Archéologie.

Ch. Cl. VAN ESSEN, *Précis d'histoire de l'art antique en Italie* (Latomus, XLII) : Bruxelles, 1960, 152 pages avec index, 71 planches, 171 photographies.

Sans prétendre résumer en quelques lignes la substance extrêmement riche de ces pages, je crois utile d'indiquer ici, à la suite de M. van Essen, les principales caractéristiques des grandes phases qu'il a définies.

L'auteur est parfaitement justifié de faire remonter à l'âge villanovien le début de l'art italique[1]. A l'époque géométrique (Italique ancien I 900-700) se marque une différenciation entre les régions, puis (It. a. II 700-550) les influences orientales entraînent une vague de fantaisie ; l'artiste cherche désormais à se réaliser lui-même, et la sculpture monumentale apparaît. L'art archaïque (It. a. III 550-480), de type « rocaille » ou « flamboyant », est celui de l'unité culturelle latino-étrusque où semble s'être concentrée la force créatrice ; cette unité est réelle jusqu'au début du v^e^ siècle. A l'Italique moyen I (475-350) correspond une récession du Latium et un art « bourgeois » ; le langage esthétique est encore subarchaïque, l'urbanisme naît. Pendant l'Italique moyen II (350-240), Rome développe une vaste activité édilitaire. L'Italique récent I (240-150) connaît à la suite des guerres une crise spirituelle, mais voit s'établir une sorte de Koiné campano-latine. La maison se perfectionne, l'urbanisme se développe (apparition des arcs et des *horrea*) ; l'Italique récent II (150-90 pour le Latium) est, dans l'ensemble, d'allure « rococo », mais dans le Sud l'unité organique tend à disparaître, et la Campanie est plus sévère. On peut fixer à ce moment la constitution d'un art proprement romain (Romain ancien I 150-90 : premières villas luxueuses), qui est l'aboutissement de l'art italique auquel il conférera un caractère monumental : c'est ainsi que le tombeau d'Auguste, tête d'une série importante, renouvellera l'ancien tumulus étrusque, et que l'on retrouvera jusque sur la colonne Trajane de nombreux éléments de vieille tradition italique : la technique du récit continu, l'intérêt pour les détails paysagistes, le caractère historique des représentations.

La guerre sociale a vu la destruction des velléités régionales (Romain ancien II 90 av.-40 ap. J.-C.). La maison se perfectionne encore ; c'est surtout le moment des grandes compositions urbanistiques. Cet âge est d'abord baroque, puis, à partir de 50, archaïsant. Après l'austérité augustéenne (R. a. III 40-140), la tradition italique ressurgit sous Claude. On commence à se désintéresser de l'expression de l'espace

1. Les récentes découvertes du Val Camonica donnent aujourd'hui plus de recul à notre vision ; cf. E. Anati, *La civilisation du Val Camonica*, Paris, Arthaud, 1960.

et de la perspective. Nouvelle réaction sous les Flaviens, qui continue sous Trajan et Hadrien. Le Romain moyen I (140-180) est « la bonace avant l'orage ». Dès lors, malgré quelques réactions (sous Caracalla-Alexandre-Sévère, sous Gallien pour la peinture, sous Théodose), la ligne générale de l'évolution (R. moyen II 180-270 ; III 270-315 ; R. récent I 315-390, II 390-475, III 475-570) tend à dissoudre l'unité de la composition et la consistance de la matière. La perspective s'appauvrit ; les figures semblent planer, perdent en volume ; le rapport organique entre les parties du corps humain est négligé, l'effet est produit par les lourdes ombres noires qui contournent, en les séparant, les figures, les éléments et jusqu'aux détails de la composition. Au IIIe siècle, l'art romain se libère des liens qui le rattachaient à l'art grec. De son côté, ce dernier était dans l'impossibilité esthétique de suivre son rival sur la voie de la destruction du langage formel qui avait été, malgré toutes les différences, la base de l'art classique en Grèce comme en Italie. A la fin du IIIe siècle, qui voit pratiquement disparaître le nu et la ronde bosse, les traits du visage humain se défont : on est frappé par l'expression larmoyante des personnages, qui semblent vivre « dans un monde où ils ne se sentent pas à l'aise ». D'ailleurs, l'individu compte de moins en moins, ce qui rend difficile l'identification des portraits. Pour l'expressionnisme constantinien, et bien que l'architecture demeure monumentale, les données réelles sont réduites au rôle de signes antinaturalistes. L'évolution est nette sur les sarcophages : après 370, les figures commencent à glisser à la surface inférieure du relief, qui, au milieu du siècle, avait encore l'allure d'un sol réel. Les personnages trapus sont placés dans l'espace d'une manière irréelle (ils semblent « se marcher sur les orteils ») ; ils n'ont plus à proprement parler d'individualité et constituent une figure collective, un symbole pur. Cette « dématérialisation » s'en prend même à l'architecture, soit que le plan se désarticule, comme dans le grand ensemble de la villa de Piazza Armerina, soit que, plus tard, la mosaïque revête les murs et les voûtes et les fasse disparaître dans le chatoiement d'une lumière colorée. Aux Ve et VIe siècles, le groupe lui-même finit par se désintégrer : les figures, en position frontale, s'isolent. Mais, sur cette voie qui menait à l'art abstrait, on s'est arrêté au niveau du symbolisme figuratif. Le programme envisagé par l'auteur nous conduit jusqu'à la fin du VIIe siècle (phase subromaine : 570-700). Cette largeur de vue me paraît justifiée, mais on regrettera que les dernières périodes soient traitées trop rapidement, en particulier l'art de Ravenne, peut-être plus indépendant de l'ambiance romaine qu'il n'est dit p. 131 [1].

1. A propos de la chapelle (ou mausolée?) de Galla Placidia et de la chronologie des sarcophages, on se reportera à G. de Francovitch, *Studi sulla scultura ravennate*, Felix Ravenna, 1958 et 1959.

Tel est, dans ses grandes lignes, le contenu si riche du livre de M. van Essen. L'auteur a pris la précaution d'indiquer que la perspective d'une évolution continue compte plus à ses yeux que les découpages (dix-sept périodes, de 900 avant J.-C. à 700 après). Mais, sans parler des appellations peu suggestives empruntées à la pré- et à la protohistoire, on contestera telle « coupure » : la date de 390 (reconstruction après l'invasion gauloise) serait plus significative que celle de 350. Telle période semble trop longue : le « Romain ancien II », par exemple, qui embrasse les 130 années allant de 90 avant à 40 après J.-C., alors que l'auteur note lui-même (p. 77) que le début du principat, à partir duquel l'homme commun ne compte plus, marque une crise générale de culture. De même, le moteur essentiel de l'évolution me paraît conçu selon un esprit trop mécaniste : il est ainsi défini (p. 12) : « Chaque onde de formes mouvementées qui a épuisé ses possibilités (ce qui équivaut à dire qu'elle a traversé une phase baroque) est suivie d'un recul qui comporte un langage plus sévère et plus plastique. » Ces phénomènes d'action et de réaction sont sans doute très importants, mais l'évolution de l'art ne peut être conçue comme unilinéaire, même avec des retours en arrière, et il est souvent illusoire de vouloir définir « l'esprit dominant » d'une époque. Il faut compter avec de multiples facteurs, politiques (sens des réactions augustéenne et flavienne) et proprement spirituels : le symbolisme de l'art romain, si bien analysé par Fr. Cumont, est ici trop sommairement indiqué (p. 110). Enfin, s'il est certain que l'art antique est « une expression de l'esprit humain », le jeu des analogies, souvent frappantes, que l'auteur multiplie, malgré l'observation de la p. 97 (« les parallèles historiques ne sont jamais des identités »), risque d'être parfois dangereux : comparer, en art comme ailleurs, n'est pas expliquer.

De plus, on peut se demander si, dans l'état actuel de la recherche, il est vraiment possible de renouveler les points de vue sans tenir compte des problèmes posés par les provinces. Le livre de G. Lugli, *La tecnica edilizia romana*, Rome, 1958, avait déjà nettement posé la question pour l'architecture. L'auteur, qui note l'importance des individualismes locaux (les différentes cités d'Étrurie), de la plaine padane et de son réveil sous l'Empire, qui montre le milieu celtique sensible aux effets picturaux (p. 82), aurait pu avantageusement multiplier les allusions aux provinces. Retenons ici la parution symptomatique du livre d'H. Schoppa : *L'art romain dans les Gaules, en Germanie et dans les îles Britanniques*, et l'annonce, par Sansoni, d'un *Arte dell'Europa romana*, en cours de préparation par G. A. Mansuelli, auteur d'importants articles sur la sculpture provinciale romaine.

Dans le détail, telle datation prêterait à discussion (ainsi pour l'arc d'Orange, p. 82). Il y aurait beaucoup à ajouter sur la bijouterie, la

chronologie des sarcophages, la maison urbaine et la villa (d'après la thèse de P. Grimal et celle, récente, de R. Étienne, consacrée au quartier nord-est de Volubilis). Peut-être eût-il été intéressant de dresser des listes d'œuvres datées ou de schématiser sous forme de tableaux le développement des différents arts, car le passage constant dans le texte d'une forme d'art à l'autre rend parfois difficile de suivre l'évolution dans un même domaine. Enfin, s'il faut être reconnaissant à M. van Essen d'avoir écrit dans notre langue cet ouvrage de synthèse, on regrettera que la bibliographie française soit un peu négligée. Il est vrai que, pour maint passage allusif, l'auteur nous renvoie à ses très nombreuses études.

Dans sa densité, voici donc un livre extrêmement suggestif : utilisation des textes littéraires (Pline l'Ancien par exemple, dont l'édition en cours dans la collection G. Budé révèle tout l'intérêt), notations sur les variations de la palette des peintres italiens. Au passage sont évoqués de nombreux problèmes importants, par exemple l'origine du ciment romain (p. 43) ; je retiens la très saine explication fonctionnelle du plan de la basilique paléo-chrétienne (p. 121), dont le nom est resté lié à l'utilisation, non au type de l'édifice. Plusieurs idées de recherches nous sont livrées : sur l'égyptomanie à Rome, sur l'art des copies. L'index et l'illustration, originale, bien commentée et, dans l'ensemble, suffisamment lisible pour une publication qui ne cherche pas à être luxueuse comme trop d'ouvrages d'art récents, font de ce volume un instrument de référence indispensable. On appréciera en particulier le soin que met l'auteur, pour les œuvres non reproduites, à indiquer où l'on peut en trouver facilement des clichés.

Mais l'un des mérites essentiels de M. van Essen est peut-être d'avoir parfaitement dégagé l'originalité de l'art romain, avec ses forces et ses faiblesses d'ailleurs, face à l'art grec. Ce dernier répond à un esprit analytique et géométrique, plus rationaliste et critique. Mais, dès 100 av. J.-C., la culture grecque est lasse, et l'on assiste à une lutte continue de l'art italien pour se libérer des motifs grecs qu'il n'a jamais compris et qui n'ont été pour lui qu'un revêtement : la dernière époque où l'art grec exerce une influence directe sur l'art romain, tout en ne s'imposant qu'en sculpture, est celle d'Hadrien. M. van Essen a bien mis en relief l'originalité de l'art de l'Italie méridionale, qui n'est pas une simple province de l'art grec, et ce que lui doit Rome, en particulier pour les motifs décoratifs.

Il ne s'agit pas ici de dresser un palmarès : on ne peut dire que Rome soit en retard sur la Grèce. Même à l'époque hellénistique elle fait preuve d'originalité : « toutes deux sont à l'avant-garde sur leur propre terrain. » L'essentiel est de « ne pas s'obstiner à appliquer des normes

grecques à un art non grec ». C'est ainsi qu'on ne confondra pas l'art romano-grec, qui prélude à l'art byzantin, et le style gréco-romain, c'est-à-dire le style romain orienté vers l'art grec tel qu'il se présentait en Italie du Sud.

Peut-on alors esquisser à grands traits une psychologie de l'art italo-romain? Les éléments de cette synthèse sont répartis au long de l'ouvrage. Essayons de les regrouper ici, avec prudence toutefois, et en nous méfiant de certaines formules séduisantes, mais dangereuses, comme celles-ci : « les voûtes et les coupoles correspondaient à l'esprit synthétique des Italiques » (p. 11), ou encore : « la dématérialisation des arts correspond à la popularité des religions orientales (y compris le christianisme) qui visent à libérer l'âme de la matière ».

Considérons d'abord les deux catégories à l'intérieur desquelles se meut la puissance créatrice de l'homme : le temps et l'espace. Alors que l'art grec est volontiers statique, l'art romain semble plus dynamique : la maison, le temple italiques sont composés en profondeur ; de même les axes, dans l'urbanisme romain, invitent le spectateur à se déplacer. En sculpture, c'est la technique de la narration continue. Le temps est d'ailleurs déterminé : l'art italique, à la différence de l'art grec, marque peu de goût pour le général, pour l'abstraction, il est attaché au *hic* et *nunc* et aime à représenter des *actions*. Telle est l'opposition fondamentale entre la frise des Panathénées, qui déroule un cortège idéalisé de personnages génériques, et de l'*Ara Pacis*, expression réaliste d'un moment unique de l'histoire.

On peut rattacher à cette vision le goût de l'espace : alors que l'espace grec est corporel, c'est-à-dire limité et mesurable et inséparable d'un volume qui y entre, la conception italique de l'espace en fait un milieu indéterminé. Cette recherche d'une illusion spatiale est sensible dès la peinture étrusque qui brise le fond, supprime la paroi du mur en y créant des zones de couleurs diverses dont les taches irrégulières détruisent l'unité de surface, rendant l'objet méconnaissable. Cette tendance se retrouve dans la technique des sarcophages à niches comme dans le goût, général pendant trois siècles, des compositions paysagistes.

Comment définir alors à grands traits l'esprit des arts majeurs : sculpture, peinture, architecture à Rome?

La sculpture grecque était essentiellement plastique, et l'œuvre était conçue comme un organisme dont chaque partie était en rapport avec les autres. L'art italique a, au contraire, une manière calligraphique et non plastique de traiter la musculature et s'intéresse peu à la fonction anatomique : les contours nets font de la figure une silhouette[1],

1. En ce sens, je note un intéressant parallèle entre l'effet esthétique des vases et des reliefs méplats étrusques (p. 19).

les plis sont indiqués par des sillons noirs. Le sculpteur romain met en évidence certaines parties du corps — la tête, les mains — avec le seul but de rendre la figure plus imposante, et atteint ainsi à une réelle expressivité : le vrai don naturel des Romains est celui du portrait.

En matière de peinture et de décoration, sans parler de telle ou telle caractéristique secondaire (motif en retour d'angle sur deux murs, thème de la rosace tourbillonnante), on constate, alors que la Grèce semble avoir recherché les effets de demi-ombres et les couleurs « austères », opaques, et solides, destinées à soutenir la valeur plastique des formes, que le peintre italique marque sa prédilection pour les jeux d'ombre et de lumière, pour la polychromie contribuant à l'effet de dématérialisation déjà noté ; c'est un coloriste sensible à la perspective atmosphérique, un expressionniste qui vise à un pathétique opposé à l'équilibre grec. En ce sens, il se désintéresse de la perspective linéaire au profit de la perspective verticale ou renversée. De même le goût grandissant du macabre dans l'art étrusque, qui n'a rien à voir avec une décadence, avait répondu à ce souci d'expression.

L'architecture est évidemment le grand art à Rome, dont l'évolution, parfaitement originale, est assez indépendante de celle des autres arts. Une faiblesse apparente n'est qu'une méconnaissance volontaire : le Romain regarde les ordres d'architecture non comme un élément fonctionnel, mais comme un ornement dont il peut disposer à son gré. D'ailleurs, la beauté de nombreux édifices italiques se renferme volontiers à l'intérieur. Nous avons parlé de dynamisme orienté. De même que, dans les sarcophages, l'attention est concentrée sur le côté antérieur, de même la composition du temple italique, à la différence du sanctuaire grec, est unilatérale : elle met l'accent sur la façade. Cette composition axiale qui permet d'envisager d'un coup d'œil tout un complexe est fondamentale dans le domaine de l'urbanisme[1]. L'auteur attache à juste titre une grande importance au problème de la voûte et de la coupole : la voûte tend à unifier l'édifice, alors qu'une charpente est étrangère au reste de la construction. La couverture à voûte est connue des Italiques, mais la première coupole au-dessus du sol est réalisée par des Campaniens aux *thermae Stabianae*. Peu à peu, on mettra au point la coupole sur tambour percé qui se dégage de l'appui de constructions adjacentes, puis la coupole à voile et à pendentifs ; les acquisitions de l'architecture romaine sont fondamentales : utilisation des formes rondes, technique de la division des forces et réduction de la masse, si proche de l'art gothique, importance attachée aux

1. A propos de l'intéressante remarque de la p. 20, concernant la naissance de la composition urbanistique basée sur des axes et développée à la suite de l'arpentage, on renverra désormais à F. Castagnoli, *Ippodamo di Mileto...*, Rome, 1956.

circulations (dans les édifices destinés aux spectacles, les marchés, les thermes), motif « baroque » de la compénétration des espaces. Ces innovations ont eu des conséquences lointaines ; par exemple l'utilisation de l'arc de décharge italique, mis au point dès le IIe siècle av. J.-C., entraîne dans la basilique chrétienne l'effacement du rôle de la colonne : tout le système constructif qui avait été celui de l'antiquité est ainsi condamné à disparaître.

R. Chevallier.

Archeologia e storia dell'arte classica (Enciclopedia classica, direz. G. B. Pighi, C. del Grande, P. E. Arias), vol. XII, tome I : Turin, Società editrice internazionale, 1959, 688 pages, 844 fig.

J'ai eu l'occasion de rendre compte ici même (*R. É. L.*, XXXVII, p. 387) du volume X, tomes III et IV, de cette encyclopédie. Voici un nouveau manuel dû à L. Crema, consacré à l'*Architecture romaine*. Aucune synthèse récente, en dehors du *Handbook of greek and roman Architecture* de Robertson, n'existait en la matière. Un tel traité est donc destiné à priori à rendre les plus grands services.

Le plan, chronologique, distingue les phases suivantes : I. Des origines à la fin de la République ; II. Les débuts de l'Empire : de César à Claude ; III. Néron et les Flaviens ; IV. Le IIe siècle, de Trajan à Commode ; V. Les Sévères et le IIIe siècle ; VI. Les tétrarques : de Dioclétien à Constantin. Chaque chapitre est précédé d'une vue générale sur les tendances de la période ; le même plan se retrouve de l'un à l'autre, avec quelques variantes selon les caractéristiques particulières des différentes époques. D'une façon générale sont examinés dans chaque cas : les types d'opus et les matériaux, l'emploi des diverses techniques de construction (arc, voûte), les schémas de composition, la décoration (chapiteaux, parois et pavements), l'urbanisme, l'architecture militaire, religieuse et civile (les forums et leurs monuments, les marchés et emporia, les thermes, les théâtres, cirques et amphithéâtres), les arcs et les portes, la demeure, de la villa aux palais impériaux, de la *domus* à l'*insula*, enfin l'architecture funéraire. Peut-être souhaiterait-on une introduction plus développée sur les études d'histoire de l'architecture, un chapitre sur les survivances, un autre encore dégageant en conclusion l'esprit de l'architecture romaine. L'auteur a sans doute préféré s'en tenir au strict point de vue scientifique (l'analyse des monuments), et de nombreux renvois permettent de suivre, d'une époque à l'autre, le développement des divers types de construction ; le lecteur aura cependant grand profit, après une première lecture, à reprendre l'ouvrage par séries architecturales. Du reste, le ta-

bleau souhaité du génie constructeur latin se complète tout au long du livre. M. L. Crema a bien défini l'originalité de son sujet : on n'a parfois vu dans l'architecture romaine qu'une dégénérescence des formes grecques, ou bien l'on a trop insisté sur les apports orientaux. Rome s'est affirmée dans un milieu architectural déjà riche, mais il a fallu son creuset pour fondre les apports de toutes les civilisations soumises dans la koinè du Bas-Empire. Après un détachement graduel de la souche étrusco-italique, puis de l'hellénisme envahissant, certains moments ont été essentiels dans l'élaboration de valeurs originales, comme la fin de la République. Dès l'époque de Claude, des solutions temporaires ouvrent l'architecture à de nouvelles expressions déliées des habitudes classiques et, sous Néron et les Flaviens, ces tendances se définissent rapidement comme baroques. Dans la deuxième moitié du IIe siècle après J.-C., l'architecture romaine atteint la plénitude de son expression : sa maîtrise de l'espace s'exprime dans l'élan de la coupole du Panthéon comme dans la planimétrie pleine de fantaisie de la villa Hadrienne, mais un idéal classicisant équilibre les éléments. A partir d'Antonin le Pieux, l'activité édilitaire se ralentit ; l'époque des Sévères reprend des motifs flaviens, mais sans innovation dans le domaine architectural. La longue crise du IIIe siècle a consommé le détachement, préparé, de la forme classique ; une brève renaissance, sous Gallien, n'a pas produit de manifestations architecturales, mais le règne de Dioclétien marque une reprise. Les valeurs propres de l'architecture romaine sont alors mûres : la modulation fondue des espaces et des volumes se substituant aux ordonnances grecques articulées sera transmise au monde byzantin lors du transfert de l'Empire en Orient et, de là, à tout le Moyen Age. Cette conquête de l'espace architectural aboutissant à une fusion baroque des volumes, à partir des suggestions d'une constante protohistorique et grâce aux possibilités du *caementicium*, de l'arc et de la voûte, s'exprime en particulier dans les grands thermes. En pleine possession de moyens puissants, l'architecture byzantine renoncera cependant à les mettre en valeur pour laisser librement se développer un milieu coloré et lumineux.

Au niveau du détail, on appréciera la façon dont sont clarifiés de délicats problèmes : ceux de l'*opus caementicium* (p. 12), de l'origine de la basilique (p. 61 : à partir des salles hypostyles et des *stoai* hellénistiques) et de la maison (p. 104). Des détails utiles sont donnés sur l'architecture funéraire, jusqu'ici assez mal étudiée : dans sa libre variété, elle reflète très précisément l'orientation du goût et des mœurs. Je note enfin un intéressant passage sur les façades rupestres (p. 443). On saura gré à l'auteur d'avoir examiné parallèlement aux structures les décors, en particulier les chapiteaux dont divers corpus sont en

cours de préparation, et d'avoir emprunté ses exemples à toutes les provinces de l'Empire.

L'ouvrage, clair et aéré, grâce à une typographie très variée, est d'une lecture agréable. Une documentation photographique considérable l'accompagne : malgré l'échelle souvent réduite et insuffisante pour les détails sculpturaux, les plans, qui s'efforcent de distinguer les phases successives des constructions, sont dans l'ensemble très lisibles. L'illustration, qui réunit de nombreux documents dispersés dans d'innombrables publications, a le mérite de figurer l'échelle ; les légendes sont courtes et invitent à se reporter au texte. L'ouvrage se complète par de très précieux *indices* : auteurs anciens (nombreuses références littéraires) et modernes (bibliographie abondante et à jour), index des monuments et des termes techniques, index géographique, le plus utile peut-être pour une orientation rapide concernant par exemple les principaux monuments d'une ville.

L'auteur a parfaitement réussi dans son projet : rendre compte de l'état actuel des recherches et présenter l'architecture romaine dans la plénitude de son développement historique. C'est la première fois depuis un siècle que le problème est examiné dans son ensemble. Autant que le premier volume signalé de l'*Enciclopedia classica*, celui-ci constituera un livre de référence indispensable dont on souhaitera vivement qu'il soit bientôt traduit à l'étranger.

R. Chevallier.

A. Maiuri, *Arte e Civiltà nell'Italia antica* : Milan, 1960, 256 pages, 231 cartes et schémas, 370 photographies, bibliographie et index.

Dans la collection *Conosci l'Italia*, du Touring-Club italien (T. C. I.), ce volume, préparé par un des maîtres de l'archéologie antique, est le premier d'une série qui sera consacrée aux grandes périodes de l'art et de la civilisation de la péninsule. La direction du T. C. I. n'entend pas donner une nouvelle histoire de l'art, mais une vision d'ensemble situant dans leur cadre géographique et historique les œuvres d'art dont l'origine, la signification et les liens avec le milieu seront ainsi soulignés. Le sommaire de l'ouvrage du professeur Maiuri montre l'ampleur de la matière embrassée : I. L'Italie primitive (pré- et protohistoire) ; II. L'Italie et le bassin méditerranéen (rapports commerciaux avec le Moyen-Orient) ; III. Les Étrusques ; IV. Les Grecs en Italie (expansion coloniale, les cités, le temple, le théâtre, les arts figurés, les arts mineurs) ; V. Rome et l'Italie (le Latium, la péninsule, les routes, la cité, Rome, ses aqueducs, son port) ; VI. Municipes et colonies (étude en particulier de Pompéi et d'Herculanum) ; VII. Édifices et monuments

romains publics et privés (temples, thermes, théâtres, amphithéâtres et cirques, monuments commémoratifs, villas, architecture funéraire); VIII. L'art figuré à Rome (sculpture, peinture et mosaïque, arts mineurs).

Ce livre, au courant des dernières découvertes et écrit avec chaleur et poésie, vivifié par l'expérience d'une longue carrière de fouilleur, belle invitation au voyage d'art, mériterait une traduction française qui pourrait être le point de départ d'un nouveau manuel d'archéologie romaine dont le besoin se fait sentir. Il convient de souligner ici le remarquable effort poursuivi par le T. C. I. pour mieux faire connaître le patrimoine d'art italien, en particulier dans sa collection de guides régionaux, mine inépuisable de renseignements de tous ordres et où l'historien et l'archéologue ont beaucoup à glaner.

R. CHEVALLIER.

M. V. BRUGNOLI, *Ragguaglio delle arti, Incremento del patrimonio artistico italiano*, I, 1954-1958 : Roma, Editalia, 1959, 248 pages, 15 planches hors texte, 300 photographies, indices.

Voici une remarquable publication, destinée à être suivie, de la Direction générale des Antiquités et Belles-Lettres du ministère italien de l'Instruction publique, qui veut faire mieux connaître au grand public et à l'étranger les principaux résultats d'un travail de cinq années, accompli par les Surintendances aux Antiquités, aux Monuments et aux Galeries, qui ont fourni la documentation sélectionnée et présentée par M. V. Brugnoli.

La composition de l'ouvrage est la suivante : fouilles, découvertes, restaurations d'architecture, musées et galeries, dons et achats. Le livre met en valeur le très bel effort de rénovation des musées italiens et l'œuvre importante de l'Istituto Centrale del Restauro. La présentation est claire et agréable : l'illustration, très abondante et soignée, est accompagnée de notices brèves, mais précises. La moitié environ de la documentation concerne l'Antiquité. Nous ne pouvons que souhaiter qu'une publication comparable soit mise au point en France à l'occasion du prochain Congrès international d'archéologie.

R. CHEVALLIER.

A. di PAOLO, R. VIGHI, R. PASSAMONTI, A. SPAINI, L. VOLPICELLI, L. JANNATTONI, *Le livre des Jours italiens* : Rome, E. N. L. T., 1960, 161 pages, édition en plusieurs langues.

A l'occasion des XVII^e^ Jeux olympiques, cette publication annuelle est consacrée cette année au sport dans l'art ancien, et illustrée de re-

productions d'œuvres conservées en Italie. C'est un point de vue original sur le riche patrimoine artistique de la péninsule. Une série d'articles, mais surtout les légendes des belles photographies (83 sur 157, dont plusieurs en couleurs) montrent d'abord la fusion, dans l'activité sportive des Romains, de la tradition grecque et de la tradition étrusque, cela pour chaque sport.

La seconde partie de l'ouvrage présente le sport de combat du Moyen Age, avec ses répercussions dans la littérature et la poésie chevaleresques, puis la redécouverte de l'éducation sportive par la Renaissance, enfin les jeux populaires des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles qui font du sport une manifestation spectaculaire et déjà moderne.

Voilà donc une initiative intéressante à reprendre et à développer. En particulier, la première partie du livre pourrait être le point de départ d'une étude plus générale sur le sport dans l'Antiquité, qui réunirait des documents empruntés à la Grèce et aux provinces romaines et dont la matière a été présentée à l'Exposition du sport dans l'histoire et dans l'art, prévue à Rome au Palais des Sciences de l'E. U. R.

R. CHEVALLIER.

Giancarlo SUSINI, *Il lapidario greco e romano di Bologna e Supplementum Bononiense ad C. I. L. XI* (*Le collezioni del Museo civico di Bologna*) : Bologna, Mareggiani, 1960, XV-195 pages, XXI planches.

La réorganisation du Musée de Bologne est à l'origine de ce catalogue critique des collections épigraphiques, dont la plupart des monuments, originaires du cimetière antique de l'Ouest, ont été recueillis, pour les deux tiers, dans le « muro del Reno ». Le plus ancien en date est un milliaire de M. Æmilius Lepidus, les plus récents appartiennent aux IV^e^ et V^e^ siècles. La grande majorité de ces documents s'inscrivent entre le principat de César et le règne de Trajan. Le cimetière de l'Ouest avait été utilisé au I^er^ siècle de notre ère et bon nombre de ses épitaphes sont contemporaines de l'époque augustéenne.

Les matériaux employés varient avec le temps : pierre calcaire des Monti Sibillini et calcaire dolomitique des Marches au I^er^ siècle ; marbre de Luna aux siècles suivants. Il en est de même pour la conception du monument funéraire : au I^er^ siècle, l'épitaphe s'accompagne de la représentation du défunt en buste ou dans l'exercice de sa profession ; celle-ci disparaît au II^e^ siècle, la personnalité du mort s'exprimant alors dans un *cursus honorum*. L'inscription peut aussi traduire les rapports entre la famille et la société ou les reflets des préoccupations relevant des problèmes de l'outre-tombe.

Parmi les renseignements qu'apportent ces textes, on retiendra plus particulièrement les indications données sur la topographie de la cité, sur ses commerçants et ses artisans. Le cimetière de l'Ouest desservait, au 1er siècle de notre ère, des quartiers périphériques occupés par les boutiques des marchands et les ateliers des artisans, grainetier, marchand d'habits, tailleur, commerçant en fers, *aurifex* ou *lanius*, *suarius*, *colorator*, fabricant d'anneaux de métal, pour la plupart affranchis ou étrangers, dont la présence à Bologne, dès le temps d'Auguste, explique la faveur que connurent les religions à mystères, cultes d'Isis, de Jupiter Dolichenus, de Mithra.

Parallèlement, l'action de la civilisation celtique s'exprime dans un monument funéraire sur lequel une Sphinge impose l'une de ses pattes sur la tête d'un guerrier tombé à terre et dans le goût manifesté par quelques-uns de ces artisans ayant voulu se faire représenter sur leur stèle funéraire dans l'exercice de leur métier.

Raymond LANTIER.

Gustavo TRAVERSARI, *Gli spectacoli « in aqua » nel teatro tardo antico*, publicato a spose del Ministero della Publica Istruzione e della Casa della Marca Trivigiana : Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 1960, 161 pages, 11 planches & 37 figures.

Dans la *Revue archéologique* (1958, I, p. 137-157 ; II, p. 20-39), E. Dyggve avait traité des aménagements nouveaux apportés, au Bas-Empire, à l'ordonnance des théâtres antiques, conséquence des changements survenus dans les goûts du public qui se porte désormais sur les jeux sanglants de la chasse aux fauves, les exhibitions de mimes ou d'acrobates, bien plus que sur la tragédie ou la comédie. Dans ce volume, l'auteur traite d'une autre tendance qui apparaît dans le choix des spectacles donnés sur les théâtres, dont les témoins se manifestent dans les dispositifs apportés à l'orchestre de quelques-uns de ces monuments : aux théâtres de Daphné à Antioche, d'Athènes, de Corinthe, d'Argos, de Syracuse, d'Ostie, de Troie, de Catane, de Tindare, de Taormina, de Spolète et au petit théâtre de Pola, l'orchestre présente ces particularités d'être entouré d'un mur continu et de posséder un système hydraulique complexe assurant, en certaines occasions, l'adduction et l'évacuation des eaux déversées dans cette *colimbrèta* (Jean Chrysostome, *Hom. VII in Mathaeum*, 6, 7). Cependant, l'exiguïté de leurs dimensions (20 et 15 mètres de diamètre) et la faiblesse de leur tirant d'eau interdit l'utilisation de ces bassins pour le déroulement de véritables naumachies. Le même texte de Jean Chrysostome qui fait connaître le nom appliqué à ces aménagements apporte aussi quelques

éclaircissements sur la nature de l'un des spectacles donnés dans ces piscines, le *tetimimo*, contre l'indécence duquel se dressèrent lui-même et Claudien, acteurs et actrices figurant dans le plus simple appareil à l'occasion de ces pantomimes nautiques, où paraissaient Thétis, Galathée, Tritons et Néréides.

Bien peu de témoins archéologiques peuvent être mis en rapport avec ce genre de spectacle. L'auteur propose d'en retrouver l'illustration sur un fragment de bas-relief du Musée de Berlin et sur une mosaïque de Sousse, sur lesquels des Amours chevauchent des poissons ou des monstres marins. Le regretté Biagio Pace avait cru pouvoir rapporter à ces pantomimes nautiques les figures de jeunes femmes en « bikini » de la mosaïque de Piazza Armerina. Cette assimilation à la réprésentation d'une scène de *tetimimo* n'a pas été acceptée par G. V. Gentili et G. Traversari qui, avec plus de vraisemblance, rattachent ces figurations à des scènes de palestre.

La présence de tels dispositifs au théâtre de Daphné et le témoignage de Martial (*Epigr.*, XXV, XXVI) autorisent à rapporter au I^er^ siècle de notre ère les plus anciennes manifestations connues de ces jeux nautiques. Introduit en Occident environ 80 après J.-C., le *tetimimo* ne connut un véritable développement qu'aux IV^e^ et V^e^ siècles. Quant à son origine, il faudrait la rechercher dans les cérémonies de lustration se déroulant à l'intérieur des sanctuaires orientaux dotés de lacs ou de piscines artificiels.

Raymond LANTIER.

J. LE GALL, I : *A propos de la muraille servienne et du pomerium, quelques rappels et quelques remarques* (Études d'archéologie classique, II : *Annales de l'Est*, n° 22) : Paris, De Boccard, 1959, p. 43-72, 10 planches.

L'auteur groupe de nombreux textes destinés à montrer que la muraille servienne n'a pas été l'accessoire sans importance historique que l'on croit trop facilement. Elle a survécu pendant tout le I^er^ siècle de l'Empire. D'autre part, certains éléments en cappellaccio qui subsistent sur le Palatin et le Capitole sont antérieurs à l'enceinte de « grotta oscura » du IV^e^ siècle et semblent remonter à l'époque royale, conformément à la tradition. C'est ce premier tracé que l'auteur tente de restituer : il paraît avoir été très vaste — près de 11 kilomètres — et avoir suivi le terrain. Le pomerium enfin est en rapport avec le mur, et avait valeur militaire autant que religieuse et institutionnelle. On ne confondra pas les restaurations avec les extensions (en particulier l'extension pomériale attribuée à Auguste ne devrait pas être retenue). Aucun agrandissement n'aurait été réalisé entre les rois étrusques et Sylla ou

même Claude, le souverain-antiquaire. Sylla et César seuls y avaient songé, s'attribuant à l'avance les prérogatives que la tradition attachait à la royauté. Les extensions pomériales n'ont pu être consécutives aux conquêtes que lorsque ces dernières s'accompagnaient du transfert à Rome des vaincus. Enfin le rituel de fondation pourrait être indo-européen et non étrusque.

ID., II : *Les falces et la faux.*

La ressemblance graphique entre *falx* et *faux* est telle que la traduction de l'un par l'autre paraît aller de soi. Or, les listes d'*instrumenta* et les textes agronomiques montrent que les *falces* étaient des serpes ou serpettes destinées à la taille des arbres et de la vigne ou des faucilles servant à la moisson et la fenaison. L'examen des documents figurés conduit aux mêmes conclusions. Suit une étude régressive de l'outillage contemporain. C'est le déficit de main-d'œuvre provoqué en particulier par la conscription révolutionnaire qui a commencé à généraliser l'usage de la faux, d'abord réservée à la fenaison, et qui semble une invention gauloise. Dans l'Antiquité, le travail à la faucille était fort lent, ce qui explique l'importance des équipes de journaliers engagés au moment des gros travaux.

Ce court article me paraît très important au point de vue méthodologique : l'insuffisance de nos connaissances nous donne l'impression exagérée qu'il y a entre l'Antiquité et le Moyen Age un recul général des techniques. Voilà un pont jeté entre des périodes que l'on étudie trop séparément. Une étude de l'outillage réalisée par une convergence de méthodes : analyse technique et iconographique (calendriers en particulier) et philologique permet de mieux comprendre les conditions économiques et sociales de l'existence antique. L'ethnographie peut venir ici de la façon la plus heureuse au service de l'archéologie. Signalons dans cette direction les intéressantes recherches de Ch. Parain, par exemple, *Les anciennes techniques agricoles*, *Revue de synthèse*, juillet-septembre 1957, p. 317-346. Le problème de la serpe avait été abordé in *Arts et traditions populaires*, V, 2-4, avril-décembre 1957, p. 146, celui de la *falx* in *Das Problem der tatsächlichen Verbreitung der technischen Fortschritte in der römischen Landwirtschaft*, *Zeitsch. f. Geschichtswissenschaft*, 1960, 357. On verra aussi *L'homme et la charrue à travers le monde*, d'A.-G. Haudricourt et M.-J.-B. Delammare (Gallimard, 1955), et les *Actes* du colloque *Agrarethnographie* organisé à Berlin en 1955 (publication 1957, Akademie-Verlag).

R. CHEVALLIER.

R. Calza, E. Nash, *Ostia* : Firenze, Sansoni : 1959, 136 pages, 163 pl. hors texte dont 8 en couleurs, 1 plan, bibliographie et index.

Ce très bel ouvrage, que nous attendions depuis longtemps, met à la portée d'un large public sous une forme très accessible, mais strictement scientifique, les résultats principaux des fouilles d'Ostie, donnés de façon complète dans la grande publication des *Scavi di Ostia*. G. Calza avait consacré à ce site quarante années d'une active carrière. M^me^ R. Calza, après avoir collaboré à cette œuvre, l'a poursuivie passionnément et a fait passer toute son expérience dans ces pages où revit l'existence du port de Rome. Elle a collaboré avec le D^r^ E. Nash, Directeur de la précieuse Phototèque d'architecture et de topographie de l'Italie antique, qui a réalisé la très remarquable illustration. Le texte est conçu en fonction de cette dernière, qu'il présente, entre un chapitre sur les origines et le développement de la ville et un autre sur sa ruine, dans les grands cadres d'une vie quotidienne : rues et places, édifices et maisons, vie administrative, vie publique, vie quotidienne et commerciale, vie religieuse, tombeaux.

R. Chevallier.

Giovanni Becatti, *La Colonna Coclide istoriata* (Studi et materiali del Museo dell Impero Romano, n° 6) : Rome, L'Erma di Bretschneider, 1960, 297 pages, 83 planches hors texte.

Ce beau volume répondrait plus exactement à un titre tel que : « Points de vue sur la colonne cochlide. » On y trouvera en effet, plutôt qu'une étude des reliefs de la Colonne Trajane, le contenu de deux cours professés à l'Université de Florence, et consacrés, le premier à la colonne de Marc-Aurèle, le second aux colonnes de Théodose et d'Arcadius. Les colonnes romaines sont au reste, comme l'auteur le note, bien connues déjà (encore que les problèmes qu'elles posent soient loin d'être résolus) : l'effort principal s'est donc porté sur les colonnes byzantines.

G. Becatti étudie d'abord le problème des origines. Il n'admet pas de rapports entre la colonne cochlide et celle de Néron à Mayence, non plus qu'avec les « Jupitergigantensäulen ». Avec plus de raison encore il rejette la singulière théorie qui représentait Apollodore de Damas inspiré par les obélisques assyriens, bien oubliés certes, longtemps avant le II^e^ siècle. Notons en passant que l'architecte du forum de Trajan, en dépit de ses origines, n'était probablement pas de formation aussi orientale qu'on le dit volontiers. Ne reprocha-t-il pas à Hadrien d'avoir supprimé pour le temple de Vénus et de Rome le podium surélevé, trait

essentiellement italique? A cette époque le grand centre de recherches architecturales était l'Italie, et c'est à l'école de maîtres latins, Rabirius et les grands bâtisseurs de Domitien, que dut se mettre d'abord le jeune Damascène. Avec juste raison Becatti rappelle que le style continu historique n'est pas sans antécédents dans l'art grec, et précisément dans ces régions de l'Asie Mineure occidentale où semblent être apparus, dans le courant du v^e^ siècle, les prodromes de l'art triomphal hellénistique. Il est ensuite devenu romain, et on pourrait, je pense, insister davantage sur le développement que lui a donné l'art populaire italique : la frise du tombeau d'Eurysacès est déjà un exemple de style continu, probablement inspiré par les peintures triomphales.

Ayant ainsi écarté avec raison le mirage oriental, G. Becatti n'accepte pas non plus la séduisante hypothèse qui voit dans les manuscrits à images le prototype de la frise spiraliforme, Weitzmann ayant démontré que le « rouleau de Josué », loin de reproduire les *volumina* qui auraient servi de modèles à la Colonne Trajane, s'inspire au contraire lui-même des colonnes de Théodose et d'Arcadius.

La colonne cochlide historiée est en réalité une invention de l'art romain attestant magnifiquement ses possibilités créatrices, et c'est justement parce que l'on voulait nier à priori ses capacités qu'on s'est donné tant de mal pour trouver de soi-disant modèles à un monument dont l'originalité grandiose est si évidente. Comme l'arc de triomphe, lui aussi création romaine, la colonne s'explique, en sa fonction, par de vieilles traditions appartenant à la religion militaire latine. Si les Grecs ont connu, en effet, la colonne votive, sur laquelle, à partir de — 400, sont parfois placées des statues-portraits (celle de Gorgias est la plus anciennement attestée), c'est à Rome qu'apparaît, dès le III^e^ siècle av. J.-C., la colonne triomphale ; alors que la colonne grecque est toujours considérée comme un élément, isolé en quelque sorte accidentellement, d'un ensemble architectural, la colonne honoraire romaine est considérée comme une « fin en soi », ce qui lui vaut de recevoir un décor parfois fort complexe, tel les rostres de Duilius, cette conception se prêtant évidemment mieux aux développements gigantesques qu'elle prendra sous l'empire.

G. Becatti n'accepte pas la théorie de K. Lehmann selon laquelle la colonne Trajane aurait eu à l'origine pour décor culminal un aigle ; elle aurait été conçue dans son principe comme le monument de l'héroïsation de Trajan. Nous avions été conduits à une conclusion analogue ; il y a en fait un lien organique entre les trois éléments essentiels du monument : chambre funéraire de la base, frise historiée et statue culminale ; les *Res Gestae* figurées sur le fût justifiant l'ascension du Divus du caveau où repose sa dépouille au sommet où son image est

exposée en gloire. La destination funéraire du soubassement explique aussi son décor ; des armes accumulées ornaient souvent les mausolées. La colonne Trajane est donc à la fois une colonne honorifique et une colonne funéraire. Ce dernier aspect n'a pas été assez souligné par G. Becatti, qui aurait dû examiner ses rapports avec le pilier funéraire.

La colonne de Marc-Aurèle au contraire n'est pas funéraire : sa base est un autel, plus élevé que le soubassement de la colonne Trajane. Les guerres illustrées sur le fût s'achèvent avant la mort de l'empereur, en 175. Tout le monde admet aujourd'hui que les reliefs attestent une révolution stylistique, qui marque la rupture avec la tradition classique et l'apparition du « Spätantike ». G. Becatti, suivant M. Pallottino, dans la publication collective de la colonne, l'explique par la réapparition du goût italien populaire. Le phénomène nous semble plus complexe ; la cause en est sans aucun doute l'angoisse provoquée par le brusque effondrement de la sécurité impériale et le besoin de trouver un idéal nouveau qui permette de la rétablir. Parmi les agents le rôle des provinciaux n'a pas été certes moins grand que celui des Italiens ; l'art nouveau paraît d'inspiration essentiellement militaire, ce qui veut dire qu'il réunit de vieilles traditions nationales, avec de nombreux emprunts aux populations des frontières. G. Becatti admet une étroite parenté entre la colonne et les reliefs auréliens de l'arc de Constantin, qui auraient pu décorer à l'origine l'arc donnant accès à la place où s'élevait la colonne.

La seconde et la plus importante partie de l'ouvrage est consacrée aux deux colonnes byzantines. De celle de Théodose, abattue dès les premières années du XVI^e^ siècle, subsistent quelques fragments incorporés dans les bains de Bajazet, où une prospection, que les archéologues turcs devraient bien entreprendre, permettrait sans aucun doute d'en retrouver d'autres. Le débris le plus important montre des soldats romains portant le bouclier au chrisme agenouillés et les mains tendues en un geste de supplication ; comme l'attitude est celle des barbares sur la base de l'obélisque de l'hippodrome, G. Becatti y voit les soldats de Maxime implorant leur grâce après la défaite de l'usurpateur. Une autre interprétation, qui est suggérée par l'analogie, relevée par l'auteur, entre cette scène et le huitième feuillet du rouleau de Josué (ici pl. 70), nous paraîtrait plus raisonnable : il s'agirait de l'armée de Théodose en prières avant une bataille ; nous ne croyons pas, en effet, qu'on aurait volontiers présenté des soldats romains, même rebelles, dans la posture humiliante des barbares, surtout en mettant en évidence le bouclier au chrisme. G. Becatti reporte d'autre part à la même colonne le beau dessin du Louvre, dû à un artiste de la fin du XVI^e^ siècle, qui représente un cortège triomphal. L'incertitude demeure à cet égard

assez grande ; le dessin, nettement postérieur à la destruction de la colonne, et visiblement « arrangé », ayant été considéré par Kolbwitz et Giglioli comme tiré de la colonne d'Arcadius. Le cortège défile dans un faubourg de Constantinople, qui paraît être l'Hebdomon. Contrairement à R. Demangel, G. Becatti pense qu'il nous donne une vue assez exacte des édifices de ce quartier de plaisance.

Bien que la colonne d'Arcadius n'ait été jetée bas qu'en 1715, on peut dire qu'il n'en subsiste rien, que la base. Mais elle fut dessinée à plusieurs reprises au XVII^e siècle, avec une suffisante exactitude. Les événements représentés sont ceux de la guerre contre Gainas, ce condottiere goth qui avait réussi un moment à contrôler Constantinople, mais en fut chassé par un sursaut nationaliste ; ce qui nous vaut de voir sur les premières spires de la frise une sorte de panorama synthétique de la nouvelle Rome, fort intéressant, auquel G. Becatti consacre une exégèse ingénieuse et approfondie (notamment à la statue de Scylla de l'hippodrome et à la fontaine d'Orphée du forum de Constantin). Viennent ensuite les scènes de batailles terrestres et navales, où survit nettement la tradition de la grande peinture militaire hellénistique, puis le triomphe final.

Si les colonnes byzantines reproduisent le schème général de la colonne triomphale romaine, la « théologie » de la victoire qu'elles traduisent est évidemment celle qui s'impose à partir de la fin du III^e siècle et qui tend à faire de l'intervention divine la cause principale du succès, aux dépens des *Res Gestae* auxquelles l'empereur ne prend personnellement plus part. De là l'importance donnée aux scènes de triomphe et aux compositions symboliques, comme celles de la base de la colonne d'Arcadius, qui exprime de façon tout à fait remarquable l'évolution de la notion de *virtus* signifiée à la fois par les anciens symboles (trophées et victoires écrivant sur le clipeus) et par la croix.

L'ouvrage de G. Becatti témoigne d'une érudition profonde à laquelle n'échappe aucune période de l'histoire de l'art de l'antiquité et du haut Moyen Age. Reproduisant avec élégance et précision des documents difficilement accessibles, et les expliquant avec une grande clarté et beaucoup de bon sens joint à une grande ingéniosité, il est appelé à devenir un des ouvrages de base pour l'étude de l'antiquité tardive.

G. Ch. PICARD.

Léonard VON MATT, *La Sicile antique*. Texte de L. PARETI, légendes de P. GRIFFO : Paris, Hachette, 1960, 234 pages, 235 photos, 4 planches en couleurs, 42 N F.

Cet ouvrage magnifique ne prétend être qu'un album, destiné par

un photographe, L. von Matt, de Buochs (Suisse), aux amateurs d'art plutôt peut-être qu'aux spécialistes. Ceux-ci prendront acte des commentaires de L. Pareti, ancien titulaire de la chaire d'histoire à l'Université de Naples, et de P. Griffo, directeur des Collections d'État de l'art antique à Agrigente et à Gela, qui appellent l'attention « sur quelques témoignages inconnus ou peu connus de l'antiquité sicilienne », sur un choix d'œuvres d'art « peu remarquées dans la multitude des collections d'État », sans parler de découvertes récentes comme celles qu'ont procurées les fouilles récentes d'Agrigente et de la « Villa imperiale » de Casale, près de Piazza Armerina.

Il va de soi que la plus grande partie du volume intéresse l'époque préromaine ; la documentation relative à la période qui débute vers le milieu du IIIe siècle n'occupe que les nos 213 à 231. Il faut dire que les œuvres grecques et romaines sont reproduites avec un luxe de présentation extraordinaire : ainsi le théâtre de Taormina, avec l'échappée sur le cap où débarquèrent les premiers Grecs, fondateurs de Naxos, les arcades du stade de Tyndare, le magnifique buste d'Auguste jeune, no 225, la majestueuse voie romaine, no 222, quelquefois avec une recherche excessive du pittoresque, comme pour le no 231, où une jarre antique flanquée d'une poterie moderne s'encadre de lis complaisants (que s'est-il passé au no 229, où l'on trouve une coupelle agrémentée d'une graminée, au lieu de la splendide mosaïque de Piazza Armerina, annoncée p. 212, mais qui figure ailleurs par deux fois, d'une part en face même de la p. 212 et, d'autre part, à l'avers du couvre-livre?).

J. Marouzeau.

Gustavo Traversari, *Statue iconiche femminili cirenaiche* : Roma, Publications de « l'Erma » di Bretschneider, 1960, p. 7-119, in-4o, 34 planches h. t.

Cet ouvrage, qui porte en sous-titre : *Contributi al problema delle copie e rielaborazioni tardo-ellenistiche e romano-imperiali*, vient compléter bien à point les dossiers en cours de constitution, relatifs à l'abondante et instructive statuaire cyrénéenne (cf. déjà E. Paribeni, C. Anti et autres, et l'auteur lui-même). On doit remercier les organisateurs.

La statuaire de Cyrène est restée jusqu'ici malaisée à connaître, pour des raisons matérielles et autres. Les fouilles et découvertes ont été commencées, pour une part, par les consuls français de Benghasi, dont les trouvailles ont enrichi le Louvre ; puis il y a eu des fouilles anglaises exécutées par Smith et Porcher, qui ont fourni les pièces envoyées au British Museum ; quelques statues furent découvertes et signalées par

l'expédition de Ch. E. Norton, en 1910-1911 : celles-ci étaient restées sur place. Ensuite intervient, en 1913, l'action des autorités militaires italiennes, aux premiers temps de l'occupation de la Libye ; les travaux réguliers n'ont commencé qu'ensuite, à partir de 1914, en un temps troublé. Les vicissitudes des guerres et des conquêtes expliquent assez qu'il y ait eu, dès lors, des pertes. Et même les carnets de fouilles ne sont pas toujours conservés ni utilisables. C'est à partir de 1959, sous l'impulsion de M. Doro Levi, et par les soins de M. E. Paribeni, que l'archéologie italienne a pu commencer de donner des catalogues, d'abord pour les *Statue e rilievi di caractere religioso* (Roma, 1959)[1].

L'étude de M. G. Traversari est méritoire ; elle rendra des services, parce qu'elle se place à un point de vue particulier, intéressant. Il s'agit ici, comme l'indiquent le titre et le sous-titre, uniquement des statues féminines drapées, d'époque hellénistique et romaine, provenant de Cyrène : celles qui sont du type envisagé, à travers le monde hellénistique en 1931 par R. Horn (*Stehende Weibliche Gewandstatuen*), et celles dont s'était occupé, dès 1909, A. Hekler (*Römische Weibliche Gewandstatuen*).

Comme la collection nouvelle concerne presque exclusivement Cyrène[2] (on ne s'est pas interdit toutefois le recours à des comparaisons extérieures, heureusement), nous avons ici un instrument de travail précieux, utilisé par l'auteur pour des observations techniques judicieuses : après les recherches de L. Mariani, E. Ghislanzoni, S. Ferri, C. Anti[3], et celles des savants étrangers, l'apport est précieux : les statues féminines des temps hellénistiques et romains restaient encore en partie inédites, et même pour celles qui étaient déjà connues (souvent dispersées !) il n'était guère possible d'établir l'évolution du style ou de la technique, les procédés des copistes, les réélaborations de la période romaine. On va plus loin désormais qu'au temps où, sur les traces, souvent divinatoires, d'A. Furtwängler, l'histoire de l'art plastique était constituée d'après les *Meisterwerke* et leurs copies, ou *Umbildungen* notoires. Nous apprenons à nous renseigner, d'autre part, en un point précis mais écarté du monde antique, sur le goût gréco-romain et les méthodes de l'artisanat.

La description des monuments mis en cause est présentée chronolo-

1. Cf. le compte rendu donné dans *Erasmus*, 12, 1959, nos 23-24 (25 décembre 1959), p. 727-734, par l'auteur de cette recension. On se reportera aussi aux documents de sculpture mis en œuvre en 1953 par Fr. Chamoux, *Cyrène sous la monarchie des Battiades*, 1953, pour les temps archaïques et classiques. Il y a eu, en outre, de nombreuses publications de détail pour telles et telles œuvres.

2. Cf. p. 111 : deux autres lieux de provenance : Apollonia, Benghasi. Il y aura très vraisemblablement à tenir compte d'autres provenances, peu à peu.

3. L'auteur est élève de M. C. Anti.

giquement, ce qui laisse place à quelque *alea* : on a distingué dans l'ensemble deux grandes classes : l'hellénistique tardif et le romain impérial ; mais on peut voir, p. 109, qu'un classement plus détaillé nous a été suggéré : statues de dérivation pergaménienne, de tendance néo-classique, de style éclectique (pour l'ère hellénistique), et à Rome séries à dater d'après l'ère des empereurs, d'Auguste aux Sévères. La documentation compte huit portraits, dont l'étude n'a pas été intentionnellement poussée, car Elisabeth Rosenbaum a été chargée de l'étude des documents iconographiques[1].

L'ouvrage est soigneux. Voici quelques observations, qui n'enlèvent rien à la qualité du travail. Il est inattendu que, dans un recueil de statues qui sont en partie iconiques et concernent la période hellénistique, on ne voie pas relevé le nom du sculpteur Polianthès de Cyrène, dont l'activité extérieure de portraitiste est attestée à Délos, dès avant 166 (*I. G.*, XI, 1115, 1182-1185) et s'est prolongée encore plus tard, quand l'île devint colonie athénienne (P. Roussel, *Délos colonie athénienne*, 1916, p. 282, n. 4). On est frappé à Cyrène par l'abondance des types qui se réfèrent aux Deux-Déesses, dont le temple est connu sur l'Agora. Le *temenos* de Bel Gadir (Déméter) avait fourni aussi à Ch. E. Norton une « Déméter » (?) debout. Ces types sont ceux qui sont classés ici dans la dépendance de l'art « pergaménien » et rapprochés du groupe des Muses de Philiscos, de Rhodes (p. 23) ; il eût fallu rappeler qu'une consécration iconique (statue drapée) s'accompagnait, à Thasos[2] — dans le *temenos* d'Artémis Polô dont l'ancienneté et l'enceinte (hellénistique) sont maintenant précisées — d'une signature de Philiscos de Rhodes, précisément. — Parmi les statues groupées sous l'étiquette « néo-classique », le type « Déméter » est aussi représenté (n° 3, pl. 2), en provenance de ruines maintenant reconnues comme celles de l'Artémision ; pour les types « artémisiaques » du même lieu, cf. pl. IV (n. 6), où la déesse, avec son *himation* posé en « tablier » transversal et partiellement rejeté sur le bras gauche, évoquerait aussi les modes du Mausolée d'Halicarnasse et les « Pleureuses » du sarcophage de Sidon (rappelées p. 36). Faut-il donc bien parler de néo-classicisme? Les statues « éclectiques » étudiées, p. 45 sqq., ne sont pas beaucoup plus de goût mélangé. P. 51 commence l'étude des œuvres rapportées aux différentes périodes de l'ère impériale romaine. La statue n° 14 (pl. IX, 2) ne manque pas de rapports avec un type acéphale du Musée d'Avignon (S. Reinach, *Rép. stat.*, p. 670, n. 8 (ici, pl. 33, 1) qui mériterait une étude. Dans cette catégorie dominent les porteuses d'offrande et

1. Paru : *Cyrenaican Portrait Sculpture*, 1960.
2. Transportée à Istanboul.

les types apparentés à la Coré du Vatican ou à la Coré des Uffizi de Florence, reproduite ici avec le n° 30, pl. XVI, pour comparaison. Celle-ci, célèbre, vient précisément de Cyrène. La dépendance, par rapport à l'art praxitélien, est sensible ; elle pourrait servir à décider dans le débat chronologique (p. 59). M. G. Traversari reconnaît des suites parthénoniennes (n° 24, pl. XIII, 1), mais aussi certains documents en rapport avec « l'Artemisia » du Mausolée (n° 25, pl. XIV, 2), ou des modèles proches de ceux qu'on considère comme « Pudicitia » (27, pl. XV, 2). La statue acéphale, pl. XIII, 2, qui porte sa main droite à la hanche, s'agrégerait au groupe des Muses dites de Philiscos, qu'on voudrait mieux connaître. A noter deux intéressantes « prêtresses isiaques » (pl. 17, 1 et 2 : n^{os} 32-33) ; la seconde vient de l'Isieion de l'Acropole locale. Les deux statues sont très comparables. Le n° 32 n'est pas sûrement daté de la période de Faustine (p. 76) pour l'arrangement de la chevelure, à mon sens : ici, les oreilles sont couvertes, ce qu'on n'attendrait pas ; le nœud isiaque frangé (Apulée, *Métam.*, l. XI) est très curieux, non moins que la guirlande, comportant épis, fleurs quadrilobées, raisins : très « saisonnière ». On notera les types apparentés à la Grande et à la Petite Herculanaise ; ce sont ceux qui se rapprochent des statues du haut-relief d'Aphrodite-Éros-Deux-Déesses, document auquel M. G. Traversari a consacré une étude spéciale (cf. mon compte rendu : *Rev. arch.*, 1961, à paraître). Partout les aspects techniques et iconographiques (p. 91 sqq.) sont instructifs. L'auteur a raison de défendre la possibilité d'ateliers locaux — et plus ou moins originaux — en Cyrénaïque (p. 95) ; ce qui est dit ci-dessus pour Polianthès appuie sa présomption.

Le travail sera utile aux historiens de la sculpture hellénistique, période pour laquelle M. L. Laurenzi a eu raison de marquer les difficultés persistantes[1], peu à peu résorbées.

Ch. PICARD.

Albert GRENIER, *Manuel d'archéologie gallo-romaine*, t. IV : *Les monuments des eaux*, 2 vol. : 1960, 983 pages, 285 illustrations, ensemble : 64 N F.

Quand on a souvent l'occasion, sur le terrain ou plus tranquillement à la Commission de la rue de Valois, de suivre l'effort de tous ceux — spécialistes et amateurs, autodidactes et savants titrés — qui fouillent notre terre, on comprend que la parution de chaque volume de cet immense chef-d'œuvre, qu'on peut appeler le Déchelette-Grenier, ait été et soit saluée par des acclamations : quelle puissance de travail, quelle méthode, quelle clarté ! L'instituteur ou le curé du village découvre

1. A Rome, 7e Congrès international d'archéologie classique, 1958 (à paraître).

quelques pans de mur, des conduites de plomb ; s'agit-il d'un aqueduc, d'une fontaine, de thermes? Il n'est que de recourir au précieux manuel, d'y étudier toutes les informations fournies sur des monuments similaires, et bientôt on sait comment diriger le travail et, l'ensemble une fois déblayé, comment le baptiser avec les plus grandes chances de ne pas se tromper.

Le plan suivi par M. Grenier est le même que pour les trois tomes déjà parus (I : Généralités et travaux militaires ; II : Routes et navigation ; III : Monuments politiques ; *ludi et circenses*). Ici dans un premier tome les aqueducs et les thermes, dans un second les villes d'eaux et les sanctuaires.

Prenons par exemple les aqueducs. D'abord des généralités sur leur rôle, leur construction, les problèmes de niveau, les conduites (pierre, plomb, terre cuite), les châteaux d'eau et les siphons, pour finir les procédés de distribution. Ensuite nous avons une description détaillée des aqueducs les plus importants et les mieux conservés. Il y a bien entendu des règles générales, valables à travers tout l'Empire et que nous connaissons bien grâce à Frontin. Mais, ces règles, les architectes et les ingénieurs romains ont su les adapter aux circonstances du terrain, aux crédits aussi. De même nous n'aurons guère deux établissements de bain vraiment pareils ; partout de grandes salles pour se dévêtir, pour prendre le bain froid, le bain tiède ou le bain chaud, mais le plan forme ici un long rectangle, ailleurs une ellipse ; l'ordre des pièces varie. Et c'est justement grâce au rappel des normes générales et à la connaissance des détails d'application qu'un ouvrage de cette qualité ne peut manquer d'éclairer les fouilleurs en leur suggérant des explications et des hypothèses qui feront progresser leur entreprise dans la bonne voie.

Il faut signaler encore les cinq cents pages si riches que M. Grenier a consacrées aux sanctuaires de l'eau à travers toute la Gaule romaine, et l'enquête s'étend à la région trévire et à la rive gauche du Rhin. Après avoir « cherché la source », selon le précepte de Camille Jullian, la source symbole de fécondité et de vie, d'hygiène et de santé, on trouve la statue du culte, les constructions qui la protègent et l'honorent, les ex-voto que la foi populaire a entassés à travers les siècles. Rien ne révèle mieux cette forme religieuse primitive et sa pérennité.

Ces deux beaux volumes sont fort bien illustrés : les cartes sont nettes, les plans sont clairs, les photographies de sites, de monuments ou de statues excellentes. Index et tables enfin contribueront aussi à faire de ce quatrième tome un instrument de travail indispensable pour tous ceux que passionne — et ils sont heureusement légion — la plus ancienne histoire de notre sol.

Marcel DURRY.

J. Boussard, *Carte archéologique de la Gaule romaine*, fasc. XIII : *Indre-et-Loire*, Centre national de la Recherche scientifique : 1960, in-4°, 140 pages, 8 pl., 1 carte dépliant.

L'ouvrage s'ouvre par une bibliographie détaillée et par une vue d'ensemble sur la Touraine au temps des Romains : problème des limites de la *civitas*, variations de la répartition des habitats depuis la préhistoire (avec cartes). Le peuplement gaulois apparaît peu dense, limité aux points où la terre, en général pauvre, est facile à travailler. Le peuplement gallo-romain a succédé au précédent ; vestiges d'habitats et traces d'industries se trouvent le long des cours d'eau. La cité fut prospère jusqu'au milieu du IIIe siècle (commerce avec le Massif Central et le sud de la Gaule), puis connut une catastrophe générale et soudaine lors de l'invasion de 275. *Caesarodunum*, prospère sous les Césars et les Antonins, est la seule agglomération qui subsistera jusqu'au début du Moyen Age, jusqu'à la fondation du bourg voisin de Châteauneuf (autour de la basilique Saint-Martin). L'état d'insécurité dure jusqu'à la deuxième vague des grandes invasions (arrivée des Wisigoths, puis des Francs). Au IIIe siècle, le christianisme apparaît. A la fin du IVe, les fondations d'églises décèlent l'existence d'une population fort inculte, qui vit loin des centres habités.

Suit l'inventaire proprement dit des trouvailles, rangées par arrondissements, cantons et communes. Notons, p. 67 sq., l'étude approfondie du site de Tours, menée par l'auteur lui-même après les destructions de la dernière guerre. *Caesarodunum*, carrefour de la voie fluviale et de grandes routes, qui ont formé le *KM* et le *DM*, date du début du Ier siècle. Elle eut un *forum* et de beaux monuments : palais, thermes, basilique, théâtre, amphithéâtre. Les environs sont riches en villas et aqueducs. A la fin du IIIe siècle, l'amphithéâtre est transformé en bastion et un mur hâtivement construit. Retenons encore, p. 115 sq., une vue d'ensemble sur les voies romaines de la cité des *Turoni*, enfin un très utile index des noms de lieux antérieurs au XIIe siècle, un appendice épigraphique pour les quelques textes ne figurant pas au *C. I. L.* XIII, un appendice iconographique et un index des lieudits.

L'ouvrage a été préparé avec beaucoup de minutie par un excellent connaisseur de l'archéologie locale, mais qui a été gêné par les destructions de la dernière guerre : elles ont fait disparaître les archives et la bibliothèque de la Société archéologique de Touraine. Aussi, plus encore que dans les répertoires archéologiques de ce genre, beaucoup de précisions sont-elles insuffisantes, par exemple (p. 39, n. 73) : « La voie romaine de Tours à Port-de-Piles passait sur le territoire de cette commune. » Pour ne considérer que le chapitre, fort important, des routes,

il ne suffit pas de dire qu'une voie réunit les points A et B, d'autant que l'échelle des croquis archéologiques, en général schématiques, ne permet pas de passer de la carte au terrain. L'auteur indique dans sa préface (p. 10) que les voies terrestres étaient nombreuses dans la cité des *Turoni* et formaient certainement un réseau assez dense, mais la carte au 1/200.000 qui accompagne le fascicule ne donne qu'un très petit nombre de tracés discontinus, attestés archéologiquement, alors qu'une étude attentive de la carte au 1/50.000 de l'I. G. N., complétée par l'examen des photographies aériennes, permet de multiplier par dix la longueur des itinéraires anciens. Il conviendrait d'autre part d'adopter autant que possible pour le repérage des vestiges un système très simple de coordonnées se référant par exemple au quadrillage Lambert. Les précisions, lorsqu'elles existent[1], renvoient d'ordinaire aux lieudits cadastraux ; or ces micro-toponymes sont le plus souvent impossibles à identifier pour qui n'est pas sur place. Il semble que beaucoup soit à faire dans ce domaine. Le C. N. R. S. le proclame dans son *Rapport de conjoncture* pour 1959, p. 300 : nécessité d'accélérer la réalisation de la carte archéologique de Gaule, et surtout p. 302 : retard de la France en matière de cartographie historique qui « a pris les proportions d'un scandale. Qu'il s'agisse de cartes historiques au sens traditionnel du terme, de cartes archéologiques ou de documents graphiques relatifs aux courants culturels, à l'occupation du sol, à la topographie urbaine, tout est, sinon à faire, du moins à rassembler et à présenter aux chercheurs sous une forme utilisable ».

R. CHEVALLIER.

H. STERN, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, I : *Province de Belgique*, 2 : *Partie Est* (X^e^ supplément à *Gallia*) : Paris, Centre national de la Recherche scientifique, 1960, 94 pages, LIII planches.

Le premier fascicule de ce *Recueil* (partie ouest de la province) a été présenté aux lecteurs de cette *Revue*, t. XXXVIII, 1958, p. 418, par M. R. Lantier ; le prochain fascicule sera consacré à la région méridionale. Il faut rendre hommage à M. H. Stern de la diligence et de la compétence qu'il apporte à un travail difficile et complexe, en liaison avec M. P.-M. Duval, directeur adjoint de *Gallia*.

1. Que faire d'une indication comme (p. 22, n. 4) : « A deux cents ou trois cents mètres de la métairie de la Chaume (dans quelle direction?) on a trouvé un pot de terre... »? La moindre précision topographique vaudrait mieux que des références bibliographiques multipliées. Il faudrait également ne pas mettre sur le même plan les trouvailles secondaires (une monnaie isolée) et importantes (une voie, des substructions étendues). L'objectivité ne souffrirait pas si l'on s'efforçait d'ôter à ces inventaires leur caractère de fiches juxtaposées.

La délimitation géographique du présent inventaire comportait un travail de discrimination, du fait que d'une part l'auteur a adopté les limites de la province de Belgique antérieures au rattachement à la Germanie supérieure des cités de Langres, Besançon et Avenches, et que, d'autre part, les régions des cités des Trévires et des Médiomatrices, aujourd'hui en territoire allemand, ont fait l'objet d'un recensement systématique dans l'ouvrage de M. Kl. Parlasca : *Die Römischen Mosaiken in Deutschland.* Mais, comme les productions de la région ici considérée sont souvent apparentées à celles de Trèves et de ses environs, M. Stern a cru devoir, dans une introduction de dix pages, « exposer les résultats d'ordre chronologique et stylistique de l'étude de M. Parlasca, en indiquant les critères et les comparaisons qu'on peut en retenir pour l'exégèse des présentes mosaïques ».

Ajoutons que la confrontation des documents du présent fascicule avec ceux du précédent ne fait apparaître que peu de différences, tandis que la suite de l'enquête promet de rendre sensible l'influence de certains autres centres, comme ceux de Lyon et de la Narbonnaise.

M. Stern se plaît à rendre hommage à tous ses collaborateurs occasionnels : conservateurs de musées, d'archives, bibliothécaires, présidents de sociétés, professeurs ; la liste qu'il en donne permet d'imaginer le labeur extraordinaire auquel il s'est consacré et d'apprécier les services qu'il rend à l'entreprise monumentale poursuivie par *Gallia* avec l'aide du Centre de la Recherche.

J. Marouzeau.

Jean Ch. Balty, *Études sur la Maison Carrée de Nîmes* (Collection Latomus, vol. XLVII) : Bruxelles, 1960, 200 pages, 27 planches.

Réunion en volume d'une série d'articles qu'on a pu lire dans les derniers numéros de *Latomus.* Après un historique détaillé, l'auteur donne une description précise de la Maison Carrée et multiplie les rapprochements, bref procède à une publication sommaire de ce monument encore proprement inédit ; l'illustration est malheureusement insuffisante, et M. Balty s'en excuse. L'étude des chapiteaux et de la frise révèle la collaboration de plusieurs mains et, comme l'a vu Kähler, l'existence d'un atelier provençal qui a travaillé aussi à Arles, à Cavaillon, à Orange et à Vienne. On savait depuis longtemps que la Maison Carrée s'insérait dans un ensemble monumental et donnait sur le forum de la colonie ; face à la Maison Carrée, de l'autre côté du forum, s'élevait un petit monument presque carré : l'auteur, qui annonce une étude d'ensemble sur les curies, y reconnaît la curie de la cité. Pour la première inscription du fronton de la Maison Carrée (*M. Agrippa L. f., cos. III,*

imp., tribun. potest. III, col. Aug. Nem. dat.), M. Balty a repris le problème, revu l'estampage de Séguier, et il confirme la lecture d'Espérandieu. Peu après, comme on sait, le temple fut dédié à Caius et Lucius César. Mais, avant eux, à qui était dédié ce temple construit par Agrippa? L'auteur y voit un temple d'Auguste divinisé *de son vivant*, et insiste sur le rôle qu'a joué Agrippa dans la création du culte impérial, en Provence comme en Espagne. On voit tout l'intérêt de cette hypothèse.

Paul VEYNE.

F. VILLARD, *La céramique grecque de Marseille (VI^e-IV^e siècle). Essai d'histoire économique* (Bibliothèque des Écoles françaises, 195) : Paris, De Boccard, 1960, 177 pages, 58 planches, index.

Cette thèse est née d'un catalogue groupant, dans un ordre chronologique, les principales séries de la céramique grecque de Marseille, point de départ de réflexions sur les données fournies par la céramique aux historiens de l'économie antique, et ces conclusions s'organisaient au moment où la découverte de Vix conférait tout son prix à la question de la pénétration grecque en Gaule. L'auteur suit d'abord, depuis la poterie grecque la plus ancienne jusqu'au début de l'époque hellénistique, marquée par l'expansion des produits campaniens, les phases des importations de Marseille, en distinguant celles de la Grèce propre et celles de la Grèce d'Orient. Dans la deuxième moitié du VI^e siècle av. J.-C. sont concentrés les trois quarts des importations attiques, suivies pendant trois siècles ; l'apparition de la céramique attique archaïque est précoce à Marseille et y supplante plus tôt qu'ailleurs les produits corinthiens, limités aux objets de luxe, et le commerce colonial de produits utilitaires ioniens, qui pose de délicats problèmes d'origine. Marseille doit suppléer à la défaillance de Phocée par une abondante production locale caractérisée par une technique médiocre et la permanence des types.

La deuxième partie de l'ouvrage combine l'examen des importations de céramique, des données littéraires et de la production monétaire pour déterminer les variations de l'activité économique marseillaise et les comparer avec celles du marché étrusque et des autres cités grecques ou des sites de l'Ouest méditerranéen en rapport avec les pays grecs. L'auteur reprend d'abord la question de la fondation de Marseille, montrant que la date basse (545) s'explique parce que l'on a rattaché par erreur cette fondation à l'épisode le plus saillant de l'histoire des Phocéens, leur émigration en masse vers l'Occident, et établi une relation entre cette émigration et la victoire navale des Phocéens installés

à Marseille sur les Carthaginois. Au contraire, la date de 600, que donne une partie de la tradition littéraire, concorde avec la chronologie de la céramique établie sur des données indépendantes des sources et constitue un des points de référence les plus précieux pour la chronologie de l'art grec archaïque. La crise économique très nette connue par Marseille après 500 est un fait isolé qui ne peut s'expliquer dans le cadre de son domaine territorial ou colonial et n'est pas non plus la conséquence des fluctuations du commerce grec, alors en expansion générale ; une partie du domaine commercial de Marseille échappe d'ailleurs à cette crise qui ne peut être attribuée non plus à une pression sur l'Espagne des Carthaginois : Marseille a remporté au moins une victoire navale sur ces derniers après 545 (fait à mettre en rapport avec ses offrandes et son trésor à Delphes). D'autre part, elle n'est pas entrée en conflit avec le monde étrusque. En réalité, le déclin de l'économie massaliote à l'époque classique est lié, comme la ruine de Rome, au bouleversement intervenu alors à l'intérieur du monde celtique. Du commerce de Marseille avec la Gaule, nous ne saisissons que le signe extérieur : les importations d'amphores vinaires ne constituaient qu'un moyen d'échange. Ce que recherchaient les Phocéens dans le Nord, c'était l'étain. Or, si à l'âge du bronze nous suivons le cheminement du métal le long de la voie maritime de l'Atlantique, jalonnée de dépôts, si au I^er^ siècle les mines d'Espagne sont seules exploitées, pour la période intermédiaire la route maritime était aux mains des Phéniciens qui fermaient le détroit de Gibraltar et s'efforçaient de cacher la route à d'éventuels concurrents : il se peut que le voyage d'un Pythéas ait visé à établir une route normale dès le III^e^ siècle, ou à rétablir la voie de terre ouverte dès le VI^e^ siècle jusqu'à l'entrepôt du Mont-Lassois et interrompue par les bouleversements intérieurs celtiques ; en effet, on trouve à Vix, associée au fameux cratère, qui pourrait venir de Rhégion, de la céramique chalcidienne : les marchands de Marseille auraient ainsi tenté de se concilier les bonnes grâces des princes locaux.

Tel est le mouvement général que suit la démonstration dont l'auteur a su, avec beaucoup d'habileté, faire attendre jusqu'à la fin la conclusion. Nul n'était plus qualifié que cet excellent céramologue, l'un des auteurs du *Corpus vasorum* et fouilleur exemplaire de Mégara Hyblaea, pour tenter, dans un cas privilégié et qui intéresse latinistes et hellénistes, de reconstituer l'existence économique d'une ville grecque. Cette thèse fera date aussi bien par ses conclusions que par la méthode employée. Il est démontré qu'à eux seuls de modestes tessons de poterie, une fois identifiés, classés et datés, permettent d'évaluer, dans leur importance relative, les moments essentiels de la vie d'une cité. Encore veillera-t-on à bien interpréter les statistiques : ce qui compte

en matière d'importation, c'est la quantité ; pour la céramique locale au contraire, ordinairement sacrifiée dans les trouvailles fortuites, la qualité. L'auteur invite à d'autres inventaires complets du matériel céramique pour les cités grecques du monde antique[1] comme pour les sites indigènes en rapport commercial suivi avec la Grèce et fait désirer que cette histoire de Marseille soit prolongée jusqu'à César ; souhaitons enfin que soit abordé dans le même esprit le problème de la céramique gallo-romaine. Ce livre, qui réussit à replacer l'activité économique d'une cité dans le contexte du bassin méditerranéen, nous ouvre de larges perspectives sur les importations du Sud dans les pays celtiques et sur le commerce étrusque. Il serait important d'appliquer une méthode aussi minutieuse à l'étude des passages alpins.

Ajoutons que l'illustration (planches reproduisant des tessons, des monnaies, des profils de vases) et la présentation sont parfaites[2].

R. CHEVALLIER.

François BRAEMER, *Les stèles funéraires à personnages de Bordeaux*, I^er^-III^e^ siècles : Paris, A. & J. Picard, 1959, 158 pages, XXVI planches.

En parcourant la bibliographie placée en tête de cet ouvrage, on constate que l'effort de M. Braemer n'a pas beaucoup de précédents en France. On pensait naguère en avoir assez fait pour la sculpture locale, funéraire surtout, quand on l'avait cataloguée et reproduite. Selon un préjugé fort répandu, qui s'étendait aussi à d'autres formes d'art comme les mosaïques, ces monuments grossiers n'avaient ni style ni âge. Le premier effort de classement fut fait par les épigraphistes : à Bordeaux, surtout C. Jullian. Selon les principes codifiés par J.-J. Hatt dans sa thèse fondamentale sur la tombe gallo-romaine, la formule *h(ic) s(itus) e(st)* est caractéristique du I^er^ siècle ; *Dis manibus* apparaît en toutes lettres vers l'époque flavienne, s'abrège au II^e^ siècle et tend à disparaître au III^e^. Rappelons en passant que ces règles, valables pour la Gaule, ne le sont plus en Afrique, où *Dis manibus sacrum* persiste jusqu'au IV^e^ siècle, voire jusqu'au VI^e^, et où *h(ic) s(itus) e(st)* est également utilisé tardivement. On ne doit donc pas leur attribuer une rigueur trop absolue et F. Braemer a bien fait d'essayer de les compléter en se servant surtout des variations de la mode dans la coiffure ou le port de la barbe. Sur 64 stèles datables, deux seulement paraissent antérieures à Hadrien, 20 sont du temps d'Hadrien ou d'Antonin,

1. Dont la belle thèse de G. Vallet, *Rhégion et Zancle, histoire, commerce et civilisation des cités chalcidiennes du détroit de Messine*, De Boccard, 1958, avait déjà donné un exemple.

2. Je note seulement, pour le texte d'Aviénus cité p. 145, v. 101 : préférer *netis cymbis*, expliqué par le v. 106 ; v. 110 : lire *caespitem* ; v. 116 : *ad[h]ibent*.

13 des années 160, 17 de l'époque aurélo-commodienne, 10 du temps des Sévères. La stèle disparaîtrait vers 250 en raison de l'inhumation qui exige le sarcophage.

Bien que de nombreux personnages portent des noms gaulois (Cintugnatus, Divixtus, Cintusma, Nemetona, etc...), le type de ces monuments est venu d'Italie par la Narbonnaise, dès le Ier siècle ; cette chapelle en miniature avec ses pilastres et son fronton tenait lieu de mausolée pour des gens de condition modeste. Fr. Braemer distingue un type romain, de beaucoup le plus répandu (42 exemples), où le défunt apparaît en buste ; les modèles d'origine grecque sont beaucoup plus rares (4 exemplaires). Ils sont remplacés, à partir du milieu du IIe siècle, par des stèles familiales ; on trouve aussi dans la dernière période d'assez nombreux personnages en pied, tenant les instruments de leur profession.

Le style est dans l'ensemble fort impersonnel. Il est probable, comme le pense Fr. Braemer, que les stèles étaient souvent sculptées d'avance, ce qui excluait évidemment qu'elles donnent du défunt un portrait ressemblant ; cependant, une vingtaine de visages présentent des traits individuels suffisamment accusés. L'influence du réalisme italien est sensible sur les plus anciennes ; au milieu du IIe siècle, la tendance au pathétique marque le portrait de Martinus, et la jolie femme d'Anaxagoras, coiffée comme Faustine l'Ancienne, n'est pas sans évoquer les portraits du Fayoum, avec son fin visage marqué par la maladie. L'imitation des portraits impériaux est évidente, surtout à l'époque de Marc-Aurèle. Mais on voit apparaître, dès la fin du IIe siècle, un type à la grosse chevelure bouffant en bourrelet sur le front et à la barbe longue, qui rappelle nettement les barbares nordiques des monuments triomphaux. C'est d'ailleurs à des influences venues de la Gaule septentrionale que Fr. Braemer en attribue l'origine.

Grâce aux analyses minutieuses de l'auteur et à sa connaissance étendue de la sculpture populaire impériale qui permet de multiples comparaisons, ces humbles monuments apportent ainsi des données fort importantes tant pour l'histoire de l'art que pour celle de la société. Résumons, pour conclure, les principales.

— Cet art local procède de la sculpture populaire italienne de la fin de la République, avec de faibles apports helléniques. Il n'y a pratiquement pas de traces d'une tradition celtique. Bordeaux, port cosmopolite, se distingue il est vrai, à cet égard, des centres de l'intérieur.

— La frontalité qui caractérise tous ces monuments apparaît, ici comme ailleurs, un caractère commun de l'art populaire impérial et ne doit rien à l'Orient.

— Une coupure dans l'évolution se marque vers le début du règne

de Marc-Aurèle ; les stèles postérieures se dégagent de la tradition italienne jusque-là prédominante et subissent l'influence de « l'art des frontières » rhéno-danubien, qui se manifeste d'ailleurs comme on sait, dès ce moment, à Rome même.

— Du point de vue social il faut noter d'abord la condition modeste des défunts ; un peu moins du quart (quinze) possède la cité romaine, trois sont certainement des esclaves, plusieurs des artisans. L'apparition de la stèle familiale, dans la seconde moitié du IIe siècle, correspond certainement à un resserrement des liens familiaux, que d'autres témoignages permettent de déceler dans tout l'Empire. Cette famille est conjugale, très proche de la nôtre.

— L'intérêt pour la vie économique, manifesté par les représentations d'outils et de travailleurs, est moins marqué que dans l'intérieur de la Gaule. On est surtout frappé par l'absence à peu près complète de manifestations d'un sentiment religieux quelconque ; Fr. Braemer attribue sans doute une valeur rituelle à quelques accessoires, mais reconnaît que ceux-ci (matériel de libation, une seule fois représenté, oiseaux, fleurs et fruits) sont d'une grande banalité et dégénèrent très vite. Pas un seul de ces Bordelais du IIe siècle et du IIIe siècle n'a proclamé son appartenance à une secte mystique quelle qu'elle soit. Cependant, l'*ascia* n'est pas rare. Mais ce n'est pas encore ici que nous trouverons la clef du problème qu'elle pose.

Gilbert PICARD.

Jacques MOREAU, *Das Triererkornmarktmosaik* (*Monumenta artis romanae*, II) : Cologne, Dumont Schavberg, 1960, 32 pages, 2 planches en couleur, 24 planches, 1 plan.

La mosaïque dite de « Léda et des Dioscures » ou des « Mystères » a été découverte à la fin du mois d'août 1950, au cœur de la ville antique de Trèves, au voisinage du nº 7 de la Johann-Philipp-Strasse. Elle recouvrait le sol d'une grande salle rectangulaire, appartenant à un complexe de bâtiments détruits par un incendie qu'on peut mettre en rapport avec l'invasion des Francs au début du Ve siècle de notre ère et dater avec certitude de la période la plus brillante de Trèves sous la dynastie valentinienne.

Une première partie donne la description des médaillons déterminés par une tresse entourant les deux principales scènes du pavement : naissance d'Hélène et des Dioscures, dont les trois embryons sont enfermés dans l'œuf posé sur un autel derrière lequel se dresse une colonne cannelée, un aigle aux ailes déployées sur le chapiteau, de part et d'autre desquels sont figurés Hélène et Agamemnon ; — scène de culte

à trois personnages, *Quodvoldeus*, *Feloxomedix* et *Andegasipone*, présentant des offrandes alimentaires, volaille et œuf. Dans les médaillons circulaires, deux fois répétés, sont inscrits les bustes de trois autres participants, un plateau posé sur la tête et maintenu des deux mains levées, sur lequel sont disposés des aliments : *Paregorius* offre des pains, *Eusebius* une volaille rôtie, *Felix* deux poissons. En pied, vêtus d'une dalmatique au-dessus de la robe ou du sagum gaulois, une troisième série de participants présentent les instruments du culte, *Theodulus* une œnochoé en bronze, *Calemer* une cruche et une coupe, *Secundus* une lampe en esquissant un geste d'accueil, *Andegasus* un vase ou une torche, *Florus* verse un parfum dans une assiette posée sur un trépied. Dans deux autres médaillons ovales, deux danseuses, *Criscentia* et *Eleni*, agitent des claquettes.

Il n'est pas douteux que la mosaïque porte le témoignage de la célébration dans la ville impériale de mystères, non pas de simples mascarades mythologiques, mais ayant une signification profonde. *Quodvoldeus*, *Andegasus* et *Felix* ont un vêtement de caractère rituel, alors que celui des trois autres personnages, accoutrements de paysan ou de chasseur, sont caractéristiques de leur condition sociale.

Le caractère trinitaire des représentations reflète un moment où, en cette fin du IVe siècle de notre ère, le dogme de la Trinité préoccupe les chrétiens, et l'on constate l'attrait exercé sur les païens par le culte des trois Jumeaux divins. Faut-il y reconnaître alors une tendance syncrétiste dans les limites du paganisme, une tentative d'appel à l'Église ou du moins à des sectes chrétiennes? Des noms comme ceux de *Quodvoldeus*, *Andegasus*, *Felix*, conviennent aussi bien à des païens qu'à des chrétiens.

Le thème de l'œuf sur l'autel se rattache aux peintures de vases attiques du Ve siècle avant notre ère et est lié à la version du mythe rapportant l'exposition sur un autel de l'œuf pondu par Némésis, où Léda, plutôt nourrice que mère d'Hélène, le découvrit. Et alors notre mosaïque serait à mettre en rapport avec une confrérie, celle des *Nemesiaci*, bien qu'aucune mention n'en ait été faite à Trèves, dotée d'un haras impérial, comme en Cappadoce, patrie de *Tergemini*, sectateurs de Némésis.

Raymond LANTIER.

Erna DIEZ, *Flavia Solva. Die römischen Steindenkmäler auf Schloss Segau bei Leibnitz* : Wien, Oesterreichisches Archäologisches Institut, 1959, 73 pages, 13 planches, 1 carte.

Ce fut une petite ville semblable à d'autres éparpillées à travers le

monde romain, fondée au temps de Vespasien dans une région fertile, semée de villas, plusieurs fois détruite au cours de son histoire, et qui disparaît dans les premières années du v^e^ siècle de notre ère. Ses ruines ont été retrouvées au sud-est de Leibnitz, au lieu dit Klein-Wagna : îlots séparés par un quadrillage régulier des rues, maisons, certaines avec boutiques, amphithéâtre : sur les hauteurs voisines, des sanctuaires étaient consacrés à un Mars Latobius, remplaçant une divinité celtique, et, sur le Frauenberg, à Isis-Noreia, protectrice du Norique. A l'ouest de la ville et en bordure des voies antiques s'étendaient les cimetières, où se mêlent les tombes sous tumulus de tradition indigène aux monuments funéraires de type romain avec pilastres et décors architecturaux et aux sépultures à stèles portant les images des défunts, représentés isolément ou en groupes familiaux. Les hommes portent le costume romain, les femmes sont restées fidèles aux modes indigènes ; *Flavia Solva* fut élevée au rang de colonie sous les Antonins. Le matériau employé pour les sculptures conservées au château de Seggau (catalogue, aux pages 24-66) est emprunté aux carrières de marbre ouvertes sur le versant oriental alpin. La plupart de ces documents sculptés s'inscrivent dans le temps entre le règne de Trajan et la guerre des Marcomans (169-171) qui amena une première destruction de la cité.

Raymond LANTIER.

Philosophie et Droit romain.

Ettore PARATORE, *L'epicureismo e la sua diffusione nel mondo latino* (*Quaderni della Rivista di cultura classica e medioevale*, I) : Roma, Edizione dell'Ateneo, 1960, 99 pages.

Ce volume reprend un article paru dans les *Annali della Scuola Normale di Pisa*, en 1947 (p. 125-148), sous le titre *Il fondamento religioso della « metafisica » epicurea*. Il représente un chapitre d'un « Lucrèce » projeté par l'auteur, mais que d'autres travaux l'ont empêché de mener à bien.

On ne saurait dire que cette étude brillante et éloquente soit infidèle au sujet qu'elle annonce : ce qui est vrai, c'est qu'elle le traite à sa façon, qui est celle d'une vaste fresque où l'épicurisme romain, pour être compris, est replacé dans une véritable histoire spirituelle de l'Occident. L'auteur nous transporte tour à tour aux origines présocratiques de la philosophie ou dans les développements de l'Occident latin à la Renaissance et à l'époque contemporaine : c'est la grande manière de l'*École d'Athènes* ou de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Les dangers d'une telle méthode sont assez apparents pour qu'il soit inutile d'y insister. Il convient bien plutôt d'admirer la science étendue de M. Para-