Ils attestent un changement de direction de l'art, le retour, déjà, vers les traditions de l'*Ara Pacis* : retour formel, mais non défini en substance, car l'art ne se répète pas. On aura ensuite, par le mélange des traditions, le style continu, narratif et pittoresque, qui triomphe dans l'Arc de Bénévent, sur les reliefs de la Colonne trajane et de la Colonne aurélienne ; celui qui a tant influencé l'imagination artistique, ensuite, des modernes.

M. H. Fuhrmann avait étudié, comme on sait, sans délai et en détail, dès 1940, les plaques sculptées découvertes à la Chancellerie[1]. Il a considéré (col. 473) le maître de l'*Adventus*, où figure Domitien, comme le plus puissant de deux artistes qui auraient travaillé à cette double suite de panneaux. M. H. Fuhrmann ne se prononçait pas sur le placement, bien qu'il ait admis l'avis de F. Magi, selon qui les deux ensembles devaient être vus à une hauteur relativement assez grande. Cela exclut, comme emplacement possible dans un Arc, les panneaux du passage (cf. ceux de l'Arc de Titus). D'autre part, les reliefs n'ont pas dû être longtemps exposés. On ne pourrait guère croire qu'ils ont décoré une porte monumentale du stade de Domitien, à la Piazza Navone. Il faut plutôt penser à un des arcs prévus par Domitien, et qui furent nombreux, comme on sait. Mais, au gré de M. H. Fuhrmann, l'opinion de F. Magi — selon qui on devrait penser à l'attique d'un *Quadrifrons*, comme ceux que les monnaies, p. ex., font connaître (H. Mattingly, *Coins Rom. Emp., British Mus.*, II, nº 303 ; *Antike*, 12, 1936, p. 219, fig. 20) — ne doit pas s'imposer non plus sans réserves. S'il s'agit d'une porte triomphale, M. H. Fuhrmann penserait à la *Porta triumphalis* du Champ de Mars, et il expliquait, par le caractère sacro-saint de cette porte, que les reliefs représentant Domitien aient pu

1. *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 468 sqq.

échapper à la destruction après la *damnatio memoriae* : on les aurait enterrés au lieu de les marteler.

M. F. Magi a fourni, avec une ponctualité exemplaire, un soin parfait, la publication officielle — et la meilleure ! — des reliefs flaviens trouvés près du Palais de la Chancellerie, documents qui, dit-il justement, sont parmi les plus importants récemment restitués par le sol romain[1]. On savait déjà que le sort matériel de ces magnifiques sculptures a posé d'emblée des problèmes difficiles, d'autant qu'une dalle avait été annexée aux collections des Musées municipaux de Rome, ayant été trouvée non en terre vaticane, mais sur la verticale du Corso Vittorio Emmanuele. Il a été décidé, en définitive, avec sagesse, que l'ensemble des reliefs serait reconstitué à la Chancellerie même, sous les arcades du Cortile.

Des dalles, deux avaient été trouvées à part, les plus nombreuses dressées les unes contre les autres et adossées au tombeau du consul A. Hirtius, l'auteur du VIII[e] livre du *De Bello gallico* (là aussi ont été recueillis, comme on sait, les deux reliefs de l'Autel des *Vicomagistri*[2]). Il est sûr que le rassemblement ainsi fait, en vue d'une utilisation qui eût été sans doute destructive, nous prive de savoir où et comment tous ces reliefs étaient primitivement employés.

Les plaques flaviennes se groupent en deux séries (3 + 4) formant ainsi deux grandes frises monumentales, A et B, hautes l'une et l'autre de 2[m]06, longues, la première, de 5[m]08, l'autre, de 6[m]05. La frise A montre un personnage en « petite tenue » militaire (tunique et manteau), précédé d'une Victoire, dont il ne reste qu'une aile ; il s'avance vers la gauche, le bras droit étendu. — Il est suivi par une escorte complexe avec des allégories (Roma, Génie du Sénat et du peuple) ; deux licteurs et six soldats, dont un sous-officier, viennent ensuite ; les soldats ont une tenue détaillée avec soin, sinon d'un complet réalisme (*caliga*, *paenula*, foulard, *pilum*, *scutum* orné du foudre). M. F. Magi a montré (cf. ci-dessus) que la tête du personnage principal est maintenant celle d'un Nerva, mais qu'elle a été transformée, d'après le type initial, celui de Domitien. Il s'agirait d'une scène d'*Adventus*, entrée solennelle de Domitien à Rome.

C'est le même épisode que paraît représenter la frise B, moins bien conservée (trois dalles sur quatre sont brisées en haut, et les deux premières ne se rejoignent pas exactement). Cette fois, nous verrions Vespasien arriver à Rome en 70, accueilli par son fils Domitien. Nulle hésitation pour le portrait du vieil empereur (avant-dernière dalle). Magnifiquement drapé, il était couronné par une Victoire en plein vol (aujourd'hui presque évanide) et suivi de deux licteurs. — A gauche, devant lui, le jeune *togatus* a gardé les traits, cette fois, de Domitien. Les deux Génies connus par la frise A l'encadraient déjà. Le groupe est complété par deux licteurs s'avançant vers la gauche, précédant le cortège impérial dans la direction d'une délégation de cinq Ves-

1. *I rilievi flavi del Palazzo della Cancelleria*, dans les *Monumenti Vaticani di archeologia et d'arte*, publication de la Pontificia Accademia romana di archeologia, VI, 1945 (in-4°, XVII + 177 p., 28 pl.) ; cf. H. I. Marrou, *Rev. arch.*, 1950, I, p. 230-232.

2. Cf. *Bull. R. É. L.*, 1941, p. 291 sqq. ; 28, 1950, p. 341 sqq.

tales, debout, et d'un *apparitor*. On voit au second plan la statue assise de la *Dea Roma*. Le groupe des Vestales a beaucoup souffert (une seule figure intégralement conservée).

Là où les plaques ont été épargnées, la conservation du détail est restée magnifiquement instructive. M. F. Magi a souligné, p. ex., que, sur quatorze têtes en haut relief, sept nez sont encore intacts, deux autres à peine écornés.

Cet ensemble flavien, d'après la publication de M. F. Magi, daterait du début même du règne de Domitien, au lendemain de la grande victoire sur les Cattes, vers 83-85. — Du point de vue de l'histoire de l'art, les nouvelles découvertes s'inséreraient donc chronologiquement entre les reliefs de l'Arc de Titus et ceux de la période trajane, à côté de la frise du *Forum transitorium* (ci-dessus, p. 356 sqq.).

Sans vouloir diminuer l'aubaine archéologique qui nous échoit, M. H. I. Marrou[1] a fait noter dans la plastique un commencement de « froideur académique » qui n'est pas niable. Les cortèges de l'Arc de Titus étaient plus habilement mouvementés. On pourra discuter là-dessus ; du moins, avons-nous eu, en un temps record, la publication générale des trouvailles, qui rend possible toute étude à venir. M. F. Magi s'est borné intentionnellement à une présentation objective, et c'est avec beaucoup de réserves qu'il indique aussi une simple possibilité, par l'utilisation primitive : les reliefs auraient pu orner le temple de la *Fortuna redux*, ou quelque édifice en rapport avec ce temple.

Sur la place de ce magnifique ensemble dans l'art triomphal romain, les larges études récentes de M. P. Gustaf Hamberg, ci-dessus signalées, nous apportent à leur tour quelque instruction. En examinant ce qu'il appelle la grande tradition de la représentation impériale, M. P. G. Hamberg n'a pas manqué de signaler les panneaux de la Chancellerie (pl. 3, à la p. 48, et pl. 4) ; il revient, p. 50, sur ce qu'il appelle la « grande allégorie domitienne ». Les deux tendances constatées dans le développement politique des premiers temps de l'Empire — nées respectivement du souvenir, d'une part, des traditions de la monarchie hellénistique, et, d'autre part, du libre jeu des traditions romaines républicaines — se sont conservées côte à côte, du temps de la *Gemma Augustea* et de l'*Ara Pacis*, jusqu'aux panneaux flaviens, illustrés magnifiquement de grandes cérémonies impériales.

M. G. Hamberg insiste, à propos des reliefs de la Chancellerie, sur la double paraphrase allégorique, celle de l'*Adventus*, celle de la *Profectio*. Il marque l'origine grecque des types personnifiés du *Senatus*, du *Populus romanus* (et l'on peut ajouter de *Virtus*). Pour lui aussi, les reliefs sont dus à des mains diverses, celui de la *Profectio* étant le meilleur. Mais on peut discuter là-dessus. Une analyse directe montrerait, je crois, que tout relève d'une conception d'ensemble, et même d'une exécution unique : pour les visages, pour les draperies. Le portrait impérial, de qualité supérieure, peut difficilement avoir été réalisé en deux ateliers ! Est-ce que, la virtuosité du portraitiste mise à part

1. *Rev. arch.*, *l. l.*, 1950, I, p. 230-232.

(qui domine tout le reste !), on ne peut pas comprendre les diversités des deux frises comme dues uniquement et plutôt à la diversité des thèmes?

M. C. Pietrangeli a rendu compte, de son côté, de la publication de M. F. Magi[1]. Pour lui, les deux séries constitueraient, l'une et l'autre, des représentations d'*Adventus* : rencontre à Rome en 70, entre Vespasien et Domitien ; Domitien revenant en 83, après la victoire sur les Catti. Les deux ensembles n'ont pas fait partie d'un arc ; ils viendraient, nous dit-on, du temple de la *Fortuna Redux*, dont ils auraient décoré les parois : temple érigé en 83, près de l'actuelle Place de Venise, non loin du lieu où ont été retrouvés les reliefs (M. C. Pietrangeli croit qu'on voulait les remployer). Certaines identifications sont discutées : les figures dites Genius Populi et Roma seraient plutôt les personnifications de Virtus et Honos, d'après le témoignage des monnaies et les interprétations de M^lle^ M. Bieber (*A. J. A.*, 49, 1945, p. 25 sqq.). L'auteur reconnaîtrait, pour sa part, deux *ou même trois mains*. — Comparant les plaques de la Chancellerie avec les reliefs de l'Arc de Titus, il estime justement que l'illusionnisme de l'Arc est plus marqué, et que là aussi, d'autre part, la composition est plus habile. Pourtant, les frises de la Chancellerie seraient une œuvre de la pleine époque flavienne (83-85), tandis qu'il faudrait dater les reliefs de l'Arc après 85, et peut-être vers l'époque trajane. C'est l'art de la période trajane qui devait résoudre spécialement et définitivement le problème de la spatialité.

On tiendra compte de la recension critique présentée par Miss J. M. C. Toynbee dans le *Journ. Roman studies*, 37, 1947, p. 187-191. Miss Toynbee accepte l'interprétation de F. Magi pour la frise B (*Adventus* civil de Vespasien en 70). Mais elle verrait, dans la frise A, elle aussi, une *Profectio*. Les deux frises ne seraient pas de mains différentes ; elles révéleraient une unité stylistique. L'une est plus tranquille, l'autre plus agitée. Le compte-rendu refuse aussi d'abaisser les sculptures de l'arc de Titus à la période de Nerva ou de Trajan. Elles dateraient de Domitien même et marqueraient la complexité des tendances artistiques pendant la période flavienne. La question est encore reprise par Hugh Last, *Journ. Roman Studies*, 38, 1948, p. 9-14.

M. P. E. Arias, à l'occasion de ses études sur Domitien[2], a consacré un chapitre, en général, à l'art flavien. Il signale à nouveau, comme M. G. Hamberg, la distinction de deux courants dans l'art de l'époque : un, classicisant et académique, représenté par les reliefs du Palais de la Chancellerie (ci-dessus), par l'Arc de Titus et son décor (frises), par la frise sculptée du Forum de Nerva ; l'autre, « baroque » et illusionniste, qu'attesteraient les panneaux du passage, à l'Arc de Titus. C'est à ce second courant que M. P. E. Arias rapporte les reliefs de la Tombe des Haterii, où le style « populaire » est poussé à l'extrême[3], où s'exagère le baroque « pictural ». Selon l'auteur, les deux tendances ont été contemporaines, et non successives, comme on croyait.

M. A. Degrassi a bien dégagé l'intérêt d'un relief très mutilé qui avait été

1. *Arti figurative*, 2, 1946, p. 258-259.
2. *Domiziano*, Catania, Crisafulli, 1945.
3. Mêmes tendances dans l'architecture, avec **Rabirius**, architecte de Domitien, observe l'auteur.

trouvé dans les fouilles du Forum de César et qui est entouré d'une bordure en feuillage d'acanthe[1]. Il a passé pour avoir appartenu à un relief triomphal, comparable à celui qui figure à l'attique de l'Arc de Constantin ; il viendrait ainsi d'un ancien *Tetrapylon* (?) de l'empereur Marc-Aurèle[2] (*Adventus* d'un empereur et sacrifice impérial devant un temple).

Les parties conservées comportent le fronton d'un temple à quatre colonnes corinthiennes, vu en perspective ; les extrémités d'une douzaine de faisceaux portés par les licteurs de l'escorte ; quelques gradins du temple, des torses de *togati*, parmi lesquels, sûrement, un *velatus* ; des personnages féminins, etc. ; les têtes, rares, sont toutes de profil (certaines, de licteurs) ; on a recueilli aussi le torse d'un *camillus*. Le torse du personnage voilé, plus important par les proportions que les autres, était celui de l'empereur sacrifiant.

Sur le fronton, comme sur le relief triomphal de l'Arc de Constantin, il y a au centre une figure debout, féminine, qui tient une corne d'abondance, et a près d'elle une roue : on l'a interprétée comme la *Fortuna redux*.

En raison des mutilations, l'interprétation de l'ensemble est très difficile : *Adventus* ou *Profectio* d'un empereur (cf. Arc de Constantin), passage d'un cortège triomphal devant le temple de la *Fortuna redux* (médaillon de Marc-Aurèle?), fête des *Augustalia* en l'honneur du couple impérial, offrande impériale devant un temple, consécration d'un temple? Les deux premiers thèmes sont exclus, parce que les empereurs portaient en ces circonstances le costume militaire, et parce que les faisceaux étaient, en ce cas, couronnés de lauriers, qui manquent ici ; d'autre part, il n'y a pas ici non plus de soldats, ce qui exclut la *Profectio*. On ne peut guère songer à des *Augustalia* (rattachés à l'*Ara* de la *Fortuna redux*, fondé par Auguste).

Le style des fragments retrouvés, la forme de la toge, celle des faisceaux, indiquent plutôt une date dans la seconde moitié du I^er^ s., vers le temps de Domitien, qui avait reconstruit le temple de *Fortuna redux*. Comment le relief retrouvé est-il venu au Forum de César, qui avait été, lui aussi, restauré sous Domitien? Cela reste obscur. On ne sait pas non plus si les fragments récupérés avaient eu place au dit Forum, ou ailleurs. Le temple de la *Fortuna redux* étant localisé non loin de là, vers la Piazza Venezia ; il n'est pas exclu que le relief lui ait appartenu (cf., ci-dessus, les remarques de M. M. F. Magi, C. Pietrangeli, à propos des grands reliefs de la Chancellerie).

A Rome, la fouille du temple de Vejovis (Capitole)[3], découvert à l'angle N.-O. du massif du Tabularium, a permis de découvrir, outre un édifice sacré de plan très intéressant[4], une précieuse statue de culte. Elle gisait encore dans l'intérieur de l'édifice, près de la porte. Le marbre dans lequel elle est taillée vient de Luni. — Aujourd'hui acéphale, la statue avait eu des dimensions colossales, car, sans la tête et le bas des jambes, elle atteint encore

1. *Bullett. comun. Roma*, 67, 1939, p. 61 sqq., pl. I, 4. Le relief devait atteindre 1^m^82 × 2^m^ de haut ; en largeur, plus de 5^m^.

2. Cf. H. P. L'Orange et A. von Gerkan, *Bildschmuck des Konstantinsbogens*, pl. 47 (M. Wegner, *A. A.*, 1938, p. 180 sqq.).

3. A. M. Colini, *Il tempio di Vejove*, 1943, dans les *Monumenti di Roma* ; cf. *R. A.*, 1946, I, p. 70 ; et déjà *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 456-457 sqq.

4. Ch. P[icard], *Rev. arch.*, 1946, I, p. 70 sqq.

2m85. Primitivement, donc, elle pouvait mesurer environ 3m60. La tête avait été sculptée à part, technique répandue après l'époque hellénistique. Des boucles de cheveux, juvéniles, subsistent aux épaules. Les formes du corps sont elles-mêmes celles d'un dieu adolescent (pubis nu). Un tronc d'arbre servait d'appui. La figure, frontale, subissait un léger déhanchement. La jambe droite portait le poids du corps, la gauche étant légèrement fléchie et tendue en avant, avec certaine nonchalance. Une chlamyde laineuse décore l'épaule gauche ; elle porte encore des traces — à l'angle, près du gland terminal et du tronc d'arbre — de la peinture qui devait jadis couvrir toute la statue.

Bien que nous n'ayons plus la tête — mais on peut la restituer par comparaison avec les effigies de Vejovis, qui, de 104 à 81 av. J.-C., ont orné certains deniers consulaires[1] — le type, qui fut celui d'un Zeus imberbe, s'apparente de près aux modèles grecs d'Apollon (p. ex., l'Apollon du Belvédère, chlamydophore), ou d'Hermès (Hermès de Trézène). D'après les descriptions littéraires et notamment celles d'Ovide (*Fastes*, III, 429 sqq.), ou d'Aulu-Gelle (V, 12), le dieu avait comme attributs un paquet de flèches, porté peut-être dans la main gauche (avant-bras rapporté, de ce côté). Près de lui se tenait un capridé, rappelant, dit Ovide, *la chèvre Amalthée*, donc ainsi la légende des Enfances crétoises de Zeus (Crétagénès).

Il est fâcheux que la perte des bras et des attributs latéraux (la chèvre devait être à droite) nous prive d'évoquer complètement un type de Zeus infernal romain, dieu adolescent identifié au « *Crétagénès* » oriental : peut-être d'une statue de culte.

D'après M. A. M. Colini[2], le style indiquerait le IIe s. après J.-C. Mais il faudrait avoir vu de près la technique de l'original pour juger s'il s'agit bien d'une production antonine, ce qui reste possible, en raison de la froideur relative de la composition et de la draperie, à cause aussi de la présence du tronc d'arbre. En tout cas, le type dérive d'un modèle hellénistique, comme ceux que M. O. Deubner a étudiés en 1934, dans ses *Hellenistische Apollogestalten*. En 1942-1943[3], M. A. M. Colini avait parlé de l'époque de Domitien.

Feu J. Sieveking[4] avait appelé l'attention sur deux colosses du Palatin, conservés à la Pinacothèque de Parme, et provenant de fouilles faites à Rome par le duc François-Farnese (1694-1727).

L'auteur reconnaît les deux grandes statues, un Héraclès et un Dionysos, pour des œuvres d'époque flavienne ; elles devaient orner symétriquement des niches du Palais de Domitien. Leur type est très fortement inspiré de modèles hellénistiques. Le Dionysos est accompagné d'un petit Satyre qui l'assiste. Les deux effigies, solennelles, sont importantes, et leur groupement même évoque les cultes macédoniens, intronisés dans l'Égypte des Lagides, qui associaient Dionysos et Héraclès. On voit représentés les débris du

1. P. ex. celui de Manius Fonteius : A. M. Colini, *l. l.*, fig. 16, p. 18 (88-81 av. J.-C.).

2. Brochure du 21 avril 1940 ; rien sur la date, dans le texte de 1943. L'indication IIe s. ap. J.-C. est reprise dans *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 457.

3. *Bullett. comun. Roma, l. l.*, p. 5 sqq.

4. *Arch. Jahrb.*, 56, 1941, p. 72-90, 3 pl., 6 fig.

groupe sur un curieux dessin de Gaetano Piccini, conservé à la Bibliothèque de la Cour, à Vienne.

Le Colisée, commencé au temps de la dynastie flavienne, comportait une importante décoration stuquée, qui peut encore être étudiée, au moins partiellement, ainsi que l'a montré M. Heinz Kähler, grâce à deux dessins de la Collection Destailleur, et à des reliefs, des monnaies, d'autre part[1].

M. G. Jacopi[2] a donné des informations nouvelles, utiles et détaillées, sur les fouilles faites à proximité du port fluvial de S. Paolo, près de Pietra Papa. Ces fouilles, commencées en 1931, ont progressé. Le temple de Fors Fortuna qu'on recherchait n'est, au vrai, pas encore trouvé, et rien ne prouve que le podium exhumé corresponde à celui de ce temple. Les bas-reliefs avec représentations d'armes qui ont été mis au jour peuvent avoir appartenu à un *tempietto* consacré à la Fortune ; mais, plutôt que de l'édifice contemporain de Tibère, ils auraient fait partie d'une restauration décorative exécutée, soit sous les Flaviens, soit à l'époque trajane. On sait que l'auteur de la fouille attribuerait la décoration de l'édifice balnéaire retrouvé, avec ses peintures murales, à la présence, à Rome et Ostie, d'artistes alexandrins : ceux-ci auraient fait partie de la suite de la reine Cléopâtre.

M. A. M. Colini a publié un haut-relief d'autel (autel bas et carré, 3m80 au côté), trouvé dans la région du théâtre de Marcellus (1938). Une frise sculptée représentait là l'activité d'un atelier de menuisiers, sous l'œil d'une Athéna qui rappelle la Parthénos (à l'extrémité de la scène). Il s'agit de la mise en œuvre artistique d'un projet populaire, et les affinités sont évidentes avec la frise du *Forum transitorium*, de l'Arc de Titus, sous la voûte, etc.[3].

Dans ses précieuses études de 1947, *Antike u. Renaissance*[4], M. A. von Salis a signalé au passage un fragment de relief de marbre de style flavien tardif (Relief Ruesch), qui dérive du thème des Batailles d'Alexandre : les Perses sont devenus des Barbares du Nord, et les Macédoniens sont armés comme le seront les légionnaires de la Colonne trajane. L'empereur, *sans casque*, pourrait être Domitien.

Dans la grande nécropole qui s'étendait au Sud des Thermes de Caracalla, entre le Bastion de San Gallo et la Via Appia — région atteinte par les travaux destinés à la préparation de l'Exposition universelle que l'Italie projetait en 1942 — il a été trouvé de nombreuses installations funéraires[5]. Parmi les trouvailles, on a signalé deux autels funéraires de l'époque flavienne : l'un d'eux, inscrit, pour un certain C. Julius C. F. Fab. Proculus, était décoré de guirlandes sur les quatre faces (fleurs et fruits). A l'avant, on voit un oiseau (corbeau?) ; en dessous un serpent et un lézard ; sur les autres faces,

1. *Röm. Mitt.*, 54, 1939, p. 252-269.

2. *Monum. antichi Accad. Lincei*, 39, 1943, col. 1-166, 17 pl. et 123 fig. Cf. déjà G. Jacopi, *Bollett. governat. Roma*, 68, 1940, p. 97-102, 2 pl. et 6 fig.

3. *Capitolium*, 22, 1947, avril-juin, p. 21-26, fig. 1-9.

4. P. 99-100 et pl. 20 : dans une collection privée de Zurich, aujourd'hui. La représentation dérive de la mosaïque de la Maison du Faune à Pompei (bataille de Gaugamela). Sous les pieds de l'empereur, il y a aussi le « Barbare » qui culbute comme un kubistétère, thème que l'atelier de Raphaël a repris dans la Bataille de Constantin, au Vatican.

5. Cf. *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 446 sqq. (cf. col. 451).

les mêmes oiseaux. — L'autre autel, anépigraphe, est décoré d'une guirlande suspendue entre des têtes de bélier (fleurs et fruits). Devant, il y a une tête de Méduse ; sur les côtés un préféricule et une patère ; l'arrière n'a pas été travaillé.

Sur la Via Praenestina, au cours de travaux exécutés pendant la guerre au croisement de la Via elle-même avec la Via Mucio Attendolo, on a trouvé à 4 mètres au-dessous du sol actuel, une *ara* funéraire, en marbre de Luna (haut. 1m38, larg. 0m74, ép. 0m50)[1]. Elle avait été transportée à l'ancien Antiquarium comunale, lors de la découverte.

La partie antérieure porte l'inscription (Ier s. ap. J.-C.) : elle est encadrée par des pilastres cannelés, avec des chapiteaux corinthiens figurés : en avant, floraisons entre deux chouettes ; palmettes sur les côtés. Latéralement, le cippe porte, d'une part, une patère, de l'autre, une œnochoé. Entre les chapiteaux de l'encadrement, et au-dessus de l'inscription, on voit un fragment de frise, avec deux griffons affrontés autour d'un cratère. — Le couronnement est cintré en demi-cercle. Dans le « fronton », deux *putti* soutiennent entre eux une guirlande. Les acrotères d'angle sont formés de sphinx accroupis, en avant, et, à l'arrière, de palmettes. — Des autels funéraires comparables se trouvaient déjà connus : au monument funéraire des Calpurnii Pisones, à la Via Salaria (Musée des Thermes, Rome ; cf. W. Altmann, *Röm. Grabaltäre*, 40 (fig. 26), 42 (fig. 30) : ce sont des œuvres du même temps.

L'inscription nomme un T. Flavius Diadumenus et un Sigerius, qui fait penser au personnage connu sous Domitien, l'un des meurtriers de l'empereur (Suétone, *Domit. vita*, 17).

Mme M. Marella a fait connaître un groupe de statues sans doute funéraires trouvées à Rome dans l'Ile Tibérine[2].

Parmi les meilleures, il y a une statue féminine à la tête voilée, qui doit avoir représenté une dame de la famille impériale, ou une défunte héroïsée : c'est probablement une œuvre d'époque claudienne ; mais un gracieux portrait d'adolescente se classe plutôt déjà à l'ère flavienne.

Diverses œuvres de l'ère flavienne font partie de trouvailles récentes, mélangées, que nous signalons ici :

Plusieurs reliefs d'époque flavienne, bien conservés, ont été trouvés en 1945, dans la Grèce du Nord (Macédoine), près d'Aivati, l'ancienne Lété, sur la route de Salonique à Serrès[3]. On a fouillé là une tombe du IVe s. ap. J.-C., fortuitement retrouvée. Des blocs plus anciens y avaient été remployés, dont les reliefs d'époque flavienne : sur l'un de ceux-ci, on a retrouvé le nom d'un artiste, **Evandros**, fils d'Evandros, de Berrhoia.

Les nouvelles fouilles allemandes d'Olympie ont donné maintes sculptures, qui complètent partiellement des œuvres déjà connues, ou ajoutent des documents nouveaux[4]. Mentionnons, provenant du Gymnase, un Apollon acéphale

1. *Bullett. comun. Roma*, 68, 1940, p. 188 sqq., fig. 4 ; *Arch. Jahrb.*, 56, 1941, col. 537 sqq.
2. *Not. scav.*, 1943 (1944), p. 265 sqq.
3. T. J. Dunbabin, *Archaeol. in Greece*, 1939-1945 (*J. H. S.*, 64, 1944), et t. à p., *B. S. A.*, p. 26.
4. E. Kunze et H. Schleif, *Arch. Jahrb.*, 56, 1941, p. 70-75, pl. 13 sqq. (*Olympiabericht*, III, hiver 1938-1939).

du type de l'Apollon du Tibre (jambes et bras brisés), travail d'époque antonine : ce n'est pas une copie, mais l'imitation d'un modèle classique de style sévère. — Une réplique romaine du type du Zeus de Dresde, découverte au siècle dernier (*Olympia*, III, 225, pl. 58, 2), a été complétée (cf. p. 71 sqq., pl. 14-16). Les auteurs de la publication estiment que le marbre d'Olympie, plus que celui de Dresde, serait fidèle à l'original (du cycle de Phidias). Cet original aurait été un bronze et se serait peut-être dressé ailleurs qu'à Olympie même. La copie d'Olympie, complétée maintenant, se trouvait devant un mur — le dos n'est que sommairement travaillé — dans un local fermé. La conjecture de D. Mustilli (*Bullett. comun. Roma*, 1933, p. 19 sqq.), selon qui la statue serait celle d'un Asclépios, est rejetée (p. 73, n. 1). On a reconstitué aussi une statue assise demi-grandeur (p. 73-74, et pl. 17, haut. 0m69), celle d'une femme tenant un oiseau de la main droite. Elle est assise sur un *diphros*. La draperie est assez masculine. L'œuvre n'a pas la majesté matronale qui ferait penser à une Héra[1] ; on a cru qu'il s'agirait d'une statue funéraire de jeune fille, d'un type rare, en tout cas ; le prototype paraît du IVe s. av. J.-C., mais l'exécution est d'époque flavienne.

Des fragments ont permis de compléter la statue féminine debout et drapée, acéphale, qui vient de l'atelier du sculpteur athénien **Eleusinios** (*Olympia*, III, p. 258, pl. 53, 5) ; cf. p. 74, et pl. 18. On a retrouvé des morceaux importants (s'associant à ceux des magasins) pour une autre statue féminine drapée, elle aussi représentée debout (p. 74 et pl. 19) : il s'agit d'une œuvre établie aux dimensions de la statuaire d'appartement (haut. 1m30, sans la tête, travail d'époque antonine). Une médiocre statue masculine debout du Nymphaeum d'Hérode Atticus (*Olympia*, III, 273, pl. 66, 2) a récupéré son avant-bras droit, ce qui permet de savoir qu'elle tenait une phiale à ombilic (rajustée, p. 75, fig. 77). C'est la seule, sur l'ensemble des effigies masculines décorant le Nymphaeum, pour laquelle un attribut soit conservé : le motif est d'ailleurs conventionnel (cf. la figure féminine, *Olympia*, III, p. 68, 5, qui fait aussi le geste, banal, de la libation).

En Italie, à Aquileja, on a mis en place au Musée le monument funéraire de Q. Etuvius Capreolus, grande *ara* romaine très ornée, à couronnement pyramidal, qui semble dater de peu après le milieu du Ier s. de notre ère. Avec le couronnement, pyramidal, la hauteur du monument atteint 7 mètres.

En Italie même, d'autre part, on a trouvé sur la route Sestino-Belforte, à diverses reprises, des fragments sculptés (architectoniques) d'édifices funéraires ; certains doivent dater de la seconde moitié du Ier s. de notre ère[2].

On reconnaît notamment les restes d'un édifice en « pavillon », avec colonnes corinthiennes, et couronnement en forme de pomme de pin ; la frise était ornée d'un motif de pampres et vignes ; il faut penser à des édifices funéraires provinciaux du type de celui des *Istacidi* à Pompei, plutôt qu'au mausolée des Jules à Saint-Rémy de Provence. Le style architectural permet aussi d'évoquer les tombeaux de Sarsina, et ceux d'Arlon (ci-après).

1. On n'a pour décider, ni la tête ni la base peut être inscrite.

2. *Sic*, H. Fuhrmann, *Arch. Jahrb.*, 56, 1941, col. 441, contre A. Minto, *Sestinum*, 1940, qui proposait la date invraisemblable des Ve-VIe s. ap. J.-C.

Le Lapidarium de Sestino conserve d'intéressants reliefs de date assez voisine (milieu du Ier s. de notre ère). Ce sont des fragments de frises historiées qui doivent avoir décoré aussi des monuments funéraires[1]. Sur l'un, on voit des représentations de *venationes* : à gauche, un sanglier s'élance ; un bestiaire ouvre une cage, d'où s'élance un gros ours[2]. Devant l'ours, vers la droite du morceau conservé, trois personnages font des gestes de terreur, en levant les mains ; le plus proche de l'ours lève les deux mains à la fois, et est déjà tombé sur les genoux ; un autre personnage, derrière lui, semble vouloir se couvrir les yeux de ses deux paumes. Quelle que soit la naïveté de cette imagerie, il n'y avait pas à penser à des scènes de martyre, dans le sens, p. ex., des « *christiani ad leones* » ; l'exégèse n'y prête pas, ni surtout la date, car les scènes de martyre n'ont pu être représentées avant le milieu du IVe s. de notre ère. Les scènes de gladiature et de vénerie n'ont pas manqué sur les édifices funéraires, soit en rappel des jeux sanglants primitifs et des mises à mort, soit par allusion aux *munera* des défunts (tombe d'A. Umbricius Scaurus à Pompei ; *ibid.*, relief de la tombe de Clovatius, Musée de Naples : même scène avec des ours : *Bull. Napol.*, 3, 1844-1845, p. 85 sqq., pl. I).

L'interprétation d'un autre relief de Sestino devra aussi être rectifiée : on y a vu une glorification de *Romulus Quirinus*, en présence de *Juno Curis* et des *Lares curiales*, en cherchant une relation avec des inscriptions du Musée : *Deo Romulo* (il ne peut s'agir que d'une base de statue du fils de l'empereur Maxence), *Genius curiae*. En fait, ces textes[3] n'ont rien à voir avec la frise fragmentaire, elle-même d'un édifice funéraire du Ier s. de notre ère. Le prétendu « Romulus Quirinus » a tout l'air d'un gladiateur. Les danseurs qui entourent la « Juno Curis » ne sont pas des lares, mais *des mimes*, et il s'agit d'une scène d'amphithéâtre. Le décor brisé qu'on voit à gauche du fragment paraît celui d'un lit funéraire[4] ; la date probable est aussi le milieu du Ier s. de notre ère.

A Cumes (Campanie), l'exhumation récente d'un grand temple à *cella*, tripartite et de plan italique[5] a permis certaines inductions archéologiques intéressant la sculpture. Le lieu de la découverte est la Ville Basse, au lieu dit *Tempio dei Giganti*. Le temple a des substructions en appareil isodome (tuf) qui peuvent provenir d'un édifice antérieur. Au-dessus du *podium*, le reste de la construction est en briques et en appareil réticulé, pouvant dater de deux périodes : sous Auguste, d'abord, puis sous Domitien, ou même sous Trajan, plus tard.

Le dispositif rappelle celui du temple de Jupiter à Pompei : une grande base devant le mur du fond de la cella a dû porter les statues d'une triade capitoline. L'édifice devait être, ainsi, le temple du Forum de la ville samnite

1. *Arch. Jahrb.*, 56, 1941, col. 437-441.

2. On a parlé à tort de *lions*, dans les deux cas.

3. Tardifs, d'après l'écriture ! La dédicace au *Genius* est datée de 375 ap. J.-C. par la mention du consulat de l'empereur Gratien.

4. Cf. le relief de la Tomba del morto à Tarquinia.

5. *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 493-500. Dimensions du temple au *podium* : 48m50 sur 27m50 ; cf. A. Maiuri, *Campania romana*, I, 1938, p. 9 sqq. (*Nuovi saggi di scavo a Cuma*).

et romaine, transformé, comme à Pompei, en temple de la Triade capitoline, et centre de la ville latine (tandis que l'Acropole grecque gardait l'Apollonion et l'Oracle). Or, on a trouvé au N.-O. de la cella, au pied de la grande base, une tête colossale de déesse : mal conservée, médiocrement travaillée, assez froide, elle semble, du moins, l'effigie possible de la Junon, dans la triade. On a induit de là que le torse colossal (de Jupiter) qui est dans l'escalier du Musée de Naples, et qui provient de Cumes — il est connu sous le nom de Gigante del Palazzo — appartiendrait au principal dieu mâle du lieu saint[1]. La provenance n'est pas clairement connue, et il se peut que les fouilleurs du XVIII[e] s. l'aient trouvé dans le temple même (comme on vient de recueillir la tête de la Junon). On aurait baptisé alors les ruines *Tempio dei Giganti*, à cause des dimensions de l'effigie.

La découverte, dans la région de Sorrente[2], des restes de l'une des villas décrites par Stace, au temps de Domitien, n'a pas été favorable à l'historicité des *Silves*. Stace flattait ses amis fortunés, en transformant, dans le sens d'une monumentalité passablement visionnaire, leurs modestes habitats de plaisance, qu'il entreprenait, non de décrire, mais de vanter. Des fastueuses collections d'images de chefs d'État, de penseurs et de poètes (*ora vatum* !), dont il a parlé p. ex., on ne voit pas qu'il ait pu jadis exister quoi que ce soit. C'est l'imagination qui parlait, avec la complicité tacite des dignes propriétaires, qui devaient rêver des collections de bustes de bronze amassées à la Villa des Pisons, p. ex., à Herculanum. — Mais, rêver, seulement.

Fr. Poulsen voulait rapporter au I[er] s. de l'Empire (et non à l'alexandrinisme, comme on avait supposé) certaines statuettes d'acteurs, dont une de la Collection Dutuit (Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris)[3]. Un gros homme trapu, en bronze (haut. 0[m]116 et 0[m]16, avec la base), demi-nu, marche en se dandinant, sans masque, et avec un manteau trop court, plié en double et jeté en « plaid » sur les épaules. Ce serait un acteur latin : le visage rappelle une tête de Barbare de Berlin (Poulsen, *l. l.*, fig. 10). Il ne peut s'agir d'un athlète, car la grande mosaïque des Thermes de Caracalla (Latran) ne permet aucune comparaison. Il existe deux autres bronzes comparables : un de la Collection Nolivos (Poulsen, *l. l.*, fig. 11), qui n'est pas à la Bibl. nationale ; un autre, du Metropolitan Museum de New York, justement considéré comme représentant un acteur (haut. 0[m]12). A rapprocher : l'acteur de marbre de la Villa Albani (E. *A.*, 4135-4137). Une peinture murale de Pompei, dont un dessin est seul conservé (Poulsen, *l. l.*, fig. 13), représentait sans doute une intervention de « parasite » dans une comédie.

Une tête de nègre en bronze, creuse, de la Collection Dutuit (Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris)[4], avait retenu aussi l'attention de Fr.

1. A. Ruesch, *Guida*, n° 1258 ; *Bollett. d'arte*, 4, 1910, p. 112-113, et figure.

2. P. Mingazzini, F. Pfister, *Forma Italiae, Reg. I, Surrentum*, 1946 ; A. Maiuri, *La parola del passato*, I, 1946, p. 391-394.

3. *From the collect. Ny Carlsberg Glypt.*, III, 1942, p. 155 : *Coll. Dutuit*, n° 45 ; Poulsen, fig. 8-9.

4. Fr. Poulsen, *From the collect. Ny Carlsberg Glypt.*, III, 1942, p. 158 sqq. ; *Cat. sommaire Dutuit*, n° 83 ; haut. 0[m]09 ; fig. 14-16, de *From the collections* ; partie rajoutée, non antique, au sommet de la tête.

Poulsen. Il la datait du Ier s. de notre ère ; l'œuvre a échappé au recensement de Miss Beardsley, *The Negro*, 1929. — Cette tête prognathe est très expressive : les cheveux, en calotte, devaient être rapportés en une autre matière. On peut comparer une terre-cuite d'Olynthos[1], et une tête, creuse aussi, du Cabinet des Médailles[2].

Les têtes plastiques de nègre, si elles étaient compactes, étaient employées comme poids ; les creuses, comme lampes ou récipients.

Les influences alexandrines, même si on les considère comme indirectes, et plus ou moins distantes, ne peuvent être oubliées, quand on étudie de tels documents, répétant des modèles importés.

Pour la période flavienne, dans la plastique funéraire, en Belgique, on se reportera aux études récentes de M. E. Mariën : *Annales de l'Inst. archéol. de Luxembourg*, t. 77, 1945 (*Les monuments funéraires de l'Arlon romain*) ; cf. *Rev. arch.*, 1950, I, avril-juin, p. 242 (R. L(antier) : Colonne de Mayence, œuvre de **Samus** et **Severus**).

Les découvertes faites à Alexandrie et dans la région, pour la période romaine, ont été régulièrement et diligemment signalées jusqu'au début de la guerre par M. A. Adriani[3]. — Un sarcophage en marbre a été exhumé à Moustapha Pacha (cf. p. 127, pl. 59, 2, et 60) : il appartient à la catégorie des sarcophages à guirlandes, antérieurement à la seconde moitié du IIe s.[4].

La Nécropole occidentale a fourni, à Minet el Bassal, l'importante statue-portrait des pl. 62-63 de l'*Annuaire*. Haute de 1m90, elle représente un personnage encore jeune, ayant près de lui une *capsa* pleine de *volumina*, ce qui le désigne comme ayant dû exercer une profession intellectuelle. C'est là une des œuvres les plus importantes (pour la basse époque impériale), parmi celles qui ont été trouvées en Égypte : entre la seconde moitié du IIIe s. et le commencement du IVe, semble-t-il. Mais la tête actuelle, trop petite, paraît avoir été retravaillée.

P. 136 sqq., M. A. Adriani a fait connaître un petit sanctuaire de l'époque romaine (seconde moitié du IIe s. ap. J.-C.), exhumé à Ras el Soda, à gauche de la route menant d'Alexandrie à Canope[5]. Ce petit sanctuaire, privé, doit avoir été la fondation d'un certain Isidoros, qui semble l'avoir dédié en reconnaissance à Isis, sa patronne, après avoir échappé — grâce à elle, dit-il, dans un médiocre distique grec — à un accident de voiture. On a trouvé dans la ruine plusieurs statues de culte en marbre, intéressantes, encore en partie colorées : la plus grande (1m85) est une Isis, d'un type curieux, qui tenait un serpent enroulé autour de son bras droit, comme une Hygie, et posait le pied gauche sur un petit crocodile. Les compagnons de la déesse sont un Harpocrate et un Hermanoubis, mais Osiris était représenté par deux Osiris-canopes, des parages du milieu du Ier s. de notre ère : elles sont parmi les plus anciennes qui soient connues, en conséquence. L'Harpocrate adoles-

1. Miss Beardsley, *l. l.*, p. 160, n. 1.
2. Miss Beardsley, p. 124, n° 259 = Babelon-Blanchet, n° 1018.
3. *Annuaire du Musée gréco-romain*, 1935-1939 (1940).
4. Pour un autre sarcophage en marbre, cf. *Annuaire*, *l. l.*, 1932-1933, p. 33, pl. 20, 1.
5. Cf. *Rev. arch.*, 1949, I, p. 206-209.

cent (haut. 1m27, pl. 56-67) fait le geste traditionnel du doigt sur la bouche ; il est praxitélisant, mais de travail médiocre. Il dérive, toutefois, de bons originaux, la tête rappelant le Satyre au repos, et le type l'Hermès d'Olympie : un petit bronze inédit, du Musée d'Alexandrie, a permis de restituer l'Horus-faucon qui accompagnait la statue, et se posait primitivement, près du bras gauche. On a exhumé aussi un Hermanoubis (haut. 1m32, pl. 55, 2) à forme humaine totale, portant en tête le *modius* avec feuille de lotus, et, sur le bras gauche, une palme. Le dieu, adolescent, tenait le *kérykeion* dans sa main droite ; de ce même côté, le chacal symbolique est assis à ses pieds. A ces diverses œuvres, dérivées de modèles de l'époque lagide, mais exécutées par des marbriers romains, il faut ajouter l'ex-voto d'Isidoros, fondateur du culte : c'est un pied votif (celui du dédicant), jadis surmonté d'un petit buste perdu (d'Isis) ; l'inscription est sur le haut piédestal de l'offrande, placée à l'entrée du temple, dans l'axe.

A Marsa-Matrouh, l'ancienne Paraetomium, un hypogée romain a livré trois portraits d'hommes, en marbre, de travail assez grossier. L'un d'eux a été retaillé dans un pied colossal de marbre, encore reconnaissable à l'arrière de la figure (seconde moitié du Ier s. ou début du IIe).

M. P. Lévêque a établi qu'il fallait rapporter à l'époque flavienne les frises du théâtre de Delphes, représentant les exploits d'Héraclès ; il y a ajouté un fragment inédit (*B. C. H.*, 74, 1950, p. 224-232).

Les éditions *Studium Urbis*, Rome, ont fait paraître en 1946-1947 les leçons consacrées par G. Q. Giglioli à *L'arte romana dell'eta flavia* (année académique 1946-1947).

Ch. PICARD.