BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE

CHRONIQUE DE LA SCULPTURE ROMAINE

PAR GILBERT CH.-PICARD
Professeur à la Sorbonne

L'ICONOGRAPHIE A L'ÉPOQUE D'AUGUSTE ET DE TIBÈRE

Mme B. Felleti Maj a donné dans l'*Enciclopedia dell'arte Antica*[1], dirigée par R. Bianchi Bandinelli, une utile mise au point de l'iconographie augustéenne classée voici trente ans par O. Brendel. Parmi les problèmes actuellement discutés, signalons d'abord celui des portraits de jeunesse, renouvelé par la publication, due à C. Pietrangeli, d'un bronze du Capitole[2]; il se rattache au groupe B de Brendel (ou G de L. Curtius). Mais il paraît aujourd'hui certain que ces effigies appartiennent à un des princes de la jeunesse, Lucius Caesar selon F. Chamoux[3]. Le buste 610 de la glyptothèque Ny-Carlsberg fut trouvé dans l'amphithéâtre d'Arsinoé, au Fayoum, en compagnie d'un buste de Livie et d'un portrait de Tibère. Mme Felleti Maj date ce groupe de la période — 11 à — 5 et considère le type d'Auguste (représenté aussi au British Museum, nº 1877, et à Naples, dans l'église San Pietro a Maiella) comme antérieur à celui de Primaporta. Mais L. Polacco, dans l'ouvrage qui sera analysé plus loin, donne de bonnes raisons pour considérer cet ensemble comme consacré seulement lors de l'adoption de Tibère, qui semble âgé d'une quarantaine d'années. Quant à la statue de Primaporta, Mme Felleti Maj ne prend pas nettement parti entre la datation dans les années — 20 à — 15 ou à la fin du règne, voire après la mort du prince. C'est à cette dernière que se sont ralliés, pour leur part, F. Kahler[4], qui voit dans la statue un Auguste divinisé, et L. Polacco, dans un excursus de l'ouvrage déjà cité. Quant à G. Bruns[5], elle a proposé une nouvelle identification, à notre avis

1. Vol. I, c. 918-926.

2. *Bull. Comm.*, LXXII, 1946-1948, p. 57-65, pl. I-II. Tête découverte en 1880 Via del Babuino, en compagnie d'un Auguste, d'un Tibère jeune (non recensé par L. Polacco) et d'un Néron ou Drusus III qui sont actuellement à la galerie Walters de Baltimore et ont été publiés par D. Kent Hill (*A. J. A.*, 43, 1939, p. 401-409).

3. Cf. Ch. Picard, *R. É. L.*, XXVIII, 1950, p. 308 et 315. La tête à la *barbula* de Vérone (P. Marconi, *Verona Romana*, fig. 89), considérée par les uns comme un Auguste jeune, par les autres (*sic* Pietrangeli) comme un C. Caesar en deuil de son frère, n'est peut-être pas un portrait dynastique. Nous remercions F. Chamoux d'avoir bien voulu nous donner son opinion sur ces problèmes.

4. *Gymnasium*, 63, 1956, p. 345 sqq.

5. *Theoria, Festschrift Schuchhardt, Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft*, 12-13, 1960, p. 29-41.

tout à fait improbable, pour la *gens devicta*, de gauche : l'animal figuré sur l'enseigne serait non un sanglier, mais un chacal, et la peuplade ainsi symbolisée une tribu africaine ; L. Polacco voit dans la même enseigne un sanglier, mais l'attribue à une légion romaine qui serait la Valeria Victrix, légion préférée de Tibère : ce qui n'est pas plus admissible, l'enseigne appartenant à la femme près de qui elle se trouve, qui ne peut être que la personnification d'une nation vaincue.

Toutes ces recherches, si ingénieuses qu'elles puissent être, nous semblent laisser de côté les problèmes essentiels : la statue de Primaporta est-elle un original ou une copie? de quel prototype dérive-t-elle et quelle est sa place dans l'ensemble de l'art augustéen? La réponse à la première question est déterminée par le rayonnement de l'œuvre, véritable point de départ de toute l'iconographie officielle des Empereurs. Cette influence, comme le remarque justement Mme Felleti Maj, n'a pu être exercée par une statue cachée dans une villa privée. Livie a donc dû faire reproduire à Primaporta une image de son mari qui faisait partie d'un monument public : nous avons déjà indiqué les raisons qui nous font croire que ce prototype appartenait à un groupe dérivé de la peinture pergaménienne représentant un roi et une Nikè devant un trophée. Cette œuvre célèbre ne nous est plus connue aujourd'hui que par une seule fresque de Pompéi, mais il en existait d'autres répliques, dont l'une a inspiré Rubens[1]. Le peintre mysien avait d'ailleurs bâti sa composition sur un schème (trophée encadré par une Nikè et un guerrier) qu'utilisent, de leur côté, les néo-attiques. Cette ordonnance tripartite connaît une vogue particulière dans les quinze années qui suivent Actium : on la trouve dans les monuments officiels, vers — 25 à Lugdunum Convenarum et encore après — 20 sur la frise reproduite par le casque de gladiateur de Pompéi. Le décor de la cuirasse de Primaporta s'y rattache. Le même principe triomphe alors dans la décoration sculptée (frise du temple du Divus Julius) et peinte (fresques de la maison d'Auguste au Palatin).

Nous avons donc une première raison sérieuse de considérer l'original dont la statue de Primaporta est la copie comme un élément d'un groupe triomphal tripartite réalisé peu après — 20 par un maître se rattachant à l'école néo-attique ; amalgame d'une tête-portrait avec un corps dessiné d'après un poncif polyclétéen, elle réalise une combinaison analogue à celle de l'Hermès de Cléomène et de l'Auguste de bronze de Pompéi (dont le corps est semblable au Poseidon de Mélos).

Les éléments historiques du décor de la cuirasse confirment la datation dans les années — 20-15. Publié en 1955, l'ouvrage de L. Polacco admettait encore la thèse d'A. Alföldi — identification de la Pannonia et de la Germania au lieu de la Gaule et de l'Espagne — qui a été rejetée depuis aussi bien par E. Simon que par C. Vermeule et nous-même[2]. Un autre critère dont personne encore, croyons-nous, n'a encore fait état est apporté par les sphinx

1. Une tapisserie du château de Blois (salle des États), appartenant à la série de la vie de Constantin exécutée sur des cartons de Rubens, reproduit le thème.
2. Cf. le précédent Bulletin, p. 326-327.

des épaulières[1]. Suétone (Aug. L) nous apprend que le sphinx orna le cachet d'Auguste pendant la première partie de sa vie ; il adopta ensuite un portrait d'Alexandre, enfin le sien propre. Il est probable que le premier changement eut pour cause la reprise des enseignes de Crassus, qui permettait à Auguste de se présenter en nouvel Alexandre. C'est donc très peu de temps après cet événement que dut être réalisée la statue reproduite plus tard par le marbre de Primaporta. Contre la datation de ce prototype dans les dernières années du règne, voire plus tardivement encore, on peut aussi invoquer le témoignage des œuvres de la « famille de Primaporta ». Certaines d'entre elles, la tête voilée de Mérida, récemment découverte, et dont M^me^ Felleti Maj ne fait pas état[2], ou la tête de Centurippe qui sera examinée plus loin, portent, en effet, malgré l'idéalisation de leurs traits, certains stigmates de vieillesse dont la statue du Vatican est exempte. Elles représentent donc des adaptations du modèle réalisées vers la fin de la vie d'Auguste : ce qui implique que celui-ci était alors considéré déjà comme un classique.

En rapprochant ces données de ce que nous apprend l'évolution de l'art monumental, étudiée dans le précédent Bulletin, on peut entrevoir l'individualité des artistes à qui Auguste confia successivement au cours de son règne la réalisation de son programme monumental. Entre — 31 et — 15, les ateliers auliques auraient été dirigés par un des maîtres de l'école néo-attique, qui crée l'ensemble de Lugdunum Convenarum, celui dont l'original de Primaporta faisait partie, et les groupes reproduits sur le casque de Pompéi. Un autre artiste, plus original et plus proche de l'art populaire italique, fait ses premiers essais vers — 20 avec la frise interne du temple d'Apollon aux Prata Flaminia ; à la maturité de son talent, il dirige la décoration de l'Ara Pacis ; nous verrons bientôt que dans sa vieillesse il sculptera encore les panneaux de l'arc de Tibère, reproduits par les coupes de Boscoreale. Ces trois monuments contiennent, en effet, toutes les possibilités qu'utilisera jusqu'à la fin du II^e^ siècle l'art aulique. Leur apparition presque simultanée ne peut être due au hasard ; elle postule l'action d'une de ces puissantes personnalités qui renouvellent de temps à autre l'inspiration esthétique et s'évadent des traditions reçues, fournissant des modèles à de nombreuses générations. S'il n'avait pas le génie créateur de son successeur, le Maître de Primaporta était meilleur portraitiste ; après la cessation de son activité, la plupart des sculpteurs exploitent plus ou moins heureusement son héritage ; quelques-uns créent des types nouveaux, mais aucun n'exerce une influence étendue.

Il est particulièrement difficile de classer les portraits idéalisés, qui devaient représenter le Genius Augusti[3] ; la statue du théâtre d'Arles que M^me^ Felleti

1. E. Simon y voit une allusion aux oracles sibyllins, ce qui ne nous paraît pas possible ; la sphynge thébaine, qui ne rendait pas d'oracles, était d'ailleurs un être néfaste qu'on n'aurait pas choisi comme emblème. Le sphinx augustéen doit être interprété comme un symbole de l'Égypte conquise ; il faut penser peut-être aussi au sphinx qui décore les trônes divins. Sur la signification politique des gemmes-sceaux, cf. H. Vollenweiden, *Verwendung und Bedeutung des Porträtgemmen für das politische Leben der römischen Republik*, *Mus. Helveticum*, 12, 1955, p. 96-111.

2. Reproduite par A. Garcia y Bellido, *Arte Romano*, fig. 398.

3. L. Polacco, *Arte antica e moderna*, I, 1958, p. 13-18, a montré que le « Genius Au-

Maj attribue à l'époque de Tibère paraît difficilement séparable de l'ensemble du décor de cet édifice, à peu près contemporain de l'Ara Pacis[1]. Des statues du *Genius Augusti* étaient indispensables dans les édifices qui servaient au culte impérial : c'est le cas de l'Auguste et des deux Drusi découverts en 1932 dans le local des Augustales de Centuripe. Ils ont été présentés par G. V. Gentili dans le cadre d'une étude d'ensemble sur les portraits du Musée national de Syracuse[2], dont la première partie était consacrée aux portraits hellénistico-républicains, cependant que G. Libertini reprenait l'exploration méthodique de la schola. La tête d'Auguste avait été éditée en 1947 par P. Griffo, et Ch. Picard l'avait mentionnée dans le Bulletin de 1950 ; il s'agit, comme on peut s'y attendre, d'un portrait fortement idéalisé se rattachant à la série de Primaporta, mais l'accentuation des rides à la commissure des lèvres indique un âge relativement avancé. La coiffure permet encore d'attribuer à Auguste une autre tête dont il ne reste que le crâne, le front et les yeux ; ce serait un portrait de vieillesse relativement réaliste. Le Drusus l'Ancien avait été identifié par G. Pietrangeli[3] ; il s'apparente étroitement à la tête de la Glyptothèque Ny Carlsberg détachée du trophée de la Turbie ; la statue fut sans doute consacrée à l'occasion de la mort de Drusus Ier, en — 9. Celle de Drusus II, également identifiée par C. Pietrangeli[4], est encore un portrait idéalisé du fils de Tibère ; la coiffure est analogue à celle des derniers portraits d'Auguste et des portraits de Tibère à l'époque de son avènement, ce qui s'accorde avec l'âge apparent du personnage (né en — 15, mort en + 22) : entre vingt et trente ans. La série des portraits impériaux de Centuripe comprend encore une tête de princesse qui paraît bien être Antonia minor. Le Musée de Syracuse possède, en outre, un visage mutilé orné de la couronne civique où G. V. Gentili reconnaît Caligula. Il a été découvert au Forum de Syracuse, d'où provient aussi un buste féminin qui pourrait représenter Agrippine II, si l'on admet que la mère de Néron ait porté quelquefois une coiffure plus simple que celle à bouclettes qui la caractérise ordinairement ; mais ne s'agirait-il pas plutôt d'une de ses sœurs? Une tête de jeune homme traitée dans un style vigoureux et pathétique a été rapprochée par G. V. Gentili des portraits de L. Caesar. La ressemblance avec Agrippa est, en fait, marquée surtout dans les arcades sourcilières très saillantes. Ne s'agirait-il pas d'un Agrippa posthume à ajouter à la série groupée par F. Chamoux[5]? A ces effigies officielles s'ajoutent encore deux têtes d'inconnus : l'une représentant un homme chauve, d'un travail assez médiocre, d'époque tibérienne ; l'autre publiée par P. Arias[6] et découverte dans le fleuve Marcellino, près de Megara Hyblaea : c'est une œuvre de qualité, d'un beau style classique, mais suffisamment individualisée par le modelé du visage qui laisse transpa-

gusti » de la rotonde du Vatican était en réalité un « Genius Tiberii » datant du règne de cet empereur, mais reproduisant les traits de ses portraits de jeunesse.

1. En dernier lieu, J. Balty, *Études sur la Maison Carrée*, p. 100.
2. *Siculorum Gymnasium*, V, 2, 1952 ; VI, 2, 1953 ; VII, 1, 1954.
3. *Atti del IV Congresso di studi romani*, II, p. 184 sqq.
4. *Bull. Comm.*, LXIV, 1936, p. 61 sqq.
5. Cf. *infra*, p. 285.
6. *Bull. Comm.*, LXII, 1934, p. 37-39.

raître l'ossature et le nez aquilin ; ces caractères, où survit quelque chose du vérisme césarien, incitent G. V. Gentili à la dater des premières années du principat.

A. de Francisci avait étudié en 1951 les portraits découverts à Pompéi[1]. Deux chapitres de son ouvrage sont consacrés à l'époque augustéenne. Le quatrième étudie le « courant local », où survivraient des traditions proprement campaniennes ; mais le groupement proposé là d'œuvres très diverses et pour beaucoup énigmatiques ne nous convainc guère. Le point de départ est une nouvelle étude du portrait de Norbanus Sorex que les précédents exégètes avaient promené de l'époque de Sylla — en identifiant le personnage, dont l'inscription nous apprend qu'il fut acteur, à un archimime du même nom ami du dictateur — jusqu'au temps des Flaviens ; c'est dire que l'œuvre ne se laisser intégrer dans aucune famille connue. A. de Francisci voudrait y voir le produit d'un art spécifiquement campanien ; les rapprochements qu'il propose avec le Brutus du Capitole, l'Arringatore de Florence, etc..., qui reposent d'ailleurs sur des considérations esthétiques d'une subtilité bien discutable (portant principalement sur le volume des têtes), appuieraient plutôt la datation syllanienne. Mais l'hermès avait été dédié par les *magistri* du *pagus Augustus Felix Suburbanus* : il paraît difficile que cette communauté ait pu prendre l'épithète d'Auguste avant — 27, et c'est en définitive l'argument le moins discutable en faveur d'une datation à la fin du — I^er^ siècle que propose l'auteur. Du portrait de Sorex, Francisci rapproche une autre tête sur hermès, pratiquement inédite : celle de Vesonius Priscus, trouvée dans la maison dite d'Orphée ; c'est encore l'étude volumétrique qui justifie cet apparentement ; le vérisme di visage ridé rapprocherait plutôt l'œuvre des portraits césariens ; la date proposée — dans les vingt dernières années du — I^er^ siècle — demeure fort discutable.

La même incertitude subsiste en ce qui concerne le soi-disant Cicéron, dont le visage pathétique, creusé de rides profondes, serait daté sans hésitation du second quart du — I^er^ siècle s'il n'avait été découvert dans le temple de la Fortune Auguste, édifié au plus tôt en — 19 et peut-être seulement en — 2. Mais il n'est nullement impossible qu'on ait placé dans un temple une œuvre d'art antérieure à sa construction. La tête a été encastrée après la découverte dans un corps en toge qui gisait à proximité, mais n'est pas antérieur au règne de Claude.

Mais la partie la plus discutable du travail de A. de Francisci concerne le fameux buste sur hermès trouvé dans la maison des Caecilii et attribué traditionnellement au banquier L. Caecilius Jucundus, dont la maison contenait les archives. Certes, A. de Francisci n'a pas tort de montrer que cette identification est mal assurée : l'inscription de l'hermès nous fait connaître seulement le prénom (Lucius) du dédicataire ; le dédicant est un affranchi portant le même prénom et le cognomen de Felix. Selon l'auteur, le patron dont Felix consacre le portrait se serait nommé lui-même L. Caecilius Felix et pourrait être identifié à un personnage de ce nom, connu par la tablette *C. I. L.*, IV,

1. *Il ritratto Romano a Pompei, Mem. Napoli*, I, 1951.

Supplément, 3340, datée de + 15. Ce Felix était peut-être le père de Jucundus ; du point de vue épigraphique, cette thèse nous semble absolument inadmissible : il est contraire à tous les usages qu'un affranchi reprenne le cognomen de son patron alors que le fils en adopte un autre. Il faut donc renoncer à tirer parti de l'inscription pour résoudre le problème. Restent les critères stylistiques ; la section du buste arrêtée aux clavicules ne constituerait un critère décisif que si l'œuvre n'avait pas été fixée sur un hermès ; A. de Francisci se fonde encore, pour remonter jusqu'à l'époque augustéenne, sur la forme des oreilles et la coupe de la chevelure ; mais la reviviscence du « réalisme républicain » est suffisamment attestée à l'époque flavienne par les portraits de Vespasien lui-même pour faire hésiter sur la valeur de tels arguments.

Le chapitre v est consacré au courant « romano-urbain » ; sont rangées dans cette série les statues de M. Olconius Rufus, dont la date est précisée grâce au cursus du personnage : l'année même de l'ère chrétienne, qui fut celle du cinquième duumvirat et de la seconde quinquennalité de ce notable. Un autre Rufus de la gens Cornelia est représenté par un hermès en marbre. Ces œuvres sont influencées par le classicisme des portaits impériaux, mais le sculpteur ne renonce pas à les individualiser et à les marquer des signes de l'âge. Ceux-ci sont plus accentués encore dans un buste de vieillard du Musée de Naples (n° 6189) dont on ne voit guère pourquoi il est attribué à ce groupe plutôt qu'au précédent ou à la série « triumvirale » où l'avaient rangé Hekler, Paribeni, R. West, L. Curtius, Zadocks. Les portraits impériaux du début de l'Empire sont rares dans la cité vésuvienne ; le Marcellus (?) identifié par A. Maiuri est le plus remarquable, mais il faut beaucoup de bonne volonté pour lui trouver, comme le voudrait A. de Francisci, la moindre analogie avec le Norbanus Sorex et le « Caecilius Jucundus ». Une tête d'enfant représente peut-être G. Caesar. Tibère serait représenté vers vingt ans par le buste de bronze n° 5616 de Naples ; mais L. Polacco juge cette identification aussi incertaine que celle du buste de la via di Sepolcri, rejetée par de Francisci.

De ces portraits pompéiens il faut rapprocher un buste de bronze destiné à être fixé sur un hermès qui se trouve aujourd'hui à la galerie Nazionale de Prague et dont l'origine campanienne est probable. Jiri Frel l'attribue[1] à l'époque de Tibère ; c'est une belle tête fine et allongée, réaliste et vivante, qui témoigne de la résistance des ateliers campaniens au classicisme aulique.

L'ouvrage de L. Polacco[2] sur le « visage de Tibère » n'est pas seulement un classement systématique de l'iconographie de ce prince, mais une étude historique complète qui tient compte de tout ce que nous savons sur le physique et le moral de ce personnage mystérieux et décrié. La première partie rassemble les sources littéraires, épigraphiques, numismatiques. Le portrait de jeunesse le plus remarquable fut découvert en 1929 dans le strategeion de Cyrène, reconsacré sans scrupules à Tibère par les soins d'un certain Sufenas Proculus. La dédicace est postérieure à l'adoption (+ 4) et antérieure à la

1. *F. A.*, VI, 1951, n° 4017.
2. *Il volto di Tiberio* (Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti), 1955.

mort d'Auguste (+ 14) ; Tibère est vêtu du costume grec qu'il avait porté pendant son exil à Rhodes : chiton à manches et himation ; il s'agit donc d'un de ces *Romani palliati* auxquels M. Bieber vient de consacrer une étude[1]. Si le corps est traité, assez maladroitement d'ailleurs, dans le style néo-classique, le visage se rattache, quant à lui, à l'expressionisme hellénistique. La coiffure n'est pas sans analogie avec le type canonique d'Auguste (mèche « en tenaille »). L'âge apparent est d'environ vingt-cinq ou trente ans ; Sufenas a donc fait reproduire un portrait déjà vieux de quinze ou vingt ans.

Sur l'Ara Paccis, Polacco reconnaît Tibère dans le personnage lauré qui fait face à Auguste, au lieu de le chercher immédiatement derrière lui, comme Moretti, ou dans le groupe de la famille impériale ; cette solution, assez satisfaisante du point de vue iconographique, est sans doute la plus vraisemblable de toutes celles qui ont été proposées à cet irritant problème.

La turquoise Marlborough, aujourd'hui au Musée de Boston, représente Livie en compagnie d'un jeune garçon dont l'identité a donné lieu à force discussions ; la comparaison avec le portrait de Cyrène et l'Ara Pacis permet à Polacco de reconnaître, décidément, Tibère. La coiffure à l'Agrippine ancienne portée par l'impératrice date la pierre des années 14 à 19. Il s'agirait d'une Livie-Vénus Genitrix, associée à un Tibère Cupido-Iullus ! Livie apparaît aussi en Vénus sur le skyphos de Boscoreale qui reproduit probablement un panneau de l'arc de Tibère et sur le relief de Ravenne (où Polacco, d'accord avec L. Curtius, identifie le héros à gauche de l'impératrice à Germanicus).

Un autre monument énigmatique est l'autel des *magistri vici Sandaliari*, aux Uffizi, daté par l'inscription de — 2. Sur la face principale apparaissent Auguste (à gauche), Livie et un augure ; le prêtre est communément identifié à L. Caesar (en dernier lieu par I. Scott Ryberg[2], qui ne tient pas compte de Polacco). Mais son visage diffère entièrement du L. Caesar de Thasos et son âge dépasse certainement les quinze ans qu'atteignait en — 2 le prince de la jeunesse. La ressemblance avec les portraits de Tibère est, au contraire, certaine. Comment expliquer alors un hommage aussi officiel rendu à celui qui était encore l'exilé de Rhodes? Polacco le met en rapport avec la disgrâce de Julie, qui aurait entraîné une réhabilitation au moins morale de son mari. Autre singularité : Livie porte un torques ; Polacco discute longuement du sens de ce bijou : écartant l'idée d'une origine gauloise, il y voit un attribut oriental de la Grande Déesse qui désignerait, ici encore, Livie comme Vénus Genitrix. Cette interprétation nous paraît trop ingénieuse ; la seule image probablement romaine de Vénus au torques est une statuette de bronze du British Museum : l'attribut était trop rare pour permettre de reconnaître immédiatement la déesse. D'autre part, L. Polacco ne tient pas compte de deux documents gallo-romains d'époque augustéenne, la Gallia de Lugdunum Convenarum et l'antéfixe du temple de Valetudo à Glanum[3]. Provenant l'un et l'autre de monuments impériaux, ils prouvent que le collier désignait nor-

1. *Proc. Am. Philos. Soc.*, 103, 3, 1959, p. 374-417.
2. *Rites of the State Religion* (*M. A. A. R.*, 68, 1955), p. 60.
3. Sur celle-ci, H. Rolland, *Glanum*, II, p. 104-106.

malement, aux yeux des Romains de ce temps, une déesse gauloise[1]. Il se pourrait bien que la statuette du British Museum fût elle-même une « Vénus celtique ». D'autre part, le trophée associé à la Victoire au *clipeus virtutis* (reproduisant la statue de la curia Julia), sur l'une des faces latérales de l'autel, porte le bouclier hexagonal des Gaulois et la *cetra* circulaire des Ibères[2]. C'est peut-être ce rappel des victoires sur la Gaule qui explique le port par l'impératrice d'un bijou insolite.

Tous ces portraits de jeunesse dérivaient d'un prototype établi, selon L. Polacco, alors que Tibère avait de vingt à vingt-cinq ans, c'est-à-dire entre sa campagne d'Arménie et celle de Rhétie (— 20 à — 15). L'œuvre serait donc contemporaine du prototype de Primaporta et pourrait être due au même maître.

Le chapitre III est consacré à la Gemma Augusta, pour laquelle on adopte la date de — 7. Tibère y apparaîtrait non en triomphateur, mais en consul et en vainqueur. Le jeune garçon en habit militaire, près du char, serait Gaius, figuré par anticipation en *princeps iuventutis* (titre qu'il ne reçut effectivement qu'en — 6). Le style est hellénistique, dans la ligne des grands tableaux de bataille des environs de — 300 : raccourcis, insistance sur l'effet musculaire, poncifs typiquement alexandrins employés pour l'Océan, la Victoire, les barbares. L. Polacco n'a pas connu l'identification d'Hermès et d'Artémis par E. Will, mais sa propre interprétation de ces figures s'en rapproche assez (l'Artémis est considérée hypothétiquement comme une personnification de province). Tout ceci, comme la mise en rapport de la Gemma avec le culte de Rome et d'Auguste dans les provinces orientales, nous paraît fort juste. Mais c'est peut-être pousser un peu loin le raisonnement que de voir dans la Gemma une sorte de manifeste où Tibère exilé eût exprimé ses véritables sentiments loyalistes à l'égard de l'empereur et de Gaius. Nous ne croyons pas non plus qu'Auguste joue le rôle du triomphateur, mais plutôt celui de « Jupiter terrestre » à qui Tibère transfère l'hommage dû normalement au Capitolin.

De la Gemma Augusta, L. Polacco rapproche une série de portraits dont le buste d'Arsinoé du Fayoum, à la Glyptothèque Ny Carlsberg, offre le type (Vatican, Musée Capitolin, Berlin, British Museum) ; il s'agirait de répliques du portrait officiel exécuté lors de l'adoption de + 4. Les particularités « claudiennes », assez disgracieuses au surplus, des effigies de jeunesse sont ici systématiquement atténuées par un maître classicisant (dans l'intention, croyons-nous, de rapprocher les traits du nouvel héritier de ceux d'Auguste, comme on l'avait fait précédemment pour les princes de la jeunesse).

Un Tibère moins idéalisé est reconnaissable, malgré la petitesse de l'image, sur l'un des deux « skyphoi impériaux » de Boscoreale. Tout le monde s'accorde aujourd'hui à reconnaître sur ces vases précieux la transposition d'un monument de première importance. L. Polacco avait consacré à celui de Ti-

1. Il pare notamment la déesse de Saint-Aubin-sur-Mer (fin du 1er siècle) et la déesse mère d'Auxerre.

2. *Trophées romains*, p. 268.

bère un mémoire particulier dont nous n'avons pu avoir connaissance[1]. L. Scott Ryberg a supposé que les tasses d'argent reproduisaient les panneaux de l'arc de Tibère *In sacra via*, dédié en + 16[2]. Nous nous rallions entièrement à cette hypothèse et proposons, d'autre part, d'identifier l'auteur au « maître de l'Ara Pacis », dont ce serait la dernière œuvre. La carrière de cet artiste aurait commencé, comme on a vu ci-dessus, vers — 20 ; en + 16, il pouvait avoir de cinquante à soixante ans. Les caractères essentiels des reliefs des skyphoi sont ceux mêmes qui se manifestent sur l'Ara Pacis : influence néo-attique, certes, mais combinée avec des emprunts à l'art populaire italique, habitué depuis longtemps à traiter le thème du triomphe et du sacrifice ; de là vient, par exemple, la présentation quasi frontale de l'Auguste trônant (à comparer avec celle de Tibère sur l'*ara vici Sandalarii*). Les thèmes fixés alors pour le défilé en char, l'immolation du taureau, reparaîtront, les uns ou les autres, à l'Ara Pietatis claudienne, à l'arc de Titus et sur de nombreux monuments du IIe siècle. On trouve, certes, dans les scènes de Boscoreale plus de liberté et de variété dans les attitudes qu'à l'Ara Pacis, mais ces innovations représentent un enrichissement normal dans la carrière d'un grand artiste. Une autre œuvre tibérienne, le relief des *vicomagistri*, découvert à la Chancellerie, nous met en présence d'un style tout différent, rigide et « linéariste[3] » : il témoigne d'une réaction survenue après la mort du maître.

L. Polacco a réuni sous la rubrique « portrait de l'*imperium majus* » les têtes où il retrouve les caractères du Tibère de Boscoreale ; les meilleurs sont à la Glyptothèque Ny Carlsberg (NCG 624) et aux Offices. Le nez aquilin, le menton en galoche, atténués dans la série précédente, ont retrouvé leur forme naturelle, sans pourtant altérer l'équilibre classique du visage. La tête de Béziers à Toulouse et celle de Philomelium de Phrygie au Louvre dérivent du même prototype, qui dut demeurer officiel pendant une longue période. On voit apparaître cependant, en concurrence avec lui, le « type du couronnement », où reparaîtront certains traits des portraits juvéniles, et dont la frange est moins régulièrement alignée sur le front. S'y rattachent notamment le buste Bevilacqua de Munich, la tête de Paestum du Louvre et celle de la statue de bronze d'Herculanum. Sur ces images et la plupart de celles qui suivront, l'empereur a perdu la sénérité augustéenne pour une expression à la fois sévère et inquiète, certainement plus conforme à son vrai caractère. Sur certaines (statue colossale de Piperno au Musée Chiaramonti), il assume, au contraire, une expression plutôt bonasse que Polacco met en rapport avec les monnaies au type de la Clementia des années 22-23. Pour la dernière période de la vie du prince, L. Polacco ne connaissait guère qu'un portrait quasi inédit de Benghazi ; mais on a retrouvé récemment à Utique une magnifique tête parfaitement intacte, traitée dans un réalisme impitoyable, qui représente évidemment Tibère très âgé[4] ; nulle œuvre n'exprime de façon

1. *Il triunfo di Tiberio nella tazza Rothschild*, *Mem. Acc. Patav.*, LVII, 1954-1955.
2. *Op. l.*, p. 141-142.
3. Cf. I. Scott-Ryberg, *op. l.*, p. 75-80.
4. Elle sera publiée dans *Karthago*, X, par P. Veyne. Nous la connaissons par une photo aimablement communiquée par P. Cintas.

plus poignante l'angoisse de l'homme de Caprée et ne révèle mieux la renaissance du vérisme romain après la disparition des artistes augustéens. Bien que Tibère n'ait pas été divinisé et que sa mémoire ait été vite décriée, on possède encore quelques effigies posthumes, du temps de Caligula et de Claude : parmi ces dernières, la tête de Pouzzoles à Naples devra être réétudiée en fonction du portrait d'Utique, dont elle dépend évidemment.

L. Polacco a placé en appendice, outre l'étude de la statue de Primaporta déja citée, deux excursus sur l'épée de Mayence et l'iconographie de Germanicus. Le fourreau rhénan porte un médiocre portrait de Tibère jeune. Aux portraits du fils de Drusus recensés par Poulsen, Polacco en ajoute quatre autres, dont la statue héroïsée n° 1238 du Louvre.

J. Mazard et M. Leglay ont présenté, en 1958, les portraits antiques du musée St. Gsell à Alger[1]. La plupart proviennent de Cherchel. Aux têtes royales (Cléopâtre VII, Juba II, Cléopâtre Séléné et Ptolémée) s'ajoute un Auguste, d'ailleurs bien médiocre et dont l'identification même paraît douteuse ; les traits sont parfaitement impersonnels, la coiffure ne présente aucune des dispositions habituelles ; les auteurs croient l'œuvre antérieure à la statue de Primaporta. La Livie est datée de — 15 environ ; l'Antonia Minor, identifiée par L. Leschi en 1945, qui est de beaucoup la meilleure pièce de la série, aurait été exécutée vers — 20.

H. Rolland a publié en 1958[2] les sculptures découvertes par lui à Saint-Rémy, dans un puits dépendant de deux temples probablement consacrés au culte impérial, sur la place précédant l'entrée du sanctuaire du dieu Glan et de ses associés. L'une d'elles est un portrait d'Octavie, réplique de la série bien connue à laquelle appartient, notamment, le buste en basalte du Louvre ; H. Rolland la considère comme un portrait posthume idéalisé. L'autre a été identifiée par J. Charbonneaux[3] à Julie l'ancienne, dont nous aurions là le meilleur portrait, sinon le seul sûr ; la médiocre qualité des effigies numismatiques de cette princesse laisse planer quelque incertitude sur cette attribution. On a découvert récemment à Paestum une tête julio-claudienne qui pourrait représenter aussi la fille d'Auguste[4].

J. Babelon a repris d'ensemble l'iconographie d'Octavie en publiant le célèbre camée Sivry[5], le plus beau camée antique au témoignage d'E. Babelon, qu'il a pu faire entrer au Cabinet des Médailles. Un autre camée représentant Livie avec la même coiffure appartient au Cabinet royal de Numismatique de La Haye ; A. N. Zadoks-Josephus Jitta propose, en se fondant sur le style, de le dater seulement de l'époque claudienne[6]. L. Fabbrini a publié un portrait de Livie jeune, du Museo Oliveriano de Pesaro[7]. A. W. van Buren vient de signaler la découverte à Velia de têtes d'Auguste et de Livie,

1. *Les portraits antiques du Musée St. Gsell d'après les sculptures et les monnaies (Conférences-visites du Musée St. Gsell*, 1956-1957, Alger, 1958).
2. *Fouilles de Glanum 1947-1966*, XI[e] supplément à *Gallia* (Glanum II), p. 48-51.
3. *Rev. des Arts*, III, 1953, p. 188, fig. 4.
4. *A. J. A.*, 61, 1957, pl. 109, fig. 18.
5. *Mon. Piot*, XLV, 1953, p. 77-87.
6. *B. A. Besch.*, XXXIII, 1958, p. 33-38.
7. *Studia Oliveriana*, IV-V, 1956-1957, p. 163-173, pl. IV-IX (*non vidimus*).

jeunes tous les deux ; le même site a rendu les très intéressantes statues du médecin Oulis, d'un réalisme « césarien[1] ».

F. Chamoux a complété ses études sur la famille d'Agrippa en identifiant le visage d'Agrippa posthume[2]. Caius et Lucius César étant maintenant bien connus, il faut rendre à leur jeune frère un groupe de portraits qui présentent une remarquable ressemblance avec Agrippa père : un buste du Capitole, la tête Seymour de Ricci du Louvre, la statue de Minturnes au Musée de Naples, et peut-être une tête du Musée du Cinquantenaire, plus idéalisée.

La collection Malström (à Kvarnby, près de Malmö) contient trois têtes féminines d'époque julio-claudienne[3].

Parmi les sculptures découvertes dans le Canope de la villa Hadriana figure un très beau portrait d'époque augustéenne[4].

Nous avons exposé au Convegno di Studi Annibalici, tenu à Cortone, Tuoro et Pérouse du 13 au 15 octobre 1961, les raisons qui nous font considérer le buste en bronze d'un personnage diadémé, trouvé à Volubilis en 1947 avec le portrait de Caton, comme un portrait de jeunesse d'Hannibal.

G. Ch.-Picard.

1. A. W. van Buren, *A. J. A.*, 65, 1961, p. 380 et pl. 120, fig. 4 (portraits d'Oulis).
2. *Rev. des Arts*, 8, 4, 1958, p. 155-160.
3. A. Andren, *Greek and Roman heads in the Malström Collection*, Opusc. Rom., II (*Acta Inst. Rom. Regn. Suec.*, XX), 1960, p. 9-29.
4. R. Vighi, *Villa Hadriana* (1959), fig. face à la p. 58.