BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE

PAR GILBERT CH.-PICARD
Professeur à la Sorbonne

LA SCULPTURE ROMAINE A L'ÉPOQUE D'AUGUSTE (COMPLÉMENT) ET SOUS LES JULIO-CLAUDIENS

Quoique consacrés principalement à l'architecture — pour laquelle on consultera maintenant en général l'excellent manuel de L. Crema [1] — les ouvrages de G. A. Mansueli sur l'arc de Rimini [2] et de J.-Ch. Balty sur la Maison Carrée [3] ne sauraient être omis dans ce bulletin. Le premier, reprenant en général la question des origines de l'arc de triomphe, permet de mesurer les progrès accomplis depuis la synthèse magistrale et pourtant récente de H. Kähler. Ils sont dus principalement aux fouilles du Forum commodément résumées en 1957 dans le grand compte rendu de B. Andreae [4]. En retrouvant les fondations du fornix Fabianus, on a pu constater à quoi se réduisaient les arcs primitifs d'époque républicaine, simples passages voûtés dépourvus de colonnes, aux dimensions relativement faibles, dont la mode cesse d'ailleurs, on ne l'a pas suffisamment remarqué, pendant la période césarienne. Ainsi disparaissent définitivement les possibilités autrefois envisagées par E. Lœwy [5] qui cherchait à expliquer les constantes du décor des arcs impériaux par le souvenir des *fornices* de Fabius. Le véritable créateur de l'arc de triomphe est Auguste. Les mêmes fouilles du Forum ont rendu les fondations et une partie de l'ornementation de son arc actien de — 29, transformé dix ans plus tard en arc parthique. L'arc de Rimini, aujourd'hui encore conservé sous les merlons gibelins ajoutés au XIII^e^ siècle à son attique, est donc l'un des plus anciens et mérite à ce titre toute l'attention que lui a consacrée G. A. Mansueli dans une recherche parfaitement équilibrée, menée dans le domaine historique aussi bien que dans celui de l'architecture — monumentale et urbanistique — et dans celui de la décoration. La dédicace rappelle que l'arc avait été dédié à l'homme qui venait de recevoir le principat, par le Sénat et le Peuple Romain « *via Flaminia et reliqueis celeberrimeis Italiae vieis consilio et auctoritate eius*

1. *Enciclopedia classica*. Sezione III : *Archeologia e storia dell'Arte Classica* ; vol. XII : *Archeologia (Arte Romana)*, a cura di Paolo E. Arias. Luigi Crema, *Architettura Romana*, t. I, Soc. Edit. Intern., 1959.

2. Guido A. Mansuelli, *Il monumento augusteo del 27 a. C. ; nuove ricerche sull'Arco di Rimini*, Bologna, 1960 (estratto da *Arte Antica e Moderna*, n^os^ 8 et 9).

3. Jean-Ch. Balty, *Études sur la Maison carrée de Nîmes*, Bruxelles, 1960 (Coll. « Latomus », vol. XLVII).

4. *J. D. A. I.*, 72, 1957, Anz., col. 149-168.

5. *Die Anfänge des Triumphbogens, Jahrb. d. Kunsthist. Sammlung. in Wien*, II, 1928.

muniteis ». Il introduisait dans la vieille colonie le voyageur qui venait de parcourir la Flaminia ; il est donc une porte dans la tradition italique ; mais son constructeur, comme autrefois celui du Tabularium, a voulu non seulement revêtir cette structure fonctionnelle de l'habillage hellénique exigé par la culture du temps, mais lier par d'intimes correspondances géométriques l'architecture voûtée et l'architecture linéaire de l'édifice. Le monument, grâce à sa datation précise, permet d'autre part d'étudier la formation du décor architectural augustéen. Ses chapiteaux sont particulièrement intéressants en tant qu'intermédiaires entre les types triumviraux à acanthes épineuses métallisées et le type classique « en feuille d'olive ». Ils s'apparentent directement au chapiteau dont la partie supérieure est conservée au Palatin contre l'angle nord du temple identifié par G. Lugli au sanctuaire d'Apollon Palatin. Si l'on songe que l'arc est de — 27 et que le temple d'Apollon fut consacré en — 28, cette identité d'éléments architecturaux prend une valeur essentielle dans la discussion sur le « groupe augustéen » de la colline sacrée. Nous avons d'autre part signalé qu'un détail commun aux chapiteaux de Rimini et du Palatin — des rosettes sculptées entre les volutes et les hélices — n'existe nulle part ailleurs, si ce n'est sur un des chapiteaux de l'arc quadrifrons formant le second étage du mausolée de Saint-Rémy. Cette remarque, corroborée par d'autres, permet d'assigner enfin une date précise au célèbre tombeau glanique, dans les années — 30 à — 25. La corniche de l'arc de Rimini est elle aussi remarquable, avec ses modillons étroitement apparentés aux chapiteaux et ses *lacunaria* décorés d'aigles, de casques et de boucliers, ou de gorgoneia ; tous ces ornements présentent des caractères nettement « périphériques » qui permettent de les attribuer à une main-d'œuvre locale. Ces mêmes caractères, dont le plus apparent est un pseudo-archaïsme, se manifestent dans les protomés de taureaux sculptés à la clef de voûte sur l'architrave, qui font évidemment penser à celles du théâtre d'Arles[1]. Mais le décor sculpté de l'arc consiste surtout en quatre *clipei* placés dans les écoinçons (on remarquera qu'à la différence de l'arc contemporain du Forum Romanum, le monument ne porte pas à cette place l'image des victoires qui deviendra par la suite obligatoire) ; ils encadrent des bustes divins, qui ne font pas saillie à la surface des *clipei* selon l'usage ordinaire, mais sont sculptés dans un évidement circulaire ménagé dans la partie centrale ; le bord demeuré en relief porte les attributs qui assurent l'identification. Au foudre, on reconnaît sans hésitation un Jupiter du type Otricoli dont le sculpteur, tirant parti des jeux de lumière que permettait la position du relief, a accentué de manière quasi baroque la barbe et la chevelure luxuriantes en s'inspirant peut-être du Sérapis de Bryaxis. Le roi des dieux a pour pendant sur la façade externe Apollon, qu'accompagnent un oiseau (corbeau?) et une lyre ; la tête, très féminisée, dériverait de la statue de Timarchides librement interprétée. Du côté ville nous trouvons un Neptune très proche de celui des monnaies d'Agrippa et une déesse casquée ayant pour attribut un *gladius* et une épée ; G. A. Mansuelli l'identifie à Roma, ce qui paraît

1. L. Constans, *Arles antique*, p. 245 sqq. et 280. Le rapprochement, qui n'a jamais été fait à notre connaissance, apporte un nouvel argument pour la datation augustéenne du théâtre.

vraisemblable. Le choix de ces divinités s'explique par l'idéologie professée à ce moment par le maître du monde. G. A. Mansuelli l'a bien vu, mais on peut regretter qu'il n'ait pas signalé la quasi-identité du groupe divin de Rimini avec la triade qui avait reçu les actions de grâces du vainqueur d'Actium : celle-ci réunissait, comme l'a démontré J. Gagé[1], Apollon, Neptune et Mars. A Rimini Apollon et Neptune sont précédés par Jupiter ; Mars laisse sa place à Roma. L'apparition du père des dieux n'est nullement surprenante puisque la théologie romaine traditionnelle partageait les trophées entre lui et Mars. L'absence de ce dernier est plus singulière à première vue ; sans doute Roma, une Roma particulièrement guerrière, pouvait-elle représenter le père de son fondateur ; cependant, un arc de triomphe étant par nature consacré à Mars, il est permis de se demander si la substitution de la déesse poliade au dieu de la guerre ne s'explique pas par les sentiments qui dictaient à Virgile la prière qui termine le premier livre des *Géorgiques* (*saeuit toto Mars impius orbe*).

L'étude de J. Balty sur la Maison Carrée constitue un dossier complet de ce chef-d'œuvre du classicisme augustéen en Gaule. L'ordre corinthien a trouvé là, dès — 16, sa forme définitive avec le chapiteau à acanthe arrondie « en feuille d'olivier », qui apparaît aussi à la porte d'Auguste de la même ville, et la frise aux rinceaux apparentés à ceux de l'Ara Pacis. Des différences de traitement existent d'ailleurs entre les chapiteaux[2] ainsi qu'entre les frises des divers côtés : ainsi les oiseaux qui « peuplent » le rinceau apparaissent seulement à l'ouest où le relief déborde de vie. On pourra chicaner l'auteur sur l'expression, qui n'est pas toujours absolument claire (par exemple, quand il définit les différences entre le traitement de l'acanthe à la Maison Carrée et dans les monuments datant de la fin du règne d'Auguste ou du temps de Tibère, tels que les temples de Mars Ultor et de Castor, ou l'arc d'Orange) ; lui reprocher aussi quelques rapprochements erronés (celui des bases du temple de Valetudo à Glanum, que l'absence de plinthe et l'égalité des tores classe dans les séries républicaines, avec celles de la Maison Carrée). Malgré ces légers défauts, l'ouvrage est essentiel ; il devra empêcher désormais des hypothèses téméraires, comme celle de P. Mingazzini[3], remettant en cause, bien imprudemment, toute la chronologie de l'art romano-provençal.

Revenons maintenant au bas-relief avec l'étude de M^me^ Sadurska sur les tables iliaques[4], prémices d'un travail plus important qu'on attendra avec impatience, car il précisera notre connaissance de cet art hellénistique tardif bien épuisé, auquel les Romains ont rendu une vie nouvelle en en renouvelant l'inspiration ; partant d'un fragment du Musée de Varsovie, qui avait été autrefois signalé, mais avait disparu pendant une longue période, la savante polonaise rappelle que nous connaissons maintenant vingt et un de ces petits monuments. Elle en attribue l'exécution à des artistes alexandrins établis à

1. *M. É. F. R.*, LIII, 1935, p. 37 sqq.

2. Une progression se suit du sud au nord sur chacun des longs côtés ; d'autre part, le travail des chapiteaux de la face ouest est supérieur à celui de leurs correspondants orientaux.

3. *Archeol. Clas.*, IX, 1957, p. 201 sqq.

4. A. Sadurska, *Les problèmes des tables iliaques, Deutsche Akkademie der Wissenschaften zu Berlin, Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft*, 13, 1959, p. 119-124.

Rome du temps de César et d'Auguste, qui auraient profité de l'intérêt témoigné par les descendants d'Énée à leurs « ancêtres » mythiques, sous l'effet de la propagande julienne. La mode aurait cessé dès le règne de Tibère, la popularité de Virgile nuisant alors aux chantres grecs de l'Ilioupersis, dont nos sculpteurs s'étaient inspirés. L'une des tables porte, en effet, au revers une chronique gréco-romaine arrêtée en l'an 15-16 ap. J.-C. ; ce serait une des plus récentes. Si cette chronologie pouvait être confirmée, elle serait d'un grand intérêt pour l'étude du développement de l'art « historique » romain. Il y a, en effet, certainement un lien entre les tables iliaques et les monuments évoquant les origines mythiques de Rome, en particulier la frise de la Basilica Aemilia, à laquelle une nouvelle étude, qui ne nous a pas été jusqu'ici accessible, vient d'être consacrée dans le troisième volume des *Opuscula Romana* publiés par l'Institut suédois de Rome. En attendant l'ouvrage définitif de M^me^ Sadurska, nous pouvons dire seulement que la date proposée pour l'apparition des tables iliaques nous paraît bien tardive ; en admettant que les tables destinées à la clientèle romaine n'aient pas été précédées par d'autres fabriquées en Orient, on n'avait pas attendu César pour célébrer en Italie les ancêtres troyens. Textes et monuments ne cessent d'y évoquer le sort de Priam et la fuite d'Énée depuis le v^e^ siècle déjà comme A. Alföldi[1], notamment, l'a rappelé, en montrant comment la légende s'est adaptée, au cours des trois siècles précédant l'ère, aux vicissitudes de l'idéologie politique de Rome. Du point de vue de l'histoire de l'art on est amené aussi à vieillir l'apparition des tables ; M^me^ Sadurska elle-même en compare justement leur composition à celle de l'apothéose d'Homère d'Archelaos de Priène. Nous croyons qu'on pourrait aussi les rapprocher à cet égard de la mosaïque nilotique syllanienne de Palestrina (ce qui confirmerait l'origine alexandrine).

Toujours en ce qui concerne les origines de l'art historique romain, G. Becatti vient de rappeler, dans une excellente petite synthèse[2], l'importance du monnayage du dernier siècle de la république ; un denier de C. Servilius (fig. 10) mérite particulièrement l'attention[3] ; il représente, en effet, un duel de cavaliers, dont l'un se tourne pour frapper son adversaire d'un long sabre, présentant son dos au spectateur. Personne, croyons-nous, n'a remarqué que cette figure est le prototype, et le seul prototype, du cavalier qui occupe le centre du relief nord du mausolée de Saint-Rémy. Ce fait nous paraît éclairer d'un jour nouveau l'origine du décor du célèbre tombeau ; on sait que certains historiens de l'art le considèrent comme inspiré directement par la sculpture hellénistique, tandis que d'autres y voient l'œuvre d'une équipe originaire de l'Italie du Nord ; la monnaie de Servilius apporte un argument décisif en faveur de cette dernière thèse. Certes, le motif a probablement sa première ori-

1. *Die Trojanischen Uhrahnen der Römer*, Bâle, 1957, notamment p. 34.

2. *Arte Romana*, Rome, 1960, fig. 10.

3. E. A. Sydenham, *Roman Rep. Coinage*, p. 57, n° 483. D'après Mattingly ce revers représenterait le *magister equitum* Servilius Ahala tuant Sp. Maelius et serait une allusion à la mort de C. Gracchus. Sydenham et Becatti reconnaissent, de façon beaucoup plus vraisemblable, M. Servilius Pulex, augure en 211, et fameux par ses duels équestres (cf. Münzer, *R. E.*, II, A, 2, Servilius, 78, col. 1806). Becatti date la monnaie de 94, suivant Grueber. Mattingly et Sydenham la placent dans les années 125-120. Le même revers reparaît vers 85 (Sydenham, p. 113, n° 720).

gine, comme l'a montré F. Chamoux, dans la peinture de bataille du IVe siècle av. J.-C. Mais c'est en Italie que les thèmes de cette peinture ont été transposés pour la première fois en sculpture. Les autres monnaies reproduites par G. Becatti montrent combien la préoccupation d'exprimer la profondeur spatiale était vive chez les artistes italiques de ce temps (cf. particulièrement, fig. 9, le « denier du serment » frappé en 91-89 par les *socii* insurgés).

Aux études précédemment recensées, qui concernaient la statue de Primaporta, il faut ajouter l'article de R. Rebuffat, paru dans les *M. É. F. R.* de 1961 [1] et consacré aux divinités du jour naissant qui apparaissent, comme on sait, à la partie supérieure de la cuirasse ; l'auteur accepte l'identification de la figure inférieure avec l'Aurore, proposée par E. Simon ; il rejette au contraire celle de la déesse à la torche avec Vénus, avec raison croyons-nous (la torche n'étant pas un attribut d'Aphrodite). Cette divinité cosmique n'est pas non plus Luna, comme le croyaient A. Altheim et A. Alföldi. La comparaison avec des miniatures byzantines conduit M. Rebuffat à reconnaître la Nuit, qui apparaîtrait sur un pilier du Musée de Cluny, étudié d'autre part par P.-M. Duval [2]. Les quatre divinités sont donc le Soleil levant, le Ciel étendant son voile rougi par l'aube, l'Aurore et la Nuit vaincue. Leur réunion symbolise l'*Oriens* désormais soumis à Rome ; le thème sera repris, lors des expéditions parthiques de Trajan et de L. Verus ; c'est lui qui explique en particulier le relief de la bibliothèque d'Éphèse, représentant M. Aurèle dans le char solaire, qu'on a eu tort d'interpréter comme une apothéose.

La France a le privilège de posséder les plus importants monuments officiels du règne de Tibère. On hésite, en effet, sur la datation du relief des Vicomagistri, trouvé en 1939 sous le palais de la Chancellerie apostolique, en même temps que les plaques flaviennes ; I. Scott Ryberg [3] a donné des raisons qui nous convainquent, pour le placer sous le règne du second empereur. Mais G. Becatti [4] le juge claudien, et, comme aucun critère historique ne peut éclairer le débat stylistique, celui-ci demeure d'issue incertaine. Au contraire, la longue discussion sur l'arc d'Orange devrait prendre fin, maintenant que la publication de ce monument est enfin parue [5]. L'histoire des origines de l'arc de triomphe, que nous avons résumée au début de ce bulletin, exclut absolument en tout cas la datation césarienne. D'autre part, l'inscription, dont le texte a été établi par A. Piganiol de façon certaine sauf en ce qui concerne les deux derniers mots, pour lesquels on hésite encore entre RESTITUTORI COLONIAE et RESTITUIT .RP. COLONIAE, donne la date de 26-27 ap. J.-C., qui est, soit celle du monument, soit celle de sa restauration ; les études très précises de R. Amy et de A. Piganiol établissent que l'architrave fut retaillée pour recevoir l'inscription, mais il a semblé à l'architecte que cette modification

1. P. 161-228.

2. *Paris antique*, p. 201 sqq. ; l'identification de R. Rebuffat nous semble des plus douteuses : l'attribut porté par la déesse peut être aussi bien une épée qu'une torche ; d'autre part, les autres faces du pilier montrent Mars et Vulcain, ce qui impose l'identification de Vénus jusqu'ici généralement admise.

3. *Rites of the state religion in Roman Art* (*M. A. A. R.*, XXII, 1955), p. 77.

4. *Op. l.*, p. 66.

5. R. Amy, P.-M. Duval, J. Formigé, J.-J. Hatt, Ch. Picard, G. Ch.-Picard, A. Piganiol, *L'arc d'Orange* (XVe supplément à *Gallia*).

était intervenue plutôt dans le cours des travaux qu'à une époque sensiblement postérieure. Le monument est le plus ancien des arcs à trois baies ; utilisant les travaux de G. Mansuelli, P.-M. Duval montre que ce type n'est pas né, comme le croyait H. Kähler, d'une complication de l'arc à baie unique, mais bien d'une application au type de l'arc de la formule de la porte de ville tripartite ; cette application est préparée, déjà à Aoste, Vérone et Saint-Rémy, par l'articulation tripartite des façades d'arcs à baie unique. Les constructeurs d'Orange ont tenté une expérience, ou plutôt des expériences nouvelles, dont beaucoup (dédoublement de l'attique, frontons des faces latérales avec arc inscrit) ne seront jamais reprises. « Cet ensemble de particularités — pour ne pas dire d'anomalies — crée un manque d'unité qui a fait voir avec raison dans ce monument une anticipation du baroque romain », écrit P.-M. Duval ; nous dirions plutôt que l'arc, point d'aboutissement de l'art romano-provençal, forme la transition entre le baroque tyrrhéno-hellénistique et le baroque impérial, marquant ainsi la continuité de cette tradition à l'époque même où règne à Rome le classicisme augustéen. C'est ce que montre, plus clairement encore peut-être que l'analyse de l'architecture — où pourtant l'emploi du fronton avec arc inscrit, pour lequel on se référera à L. Crema[1], apparaît, par exemple, bien caractéristique — celle du décor sculpté ; celui-ci est formé, certes, d'éléments eux aussi passablement hétéroclites : la « petite frise », de goût hellénisant avec sa composition aérée maintenue dans un seul plan, contraste avec tout le reste de l'ornementation, résolument baroque, et de tradition pergaménienne ; là encore se manifeste aussi, d'autre part, l'originalité des artistes, qui ont su modifier et enrichir les poncifs par l'observation directe. Les armes, qu'on a voulu figurer accrochées à la paroi, au-dessus des baies latérales, sont bien celles que devaient utiliser les Gaulois semi-romanisés du début de l'Empire ; les dépouilles navales, qui n'ont probablement qu'une valeur symbolique, n'en sont pas moins détaillées avec un souci de précision qui empêche d'y voir la simple reproduction des frises du sanctuaire pergaménien d'Athéna ; les batailles de l'attique supérieur sont inspirées directement, non de peintures, mais de groupes statuaires analogues à l'ex-voto d'Attale à Athènes ; mais leur auteur a su, avec une extrême ingéniosité, en transformer la signification de manière à en faire l'image de combats réels, qui doivent avoir été livrés par les légionnaires de la II[a] Augusta — identifiés sûrement grâce à l'emblème du Capricorne, relevé par R. Amy sur l'un des boucliers — contre les insurgés de Florus et Sacrovir. L'érection du monument, qui prit la place d'une porte antérieure, dont les fondations arasées ont été retrouvées, ne saurait être ainsi antérieure à l'arrivée en Gaule de la II[a] Augusta, en 10 ap. J.-C. et a toute chance de s'être réalisée entre 21 et 27. Du point de vue esthétique, il n'est rien de moins classique que tout ce décor sculpté : les auteurs ont tiré tous leurs effets de la confusion, de l'entassement, du pathétique accentué souvent jusqu'à l'horrible, voire au ridicule. Même

1. P. 216 ; L. Crema note, avec juste raison, qu'il n'y a pas une interruption de l'entablement — dont la peinture pompéienne offrirait au surplus de fréquents exemples — mais un retrait sur le contour d'une niche enfermant un buste de divinité. Le procédé se retrouve, par exemple, dans le portique nord du grand péristyle du Palazzo delle Colonne à Ptolemais.

dans la « petite frise » de composition classicisante, la figure du géant éventré nous rappelle les goûts de l'artiste ; l'influence pergaménienne est indéniable ; tout le problème est de savoir si elle s'est exercée directement, ou par l'intermédiaire étrusco-italique. Nous avons indiqué les raisons qui nous font préférer la seconde solution ; d'autres recherches sur les origines de l'art romano-provençal (cf. dès maintenant ci-dessus p. 254) nous permettront prochainement de préciser ce point de vue.

Doit-on d'ailleurs opposer brutalement un courant baroque provincial à un courant classique métropolitain? Ch. Picard a rappelé dans son étude de la « petite frise » la recherche de F. Castagnoli sur l'arc claudien de la Via Flaminia[1], couronné par un groupe de cavaliers entre deux trophées, qui dérive d'une composition pergaménienne ; l'arc de Drusus Ier sur la voie Appienne comportait déjà, dès — 9, un couronnement semblable, auquel Suétone fait allusion. On voit donc les thèmes mysiens reparaître avant la mort d'Auguste ; en fait ils avaient été utilisés à Lugdunum Convenarum dès — 25, mais le style avait été là édulcoré par un sculpteur d'appartenance néo-attique. Le choix des motifs ne suffit donc pas à distinguer les écoles, dont G. M. A. Richter a eu raison de rappeler l'éclectisme[2]. Mais les oppositions stylistiques sont indéniables. Les ateliers provençaux ont toujours eu une préférence pour le baroque, atténuée seulement, au mausolée de Saint-Rémy par exemple, par l'influence passagère des modes de la capitale.

Dans sa thèse sur *Paris antique*[3], P.-M. Duval a repris l'examen d'autres monuments d'époque tibérienne qui appartiennent, eux, au domaine des arts périphériques. C'est d'abord le célèbre pilier des Nautes, en fait colonne de Jupiter — la mention de l'empereur dans la dédicace n'ayant qu'une valeur chronologique — et premier élément d'une série qui sera surtout représentée par la suite dans les régions orientales de la Gaule, mais qui n'a rien de spécifiquement rhénan ou germanique. Le pilier de Mavilly est sensiblement contemporain. On doit abandonner l'idée, accréditée par F. de Pachtère et C. Jullian, d'une offrande d'un torques à l'empereur par les membres de la corporation. Stylistiquement, l'emploi du relief plat, la tendance à la frontalité, l'indifférence à l'exactitude des proportions, apparentent ce monument à d'autres produits d'ateliers « primitivistes » parmi lesquels il faut compter naturellement les frises de l'arc de Suse, mais qui se rencontrent aussi bien dans toutes les provinces frontières de l'Empire et résultent de l'adaptation de modèles classiques par des hommes demeurés rebelles au rationalisme hellénique et à l'illusionnisme qui en est la conséquence. L'auteur a donc eu raison de ne pas sacrifier à la mode en cherchant dans le pilier de Paris l'expression d'un prétendu esprit celtique ; il n'y a de gaulois dans le pilier que l'inspiration religieuse. Nous voyons déjà s'atténuer le primitivisme sur la base aux quatre dieux du Pont-au-Change, qui supportait un autre pilier ou colonne de même type ; les figures sont toujours frontales, mais les proportions plus exactes, le relief mieux marqué, indiquent une date plus récente, comme aussi

1. *Bullet. Comm. Roma*, 70, 1942, p. 57-74 ; cf. nos *Trophées romains*, p. 331-332.
2. *J. R. S.*, XLVIII, 1958, p. 10 sqq.
3. Paris, 1961, p. 196 sqq.

la disparition des divinités indigènes non romanisées ; P.-M. Duval pense au milieu du Ier siècle. Il demeure plus hésitant quant à la date des blocs de l'Hôtel-Dieu, où J.-J. Hatt avait proposé de reconnaître les vestiges d'un arc de triomphe de Germanicus[1] ; ces blocs, qui ont exercé depuis 1867 la sagacité de maints savants, se répartissent en deux séries ; la première montre des Amours chargés des armes de Mars, thème qui fut particulièrement en vogue au IIe siècle ap. J.-C., comme le rappelait récemment F. Matz[2] ; une autre face du même pilier, ornée d'abord de feuilles imbriquées, reçut ensuite l'image d'un Mercure à triple visage. L'autre série porte, en relief très plat, un sujet dont il n'existe pas d'autre exemple : un arbre dont les branches sont chargées de têtes coupées, nues ou coiffées du bonnet phrygien, et d'une pelta. L'appartenance des deux séries à un même ensemble ne paraît pas probable.

Avant de quitter la Gaule signalons la parution toute récente de la *France antique* de H.-P. Eydoux, à qui l'on doit, d'autre part, une série de trois volumes fort vivants et bien informés sur les fouilles récentes dans notre pays. Quoique destinés d'abord au grand public, ces livres ne seront pas inutiles aux spécialistes, qui y trouveront, outre une remarquable illustration, des indications précieuses ; c'est ainsi que la *France antique* ruine une tradition jusqu'ici universellement reçue, selon laquelle le Musée national de Copenhague possédait une tête de Drusus provenant du Trophée de la Turbie ; en fait la tête de Copenhague provient de Tarente ; la confusion vient de ce qu'elle aurait été apportée au Danemark par un ambassadeur sarde, qui était baron de la Turbie ; il conviendrait dans ces conditions de revoir les fragments de statues cuirassées découvertes auprès du Trophée, pour s'assurer que les niches contenaient bien les effigies de généraux qui y ont été restituées[3].

Le célèbre et si discuté relief julio-claudien de Ravenne a été l'objet d'une nouvelle recherche de German Hafner[4] ; la seule des figures dont l'identité ne puisse être mise en doute est celle d'Auguste divinisé, à l'extrémité du fragment ; la figure féminine qui l'accompagne ne serait pas Livie, comme l'avaient cru la plupart des précédents interprètes ; Livie ne porte, en effet, les bandeaux et le chignon qui coiffent la figure en question que sur des monnaies d'Asie Mineure et sur le buste de bronze de Neuilly-le-Réal ; or ce dernier serait un faux, comme le portrait d'Auguste qui l'accompagnait (!). La princesse du relief de Ravenne serait Antonia Minor. Le personnage cuirassé représenterait Claude, le héros demi-nu Germanicus. Le relief aurait été exécuté sous le règne de Claude pour rappeler sa prestigieuse parenté. G. Hafner ne paraît pas avoir songé que nous possédions seulement la moitié du monument dont la figure d'Auguste, qui dépasse toutes les autres, forme évidemment le centre. Dans ces conditions il faut restituer, à la gauche d'Auguste, quatre figures perdues dont l'une serait le pendant du prétendu Claude ; ce dernier occuperait en ce cas une place des plus modestes qui ne mettrait nullement en valeur

1. *Rev. arch.*, 1953, II, p. 52-65.
2. *Ein römisches Meisterwerk, der Jahreszeitensarkophag Badminton-New York, J. D. A. I.*, Erganzungheft 19, 1958, p. 62 sqq.
3. P. 46-47 et fig. 49.
4. *Römische Mitt.*, 62, 1955, p. 160-173.

ses droits à l'Empire ; d'autant que le fondateur détourne son visage de lui ! Tout le raisonnement nous paraît donc pécher par la base ; d'autre part, comment admettre que Claude, qui avait fait accorder l'apothéose à Livie, l'ait écartée de cette « réunion de famille »? La condamnation des bronzes de Neuilly, sommaire et visiblement prononcée pour les besoins de la cause, sera sûrement l'objet d'un appel. Il est donc bien peu probable que cette étude mette un terme aux controverses autour de ce monument ravennate, un des plus énigmatiques de l'art aulique romain.

A. de Franciscis avait présenté en 1948, à l'Académie pontificale d'archéologie, une communication sur l'autel du temple de Vespasien à Pompéi[1] ; il proposait de revenir à la datation augustéenne, avancée dès 1853 par le P. Garrucci, et abandonnée par la suite, en raison des observations de Mau sur la reconstruction du temple aux temps flaviens. I. Scott Ryberg[2] n'a pas accepté la démonstration de Franciscis en ce qui concerne le relief principal, représentant la scène sacrificielle : une foule de détails (forme du trépied, de la patère, coiffure du camille, limus du popa) indiquent une date postérieure à Auguste ; l'autel paraît bien avoir été remployé, mais avec une décoration tout à fait nouvelle.

B. Combet-Farnoux[3] a consacré un article des *Mélanges* de l'École française de Rome à un autel funéraire, aujourd'hui conservé au Latran, qui provient du tombeau des Volusii. Le monument, d'un travail fort médiocre, appartenait à un certain Eutyches et à son épouse Ianuaria, esclave de Cornelia, épouse de L. Volusius Saturninus, qui mourut à quatre-vingt-treize ans en + 56 ; telle est du moins l'interprétation admise de l'épitaphe *C. I. L.*, VI, 7387. B. Combet-Farnoux en déduit pour le monument une datation au temps de Claude ; l'urne-autel serait l'une des plus anciennes du columbarium. Le décor représente Hermès gardant une chèvre ; il est encadré par deux aigles placés aux angles, au-dessous de deux adolescents nus, montés sur un globe et tenant une grappe de raisins ; B. Combet-Farnoux voit dans ces derniers les Dioscures, à cause des globes, qui rappelleraient l'identification des Castores aux hémisphères célestes : identification à notre avis fort improbable[4]. La chèvre représenterait la défunte, assimilée à Dionysos ἔριφος. Tout cela est fort ingénieux, mais repose sur bien des suppositions qu'aucun texte n'appuie, contrairement aux règles méthodologiques de F. Cumont, et qu'aucun rapprochement avec d'autres monuments ne rend moins incertaines.

G. Ch.-Picard.

1. *R. C. Pont. Acc. Arch.*, XXIII-XXIV, 1947-1949, p. 1751-1786.
2. *Op. l.*, p. 81-84.
3. LXXII, 1960, p. 147-165.
4. B. Combet-Farnoux n'a pas étudié le type de ces figures qui reparaissent — avec ou sans sphère — sur six urnes cataloguées par Altmann ; la recherche a été faite par F. Matz, *op. l.*, p. 85, que Combet-Farnoux n'a pu connaître : il s'agit de *putti* danseurs, analogues aux Érotes ; la présence des sphères sous les pieds de ces personnages s'explique fort simplement par l'analogie formelle des Érotes et des Nikai. Le pythagorisme, invoqué par Combet-Farnoux, n'a rien à faire ici.