III

INVOLVTA MANV SINISTRA : POSTURES LITTÉRAIRES ET TYPE STATUAIRE À ROME (I^er^ S. AV. ET AP. J.-C.)

par Jean-François Croz

Sommaire. — *Plusieurs grandes statues-portraits d'époque tardo-républicaine ou impériale reprennent le type héroïque du nu viril portant au bras un manteau dont les plis enserrent la main gauche. Si le manteau ainsi roulé est un attribut courant de l'iconographie mythologique au sens large, il est repris par la statuaire honorifique des élites hellénistiques, dont s'inspire largement la portraiture des classes dirigeantes romaines. La présence d'une arme dans l'autre main sur certaines pièces conduit cependant à se demander s'il s'agit d'une pose purement conventionnelle. Plusieurs textes littéraires, touchant parfois de près à l'histoire de Rome, suggèrent en effet qu'un pan de vêtement roulé autour du bras gauche (celui qui ne tient pas d'arme) tient lieu de défense improvisée dans un combat. La confrontation des sources écrites et figurées permet donc de supposer que l'iconographie des élites romaines avait, à la suite de ses modèles, parfaitement intégré ce geste de protection.*

Epitome. — *Mehrere großformatige Porträtstatuen aus der spätrepublikanischen Zeit oder aus der Kaiserzeit greifen auf den Typus der männlichen nackten Figur zurück, mit einem Mantel um den Arm, in dessen Falten die linke Hand umwoben ist. Der so gerollte Mantel ist ein üblicher Attribut der mythologischen Ikonographie überhaupt, erscheint aber auch in den Ehrenstatuen der hellenistischen Eliten, in denen die Porträtkunst der römischen führenden Klassen weitgehend ihre Inspiration findet. Die Tatsache, daß bei einigen Statuen die andere Hand eine Waffe hält, stellt aber die Frage, ob diese Haltung wirklich bloß Konvention ist. Manche literarische Texte, die manchmal direkt die römische Geschichte behandeln, deuten nämlich darauf hin, dass ein Stück Mantel um den linken (nicht bewaffneten) Arm als improvisiertes Verteidigungsmittel gelten kann. Die prüfende Gegenüberstellung von Schriften und Statuen erlaubt also die Vermutung, daß die Ikonographie der römischen Eliten — wie die ihrer Vorbilder — dieses Verteidigungsgebärde völlig übernommen hatte.*

Confronter les sources littéraires à la documentation iconographique n'est pas chose aisée et peut facilement conduire à des interprétations hasardeuses ou erronées. Cet exercice peut cependant apporter quelques lumières à propos de détails récurrents sur plusieurs statues-portraits, détails dont la justification reste le plus souvent fondée sur des références internes à l'iconographie, sans que les sources écrites aient été méthodiquement exploitées.

En effet, parmi les types statuaires les plus prisés par les élites romaines de la fin de la République ou du Haut-Empire, plusieurs présentent la particularité d'un manteau dont les plis entourent le bras ou le poignet. Détail futile en apparence, vite éclipsé par les questions de typologie générale ou les querelles d'identification, et qui n'a attiré que tardivement l'attention des commentateurs. Ce détail se retrouve pourtant dans des œuvres qui situent clairement notre propos dans la perspective de la reprise par les élites italiennes de l'héritage culturel du monde hellénistique, et pose par conséquent la question du sens que revêtait cet emprunt aux yeux du public romain. On rangera dans ce groupe l'Octave de Tusculum, conservé au Louvre [1], la grande statue de Formies [2], les Vespasien et Titus de Misène [3]. Pareille continuité implique que ce détail participe d'une iconographie spécifique des *uiri triumphales*. Quelle pourrait en être la source ?

Il n'est pas surprenant que les premières statues-portraits de Romains ainsi représentés proviennent de sites grecs, et en particulier de Délos. On connait mieux en effet, depuis les travaux de J. Marcadé [4], le rôle de laboratoire que ce site a pu jouer dans la diffusion en Italie des modes iconographiques du monde grec. Le rôle essentiel tenu par Délos, tant dans le commerce en Méditerranée orientale que dans la politique extérieure de Rome, aux IIe et Ier siècles av. J.-C., permet de supposer que les Italiens qui y résidaient et qui désiraient y laisser leur image bénéficiaient de la présence de sculpteurs habitués aux représentations honorifiques des classes dirigeantes. On sait par ailleurs le goût des artistes grecs pour les effets de drapé, ainsi que leur habileté à tirer parti de la présence de vêtements [5]. Le pseudo-athlète de la maison du Diadumène **[fig. 1 et 2]** tient ainsi son manteau tordu autour du poignet, disposition qui n'a retenu l'attention des premiers commentateurs que par sa virtuosité technique [6].

À première vue, l'affaire est simple, et on songe immédiatement à une reprise des grands modèles héroïques de l'époque classique. Le plus pertinent semble bien être, ainsi que l'avaient relevé A. Dähn et Fr. Queyrel [7],

1. P. Zanker, *Studien zu dem Augustusporträt, I : der Actium-Typus*, Göttingen, 1973, p. 24, nº 14. K. De Kersauson, *Catalogue des portraits romains du Musée du Louvre*, I, Paris, 1986, p. 78, nº 33. D. Boschung, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin, 1993, p. 202, nº 270 .

2. B. Conticello, *Antiquarium di Formia*, Rome, 1978, nº 1. P. Zanker, *Zur Bildnisrepräsentation führender Männer*, dans *Actes du colloque : les bourgeoisies municipales italiennes aux 2e et 1er s. av. J.-C.*, Centre Jean Bérard, Naples, 1983, p. 259, fig. 11-12. N. Himmelmann, *Herrscher und Athlet ; die Bronzen vom Quirinal*, Bonn, 1989, p. 118-120, fig. 48 .

3. A. De Franciscis, *Il sacello degli Augustali a Miseno*, Naples, 1991, fig. 46.

4. J. Marcadé, *Au musée de Délos (MD)*, Paris, 1969. Sur la sculpture hellénistique délienne, *Actes du 13e congrès international d'archéologie classique, Berlin 1988*, Mainz, 1990, p. 148, pl. 17, 5-6.

5. G. Losfeld, *L'art grec et le vêtement*, Paris, 1994.

6. Athènes, Musée National, nº 1828. C. Michalowski, *Les portraits hellénistiques et romains*, dans *Exploration Archéologique de Délos*, XIII, Paris, 1932, fig. 11-14.

7. A. Dähn, *Zur Ikonographie und Bedeutung einiger Typen der römischen männlichen Porträtsstatuen*, Marburg-Lahn, 1973, p. 23, 24, 27, 103-104, nº 77. C. Maderna, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen, Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt, Archäologie und Geschichte*, 1988, p. 197. Fr. Queyrel, *C. Ofellius Ferus*, dans *BCH*, 115, 1991, p. 425.

le type de l'Hermès Richelieu du Musée du Louvre [8], dont l'original se placerait dans la mouvance polyclètéenne, au tournant des Ve et IVe siècles. L'enroulement du manteau autour du bras gauche de ce dernier est indiscutable, et c'est d'ailleurs ce détail qui a permis d'asseoir l'identification de la statue [9]. L'iconographie de Mercure à l'époque hellénistique est sur ce point sans équivoque, si l'on considère l'Hermès d'Olympie, celui d'Andros, ou encore une base historiée de colonne de l'Artémision d'Éphèse. Ajoutons que la référence à Mercure est particulièrement séduisante dans le cas d'un site aussi marqué que Délos par la présence de commerçants italiens [10], et que le manteau de nos deux personnages a pu être interprété comme une variante adaptée de la chlamyde, attribut obligé de Mercure, dieu voyageur s'il en fut. De même, les deux statues de la maison des sceaux de Skardhana [11] **[fig. 3]**, conçues dans un ensemble, et reconstituées dans leur partie supérieure, présentent le même repli d'étoffe sur l'épaule gauche. Elles relèvent d'un type assez identique pour que l'on puisse supposer qu'il exerçait un attrait certain sur les résidents italiens de l'ile.

L'exemple attendu de la statue monumentale de C. Ofellius Ferus nous montre ici les traits les plus marquants de ce type statuaire. Bien que les analogies avec le type de Mercure aient été soulignées, et parfois exagérées, l'attribut de section quadrangulaire placé dans la main gauche a été nettement reconnu par Fr. Queyrel et J. Marcadé [12] comme une épée, tenue entre les doigts par le fourreau, la poignée dirigée vers le bas, de façon à empêcher la lame de tomber à terre. Ajoutons que J. Marcadé a identifié dans les réserves du musée de Délos quatre mains gauches susceptibles d'avoir tenu une épée de la même façon qu'Ofellius [13], dont trois proviennent de l'Agora des Italiens. Quant au bras droit, la restitution d'une lance est des plus convaincantes .

Le document pose nettement la question de l'association du manteau roulé et d'au moins une arme : s'agit-il d'une variante ponctuelle d'un type mercurien, ou la trouvons-nous sur d'autres documents ?

Notons que l'iconographie de Mercure n'est pas la seule à faire état de ce détail. On la retrouve dans les représentations picturales de certains épisodes mythologiques où Mercure intervient plus ou moins directement, comme la délivrance d'Andromède par Persée. Cette peinture de la maison

8. MA 573/MR 272. M. Montambault et J. Schloder, *L'Album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, Musée du Louvre, département des antiquités grecques et romaines, notes et documents, 21, Paris, 1988, p. 166-167.

9. J. G. Schweighauser, *Les monuments antiques du Musée Napoléon*, I, Paris, 1804-1806 : « La restauration de ce Mercure a été dirigée par deux indices certains, savoir : un fragment de caducée resté dans la main gauche et, sur la tête, deux trous de scellement indiquant les deux ailes ; le manteau tourné autour du bras achevait de dénoter le messager des dieux ».

10. La maison des sceaux de Skardhana et celle du Diadumène, dont proviennent trois des documents cités, paraissent bien relever d'une grande « bourgeoisie », que l'on peut supposer d'affaires. J. Marcadé, *De cape et d'épée*, dans *Ktèma*, 25, 2000, p. 48-50. G. Losfeld, *op. cit*., p. 260.

11. Musée de Délos, A. 7258 et A 7259. H. : 0,70 et 0,66 m. Fr. Queyrel, *Sculptures déliennes*, collection EFA, sites et monuments, vol. XVII, Paris, 1996, nº 99, p. 218.

12. Musée de Délos A 4340. Fr. Queyrel, *loc. cit*, p. 425. J. Marcadé, *De cape et d'épée*, dans *Ktèma*, 25, 2000, p. 48-50.

13. J. Marcadé, *De cape et d'épée*, p. 52.

des Dioscures à Pompéi [14] montre le héros pourvu des talonnières de Mercure, ainsi que d'une curieuse épée à crochet, à laquelle pend la tête coupée de Méduse, et qui pourrait apparaître comme une adaptation du glaive recourbé que les textes attribuent au messager des dieux. Cette peinture présente de remarquables similitudes de composition (disposition et caractérisation chromatique des personnages masculins et féminins, pied droit de l'homme posé sur un rocher, bras droit levé, la femme juchée sur un bloc de pierre...) avec une peinture d'un mur de la maison de Livie sur le Palatin [15], représentant Io gardée par Argus **[fig. 4]** (légende où Mercure intervient également), et cette similitude a fait supposer que le peintre Nicias, actif à la fin du classicisme grec, était l'auteur des originaux. Une disposition très analogue se retrouve sur une autre peinture pompéienne, provenant du *macellum* [16]. Sans doute la posture du pied droit posé sur un support est-elle attestée dans l'iconographie de Mercure, lorsqu'il rattache sa sandale. Sans doute aussi avait-elle déjà été employée en peinture au v^e^ siècle, pour les représentations de guerriers au repos (le peintre des Niobides nous en offre un exemple sur le grand cratère d'Orvieto). Mais il semble bien que le fameux Poséidon de l'Isthme, sculpté par Lysippe, que l'on pourrait placer à une période voisine de la date supposée du modèle de nos deux peintures, puisse être considéré comme une autre source possible : non seulement l'œuvre était appréciée des Romains (la grande statue du Latran en fait foi), mais surtout le type du nu viril, le pied droit posé sur un support, est repris, dans une intention clairement honorifique et liée à une propagande personnelle, par au moins trois documents romains du I^er^ s. av. J.-C.

Ainsi la grande statue de Casinum, en laquelle F. Coarelli a pensé reconnaître Varron [17]. Le savant italien fait une large place au rôle militaire que Varron a joué dans la campagne de Pompée contre les pirates, ce qui justifie une allusion aussi claire au dieu marin. Malheureusement, le manteau paraît simplement posé sur la cuisse gauche, sans qu'on puisse lui supposer un autre rôle que de prolonger un support latéral.

Il n'est est pas de même de la statue de C. Cartilius Publicola à Ostie [18]. Le manteau, plié en deux à hauteur du biceps, se croise au niveau du coude **[fig. 5]** et vient nettement s'enrouler autour du poignet gauche. Là encore, la référence à Neptune se justifie pleinement : ce notable municipal a

14. Naples, Musée National, n° 8998. G. Pugliese-Caratelli, *Enciclopedia dell'Arte Antica* (Pompei, pitture e mosaici), VI, 9, 6, n° 224.

15. A. Barbet, *La peinture murale romaine*, Paris, 1984, p. 42. B. Wesenberg, *Antike Kunst*, 15, 1988, p. 344-360.

16. Naples, Musée National, n° 9556. W. Helbig, *Die Wandgemälden der von Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig, 1868, n° 131*. H. Beyen, *Workshops of the 4th Style in Pompeii and its Neighbourlands*, dans *Studia archeologica G. van Hoorn oblata*, Leiden, 1951, p. 43-65.

17. Naples, Musée National, n° 12 99 06. H. Fuhrmann, *Archäologische Grabungen und Funde in Italien und Lybien*, dans *AA*, 1941, p. 514-563 ; G. Carrettoni, *Replica di una statua lisippea rinvenuta a Cassino*, dans *MPAA*, 1943, p. 53-66 ; Ch. Picard, *Tisicrates de Sicyone et l'iconographie de Démétrios Poliorcète*, dans *RA*, 1944, p. 5-37. F. Coarelli, *Il ritratto di Varrone*, dans *Revixit ars*, p. 418 *sqq*. Varron, *De re rustica*, II, praef. 6 ; Pline, *NH*, VII, 115 ; 14, 17 ; Florus, I, 41, 9 ; Appien, *Mithr.*, 95.

18. Ostie, Antiquarium, n° C 1589 ; R. Calza, *Scavi di Ostia, III, le necropoli*, 1958, p. 221 *sqq* ; G. Carrettoni, *l. c.*, p. 58-60, fig. 6 ; P. Zanker, *Zur Bildnisrepräsentation*, p. 251-266.

certainement participé à la défense navale d'Ostie contre les pirates de Sextus Pompée autour de 36 av. J.-C. [19]. Le bras droit levé permet de supposer la présence d'une lance (ou d'un trident), alors que la brisure de la main gauche autorise l'hypothèse d'un second attribut, lui aussi à caractère guerrier .

On citera enfin un denier de Sextus Pompée [20], au revers duquel Neptune tient dans sa main droite un aplustre, mais autour du poignet gauche, tenu en arrière du corps et posé sur la hanche, est roulé un manteau. La reprise de l'iconographie de Neptune prend un sens idéologique particulièrement fort dans le monnayage d'un chef de guerre dont la puissance fut essentiellement maritime ; non seulement sa dévotion pour le dieu de la mer est attestée par la tradition littéraire [21], mais il semble bien que Sextus Pompée ait subsitué son propre visage (ou celui de son père, lui-même associé à ces effigies monétaires) à celui du dieu sur certaines monnaies [22]. Les sources littéraires vont ici dans le même sens que les témoignages figurés .

On voit ici la manifestation très nette d'une reprise iconographique, du passage d'une effigie divine à une statue honorifique ; le motif du manteau roulé, associé à au moins une arme, semble ici clairement mis en rapport avec une action militaire à caractère naval, et la reprise du type neptunien prend valeur d'une allusion directe. Mais ce ne serait là qu'un exemple parmi beaucoup d'autres de la reprise par les dirigeants romains d'un procédé largement employé par les monarques hellénistiques. C'est en effet au Poséidon lysippéen que l'on a rapporté le Démetrios Poliorcète d'Herculanum, ou plutôt son original attribué à Tisicrate de Sycione [23]. L'analogie du type n'est pas douteuse, bien que l'effigie emprunte également à l'iconographie dionysiaque les courtes cornes taurines. Mais elle pourrait être justifiée, si on accepte une datation haute, par une allusion à la victoire navale de 306 av. J.-C., remportée sur la flotte ptolémaïque devant Salamine de Chypre et commémorée par des monnayages. Or, un tétradrachme d'argent, émis pour cette circonstance **[fig. 6]**, nous montre au droit une victoire postée sur une proue de navire, et au revers, un Poséidon vu de dos et brandissant un trident [24] ; le type lui-même, qui

19. F. Zevi, *Monumenti ed aspetti culturali di Ostia repubblicana*, dans *Hellenismus in Mittelitalien, colloque international*, Göttingen, 1978, I, p. 56-58 ; G. Sauron, *Quis deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, BEFAR 285, Paris 1994, p. 509, pl. 56, 2 ; F. Zevi et M. Cébeillac-Gervasoni, *Pouvoir local et pouvoir central à Ostie : études prosopographiques »*, dans *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire de la mort de César à la mort de Domitien ; classes sociales dirigeantes et pouvoir central*, Coll. EFR 271, Rome, 2000, p. 16.

20. H. A. Grueber, *Coins of the Roman Republic in tne British Museum*, Londres, 1910, Sic 7 ; 3, 91 g ; diam : 19 mm.

21. Vell. Pat., 2, 77, 1 ; Plutarque, *Antoine*, 32 ,24. Florus, 2, 18, 4 ; DC, 48 ,19, 2 ; Appien, *BC*, 5, 100. Voir J. P. Guilhembet, *Sur un jeu de mots de Sextus Pompée* ; domus *et propagande politique lors d'un épisode des guerres civiles*, dans *MEFRA*, 104, 1992, p. 787-816.

22. En particulier le denier Sydenham 1347 : H. Zehnacker, *Moneta. Recherches sur l'organisation et l'art des émissions monétaires de la République romaine (289-31 av. J.-C.)*, BEFAR 222, De Boccard, Paris, 1974, p. 1016.

23. Naples, Musée National, nº 6149. Ch. Picard, *Tisicrates de Sicyone et l'iconographie de Démétrios Poliorcète*, dans *RA*, 1944, p. 5-37.

24. Cabinet des Médailles, Paris ; 17, 24 g ; diam 28 mm ; E .T. Newell, *The Coinages of Demetrios Poliorcetes*, Londres, 1927, nº 23. G .K. Jenkins, *Ancient Greek Coins*, Londres, 1972, nº 537.

reprend celui du grand bronze de l'Artémision, est moins original que la présence du manteau roulé deux fois autour du bras gauche et dont les extrémités frangées retombent de part et d'autre. Ce détail ne doit-il pas nous inviter à associer la présence d'une chlamyde, sur les autres effigies reprises de l'imagerie neptunienne, à l'idée d'un combat récent, au lieu de nous contenter d'y voir un simple accessoire destiné à la symétrie de l'œuvre ?

L'imagerie de Mars donne matière à des observations analogues. Le célèbre Arès Ludovisi, réplique possible d'une œuvre de Scopas (Pline, *NH*, 36, 26), assis sur un rocher, laisse reposer sur son genou surélevé sa main gauche, qui tient un glaive engainé par le fourreau ; son manteau est serré par le bras contre le bas de la cuisse. Ce schéma iconographique apparaît sur un tétradrachme de la ligue étolienne, émis autour de 250 av. J.-C., portant au droit une tête d'Héraclès [25]. Au revers, une figure allégorique, sans doute la Ligue elle-même, vêtue en Amazone (sa tunique découvre une épaule) et assise sur un bouclier, une lance à la main droite, tient de la gauche, autour de laquelle est roulée une draperie, un objet horizontal en lequel on reconnaît facilement une épée au fourreau, garde vers l'avant **[fig. 7]**. Cette transposition est cohérente, car les sources mythologiques donnent Arès pour l'ancêtre des Amazones [26]. Il est donc clair que l'imagerie hellénistique associe bien ce détail à une symbolique guerrière, et la transposition de la figure d'Arès dans l'art romain est à cet égard instructive. En effet, on le retrouve sur le droit d'un denier de L. Mescinius Rufus (16 av. J .-C .) : Mars y est représenté sur un piédestal, portant une lance et une épée courte [27].

Ce point se confirme quand nous quittons l'iconographie divine pour l'iconographie héroïque, et en particulier celle d'Achille, figure paradigmatique du guerrier. On songe naturellement à l'évocation des statues dites achilléennes par le Naturaliste : *Placuere et nudae tenentes hastam ab epheborum e gymnasiis exemplaribus, quas achilleas uocant* (Pline, *NH*, 34, 18), qu'il est si tentant de rapprocher de plusieurs documents figurés mentionnés ici. Certes Pline ne parle pas de manteau, mais, outre que le terme *nudus* a, en latin, un sens beaucoup moins restrictif que le terme français de nudité, cet ajout devient fréquent à partir du second classicisme dans l'art grec. Les représentations d'Achille dans les répliques d'époque romaine restent fidèles à ce schéma ; une grande peinture murale, malheureusement mutilée, de la maison des Dioscures à Pompéi [28], montre clairement le manteau roulé à la saignée du bras gauche, ainsi que le glaive tenu par le haut du fourreau. La grande figure féminine au second plan, que son vêtement et sa lance permettent d'identifier comme Athéna, donne sens et cohérence à la scène : il s'agit de la querelle avec Agamemnon, reproduite dans une mosaïque de la même maison ; elle intègre le détail du manteau

25. British Museum, coll. Richard Payne Knight ; 16, 78 g. ; diam. 30 mm. E. T. Newell, *A Guide to the Principal Coins of the Greeks*, 36, 14.

26. Apollonius de Rhodes, *Argonautiques*, 2, 989-992.

27. British Museum ; 4, 02 g ; diam. 20 mm. C. H. V. Shuterland, *Monnaies romaines*, Paris, 1974, nº 252.

28. *EAA* VI, 9, 7, nº 82.

roulé dans une action effective et violente, et non plus une simple représentation de guerrier au repos .

On peut alors se demander si une contamination iconographique n'intervient pas à ce niveau avec la figure de l'athlète, qui viendrait se superposer à celle du guerrier : la phrase de Pline associe en effet l'éphèbe et le combattant, le sport et la guerre étant en effet fort liés dans les périodes classique et hellénistique, et on connaît le rôle du gymnase dans la formation du citoyen-soldat comme dans la politique de défense de la monarchie antigonide, pour ne citer qu'elle [29]. On sait que certains nus virils, comme le Doryphore de Polyclète, en qui les Anciens voyaient une effigie d'Achille [30], étaient appréciés pour leur valeur exemplaire dans ces deux domaines, et qu'on les plaçait volontiers dans les gymnases ; Quintilien en fait ainsi l'éloge : *sed Doryphorum illum aptum uel militiae uel palaestrae* (*Inst. or.*, 5, 12, 21). Cette question débouche sur celle, beaucoup plus vaste, de la manière dont les Romains ont accueilli les références à l'idéal athlétique grec, et plus généralement aux valeurs qu'il impliquait. J.-L. Ferrary a montré que la fréquentation des gymnases et des palestres était, aux époques républicaine et augustéenne, globalement réprouvée comme heurtant les valeurs fondamentales de l'éducation romaine [31] ; Cicéron (*De re publica*, 4, 3, 3) ne la qualifiait-il pas de *disciplinam puerilem ingenuis* ? Cette ambiguité pourrait expliquer l'absence de documents figurés renvoyant clairement à la figure de l'athlète, en dehors du cas, fort contesté, du Kahlkopf délien .

Aussi nous paraît-il opportun de faire la part d'une troisième figure paradigmatique, celle du chasseur. Nous n'insisterons pas outre mesure ici sur l'importance de la chasse dans la littérature mythologique ; il faut néanmoins oberver que les héros majeurs, non seulement ont été formés dans leur jeunesse à l'art de la chasse, mais se sont souvent signalés par leurs combats contre les animaux sauvages ou monstrueux, combats dont la peinture sur vase nous offre le reflet. Il ne nous est pas indifférent que l'Hermès Richelieu, dont nous avons souligné plus haut le rôle, ait d'abord été pris pour une effigie de Méléagre [32]. De fait, l'œuvre majeure de Scopas fait état du même détail, et il est certain que ce type iconographique

29. Comme en font foi les lois éphébiques et décrets gymnasiarchiques promulgués sous Philippe V, et retrouvés par exemple dans le gymnase d'Amphipolis. Voir K. Lazaridou, *Les villes : Amphipolis*, dans *La Madédoine de Philippe II à la conquête romaine*, R. Ginouvès *et alii*, Paris, 1993, p. 105.

30. G. Sauron, *Quis deum ?*, p. 507.

31. J.-L. Ferrary, *Philhellénisme et impérialisme ; aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique*, BEFAR 271, Paris, 1988, p. 526-528. Cette pratique était toutefois jugée avec plus d'indulgence lorsqu'elle s'exerçait à l'étranger (en pays grec ou hellénisé) ou dans un cadre privé. Certes, les établissements sportifs se répandent à Rome sous l'Empire, mais dans une perspective qui n'a plus grand-chose à voir avec celle des Grecs.

32. La statue est apportée à Paris, vers le milieu du XVIII[e] siècle, par le Maréchal de Richelieu, qui la destine à la décoration de son hôtel, en même temps que les Esclaves de Michel-Ange et le Bacchus Richelieu. Reléguées par la veuve du dernier Maréchal dans l'écurie d'une maison du Roule, elles sont transportées début 1793 au dépôt des Petits-Augustins, devenu le Musée des Monuments Français le 20 octobre 1794. Son fondateur, Alexandre Lenoir, reçoit du ministre Benézech l'ordre de remettre aux conservateurs du Museum central divers objets, dont un « Méléagre », le 28 floréal de l'an V. Lenoir, dans son Journal de 1803, puis en 1806, note, non sans scepticisme, que « Méléagre » est devenu Mercure : M. Montambault et J. Schloder, *L'Album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, n° 2, p. 166-167.

appartenait aux modèles valorisants dont ont pu s'inspirer les sculpteurs. Fr. Queyrel a relevé et décrit deux stèles funéraires, provenant toutes deux de l'Orient hellénisé (Smyrne et Pergame), et montrant nettement un manteau roulé autour du bras gauche [33]. À ces deux documents essentiels, nous serions tentés d'en ajouter un autre : il s'agit de la fameuse chasse au lion de la maison du Dionysos à Pella, sur laquelle les deux chasseurs qui entourent le fauve sont représentés dans la nudité héroïque, que leur chlamyde ne voile guère. Mais la chasseur de gauche, dont la main droite brandit une pique, tient de l'autre main son épée au fourreau, selon un schéma que nous connaissons bien. Faut-il par ailleurs attribuer au seul souci de variation ou d'équilibre dans la composition le fait que sa chlamyde, loin de voler au vent comme celle de son compagnon, reste obstinément collée le long du bras et paraît même vouloir enserrer le poignet ? Nous reviendrons sur ce point. Ce document met clairement en scène une action héroïque, peut-être personnalisée et participant de la propagande dynastique : on a proposé de reconnaître dans les traits des deux personnages ceux d'Alexandre le Grand et de Cratèros ; on n'a pas manqué non plus de mettre cette scène en rapport avec le fameux ex-voto de Delphes, sans pouvoir dépasser le stade des conjectures.

Quoi qu'il en soit, cette scène est fortement marquée par l'art officiel, sinon royal, du moins celui des classes dirigeantes macédoniennes, qui ne contribue pas peu à alimenter le répertoire dans lesquels les artistes viendront puiser lorsqu'ils auront à satisfaire les exigences d'une clientèle romaine. On est frappé en effet de voir combien cet art princier du IV^e^ au II^e^ s. av. J.C., qui s'exprime de façon particulièrement nette dans la décoration funéraire, sait allier les trois paradigmes bien différents que nous avons évoqués, à savoir la guerre, la chasse et le sport, trois activités maîtresses de la jeunesse aristocratique de Macédoine. Il importe donc de souligner ici que l'art royal de Macédoine, même s'il s'inspire parfois de la peinture sur vase d'époque classique, donnera longtemps le ton à celui des Diadoques et des diverses monarchies hellénistiques, et joue un rôle majeur dans la transmission aux Romains des grands modèles classiques grecs.

Pour autant, l'examen des précédents grecs, toujours décisif dans les questions d'iconographie, ne permet guère de voir dans ce motif un paradigme emprunté à l'iconographie mythologique, et simplement adapté à des effigies honorifiques. Sans doute les arts figuratifs de la période hellénistique et romaine, qui procèdent volontiers (comme la littérature) par allusions et par renvois s'accommodent-ils mal de formules trop directives et de schémas trop cloisonnés. Le fait que le même détail se retrouve dans différents répertoires mythologiques ne doit pas nous surprendre : on connaît la souplesse et la faculté d'adaptation des praticiens grecs. Il semble clair que le motif du manteau roulé, surtout quand il est accompagné d'une arme, relève de la thématique du combat ou de la guerre, ce qui nous

33. Fr. Queyrel, *loc. cit.*, p. 440. Stèle de Smyrne : Berlin, Pergamonmuseum, SK 809, fig. 456. Stèle de Pergame : Musée d'Istambul, n° 362, fig. 57.

amène à nous demander s'il ne s'agit pas là d'un geste beaucoup plus pratique qu'on n'a pu le penser, et destiné à protéger le corps ou à gêner l'adversaire. Aussi il nous paraît intéressant ici de solliciter quelques passages littéraires qui pourraient conforter cette hypothèse.

Certains de ces passages placent ce geste dans le contexte d'une situation héroïque, mais où l'on retrouve toujours le paradigme du héros libérateur affrontant des monstres ou des barbares, au besoin sur le mode parodique. Ainsi, dans l'épisode fameux du festin de Trimalcion [34], Pétrone place dans la bouche de ce dernier un récit rapportant le combat d'un esclave cappadocien contre une bande de striges, venues enlever le cadavre d'un mignon du maître :

> « Nous avions alors avec nous un Cappadocien, un grand diable très hardi et tellement fort qu'il pouvait soulever un bœuf en colère. Hardiment, dégainant son glaive, il s'élança hors de la maison, en gardant sa main gauche soigneusement enveloppée ; et il transperça l'une de ces femmes juste à l'endroit que voici (puisse le ciel préserver ce que je touche !) » .

Le passage mêle évidemment plusieurs thématiques majeures de l'œuvre. Dans un contexte trivial, marqué entre autres par la sexualité, la présence, tout à fait inhabituelle, d'un glaive dans les mains d'un esclave, donne au récit sa dimension de parodie d'épopée, et le situe dans la tradition mythologique des combats de héros contre des monstres. Notre Cappadocien apparaît ainsi comme l'équivalent d'Hercule, de Thésée, de Bellérophon ou d'autres héros chasseurs .

Il est frappant que le même geste soit décrit, nettement plus tard, par un passage des *Métamorphoses* d'Apulée, et dans une perspective assez semblable, malgré les apparences. Un jeune homme veut défendre un de ses amis, injustement spolié par son riche voisin. Ce dernier lâche sur lui ses chiens, qui le lacèrent mortellement. Ses deux frères le vengent alors dans un combat meurtrier [35] :

> « Reconnaissant ses hurlements d'agonie, ses frères, pleins de douleur, accourent à son aide et, la main enveloppée dans un pan de leur vêtement, ils entreprennent, en lançant une grêle de pierres, de défendre leur frère et de chasser les chiens » .

Fait divers rustique et sordide, à première vue, dans lequel la protection du bras apparaît comme un simple effet de réel. Observons toutefois que la tonalité du passage se rapproche souvent de l'épopée et cherche à se hausser du trivial au sublime, en mêlant le parodique et le pathétique. La mort du jeune homme n'est pas sans rappeler celle d'Actéon (ou d'Orphée, ou de Dionysos), bref des héros déchiquetés par des bêtes ou des êtres bestiaux. Révélateur est l'emploi du terme *iactus*, qui exprime simplement

34. *Habebamus tunc hominem Cappadocem, perualde audaculum et qui ualebat bouem iratum tollere. Hic audacter, stricto gladio, extra ostium praecucurrit, inuoluta manu sinistra curiose, et mulierem tamquam hoc loco (saluum sit, quod tango) mediam traiecit* (*Satiricon*, 63). Traduction A. Ernout.

35. *Atque ut eius letalem ululatum cognouere ceteri fratres, accurrunt maesti suppetias obuolutisque lacinia laeuis manibus lapidum crebris iactibus propugnare fratri atque abigere canes adgrediuntur* (9, 37). Traduction H. Ailloud.

l'action de projeter quelque chose : dans notre passage, il ne peut s'agir que de pierres. Mais le mot, attesté en prose comme en poésie classique, peut s'appliquer à des armes plus nobles, comme les javelines des héros chasseurs. Enfin et surtout, les circonstances mêmes du drame évoquent certains épisodes mythiques, ou plutôt mythifiés, de l'histoire de Rome. Les trois frères évoquent les trois Horaces, et les péripéties des combats certaines scènes de l'*Énéide*. La rixe mortelle semble annoncée par une série de présages grotesques [36], mais funestes (*Haec erant quae prodigiosa praesagauerant ostenta*, 9, 38) : on pense ici aux prodiges qui accompagnent les grandes batailles de la seconde guerre punique. Le jeune homme reproche au cruel voisin sa *tyrannica superbia* (9, 36), qui pourrait l'assimiler à tous ceux que la tradition romaine soupçonnait d'aspirer au pouvoir absolu. La caractérisation sociale du mauvais riche (*potens et diues et iuuenis et splendidae prosapiae, sed maiorum gloria male utens pollensque factionibus et cuncta facile faciens in ciuitate*) en fait l'ennemi des pauvres, qui doivent se protéger par de justes institutions (*cum alioquin pauperes et liberali legum praesidio de insolentia locupletium consueuerint uindicari*) : voilà qui peut rappeler l'histoire lointaine et quasi-légendaire des luttes de la plèbe contre les abus du patriciat, ainsi que la figure des magistrats qui l'ont défendue. Ce texte, on le voit, paraît riche en références et en allusions propres à justifier la présence d'un détail à la fois concret et marqué d'une forte connotation héroïque.

Mais ces deux passages relèvent d'œuvres de fiction, dont l'interprétation est toujours délicate. Le détail du manteau roulé se retrouve pourtant dans des passages à caractère historique. Ainsi, chez Plutarque, la mort d'Alcibiade (*Alcibiade*, 39 ,5), dont la personnalité pouvait intéresser les Romains. Cicéron (*De or.* 2 ,93 ; 3, 139) le mentionne pour ses qualités d'orateur aussitôt après Périclès, et il semble qu'on le considérait à Rome comme « le plus brave des Grecs », au point de lui élever une statue à l'angle du Forum [37]. C'est bien en héros que meurt Alcibiade, traqué par les sicaires de Pharnabaze qui mettent le feu à la maison où il s'est réfugié :

> « Alcibiade, quand il s'en aperçut, rassembla le plus de vêtements et de couvertures qu'il put et les jeta sur le feu ; puis, enroulant autour de sa main gauche un pan de sa chlamyde et tirant de la droite son poignard, il bondit hors de la maison sans avoir reçu nulle atteinte des flammes et avant que les vêtements eussent pris feu. Sa vue suffit à disperser les barbares, car aucun n'osa l'affronter, ni en venir aux mains avec lui ; mais ils lui lancèrent à distance des javelots et des flèches. Il tomba ainsi » [38].

Sans doute, on retrouve dans ce passage une forme de mise en scène héroïque : Alcibiade, comme protégé par la Bonne Fortune, sort de la maison en flammes sans souffrir de brûlures. Au lieu de l'affronter loyalement en combat rapproché, ses adversaires préfèrent prendre du champ et

36. Le vin bouillonne en cuve, une belette traîne un serpent mort, une grenouille sort de la gueule d'un chien, qui lui-même étrangle un bélier ...(9, 34).

37. Pline, *NH*, 34, 26.

38. Plut., *Alcibiade*, 19, 5. Notons toutefois que Cornélius Nepos (*Alcibiade*, 10, 5-6) ne mentionne pas le détail du manteau roulé.

le cribler de traits : thème épique par excellence du héros abattu lâchement de loin (tel Achille tué par Pâris). Comme dans le texte précédent, le présage (ici deux versions d'un rêve prémonitoire) ajoute au merveilleux. Pourtant, le texte de Plutarque montre clairement que le vêtement joue un double rôle de protection dans une situation d'extrême urgence : contre le feu (manteaux et couvertures) et contre l'ennemi (la chlamyde enroulée). On peut alors penser que la stature épique du personnage tient aussi à sa capacité à improviser une action d'éclat, à tirer parti de ce qu'il a sous la main pour se montrer à la hauteur de sa destinée.

Un autre texte de Plutarque, dans un contexte romain cette fois, laisse également supposer que le vêtement roulé autour du bras offre une protection sommaire dans un combat inopiné, une émeute, par exemple, comme celle que déclenche en 133 Scipion Nasica pour éliminer Tiberius Gracchus :

> « En disant ces mots, il rabattit sur sa tête un pan de sa toge et se mit en marche vers le Capitole. Chacun de ceux qui le suivaient, en roulant le bas de sa toge autour de son bras, poussait les gens qui se trouvaient devant lui. Nul n'opposait de résistance à ces personnages considérables ; au contraire, les passants fuyaient et tombaient les uns sur les autres. Les hommes de la suite des sénateurs apportaient de chez eux des bâtons et des gourdins ; eux-mêmes, ramassant les éclats et les pieds des bancs brisés par la foule dans sa fuite, montaient vers Tiberius et frappaient ceux qui s'interposaient entre eux et lui... Comme il se relevait, le premier qui lui porta ostensiblement un coup à la tête fut Publius Satureius, un de ses collègues... Des partisans de Tiberius, il mourut plus de trois cents, massacrés à coup de pierres et de bâton, mais aucun par le fer ». (Plut., *Tiberius et Caius Gracchus*, 19)

Il est singulier que Nasica lui-même, dans la version proposée par Velleius Paterculus, enroule son bras dans sa toge au lieu de se couvrir la tête, comme s'il donnait l'exemple à ses troupes [39] :

> « ...il enroula le pan de sa toge autour de son bras gauche et, se postant en haut des marches, il engagea à le suivre ceux qui voulaient le salut de l'état ».

Toutefois l'usage du vêtement n'est pas traité de la même façon par les sources, et en particulier chez Appien, qui insiste sur la tête voilée par un pan de toge [40] :

> « Après avoir arrêté ce qu'ils jugeaient convenable, les sénateurs prirent le chemin du Capitole. Ils avaient à leur tête Cornelius Scipion Nasica, le

39. *...circumdata laeuo bracchio togae lacinia, ex superiore parte Capitolii, summis gradibus insistens, hortatus est, qui saluam uellent rem publicam, se sequerentur* (2, 3, 2).

40. Appien, *BC*, I, 16. Il paraît difficile de suivre G. Bloch et J. Carcopino (*La République romaine de 133 à 44 av. J.-C. I. Des Gracques à Sylla*, p. 203-204), qui évoquent ici le rituel du *cinctus gabinus*, et qui semblent avoir fait la synthèse de sources qui donnent des indications différentes. Les travaux d'A. Dubourdieu (*Cinctus Gabinus*, dans *Latomus*, 45, 1986, p. 1-20. Ead. : *Deux définitions du* Cinctus Gabinus *chez Servius*, dans *Hommages à Henri Le Bonniec, Res Sacrae*, Bruxelles, 1988, p. 163-170) montrent que les Anciens eux-mêmes ne paraissaient pas bien fixés sur le sens de ce rituel, à la fois religieux et militaire. De fait, les deux commentaires de Servius à l'*Énéide*, qui constituent le noyau dur de nos sources, ne mentionnent pas la protection particulière du bras ; en revanche on peut être troublé par le passage interpolé de Daniel, qui présente ce rituel comme antérieur à l'usage des *arma* chez les Gabiens, comme si ce drapé spécifique devait en pallier l'absence et servir de protection.

> grand pontife, qui criait « Suivez-moi, citoyens, si vous voulez sauver la patrie ». Il avait relevé sur sa tête l'extrémité de sa robe sacerdotale, soit afin que l'étrange nouveauté de la chose attirât plus de monde à sa suite, soit afin de dérober aux regards des dieux ce qu'il allait faire, soit afin que ce fût aux yeux des Romains comme une espèce de signal de ralliement et de bataille. En entrant dans le Capitole, Scipion Nasica se jeta sur les partisans de Gracchus, qui ne firent aucune résistance, à cause de la vénération qu'inspirait un si grand personnage, et en même temps à cause que le sénat était avec lui. Ceux des citoyens qui s'étaient rangés sous l'étendard du grand pontife leur arrachèrent les bâtons, les débris des sièges avec lesquels ils s'étaient armés, et toutes les autres espèces d'armes dont ils s'étaient armés. Ils assommèrent les partisans de Gracchus ; ils poursuivirent les fuyards et les jetèrent du haut en bas des précipices qui environnaient le Capitole. Plusieurs de ces malheureux périrent dans cette bataille. Gracchus lui-même, atteint dans l'enceinte sacrée, fut égorgé près de la porte, à côté de la statue des rois ».

Sur le point qui nous occupe, ce qui importe n'est pas que Nasica se soit voilé la tête, mais que lui-même ou ses partisans se soient protégé le bras ; en effet, cet équipement improvisé paraît, du moins chez Plutarque, faire pièce à celui des partisans de Tiberius, qui, après avoir retroussé leur toge (geste à finalité également pratique), brisent les hampes de javelines des licteurs pour s'en faire des armes de fortune. On notera dans ce passage un autre parallélisme, puisque le geste de Nasica qui se couvre la tête semble répondre à celui, faussement interprété et lourd de conséquences dramatiques, de Tiberius qui porte la main à la tête, comme pour réclamer un diadème de tyran. Pareil souci de composition littéraire, joint à la distance qui sépare Plutarque de l'événement, doit nous inciter à la prudence dans l'emploi de cette source. Reste cependant que ce geste est inséré non dans un combat épique, mais dans une des batailles de rue dont les Romains n'avaient que trop l'expérience durant les derniers temps de la République. La sauvagerie de la scène semble en quelque sorte annoncée par l'armement rudimentaire dont se dotent les partisans de Nasica, et sur lequel les sources sont unanimes. La toge roulée tient donc bien lieu de protection, les pièces de bois ou les pierres d'arme blanche.

On retrouve ce procédé de symétrie dans un texte plus contemporain de nos sources figurées, puisqu'il s'agit d'un épisode des combats en Espagne, raconté par le *Bellum ciuile* de César. Un groupe de césariens ont pénétré dans le camp d'Afranius et de Petreius pour y provoquer une fraternisation et des désertions. Les césariens, attaqués soudainement par Petreius, qui a réuni des esclaves, des *caetrati* et des cavaliers barbares, se défendent comme ils le peuvent.

> « Les autres se rassemblent et, effrayés de ce danger soudain, enroulent leur manteau sur leur bras gauche, tirent l'épée et, dans cette situation, se défendent contre les *caetrati* et les cavaliers, soutenus par la pensée de la proximité du camp » [41].

41. *Reliqui cœunt inter se et repentino periculo exterriti sinistras sagis inuoluunt gladiosque destringunt atque ita se a caetratis equitibusque defendunt, castrorum propinquitate confisi.* (Caes., *BC*, 1, 75, 3)

Il s'agit, là encore, de faire face à un danger imprévu par des moyens de fortune. La référence aux *caetrati* renvoie peut-être à autre chose qu'au goût césarien pour le détail militaire exact ; elle souligne également que, si hétéroclite que soit la troupe des assaillants, elle possède du moins de petits boucliers (la *caetra* est un petit bouclier de cuir rond, de 2 pieds de diamètre). On a alors la nette impression que le texte cherche à établir un équilibre ou une équivalence entre l'armement défensif des deux troupes. Aux assaillants pourvus d'armement léger, les césariens opposent une protection improvisée, susceptible de leur faire pièce. Ce mode de défense s'avère efficace, puisque les césariens, d'abord *exterriti*, reprennent confiance (*confisi*). Nos sources, on l'aura remarqué, mentionnent le bras gauche, celui qui tient ordinairement le bouclier, la main droite tenant une arme offensive. Le détail ici relève certainement de la réalité : il est difficile, quelle que soit la part des procédés littéraires et le sens de la mise en scène chez César, d'imaginer qu'il a simplement repris un *topos*.

En définitive, ces quelques sources écrites, qui établissent le caractère défensif de ce geste et surtout son rapport avec une pratique réelle, ne nous amènent-elles pas à reconsidérer notre documentation figurée ? Ne convient-il pas de voir dans ce motif du manteau serré au bras et associé à une arme le rappel d'un procédé réel de combat rapproché, pleinement intégré au répertoire héroïque, et non plus seulement la reprise, imitée ou adaptée, de quelque grande œuvre paradigmatique ? La question est délicate.

Que le manteau ait pu avoir un rôle effectif dans le combat rapproché, et que ce rôle apparaisse dans les représentations figurées, on le soupçonne même sur des œuvres aussi anciennes et célèbres que le groupe des Tyrannoctones ; la chlamyde qui pend au bras d'Aristogiton (et dont la présence sur le groupe de Critios et Nésiotès est assurée par de nombreux parallèles) paraît bien avoir une fonction précise dans l'action (protection, parade, ou dissimulation). Cette disposition est d'ailleurs reprise par la suite dans diverses scènes de combat [42]. Que ce rôle particulier du manteau soit compatible avec la présence simultanée d'une lance et d'une épée, la mosaïque de la chasse au lion à Pella le montre : si l'épée est tenue ainsi engainée par le chasseur de gauche, c'est pour être immédiatement disponible au cas où la lance deviendrait inutilisable. Protection bien illusoire, dira-t-on, que celle d'une étoffe. Sans doute ; mais il est bon de se souvenir que ces manteaux de guerre ou de voyage étaient certainement plus épais que ne le laissent supposer les œuvres peintes ou sculptées.

Sans doute, tous les documents ne se prêtent-ils pas à cette lecture sans quelque réticence. On écartera sans regret les œuvres où le manteau, simplement roulé autour des hanches, n'a qu'une valeur d'accessoire. Les effigies sur lesquels le manteau est à la fois fixé à l'épaule et roulé autour du poignet comme le Mars de l'autel de Domitius, ou le Persée de la maison des Dioscures, sont plus problématiques. Car on sait, comme l'a montré

42. Comme le Zeus à la foudre sur un statère de Diodote de Bactriane, daté aux alentours de 230 av. J.-C., et flanqué de symboles de victoire (aigle et couronne) : 8, 44 g ; diam. 19 mm. G .K. Jenkins, *Ancient Greek Coins*, 1972, nº 524.

B. Schmalz à propos de la délivrance d'Andromède [43], que ces grandes compositions peuvent concentrer plusieurs phases d'un épisode. Sur d'autres documents, le manteau ainsi roulé prend un sens également précis, mais différent. Le geste semble n'avoir alors d'autre fonction que de dévoiler (ou cacher) le corps, mais l'épée tenue au fourreau n'en demeure pas moins, et évoque la proximité d'une action violente. Ainsi, dans la série de fragments de Sperlonga appartenant au groupe du rapt du Palladion (et dont la disposition est attestée par la décoration d'une urne funéraire de Mégistè [44]), le manteau roulé permet à Ulysse de dissimuler l'épée dont il s'apprête à frapper Diomède. De même sur la peinture pompéienne d'Achille à Skyros [45] provenant de la maison IX, 5, 2 (dont l'original est attribué à Athénion de Maronée), on voit la chlamyde d'Ulysse tomber par devant et tourner autout du bras. Dans cette scène, où Achille est démasqué par sa réaction belliqueuse au son de la trompette, on peut penser qu'Ulysse dissimule son arme pour préserver son incognito. Mais dans les deux cas, il s'agit de disposer rapidement de son arme, ce qui n'est pas si éloigné de notre propos initial.

Il est vrai aussi que sur plusieurs effigies, comme celle du « Général de Foruli » **[fig. 8]** [46], le manteau, dont un pli est parfois posé sur l'épaule, vient simplement faire un repli de part et d'autre du bras, au lieu de faire un tour complet ; c'est évidemment incompatible avec les verbes *circumdare* ou *inuoluere*, employés par les sources littéraires. Aussi, pour un certain nombre de cas, nous nous garderons d'émettre un avis trop tranché. Reste que la présence d'armes offensives évoque un combat passé ou présent, mais en tout cas assez proche. Si l'épée est ainsi tenue ou fourreau, c'est pour être dégainée rapidement. À supposer que le type obéisse malgré tout à quelque cohérence interne, l'essentiel reste au fond de suggérer que ce manteau est prêt à jouer son rôle défensif, ou vient de le faire, de même que l'épée engainée et la lance.

Certes, Charles Picard mettait en garde contre « l'erreur, malheureusement encore trop répandue chez les philologues, de chercher des correspondances trop directes entre l'art et la réalité » [47]. Et il n'est pas question ici de nier la part de convention qui a si fort marqué l'art grec et ses continuations d'époque romaine. Mais G. Losfeld admet « dans la draperie sculptée (...) un réalisme, sans nul doute, mais un réalisme quelquefois partiel, l'autre part étant laissée, non pas à des conventions artificielles, étrangères à la notion de réel, mais à des préférences aussi bien pour certaines formes de détail que pour le vêtement tout entier » [48]. Ne pourrions-nous

43. B. Schmalz, *Andromed, ein campanischen Wandbild*, dans *JdI*, 1989, p. 259 *sqq*.

44. B. Andreae, *Praetorium Speluncae ; Tiberius und Ovid in Sperlonga*, Stuttgart, 1994, 6, 3 et 7 ; p. 44-53.

45. *EAA* (Pitture e mosaici da Pompei), IX, 5, 2, nº 51. On notera qu'une peinture de la maison des Dioscures (*EAA*, VI, 9, 7, nº 88), qui reproduit la même scène, ne montre pas ce détail.

46. Chieti, Museo civico, nº 4428. C. Maderna, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder*, p. 197 ; N. Himmelmann, *Die Bronzen vom Quirinal*, 1989, p. 117, fig. 45, p. 118-120, 125 ; Fr. Queyrel, *C. Ofellius Ferus*, dans *BCH*, 115, 1991, p. 425, fig. 38 ; S. Walker, *Greek and Roman Portraits*, Londres, 1996, p. 50.

47. *Manuel d'archéologie grecque*, I, p. 382-283, n. 1.

48. *L'art grec et le vêtement*, p. 282.

pas ici prolonger cette réflexion et mettre ce détail au compte de ce réalisme partiel, dont quelques textes littéraires porteraient témoignage ? De nombreux travaux, portant sur des domaines très divers, ont montré à suffisance que le philhellénisme des classes dirigeantes romaines ne les avait que très rarement conduites à la simple imitation. Les emprunts aux différents apports de la civilisation grecque, que ce soit en littérature, en philosophie ou en art, ne vont jamais sans quelque trait dont le public romain peut reconnaître le rapport avec sa propre expérience. Ce motif décoratif n'en serait-il pas un modeste exemple ?



Fig. 2. — Idem, détail.

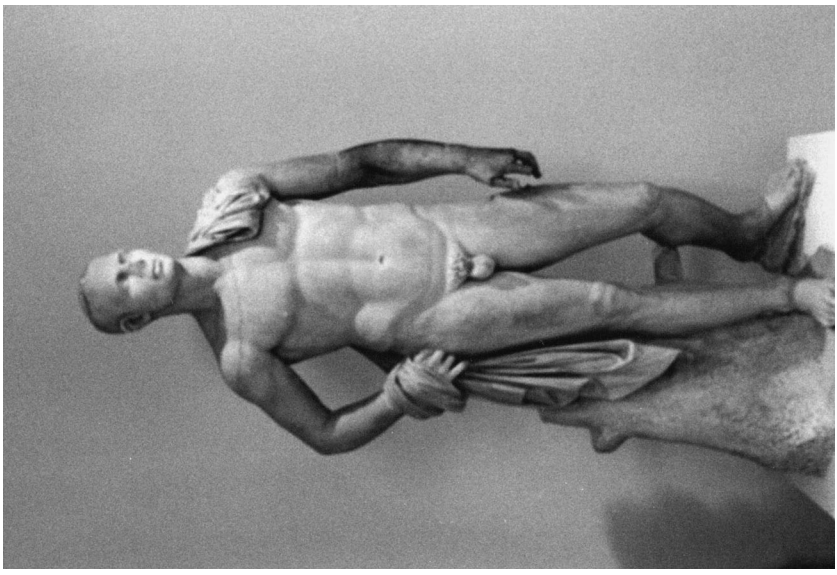


Fig. 1. — Statue virile. Délos,
Maison du Diadumène. Athènes, Musée National.

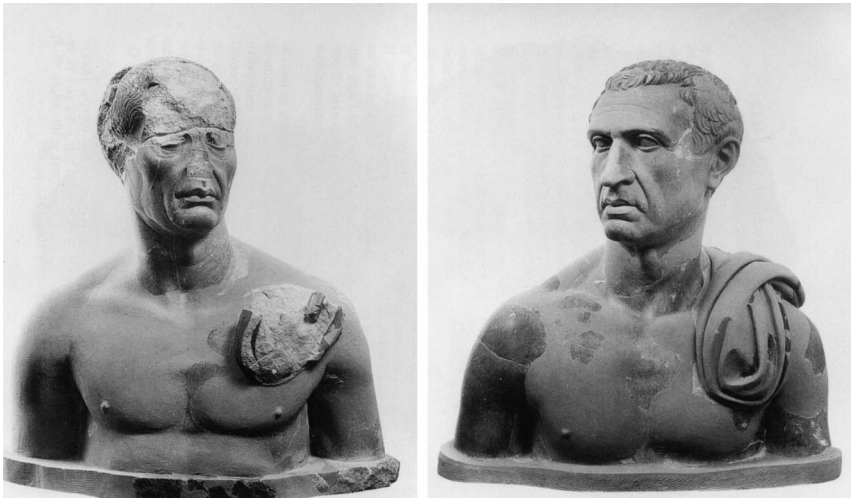


FIG. 3. — Bustes virils. Délos, Maison des sceaux.
Cliché Ph. Collet, E.F.A.



FIG. 4. — Argus gardant Io. Maison de Livie, Palatin.



Fig. 5. — Statue du *duumuir* C. Cartilius Publicola. Ostie, Antiquarium.



Fig. 6. — Tétradrachme d'argent de Démétrios Poliorcète. Paris, Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale.



Fig. 7. — Tétradrachme de la Ligue Étolienne. Collection privée.

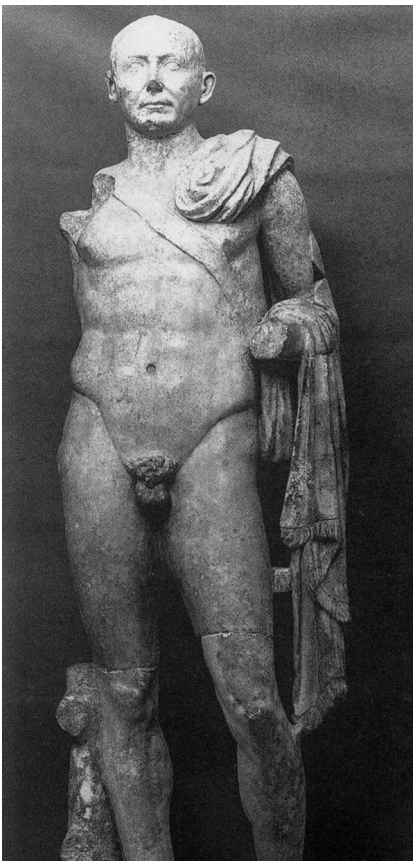


Fig. 8. — Statue virile (« Général de Foruli »). Chieti, Museo Civico.