Renouveau des études sur les décors de la Gaule romaine : peinture murale et sculpture

New studies on decors in Roman Gaul: wall painting and sculpture

Xavier Lafon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1120>

DOI : 10.4000/perspective.1120

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 264-270

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Xavier Lafon, « Renouveau des études sur les décors de la Gaule romaine : peinture murale et sculpture », *Perspective* [En ligne], 2 | 2010, mis en ligne le 13 août 2013, consulté le 01 octobre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1120> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1120>

Renouveau des études sur les décors de la Gaule romaine : peinture murale et sculpture

Xavier Lafon

– Alix BARBET, *La peinture murale en Gaule romaine*, Paris, Picard, 2008. 400 p., 568 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-2-70840-757-2 ; 99 €.

– Césaire, *le Rhône pour mémoire : vingt ans de fouilles dans le fleuve à Arles*, Luc Long éd., (cat. expo., Arles, Musée départemental Arles antique, 2009-2010), Arles, Actes Sud/Musée départemental Arles antique, 2009. 396 p., 250 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-2-74278-610-7 ; 39 €.

– Michel CHRISTOL, Dominique DARDE éd., *L'expression du pouvoir au début de l'Empire : autour de la Maison Carrée à Nîmes*, (colloque, Nîmes, 2005), Paris, Errance, 2009. 224 p., fig. en n. et b. ISBN : 978-2-877-72380-0 ; 34 €.

– Vassiliki GAGGADIS-ROBIN et al. éd., *Les ateliers de sculpture régionaux : techniques, styles et iconographie*, (colloque Arles/Aix-en-Provence, 2007), Arles, Musée départemental Arles antique/Aix-en-Provence, Centre Camille Jullian, 2009. 840 p., fig. en n. et b. ISBN : 978-2-916-50405-6 ; 60 €.

– Emmanuelle ROSSO, *L'image de l'empereur en Gaule romaine : portraits et inscriptions*, Paris, CTHS, 2006. 604 p., 225 fig. en n. et b. ISBN : 2-735-50583-9 ; 50 €.

Dans le domaine des Antiquités nationales et plus particulièrement pour la période gallo-romaine, ces trente dernières années ont été marquées par la multiplication des travaux consacrés à la culture matérielle (notamment à la céramique produite en Gaule) et des études concernant le territoire et l'occupation des sols, de la protohistoire finale au début du Moyen Âge¹. En comparaison, les études dédiées en France à ce qu'il faut bien appeler l'histoire de l'art étaient, sinon tout à fait absentes, du moins en nombre très réduit. Seule exception, l'architecture – et plus encore sa dimension urbanistique, voire l'histoire des techniques de construction avec la prise en compte depuis les années 1980 des matériaux périssables –, continuait de susciter des travaux nombreux, notamment en raison de la multiplication des fouilles de sauvetage sur des territoires de plus en plus considérables. Le décor architectural proprement dit, étudié par ailleurs dans ce numéro par Dominique Tardy, ressort également comme un aspect notable des recherches récentes.

Les raisons conduisant à cet état des faits sont multiples. Une des plus importantes (même si elle est rarement reconnue...), surtout pour la sculpture en ronde-bosse, est la prédominance d'une bibliographie germanophone, d'accès plus difficile que celle en italien ou en anglais². À cela s'ajoutent des raisons propres aux objets eux-mêmes, en premier lieu leur caractère fragmentaire (fig. 1) : les « œuvres » conservées ne sont qu'exceptionnellement complètes et l'analyse porte le plus souvent exclusivement sur des éléments de taille très réduite, dont la connaissance repose sur les aléas des découvertes. Enfin, on ne saurait négliger les difficultés des problématiques liées, de façon générale, à la place accordée aux provinces gauloises dans l'Empire romain par les chercheurs français, pris entre deux formes de nationalisme : d'une part la recherche de « l'héritage gaulois » incarné par Vercingétorix, et d'autre part le sentiment d'appartenance à la sphère romaine, modèle du colonialisme. Les œuvres concernées – dont certaines sont clairement de fabrication locale tandis qu'il s'agit, pour d'autres, d'objets importés – relèvent majoritairement de notables « gaulois » tout en étant intégrées dans l'ensemble beaucoup plus vaste de l'Empire romain, réputé pour son unité idéologique et artistique. La fonction de ces œuvres n'est pas non plus univoque : certaines sont destinées à un usage privé, dans le cadre de *domus* et de *villae*, tandis que d'autres appartiennent à des monuments publics (forum, temple, théâtre, etc.). S'ajoute enfin une question spécifique au monde romain, à savoir l'absence quasi générale d'originaux, tous les objets disponibles n'étant que des copies et parfois même des copies de copies.

Examiner conjointement les travaux récents consacrés à la peinture murale et à la sculpture antiques découvertes en France peut sembler

1. Restitution d'une paroi à sujet mythologique, Charleville Mézières, quartier du Montcy-Saint-Pierre : les parties conservées, délimitées par un trait fin, concernent moins de 10% de la paroi originale [BARBET, 2008, p. 283].

paradoxal, même si toutes deux ont contribué au décor des bâtiments. Mais dans un domaine où les études portant sur la production artistique se multiplient depuis peu, une telle comparaison permet de mettre en valeur les conditions de ce qu'il faut bien appeler un renouveau et, par là, de tenter de mesurer les progrès de nos connaissances au regard des découvertes faites sur le territoire de l'ancienne Gaule.

Dans le panorama des recherches, la peinture murale occupe une position intermédiaire entre l'architecture et la sculpture, en raison à la fois du rôle personnel joué par Alix Barbet et, accessoirement, de l'absence de doute sur l'origine géographique des découvertes. Alors que les publications consacrées aux mosaïques se faisaient déjà régulières dans le cadre des suppléments à *Gallia*, un seul volume de la collection (portant sur Glanum) a été consacré à la peinture murale³. La naissance d'un centre spécialisé, sous la responsabilité de Barbet, centre bientôt localisé à Soissons mais rattaché au laboratoire d'archéologie de l'ENS, a permis de définir des méthodes de restauration, de concentrer la documentation et de mener de très nombreuses études ponctuelles. On attendait en revanche une véritable synthèse, lacune que vient combler depuis peu l'ouvrage de Barbet sur *La peinture murale en Gaule romaine* (BARBET, 2008).

De son côté, la sculpture entendue comme décor architectural et plus encore comme statuaire (relief et ronde-bosse) semblait, sauf exception notable, ne plus retenir l'attention des chercheurs. De fait, il n'existe encore à l'heure actuelle aucune équipe constituée autour de cette thématique, faute de quoi des chercheurs isolés ont pris le relais. Parmi les signes précurseurs du renouveau de ce domaine en cours depuis les années 1980, signalons les actes du colloque *La sculpture d'époque romaine dans le nord*⁴. Toutefois, il faut rappeler – signe de l'intérêt réduit porté à la sculpture jusqu'à ces dernières années – que *Les ateliers de sculpture régionaux : techniques, styles et iconographie* ici recensé (GAGGADIS-ROBIN *et al*, 2009) correspond à la publication du premier « colloque international sur l'art provincial romain », organisé en France en 2007, alors que la rencontre en est aujourd'hui à sa dixième édition depuis 1989. On commence heureusement

à rattraper ce retard : de fait, quatre des cinq ouvrages examinés sont entièrement (ou du moins largement) consacrés à la sculpture, avec une iconographie à la hauteur des enjeux.

Bien entendu, étudier la production artistique antique découverte en Gaule demande au préalable l'établissement d'une méthodologie adaptée. Si les publications présentées relèvent autant d'actions individuelles (ROSSO, 2006 ; BARBET, 2008) que de travaux collectifs (*César...*, 2009 ; CHRISTOL, DARDE, 2009 ; GAGGADIS-ROBIN *et al*, 2009), tous présentent des pratiques communes faisant appel à la recherche documentaire et à des méthodes d'analyse transdisciplinaires.

Méthodologie : corpus et regards croisés

Pour ce qui relève de la recherche documentaire, ces dernières années ont été marquées en France par la reprise de la constitution de corpus, à commencer par la série du *Nouvel Espérandieu*, qui s'approprie les principes d'un catalogue exhaustif des sculptures gallo-romaines lancé par Émile Espérandieu avant 1914 et achevé par Raymond Lantier après la Seconde Guerre mondiale⁵. On ne s'étonnera pas de retrouver parmi les contributions rassemblées dans les deux colloques, *L'expression du pouvoir au début de l'Empire* (CHRISTOL, DARDE, 2009) et *Les ateliers de sculpture régionaux*, le nom des principaux auteurs des volumes parus ou attendus du *Nouvel Espérandieu*. Le travail de collecte et de vérification réalisé dans certains cas par un seul spécialiste par thème – à l'instar d'Emmanuelle Rosso pour les portraits impériaux (ROSSO, p. 189-546) –, s'inscrit cependant plus facilement dans des projets de type ANR, comme celui proposé par Dominique Tardy pour le décor architectural de la Gaule romaine (voir dans ce numéro, p. 257-263). L'ouvrage d'Alix Barbet (BARBET, 2008) reflète, outre le travail considérable de l'auteur depuis plusieurs décennies, celui mené par l'équipe de Soissons qui a permis d'augmenter le nombre de sites connus présentant des peintures de moins de 200 en 1960 à plus de 1 200 aujourd'hui. Signalons que le propos de l'ouvrage est bien servi par une iconographie particulièrement riche et « colorée », comme le souligne l'auteur avec une certaine malice en établissant le ratio entre figures et texte (565 images pour 196 395 mots !). Cette mise à

disposition « systématique » d'une documentation souvent ancienne mais surtout d'accès très difficile est également facilitée par les volumes de la *Carte archéologique de la Gaule* dirigée par Michel Provost, en voie d'achèvement. On y retrouve les éléments statuariers, parfois inédits, tandis que les peintures y sont moins représentées.

On ne saurait négliger pour autant l'apport des nouvelles découvertes. On relève ainsi dans les actes du colloque *Les ateliers de sculpture régionaux* la présence d'objets encore inédits, comme le « dauphin fontaine » étudié par Antoine Hermay (p. 551-556) provenant d'une fouille de l'INRAP à Prondines (Puy de Dôme), et le Neptune Hippius découvert à Douarnenez, examiné par Jean-Yves Éveillard et Yvan Maligorne (p. 556-564). Mais que dire de l'apport que constituent les statues du théâtre d'Apt (Patrick De Michèle, p. 41-48) ou, plus encore, du « César » d'Arles (*César*, p. 58-83 ; fig. 2) ? La médiatisation quelque peu outrancière dont cette trouvaille exceptionnelle a fait l'objet dès sa découverte témoigne de son effet sur le grand public comme sur les décideurs de l'archéologie, au détriment – au moins dans un premier temps – de la recherche. Non seulement il subsiste des doutes sérieux quant à l'identification du personnage, mais l'insistance sur ce seul portait occulte des œuvres au moins aussi importantes, à l'instar des bronzes hautement significatifs exhumés dans le même contexte, comme le gaulois captif (*César*, p. 150-160) ou la victoire (*César*, p. 166-171). Nonobstant leur mise en valeur quelque peu excessive, ces œuvres constituent un apport notable au corpus des connaissances. Leur étude s'impose donc particulièrement, surtout quand elle permet de compléter, comme à Douarnenez, des découvertes anciennes.

L'abondance et le morcellement de la documentation rendent indispensable le recours à un traitement informatif et à la

mise en place de procédures d'enregistrement standardisées (voir dans GAGGADIS-ROBIN *et al.*, 2009 : Boulanger-Elter, p. 575-580 ; Terrer, Richard, p. 823-826 ; Coignard, p. 827-832). Il convient cependant d'insister tout autant sur les travaux de nettoyage, de dessin, de restitution, etc., qui doivent être entrepris préalablement à toute étude de ces objets. De ce point de vue, la peinture antique, très souvent retrouvée en fragments dans des remblais, constitue un champ d'expérience particulièrement fécond (BARBET, 2008, p. 17-24). Le trophée de la Turbie, par exemple, dont plusieurs centaines de fragments ont été intégrées par Jules Formigé dans sa « restauration » du monument, doit aujourd'hui être revu, car aucune étude préalable n'avait été réalisée (Billinger dans GAGGADIS-ROBIN *et al.*, 2009, p. 138).

Une fois les corpus constitués, leur étude repose sur une série de contraintes ou plus exactement d'exigences. Le côté fragmentaire des œuvres connues nécessite non seulement d'affiner le regard au prix de longues années de pratique, mais aussi de recourir aux disciplines parallèles à l'histoire de l'art. Pour les historiens de l'art travaillant sur l'Antiquité, comme pour les autres facettes de la recherche archéologique, la tentation de se fier aux physiciens ou aux chimistes reste forte, même si l'on assiste aujourd'hui à une revalorisation des critères de datation stylistiques (Castorio dans GAGGADIS-ROBIN *et al.*, 2009, p. 572), tout aussi sinon plus fiables. Les travaux des archéomètres, quant à eux, concernent moins les datations que les traitements de surface (voir *César...*, 2009, p. 123, pour les traces de peinture sur les marbres, ou p. 172-173 pour les bronzes dorés) et les analyses de provenance des marbres blancs (*César...*, p. 84-85). De même, les critères stratigraphiques et archéologiques (l'étude du contexte, quand celui-ci est connu) ne peuvent être négligés, bien que ces informations doivent être examinées avec beaucoup de discernement s'agissant d'objets dont la durée de vie peut atteindre plusieurs siècles et qui ont pu être déplacés à plusieurs reprises. Dans le cas du groupe des statues impériales de Ruscino, par exemple, ces informations ont été fondamentales pour établir les étapes de sa constitution progressive tout au long de la dynastie julio-claudienne (ROSSO, 2006, p. 114-117, 124).

2. Tête de « César » avec un éclairage dramatique, en couverture de *César*, 2009.

Nonobstant l'utilité de telles analyses, l'apport fondamental pour ce type d'objets doit venir de l'examen des textes, littéraires pour les uns (peu fréquents pour la Gaule, excepté pour la mythologie), mais surtout épigraphiques, puisqu'ils nous renseignent de façon exclusive sur la nature des dédicants et des commanditaires, et parfois même sur les artistes/artisans. Bien évidemment, l'épigraphie est fondamentale dans le cas des portraits impériaux, comme l'indique le sous-titre même de l'ouvrage de Rosso.

Enfin, pour sortir des impasses méthodologiques, il est indispensable de pouvoir comparer les vestiges trouvés en Gaule avec ce que l'on connaît des autres provinces, notamment occidentales, ou encore avec la capitale, Rome. Un des apports majeurs du travail de Rosso est d'avoir montré la parfaite intégration dans le monde romain des portraits impériaux « gaulois », tant en ce qui concerne les répartitions dans le temps et dans l'espace que les types statuariers utilisés. Le nationalisme, voire le chauvinisme un peu étroit de certains chercheurs français vis-à-vis de ce patrimoine ne doit pas faire illusion : ces provinces appartiennent pleinement à l'Empire romain, et le mot « gallo-romain » doit donc conserver un sens strictement géographique, désignant une zone de découverte sans renvoyer à une culture nécessairement hybride. Cette précision est d'autant plus nécessaire que le lieu de fabrication peut être très éloigné de celui de découverte.

Des productions « locales » ?

Un des enjeux historiques majeurs de l'ensemble des recherches récentes – et ces cinq ouvrages ne font pas exception – est de tenter de montrer « l'originalité » de la Gaule – pour reprendre une expression de Paul-Marie Duval⁶ – en tant que centre de production dans le contexte romain. La question peut être articulée selon trois axes majeurs : les matériaux, les artisans/artistes et les sujets traités, en laissant de côté pour le moment la question des commanditaires, originaires ou non de la Gaule.

Le premier argument avancé en faveur d'une fabrication sur place est celui de l'utilisation de matériaux locaux. Elle paraît évidente dans le cas de la statuaire destinée aux monuments funéraires et plus largement aux portraits ou aux statues honorifiques de particuliers appartenant

manifestement (en raison du coût de ces produits) à un niveau social élevé. La pierre provient le plus souvent de carrières locales, dont l'emplacement avéré ou supposé à une distance de quelques kilomètres du lieu de production suggère l'absence d'un commerce véritablement autonome par rapport aux sculpteurs de ces matériaux. À ce sujet, Jean-Noël Castorio va jusqu'à proposer que les carriers auraient pu, pour les objets les plus simples, se muer en sculpteurs pour répondre à une demande strictement locale, assurant ainsi toute la chaîne de la production (GAGGADIS-ROBIN *et al.*, 2009, p. 572). La difficulté à travailler certains matériaux, comme le granit, peut entraîner de la part du sculpteur une adaptation également très locale du type de statuaire gréco-romain pris en compte. Le Neptune *Hippius* de Douarnenez (Éveillard et Maligorne dans GAGGADIS-ROBIN *et al.*, 2009, p. 564) illustre cette double orientation, alors que, par son nom, le dédicant de l'œuvre paraît être originaire de la région nîmoise et donc *a priori* davantage habitué à des formes plus classiques de la sculpture. L'utilisation de matériaux strictement locaux est donc un signe assez probant d'une fabrication également locale, mais il faut s'entendre sur le sens de ce qualificatif : certains matériaux, comme le calcaire ou le grès, voyagent sur plusieurs dizaines voire des centaines de kilomètres à l'intérieur des provinces gauloises sans que l'on parle d'importations. De fait, la question se pose véritablement pour des matériaux qualifiés de précieux, comme les marbres.

Ainsi, pour les portraits impériaux, le marbre pyrénéen a pu concurrencer les marbres importés. La seule présence de ce matériau permet de définir, à l'intérieur de séries régionales, de nouveaux groupes et donc de faire progresser l'étude iconographique de ce type de portraits (ROSSO, 2006, p. 155-156) en distinguant objets importés et objets réalisés localement. Plusieurs épaves témoignent, assez logiquement, du transport jusqu'en Gaule d'œuvres achevées, comme la tête d'Auguste découverte sur le littoral de la Camargue (*César...*, 2009, p. 34 ; ROSSO, 2006, n° 115). En revanche – et cela est moins attendu –, la découverte d'épaves maritimes chargées de blocs de marbre brut provenant de Grèce ou d'Italie (ROSSO, 2006, p. 157 ; *César...*, 2009, p. 42) prouve parallèlement que les matériaux locaux n'étaient

pas les seuls travaillés en Gaule : il n'existe donc pas d'adéquation absolue entre l'origine des matériaux et l'origine des œuvres. L'importation de matériaux bruts concerne également la peinture murale, mais à une échelle quantitative réduite. Ainsi, les boules de bleu d'Égypte découvertes dans des épaves comme Planier III (Marseille) ne sont pas sans rappeler celles trouvées lors des fouilles de Saint-Romain-en-Gal (BARBET, 2008, p. 30). Dans ce cas cependant, en raison de la fréquence d'utilisation de ces matériaux dans les peintures elles-mêmes, on ne peut exclure une part de production régionale.

Contrairement aux apparences, l'examen des matériaux ne peut donc permettre de répondre de manière univoque à la question des ateliers locaux, et il faut admettre effectivement l'existence de solutions très diverses. Signalons toutefois que la diffusion dans les Gaules des statues en marbre d'importation montre clairement que, pour la seule catégorie des portraits impériaux, les produits importés, plus fréquents en Narbonnaise que dans les Trois Gaules, bénéficiaient certainement d'une cote supérieure auprès des notables locaux, qui pouvaient en outre s'approvisionner plus facilement en produits (finis) importés dans les régions proches de la Méditerranée. Il reste en revanche difficile de déterminer si la rareté de ces portraits dans la majeure partie des Trois Gaules était liée à la difficulté de transporter le marbre (brut ou travaillé), à un intérêt moindre pour les objets finis eux-mêmes (ROSSO, 2006, p. 157) ou à une prééminence des œuvres en métal (qui ont fait l'objet, depuis l'Antiquité, d'une récupération quasi systématique).

Si la question des ateliers de production est naturellement au centre des préoccupations des intervenants du colloque sur *Les ateliers de sculpture régionaux*, on la retrouve de manière lancinante dans l'ensemble des publications recensées ici. De fait, dans le contexte de la Gaule romaine, les éléments qui permettent de justifier l'usage du mot « atelier » sont divers, une fois admise la légitimité d'utiliser des critères stylistiques (la présence de tel ou tel motif, l'utilisation d'un outil plutôt qu'un autre...) pour décrire une réalité sociale (l'origine ethnique des artistes, le rôle de chefs d'ateliers exogènes par rapport au reste de la main-d'œuvre... ; voir Fellague dans

GAGGADIS-ROBIN *et al.*, 2009, p. 533-534). Sans trancher sur la localisation en Gaule ou ailleurs de ces ateliers, Rosso insiste sur la place importante qu'occupe la Narbonnaise – par rapport à Rome, à l'Italie et aux autres provinces – dans la définition des « têtes de série » (ROSSO, 2006, p. 158), ces œuvres qui, pour chaque type de portrait connu, sont actuellement considérées comme l'exemplaire le plus proche du modèle original, bien évidemment disparu. Particulièrement remarquable de ce point de vue apparaît le portrait que Rosso identifie comme celui de Marcellus (fig. 3), longtemps interprété comme Octave ou l'un de ses fils adoptifs.

Si la présence de têtes de série témoigne de la place exceptionnelle occupée par la Narbonnaise dans la commande de ces œuvres, elle ne prouve pas pour autant l'existence d'ateliers locaux. En revanche, la découverte relativement fréquente de portraits retravaillés, notamment après une *damnatio memoriae*, en est un indice quasi incontestable (ROSSO, 2006, p. 162-163), car ces retouches, relativement tardives par rapport à l'œuvre originelle, ne peuvent être produites par l'atelier initial. En revanche, Rosso signale l'existence d'un seul portrait inachevé (Antonin à Béziers) pouvant prouver l'implantation d'ateliers (p. 362). L'hypothèse d'ateliers itinérants, où les artistes tirent partie de leur formation classique et font usage de matériaux d'origines diverses, est avancée dans l'ensemble de ces cinq ouvrages – y compris pour la peinture murale – comme une alternative crédible au « tout gaulois » ou « au tout romain ». L'*Auguste* d'Arles, dont l'essentiel (la tête), en marbre de

Carrare, a pu être importé au moins semi-fini et le manteau, en calcaire local, achevé sur place (p. 160), témoigne vraisemblablement d'un autre type de situation mixte. Mais on doit surtout saluer la grande prudence manifestée par tous les auteurs sur ce point, faute de preuves décisives.

3. Portrait de Marcellus (?), Arles, musée de l'Arles antique [ROSSO, 2006, p. 323].

Concernant les thèmes iconographiques, on reconnaît en général une absence de créations « gauloises » et donc l'emprunt systématique de modèles importés, y compris pour les peintures. Seule une variation dans la fréquence d'un thème iconographique peut éventuellement être invoquée comme signe d'une originalité gauloise. Il reste néanmoins impossible d'imputer ces tendances aux goûts particuliers des commanditaires ou aux pratiques d'ateliers régionaux, puisque l'origine géographique de ces objets reste hypothétique, à l'exception notable des peintures murales impossibles à déplacer. Cela ne signifie pas l'absence totale d'objets curieux (en dehors des canons classiques), comme ce bloc à trois faces de Scarponne-Dieulouard, qui témoigne d'une culture hellénisée (Dédale, Achille) assez étonnante dans le contexte lorrain de la découverte (Moitrieux, Boulanger, Gucker dans GAGGADIS-ROBIN *et al*, 2009, p. 581-590 ; fig. 4). On comprend alors l'intérêt des mises en série et la constitution de banques de données, mais également l'apport d'un regard extérieur à la Gaule pour expliquer des motifs apparemment anodins mais qui présentent en réalité une richesse d'informations. Citons, par exemple, les reliefs de l'arc de Carpentras (Estanol dans GAGGADIS-ROBIN *et al*, 2009, p. 49-57), symboles de la domination du monde par Auguste, incarnée dans la représentation, sous forme de captifs, de peuples divers – et non de seuls gaulois, comme on l'écrivait jusqu'alors. Le caractère celtique ou celtisant de cette iconographie, que beaucoup s'évertuaient encore il y a peu à discerner et à mettre en valeur dans la foulée de Jean-Jacques Hatt⁷, s'en trouve considérablement réduit. L'architecture, en revanche, échappe largement à cette réévaluation, car le plan du *fanum* gallo romain apparaît bien comme une particularité des régions ancienne-

ment dominées par les Celtes, même si les plus anciens exemplaires connus sont bien postérieurs à la Conquête césarienne.

Entre contraintes et libertés de choix

Les objets étudiés dans ces ouvrages du point de vue notamment de la recherche des filiations, des influences, etc., renvoient également à une autre question essentielle, celle des commanditaires, en particulier pour les manifestations destinées à des espaces publics. L'absence de création locale fait *a priori* penser à des choix imposés par les autorités romaines. Un certain nombre d'indices vont dans ce sens, en particulier les documents écrits examinés dans les actes du colloque consacré au bimillénaire de la Maison Carrée, au titre significatif, *L'expression du pouvoir au début de l'Empire* (CHRISTOL, DARDE, 2009). Il s'agit notamment des décrets promulgués à Rome pour accompagner ou mieux encadrer les hommages qui devaient être rendus par les cités à l'occasion du décès des princes de la famille impériale à l'époque julio-claudienne, Marcellus, les petits-fils d'Auguste, Drusus et enfin Germanicus. Des copies de ces documents ont été pour l'essentiel retrouvées en Espagne, à commencer par la *Tabula Siarensis*, mais il ne fait pas de doute que l'ampleur de leur diffusion interdit de parler de véritable initiative locale. Les types statuariers et les monuments (arcs, autels, temples) dont la construction ou l'érection est ordonnée dans ces décrets ou sénatus-consultes se retrouvent de façon générale dans l'ensemble des villes connues, signalant un parfait respect de ces consignes, à l'instar de la Maison Carrée, qui synthétise avec des dimensions réduites plusieurs modèles augustéens de Rome : le temple d'Apollon *in Circo* pour le plan pseudo-périptère, le temple de *Mars Ultor* pour le traitement stylistique de l'ordre corinthien et l'*ara Pacis Augustae* pour les frises de rinceaux (fig. 5). Or, les modalités de transmission de ces consignes (qui pouvait être relativement rapide) nous échappent totalement. L'intervention de gouverneurs ou autres magistrats romains est impossible à prouver même si, en particulier pendant la période augustéenne, la présence physique de l'empereur ou de proches comme Agrippa a dû jouer un rôle très direct, y compris dans les provinces alpines durement soumises par Auguste.

4. Blocs à trois figurations dont Achille et Dédale (?) [Boulanger, Gucker, dans GAGGADIS-ROBIN, 2009, p. 587].

5. Les rinceaux de la frise de la Maison Carrée de Nîmes, d'après Robert Amy [CHRISTOL, DARDE, 2009, p. 112].

En raison du nombre d'œuvres conservées en Gaule, se pose au passage la question de l'adhésion véritable non pas des populations – jamais consultées – mais des élites : il est impossible d'interroger les notions de sincérité et de spontanéité qui sous-tendent cet ensemble de convenances.

Le parallélisme que l'on peut établir entre la répartition des portraits impériaux et le statut des cités (capitales de provinces, colonies romaines, etc.) correspond donc *a priori* au niveau d'intervention des autorités romaines. Toutefois, cette différence de densité des réalisations est également susceptible de renvoyer à des capacités financières différentes ou encore à des différences culturelles. La très grande diversité stylistique qui prévaut dans le choix des portraits impériaux retrouvés en Gaule, même si aucun n'est véritablement une création originale, montre cependant qu'il existait pour le moins une certaine marge de manœuvre, peut-être plus grande que dans le choix des ornements architecturaux et des plans des édifices publics. Il ne s'agit pas, comme le propose Rosso (ROSSO, 2006, p. 172), d'une différence liée à celle des investissements nécessaires, mais bien de l'absence de monopole étatique dans la réalisation des œuvres. Face à cet état des choses, il devenait nécessaire de rester dans le flou sur les modalités de réalisation des objets commandés afin de conserver l'image du consensus entre toutes les parties du monde romain et entre les habitants de chacune des cités. Cela contribue à donner à l'art romain en général et gallo-romain en particulier un aspect très convenu, où la position personnelle de l'artiste s'estompe face aux volontés de ceux qui décident de la commande. Cette dimension des recherches, essentielle, ressort clairement de ces cinq ouvrages.

On ne peut que se féliciter du développement que connaissent aujourd'hui les études consacrées à la production artistique mise au jour dans les anciennes provinces gauloises et souhaiter la poursuite d'entreprises comme celle du *Nouvel Espérandieu*. Des recherches portant notamment sur

les aspects idéologiques de cette production paraissent jusqu'à peu réservées à Rome ou aux provinces disposant d'un nombre de textes plus important, littéraires comme épigraphiques. Une collaboration plus intense entre épigraphistes et historiens de l'art (ou la conjonction de ces deux qualités comme chez Rosso !), et la prise en compte plus systématique de ce qui existe dans les autres parties du monde romain permettront de mieux « situer » les provinces gauloises ; c'est à ce prix que leurs spécificités éventuelles dans le domaine du décor pourront être clairement établies. En attendant, on se réjouira de pouvoir disposer de telles monographies individuelles et collectives, dont il faut en outre saluer la qualité et la richesse des illustrations – un enjeu qui n'est pas des moindres pour la discipline.

1. Témoignent de cette situation aussi bien le recrutement de chercheurs au CNRS que les titres des thèses des candidats à la qualification au CNU.

2. Ce n'est vraisemblablement pas un hasard si la seule région française qui pouvait faire exception était l'Alsace et la Moselle, en particulier grâce aux travaux de Jean-Jacques Hatt : *Strasbourg musée archéologique, sculptures antiques régionales*, Paris, 1964 ; *Sculptures gauloises esquisse d'une évolution de la sculpture en Gaule depuis le VI^e siècle avant Jésus-Christ jusqu'au IV^e siècle après Jésus-Christ*, Paris, 1966 ; *Les Celtes et les Gallo-romains*, (collection *Archaeologia Mundi*), Genève, 1970, pour ne citer que des monographies.

3. Alix Barbet, *Recueil général des peintures murales de la Gaule romaine*, I, Narbonnaise, I, Glanum, (*Gallia. Supplément*, 31), Paris, 1974.

4. Hélène Walter éd., *La sculpture d'époque romaine dans le nord, dans l'est de la Gaule et les régions avoisinantes – Acquis et problématiques actuelles*, (colloque, Besançon, 1998), Besançon, 2000.

5. Émile Espérandieu, Raymond Lantier, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, 15 vol., Paris, 1907-1965.

6. Paul-Marie Duval, « L'originalité de l'architecture gallo-romaine », dans *Travaux sur la Gaule 2*, (CEFR 116), Rome, 1989, p. 1055-1086 (communication originale publiée en 1963).

7. Voir en dernier lieu Jean-Jacques Hatt, *Mythes et dieux de la Gaule*, I, *Les grandes divinités masculines*, Paris, 1989.

Xavier Lafon, Institut de recherche sur l'architecture antique (USR 3155), Université de Provence/CNRS
xlafon@orange.fr