L'*auctoritas* du Classique dans la construction de la périodisation de l'art romain

The auctoritas of Classicism in the periodization of Roman art

Die Auctoritas der Klassik für die Periodisierung römischer Kunst

L'auctoritas del Classico nella costruzione della periodizzazione dell'arte romana e l'importanza del suo ruolo ideologico

El auctoritas de lo Clásico en la construcción de la periodización del arte romano

Mario Denti

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2677>

DOI : 10.4000/perspective.2677

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 684-702

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Mario Denti, « L'*auctoritas* du Classique dans la construction de la périodisation de l'art romain », *Perspective* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 11 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2677> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.2677>

TRAVAUX

684 L'art romain

703 L'art médiéval

715 L'architecture du XIX^e siècle

733 L'art italien du XX^e siècle

L'auctoritas du Classique dans la construction de la périodisation de l'art romain

Mario Denti

Des facteurs complexes, concernant tant l'objet que la méthode de la recherche, contribuent aujourd'hui à construire la périodisation de l'art romain. Puisque l'analyse de chaque contexte politico-culturel représente l'instrument primordial de la compréhension du parcours historique de ses manifestations figuratives, il convient de les énoncer brièvement dans l'objectif d'exposer les lignes-guide de notre travail, même s'ils sont évoqués et discutés ponctuellement dans cette étude à caractère diachronique.

Laissons d'abord derrière nous tout schéma interprétatif de l'art romain en termes évolutifs, construit sur la reconnaissance de moments qualitativement émergeant (identifiés dans l'art augustéen et pendant le principat des Antonins) et des phases de « décadence » (représentées notamment par l'art de l'« Antiquité tardive »). Un tel système appartient désormais à une autre saison de l'historiographie archéologique et historico-artistique (BRENDÉL, 1982b).

Quand nous parlons d'« art » romain nous utilisons une terminologie forcément moderne, puisque notre langage a du mal à trouver les mots corrects pour nommer un phénomène qui appartient à une phase de l'histoire occidentale dans laquelle l'autonomie de l'art (et de l'histoire de l'art) n'existait pas. Nous pourrions – en guise d'instrument de travail – traduire la complexité des composantes constitutives du terme moderne « art » pour l'époque romaine dans une formule telle que « l'ensemble des manifestations figuratives faisant partie du système de la communication du monde romain ». Au moins jusqu'à la fin du II^e siècle après J.-C. – la période qui marque le début de la contraction de l'activité évergétique –, une production figurative impressionnante en termes de quantité et de qualité avait été directement déterminée par la compétition politique, à coup d'élaboration d'images, de construction de bâtiments et de leur ornementation en marbre, stuc, peinture et mosaïque. La réitération presque obsessionnelle des images des personnages honorés, présentes en dizaines d'exemplaires dans tous les espaces de la vie urbaine des communautés hellénistico-romaines de l'Empire (*fora*, *agorai*, sanctuaires, gymnases, basiliques, théâtres, thermes, *domus*) est l'exemple le plus éclatant du fonctionnement capillaire du plus formidable système sémantique que l'histoire occidentale ait connu (HÖLSCHER, [1987] 1993).

Le rôle joué par les facteurs historico-politiques se révèle particulièrement important dans l'évaluation des phénomènes figuratifs du monde romain. Ces derniers représentent en effet les ingrédients d'un système complexe de circulation d'idées et de messages à haute teneur idéologique qui caractérise des organismes sociaux fortement structurés et hiérarchisés. Pour cette raison, la construction de la périodisation de l'art romain ne peut se fonder que sur la perception de la dialectique continuellement entretenue entre le contexte politico-idéologique et les aspects formels des produits artistiques. Ceux-ci se montrent perpétuellement confrontés à l'autre élément clé de leur histoire, le monde grec.

Mario Denti, professeur d'archéologie et d'histoire de l'art antique à l'Université de Haute-Bretagne, Rennes 2 (UMR 6566), travaille sur le langage figuratif et les contextes monumentaux du monde hellénistique grec et romain. Responsable de la mission archéologique à l'Incoronata (Italie), il dirige des recherches sur les relations entre Grecs et Indigènes aux VIII^e et VII^e siècles avant J.-C. et étudie l'imagerie de la céramique de l'époque orientalisante.

La Grèce et Rome représentent, dans cette perspective, les deux ingrédients principaux d'une même culture figurative, une culture en grande partie profondément unitaire. Toutefois, la vision actuellement dominante de ces phénomènes se construit encore en termes de distinction : l'« art grec » d'un côté, l'« art romain » de l'autre. Cette conception a une longue histoire derrière elle, qu'on peut faire remonter à l'époque hellénistique tardive, quand elle répondait à des intérêts idéologico-politiques précis. Cette vision dichotomique, qui a conduit à une lecture « bipolaire » de l'art romain (SETTIS, 1982) encore très souvent retenue (DENTI, 2008), naît exactement au moment de la construction du mythe du Classique¹. Elle a continué à exercer son hégémonie intellectuelle jusqu'à nos jours, par le biais du long processus d'appropriation des sources littéraires par l'historiographie et la culture, aussi bien que par l'élaboration des méthodes d'une discipline archéologique qui a voulu se parer du titre de « classique » (CANFORA, 1980). Un même fil rouge nous lie à Winckelmann, à Lorenzo Ghiberti, à Quintilien, à Pliny l'Ancien, et jusqu'à leurs sources de l'époque hellénistique, Xénocrate d'abord et, autour du milieu du II^e siècle avant J.-C., Apollodore d'Athènes (BIANCHI BANDINELLI, 1959 ; SCHWEITZER, 1967b ; COARELLI, 1996, p. 57, 62).

La périodisation de l'art romain joue ainsi sur notre capacité d'appréhender les oscillations et les déclinaisons de la présence de l'élément grec dans les choix idéologiques et formels des artistes et des commanditaires. Le rôle du phénomène d'une persistance sur la longue durée des styles et des schémas iconographiques du passé, unique dans l'histoire occidentale, est également primordial. Des changements réels, des modifications profondes ne sont perceptibles que partiellement durant ce long parcours historique : nous serons toujours face à des « variations sur un thème », présentant des écarts très relatifs par rapport à une tradition fortement stéréotypée, puisque dotée d'une grande valeur normative. Dans ce contexte s'inscrit également le phénomène des « copies » des maîtres de l'art grec, qui a perduré tout au long des siècles de l'Empire (ZANKER, 1974). La nature de cette attitude conservatrice et rétrospective trouve ses racines dans la structure historique de la pensée politique antique.

L'art romain se caractérise également par une renaissance stylistique constante et cyclique de l'élément classique et de l'élément hellénistique. Ce processus s'inscrit dans une trajectoire historique qui n'est ni linéaire ni évolutive mais qui est le fruit d'un entrelacement complexe d'options et de solutions stylistiques, iconographiques et idéologiques, sur le plan diachronique autant que synchronique. L'emploi de styles différents, ou « styles de genre », dans une même période ou sur un même monument, est l'une des composantes les plus significatives de cette production (VON BLANCKENHAGEN, 1942 ; critique dans HÖLSCHER, [1987] 1993, p. 17 ; SETTIS, 1989, p. 860). Ces « inégalités du Contemporain » (BRENDÉL 1982b, p. 105-113), fruit d'un choix sélectif entre toutes les tendances stylistico-iconographiques possibles du répertoire mis à disposition par l'art grec, permettaient de signifier des qualités conceptuelles et formelles spécifiques, dessinant les contours d'un langage figuratif qui se rapprochait considérablement de celui actuel : « En ce sens, on peut considérer l'art romain comme le premier art 'moderne' de l'histoire » (BRENDÉL 1982b, p. 113)². Cette trajectoire « au pluriel » n'empêche pas d'identifier une attitude culturelle unificatrice, à caractère fondamentalement rétrospectif, qui n'a jamais quitté sa matrice hellénique tout au long de son développement historique (SETTIS, 1989, surtout p. 856)³.

Tout discours sur la périodisation d'une production artistique qui s'étale sur un espace géographique aussi vaste que celui de l'Empire romain doit tenir compte de la nécessité de recourir à une opération heuristique forcément simplificatrice. La richesse et la complexité de l'articulation des écoles locales actives dans les différentes régions de l'Empire (et notamment le prétendu « art provincial ») n'auront pas la place qu'il leur faudrait dans ce parcours. Notre travail se limite à aborder le problème en privilégiant les manifestations figuratives urbaines et les monuments de l'art « officiel » (SETTIS, 1989, p. 829)⁴.

Le problème du début et de l'identité de l'art romain, deux facettes d'une même médaille

Histoires d'origine

Dès le début de ce parcours des périodes de l'art romain, la situation se révèle problématique. En effet, quand pouvons-nous légitimement commencer à parler d'art romain ? Nous verrons par la suite que ce même problème se pose, très significativement, pour la fin de l'art romain (SETTIS, 1982, p. 192). L'interprétation historiographique la plus conventionnelle estime qu'il faut attendre le II^e siècle avant J.-C. et elle se retrouve encore parfois strictement appliquée (KLEINER, 1992).

Pourquoi rien (ou presque) n'est-il censé se passer avant ? Ou mieux : pourquoi les manifestations figuratives propres de ces phases restent-elles reléguées à des civilisations artistiques *autres* que celle de Rome, même si Rome existe bien depuis six siècles ? En premier lieu, les éléments traditionnellement considérés comme particuliers à l'art romain, notamment l'art du portrait à caractère réaliste et le relief historique, se manifestent définitivement et remarquablement sur la scène internationale méditerranéenne à ce moment-là (ce crucial II^e siècle). Mais nous savons aujourd'hui que cette interprétation – tendant à charger d'importance excessive le rôle de la matrice « romano-italique » de ces deux genres artistiques – ne peut plus être accueillie. Ces deux genres artistiques sont en effet solidement documentés bien avant leur développement dans le monde romain – ou romanisé – et représentent deux éléments constitutifs de la production figurative de l'Hellénisme (pour le relief : TORELLI, 1982 ; HÖLSCHER, [1987] 1993, chap. 4 et 5 ; pour les portraits : ZANKER, 1976 ; ZANKER, 1979 ; ZANKER, 1987 ; COARELLI, 1996 ; DENTI, 2007 ; DENTI, 2008).

En outre, on a longtemps considéré qu'un développement quantitatif réellement important et nouveau de la documentation figurative romaine, par rapport à l'état des attestations des époques antérieures, se serait manifesté également à partir du II^e siècle : « pour la période précédant les guerres puniques, nous ne possédons pas une quantité suffisante de matériaux assez caractéristiques pour tracer une histoire de l'art romain significative » (BRENDL, 1982c, p. 133)⁵. Ainsi s'exprimait, au début des années 1960, Otto Brendel, le savant qui pour la première fois a jeté les fondements de l'élaboration d'une critique globale des théories sur l'art romain (DENTI, 1985)⁶. Mais cela n'est plus aujourd'hui que partiellement vrai car les études des dernières trente ou quarante années ont permis de dévoiler une richesse inimaginable auparavant, non seulement pour l'époque républicaine haute et moyenne (grosso modo du V^e au III^e siècle avant J.-C. ; *Roma medio-republicana*, 1976) mais également pour la période liée à ses débuts sur la scène politique internationale, l'époque archaïque (*La grande Roma dei Tarquinii*, 1990).

Ainsi, l'image même de l'art romain en est sortie profondément bouleversée. La Capitale et le monde latin des premiers siècles de leur existence ont définitivement cessé d'être conçus comme des milieux marginaux dans l'horizon culturel méditerranéen, à l'écart des développements culturels et artistiques de la Grèce. Dans cette vision, ils n'avaient jamais cessé d'être caractérisés par une disposition « utilitariste » et « concrète » (SCHWEITZER, 1967c ; BIANCHI BANDINELLI, 1961, p. 241-242 ; sur ce dernier ouvrage, voir SETTIS 1982, p. 174), sans intérêt pour les « embellissements » de l'art grec au moins jusqu'aux années de la conquête militaire du monde hellénistique au II^e siècle avant J.-C. Comme Salvatore Settis l'a efficacement mis en évidence (SETTIS, 1982, p. 174-175), cette interprétation est fortement marquée par une attitude classicisante, fruit d'un schéma conceptuel à caractère « bipolaire » fondé sur une dichotomie Grèce/Rome, déjà propre aux sources anciennes, auprès desquelles elle trouvait justification et confirmation. Cette théorie, sciemment élaborée par les cercles intellectuels qui,

1. Portrait masculin, I^{er} siècle avant J.-C., Rome, Museo Torlonia.

à l'époque républicaine tardive, travaillaient pour les intérêts des grandes familles du patriciat urbain (COARELLI, 1996) était le fruit d'une idéologie sénatoriale engagée à forger l'image d'une pureté « romaine ». Elle était construite – à travers les images – sur des coordonnées formelles tendant à souligner les valeurs traditionalistes « vétéro-républicaines » de probité, de rigueur intellectuelle et d'honnêteté politique. L'expression renfrognée du vieux patricien dans ce magnifique portrait « réaliste » (fig. 1) représente parfaitement cette attitude, même si l'œuvre ne pourra jamais cacher la haute maîtrise de la main du sculpteur grec qui l'a réalisée. Cette prétendue innocence – fruit d'une évidente mauvaise conscience (BIANCHI BANDINELLI, 1969, p. 43-44) – serait restée à l'abri des néfastes influences des mœurs hellénistiques jusqu'à

l'introduction en Italie de la *luxuria asiatica* : « *Asia primum devicta luxuriam misit in Italiam* » [La conquête de l'Asie introduit pour la première fois la luxure en Italie] (Pline, N. H. XXXIII, 53). La perception de la coïncidence historique entre la prise définitive de la Grèce, en 146 avant J.-C., et l'introduction à Rome des « vices » grecs, était d'ailleurs bien présente chez des écrivains de l'époque hellénistique tardive et leurs continuateurs impériaux (Pline, *ibidem*).

En revanche, l'archéologie nous a désormais enseigné comment la Capitale et le monde latin qui l'entourait constituaient, depuis la fondation de l'*Urbs* autour de la moitié du VIII^e siècle avant J.-C., un milieu profondément demandeur d'artistes, de techniques, de répertoires et d'idées, capables de consolider sa progressive hégémonie politico-institutionnelle et militaire. Il s'agissait donc d'un milieu immédiatement nourri, dès sa naissance et tout au long des premiers siècles de son histoire, par les modèles provenant du monde méditerranéen (grecs, étrusques, phéniciens, italiques, proche-orientaux). Ensuite, les coordonnées culturelles mêmes de l'état républicain ont été bâties sur les expériences contemporaines du monde grec. Les phases d'hellénisation selon l'interprétation actuelle de l'histoire politico-culturelle de Rome antique sont donc multiples (COARELLI, 1996, p. 15-84) et celle du II^e siècle n'est que l'une – certainement fondamentale puisque correspondant à un véritable moment de non-retour – d'une série dense et articulée, destinée à ne jamais s'arrêter tout au long de l'histoire antique.

Si cela est vrai, nous devons en tirer au moins deux conséquences importantes. En premier lieu, la nécessité de réfléchir sur la possibilité de situer la phase la plus ancienne de la périodisation de l'art romain au sein de l'époque archaïque, voire même au moment de la naissance de la ville. Affronter le problème de la redéfinition du début de l'art romain, en excluant tout recours à une approche « ethnico-raciale » de la question, telle que l'a formulée l'historiographie germanique des années 1940 (KASCHNITZ-WEINBERG, 1944 ; sur ce dernier SETTIS, 1989, p. 848) – aujourd'hui parfois de nouveau considéré (DENTI, 2008) – signifie repartir sur de nouvelles bases méthodologiques, respectueuses de la complexité des notions d'« identité » ainsi que des relations entre « centre » et « périphérie ». Nous avons peu à peu appris à comprendre que les moments de la fondation d'une ville ou d'un État ne représentent pas de lentes phases de formation « marginales » ou « à l'écart », ou encore « en retard », selon les théories primitivistes privilégiant une vision évolutionniste du phénomène. Au contraire, comme la documentation archéologique des phases archaïques de Rome le démontre chaque jour, ces moments ont été immédiatement marqués par des réalisations monumentales majeures et par leurs retombées figuratives, les unes et les autres dépendant d'investissements identitaires importants et d'un urgent et nécessaire renforcement visuel

de la construction de l'hégémonie politique. Cette circonstance indique la voie vers une inévitable réélaboration théorique portant sur le langage figuratif romain à partir des époques les plus anciennes, qui puisse se confronter avec le problème de l'existence, de la naissance et du renforcement d'une identité figurative spécifique par rapport aux autres cultures artistiques qui ont contribué à sa formation (SETTIS, 1989, p. 835 et 849-863 ; COARELLI, 1996, p. 15). Une histoire de l'art romain antérieur à l'époque hellénistique tardive reste encore à écrire (les premières synthèses, importantes mais limitées à l'époque républicaine, sont LA ROCCA, 1990 et COARELLI, 1996, p. 15-84).

En second lieu, la production artistique réalisée à Rome et dans les territoires romanisés se présente comme profondément enracinée dans le langage figuratif grec *dès son apparition* et tout au long des périodes de son histoire. Ces deux conclusions entraînent une question de fond, probablement, la question de fond de l'art romain : qu'est-ce qui détermine la légitimité non seulement de commencer à parler, mais de parler tout court, d'art « romain » ?

Questions d'identité

« Même quand au milieu des branches étrusque et grec-hellénistique apparaît un germe romain, son premier indice reconnaissable est *son contenu latin et non une forme stylistique propre, spécifique à lui* » (BRENDL, 1982c, p. 133)⁷. C'est le problème clé de l'interprétation de l'identité de l'art romain. Nous devons probablement accepter en définitive qu'il n'existe pas un code figuratif unitaire, un style (ou des styles) distinctif à la production artistique que nous appelons « romaine » (SETTIS, 1989, p. 833), mais que le style (ou les styles) de cette expérience historico-culturelle n'est (ne sont) que le résultat de l'addition, de la sélection et de la reproduction volontaire, à des époques différentes – ou dans un seul moment historique – ou même dans un même monument, d'un (ou de plusieurs) style issu du répertoire de l'art grec.

L'art romain se configure en effet comme l'élaboration d'un langage artistique commun, capable de proposer un kaléidoscope de formules, de standards et de conventions stylistiques assimilés notamment du monde grec et partiellement reformulés dans l'espace, le temps et les milieux sociaux différenciés de l'immense et multiple Empire romain. Le résultat a été la transformation de ce langage figuratif dans le langage visuel de l'ensemble du monde antique, capable d'en construire et d'en consolider une identité dotée d'une force et d'une efficacité absolument extraordinaire. Il s'agissait d'un système de signes qui confiait aux caractères stylistiques la tâche de consolider le contenu (HÖLSCHER, [1987] 1993, p. 17), ce qui comptait fondamentalement dans le système de communication antique (mais, attention : à Rome exactement comme en Grèce) : « Cet art au pluriel supporte, et même demande, la multiplicité des styles et l'anonymat des artistes : puisque ce qui compte, c'est le message » (SETTIS, 1989, p. 877)⁸. En ce sens, il s'avère impossible de définir l'art romain sur la base du style (ou des styles), tout simplement puisqu'un style romain n'existe pas : « L'art romain n'est pas un style formel, mais plutôt une condition artistique générale à l'intérieur d'un cadre historiquement définissable » (BRENDL, 1982b, p. 110)⁹.

Mais quand du style nous passons à considérer le contenu, nous nous apercevons que la situation n'est pas forcément meilleure. En effet, la recherche archéologique et historico-artistique rend de plus en plus difficile l'identification, dans les produits figuratifs du monde romain, des éléments iconographiques qui permettent de caractériser leur support matériel comme un produit proprement « latin » ou « romain ». Cela dépend du fait que notre culture et notre méthodologie de travail sont en train (ou devraient être en train) de se dépouiller de la stratification idéologique – à caractère ethnique et positiviste – qui a caractérisé traditionnellement l'histoire disciplinaire de l'art antique et de l'archéologie. Ainsi, pouvons-nous continuer à attribuer à l'art « romain » des produits figuratifs essentiellement sur la base du sujet représenté ? La statue d'un magistrat est

2. Stèle funéraire de la *via Statilia*, Rome, I^{er} siècle avant J.-C., Rome, Palazzo dei Conservatori.

3. Statues de Cleopatra et Dioscurides, de la Maison de Cléopâtre à Délos, 138-137 avant J.-C., Délos, Museo Archeologico.

généralement considérée comme un produit de l'art romain en raison du fait que le personnage est habillé en *toga* (comme cet individu de l'époque républicaine, représenté à côté de sa femme, en *toga exigua* ; fig. 2). Pourtant, ce schéma iconographique ne diffère pas de celui de l'époque hellénistique d'un personnage habillé en *pallium*, le manteau grec (comme le propriétaire d'une maison à Délos, lui aussi avec sa femme, fig. 3). De même, dans le soi-disant « autel de *Domitius Ahenobarbus* », monument caractérisé par la double présence d'une frise à sujet mythologique (*thiasos* marin, fig. 4) et d'une frise à sujet historique (scène de *census*, fig. 5), cette dernière a été attribuée, jusqu'à des années très récentes, à une main romaine puisque le thème représenté concerne un moment de la vie institutionnelle de l'*Urbs*. En outre, les styles des deux frises ne correspondent pas entre-eux : le premier est plus aulique, le deuxième plus « réaliste ». Toutefois, cette distinction ne correspond ni à une différenciation ethnico-stylistique de la production artistique (la frise mythologique, produit d'un artiste grec, la frise historique, produit d'un sculpteur romain, selon BIANCHI BANDINELLI, 1969, p. 57), ni à une rupture chronologique. En fait, elle dépend du choix de styles propres à deux thématiques différentes, probablement mises en œuvre en même temps (ou avec un écart chronologique minimal). Cette base d'un groupe de statues cultuelles, considérée comme l'une des œuvres clé de l'art républicain de Rome, a été finalement attribuée correctement à l'activité urbaine de l'atelier néo-attique du sculpteur Scopas Mineur, autour des dernières années du troisième quart du II^e siècle avant J.-C. (COARELLI, 1996, p. 77-84, avec discussion des interprétations précédentes). Dans le domaine de la peinture, devons-nous considérer les représentations mythologiques qui décorent les parois des *domus* pompéiennes (fig. 6) comme un chapitre de l'art romain ou de l'art grec ?

Le problème est donc plus spécifiquement méthodologique. Que reste-t-il alors pour pouvoir parler d'« art romain » ? Afin de mieux saisir les termes de la question, il faut continuer dans notre cheminement à l'intérieur des différentes phases de sa périodisation et ainsi vérifier à quel niveau l'*auctoritas* du Classique, se trouvant au centre de sa construction, permet de mieux comprendre les choses. Sans oublier que le Classicisme est une attitude déjà présente dans l'art grec du IV^e siècle avant J.-C. et que des phénomènes de ce type sont également documentés dans des moments bien plus anciens de l'histoire de sa culture¹⁰. Le retour constant à l'ancien comme solution normative

4. « Autel de Domitius Ahenobarbus » de Rome, détail d'une scène de *thiasos* marin, début du II^e siècle avant J.-C., Munich, Staatliche Antikensammlung.

est une caractéristique profonde de la formation culturelle et idéologique de l'ensemble des élites de la Méditerranée antique.

Les phases définissant la périodisation de l'art romain peuvent être identifiées sur la base de deux éléments principaux et interdépendants : par rapport aux différents moments de l'histoire politique d'un côté, et par rapport au degré de présence de l'ingrédient grec de l'autre. Une tradition historiographique – dans laquelle l'attention aux phénomènes historico-idéologiques joue un rôle majeur – emploie aujourd'hui un schéma de périodisation construit sur des étapes enchaînant les aspects formels de la production artistique à la couleur idéologique du contexte politique. Cette connexion s'inscrit à son tour dans un parcours marqué par la présence majeure ou mineure de l'élément grec, plus particulièrement de sa part classique. Le rythme de la culture romaine (BRENDÉL, 1982b, p. 93) nous apparaît ainsi scandé par une succession de vagues : une alternance constante entre des marées hautes, débordantes de grécité, et des marées basses, laissant derrière elles des plages quand même profondément imbibées d'une sève d'origine grecque. Mais cette situation ne se limite pas à des phénomènes diachroniques. Elle peut être vérifiée également sur le plan synchronique : elle n'exclut pas le recours à l'utilisation de la catégorie heuristique des « inégalités du Contemporain », c'est-à-dire à la considération de l'existence de styles et de sujets différents, employés à un même moment pour satisfaire à des besoins expressifs particuliers (BRENDÉL, 1982b, p. 105), ou encore au sein d'un même produit figuratif (HÖLSCHER, [1987] 1993).

Cependant, une certaine surévaluation de ces phénomènes de présence contemporaine de modules stylistiques et iconographiques relevant de périodes différentes de l'art grec marque aujourd'hui une autre tradition historiographique, qui tend à privilégier une lecture synchronique de l'art romain. Cette interprétation se construit fondamentalement sur la critique de la notion d'un « style de l'époque » (HÖLSCHER, [1987] 1993, p. 13), c'est-à-dire d'un ensemble de valeurs caractérisant à chaque époque la couleur idéologique d'une époque, le « style » de la gestion du pouvoir et un système de codes visuels en mesure de dicter les règles du jeu de la communication par les images. Cette tendance historiographique finit par sous-évaluer le phénomène de l'utilisation *consciente*, dans l'art romain, des éléments classicisants et/ou hellénistiques, dans un processus heuristique qui entend volontairement laisser de côté l'historicité des formes stylistiques : « L'utilisation des termes 'classique' et 'hellénistique' implique, du point de vue de la recherche moderne, que ces formes soient nées dans des périodes différentes de l'art grec ; mais cela ne signifie pas nécessairement qu'il s'agit à chaque fois de références conscientes à telle ou telle autre période du passé. À côté de la reprise voulue est sans doute possible le simple emploi de formes codifiées disponibles, sans considérer leurs origines historiques » (HÖLSCHER, [1987] 1993, p. 18)¹¹.

5. « Autel de Domitius Ahenobarbus » Rome, détail d'une scène de *census*, début du dernier quart du II^e siècle avant J.-C., Paris, Musée du Louvre.

Privilégier un système synchronique à un système diachronique (HÖLSCHER, [1987] 1993, p. 101) signifie nier la conscience du rôle joué par l'*historicité des styles et des iconographies* auprès des artistes, des commanditaires et du public antiques. Dans la conclusion de son ouvrage fondamental, Hölscher affirme que la lente cristallisation de l'ensemble de la civilisation impériale romaine est le fruit d'un processus en grande partie inconscient (HÖLSCHER, [1987] 1993, p. 108)¹². Cette approche, représentée notamment par une bonne partie de la littérature anglo-saxonne contemporaine (voir, par exemple, FULLERTON, 1998 ; critique dans DENTI, 2007), tend non seulement à occulter le caractère conscient des choix stylistiques dans l'art antique mais entraîne, par le truchement de cette lecture purement formaliste, à renoncer délibérément à reconnaître l'historicité du phénomène même du Classicisme (FULLERTON, 1998, p. 95-96).

La renonciation à reconnaître le poids des idées et de l'idéologie dans le processus de la formation du langage figuratif romain (c'est-à-dire dans la sélection des éléments de sa grammaire et de sa syntaxe : les styles et les thèmes) est contredite par la documentation archéologique et par les sources littéraires. Cela ne signifie pas nier la complexité du phénomène des « inégalités du Contemporain », bien au contraire : grâce justement à l'articulation extrêmement fine de ces dernières dans les temps, dans les lieux et auprès des différentes couches sociales de l'Empire, nous pouvons saisir en profondeur le rôle joué par les tendances idéologico-culturelles dominantes dans les différents moments de l'histoire de Rome. Et cela est particulièrement vrai dans le cadre d'une civilisation, comme celle de l'Antiquité, qui a confié la construction du *consensus* à la mise en place d'un imposant système de communication fondé sur des supports visuels.

L'époque républicaine et ses potentialités

Il faut donc pour le moment laisser aux marges de notre discours l'époque précédant l'Hellénisme moyen (qui se place grosso modo entre le milieu ou le dernier quart du III^e siècle et le milieu du

6. Fresque de l'*atrium* de la Maison du Poète tragique à Pompéi : Achille prend congé de Briséis, I^{er} siècle après J.-C., Naples, Museo Archeologico Nazionale.

II^e siècle avant J.-C.), puisqu'elle nécessite un travail de théorisation globale, lequel reste (comme nous avons vu) encore à écrire. À partir du III^e siècle, on enregistre dans l'art de l'époque républicaine une phase encore fortement marquée par l'acquisition du langage expressif de l'Hellénisme moyen. Celui-ci est caractérisé par un remarquable dynamisme formel, par l'expression psychologique du *pathos* et physique du mouvement, ainsi que par l'élaboration d'importantes recherches au niveau stylistique et iconographique (la tension dynamique spectaculaire de la Gigantomachie de la frise du Grand Autel de Pergame en est l'un des exemples les plus importants ; fig. 7). Ces éléments formels, propres aux grandes écoles artistiques des nouvelles capitales de l'Hellénisme méditerranéen (Pella, Pergame, Alexandrie, Rhodes) constituent le vocabulaire figuratif dont s'emparent, tout au long de l'histoire de Rome, des artistes et des commanditaires engagés à exprimer des valeurs reflétant les idéologies du pouvoir de tradition hellénistico-orientale, à caractère fortement autocratique. Le milieu historico-politique au sein duquel ce vocabulaire est né et s'est construit atteint le statut de paradigme, devenant un modèle de référence sur le terrain des comportements politiques aussi bien que dans la production figurative.

L'art de l'Hellénisme moyen (ou de l'époque « medio-républicaine » à Rome) représente, au sein de cette ligne interprétative, une phase particulièrement intéressante, puisqu'elle inaugure peut-être le dernier moment de « nouveautés » dans le parcours historique de l'art antique. Par la suite, nous n'assistons qu'à des re-propositions, des micro-transformations stylistiques ou iconographiques sur des thèmes codifiés, répétés à l'infini – souvent non dépourvus de subtile génialité – à travers un regard rétrospectif. La marge de créativité de l'Hellénisme moyen aurait pu conduire à des résultats différents si le cours de l'histoire de l'art (et de l'histoire tout court) avait pris une autre voie, celle de sortir de la re-proposition standardisée de l'art classique (et des modèles politiques du passé). C'est le même processus qui a conduit les historiens à identifier, au sein du parcours historico-politique de la civilisation romaine, un moment de réelle « créativité » (SCHIAVONE, 1996, p. 186-194) dans les années de la République tardive, caractérisées par des circonstances

particulièrement exceptionnelles : le plus fort développement de l'impulsion expansionniste de Rome, la destruction d'une partie des institutions civiques traditionnelles et du système politique qui les avait soutenues, les transformations culturelles issues des guerres civiles. Tout cela avait provoqué l'émergence d'un nouveau modèle de société, fondée sur des institutions romano-italiques qui représentaient, à l'époque, le cœur encore palpitant au centre de l'Empire. Le modèle économique de la romanisation, fondé sur le circuit des relations (besoin de terres – guerre – main-d'œuvre esclavagiste – exploitations – richesse – évergétisme – carrière politique – pouvoir) avait rendu disponible en Italie une richesse et à un dynamisme intellectuel et politique jamais vus auparavant. Des nouvelles forces sociales et politiques demandaient une reconnaissance et un pouvoir politique qui, juste quelques années après, avaient été drastiquement niés par la réaction aristocratique : le nouvel

7. Gigantomachie de l'autel de Zeus, Pergame, détail de la frise occidentale avec un combat entre un Triton et un Géant, première moitié du II^e siècle avant J.-C., Berlin, Staatliche Museen.

ordre romain-italique se fonde alors sur le « *lock-out* » oligarchique qui amena, à la fin du I^{er} siècle avant J.-C., à la stabilisation néo-aristocratique incarnée par Auguste et à l'élaboration du nouveau système institutionnel impérial.

Un phénomène d'évolution – peut-être mieux d'« involution » – idéologique analogue peut être enregistré sur le plan artistique. L'ensemble des expériences et des recherches mises en place pendant la période de l'Hellénisme moyen – effet d'une phase politique extrêmement féconde – est destiné à se replier dans un processus radical de « retour à l'ordre », qui gèle tout le foisonnement d'une époque de l'histoire antique destinée à être littéralement refoulée (BIANCHI BANDINELLI, 1959).

Le triomphe du Classicisme et les multiples retours de l'Hellénisme

En parfaite concordance entre histoire politique et histoire des formes, le triomphe définitif de l'aristocratie sénatoriale de l'*Urbs* dans l'horizon politique interne de la péninsule italienne et sur la scène internationale est consolidé, sur le terrain de la communication visuelle, par l'élaboration d'un nouveau langage figuratif. Déjà à partir du milieu du II^e siècle avant J.-C., la « renaissance » de l'art classique et l'abandon programmatique du langage expressif de l'Hellénisme moyen représentent la réponse la plus efficace élaborée par les nouveaux patrons de la Méditerranée face au besoin d'un nouvel ordre social et politique (COARELLI, 1996, p. 55-84 ; DENTI, 2007). Le triomphe de l'art classique est ponctuellement enregistré dans la conscience culturelle des contemporains, ainsi que Pline l'Ancien le décrit dans sa formule fondamentale de la mort et de la renaissance de l'art : « *Cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI revixit* » [l'art, après avoir disparu, renaquit après la 156^e olympiade] (correspondant aux années 156-153 avant J.-C. Pline, N. H. XXXIV, 52, dans laquelle le terme latin « *ars* » ne peut que désigner l'ensemble de l'activité technico-figurative et de ses qualités formelles (pour l'état de la question, avec bibliographie précédente, voir SETTIS, 1982, p. 189 ; COARELLI, 1996, p. 55-59 et 521-526)¹³. À nouveau, nous devons souligner la coïncidence historique entre la date retenue par les sources anciennes pour la mise en place de ce phénomène et celle de la conquête définitive de la Grèce (146, prise de Corinthe). À ce moment précis, nous assistons au triomphe progressif des tendances formelles « néo-attiques », caractérisées par le retour à des formules expressives statiques, axiales, dépourvues de toute tension psychologique, et des schémas iconographiques exprimant les notions de norme, de sérénité et d'ordre (fig. 8). Une situation équivalente se vérifie sur le terrain du vocabulaire du langage écrit et parlé. Elle est immédiatement reconnue par les intellectuels de l'époque, comme le montre Denis d'Halicarnasse (*Ars rhétorique* 1, 1-3), qui dresse un parallèle entre ce changement politique et le phénomène de la diffusion, dans l'*ars* de la rhétorique, du style « attique » et de l'abandon conséquent du style « asiatique » (d'après les observations de Santo Mazzarino, dans COARELLI, 1996, p. 57-59). Dans le même sens se situent les célèbres évaluations de Cicéron (*Brutus*, 95 et 325-327) sur les limites de la rhétorique « asiatique », imprégnée de *pathos* et donc dépourvue de *gravitas* et d'*auctoritas*, vertus exprimées par la rhétorique « atticiste », et qui doivent marquer le comportement d'un magistrat romain. « [Ici] le classicisme est devenu le signe d'un choix politique apte à exprimer le système de l'état romain » (HÖLSCHER, [1987] 1993, p. 43)¹⁴.

8. Tête féminine colossale de l'Agora d'Athènes, II^e siècle avant J.-C. Athènes, Musée de l'Agora.

9. Statue d'Auguste de la Villa de Livie à Prima Porta, Rome, 14-29, Rome, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti.

traits dans tous les espaces publics de l'Empire, est axée sur le choix d'un module iconographique à caractère fondamentalement idéalisant et en même temps capable de garder des traits de réalisme propres à la tradition républicaine : la coiffure de l'empereur est de plus en plus ordonnée, le regard ferme et dur mais inspiré des idéaux de la philosophie classique, l'attitude physique et la gestuelle dépourvues de toute tension dynamique ; la typologie statuaire pourrait évoquer directement les modèles polyclétéens (comme dans l'exemple de l'Auguste de « Prima Porta », fig. 9). L'un des objectifs évidents est celui de faire rapidement oublier les origines du chef populiste qui avaient caractérisé la personnalité de *Caius Octavius* à l'époque des guerres civiles, dont les actions, et par conséquent les images sculptées (par exemple les portraits dits du « type Actium », fig. 10), reflétaient encore les modèles comportementaux et iconographiques des souverains hellénistiques.

Cette célébration de l'art classique comme l'art par excellence est destinée à marquer d'une manière indélébile l'histoire de la culture ancienne, comme ses futures renaissances. Le message notoire de retour à la paix et à l'ordre, la systématisation institutionnelle et culturelle de la vie civique, le modèle de la *pietas* envers les divinités de l'état romain et le culte (parfois bien camouflé)

10. Portrait d'Auguste comme Octavien, « type Actium », Rome, époque augustéenne, Rome, Musei Capitolini.

de l'empereur, sont désormais véhiculés de manière capillaire grâce à l'élaboration d'un langage qui puise ses modèles dans le répertoire stylistique et iconographique de la Grèce des VI^e, V^e et IV^e siècles avant J.-C. Le monument le plus efficace pour comprendre ce climat historico-culturel est certainement l'*Ara Pacis Augustae* (fig. 11), véritable programme iconographique de la mise en place (et en scène) de la nouvelle conception universelle du pouvoir impérial. Pour la signifier et l'expliquer au public, aucun détail n'a été laissé au hasard : de l'articulation visuelle de l'espace figuré, aux subtils renvois conceptuels et politiques dans le choix des différents rinceaux de la frise végétale, à la façon de sculpter le volume et la retombée des plis

sur les toges portées par les personnages de la procession dédicatoire (SAURON, 2000).

Pendant l'époque julio-claudienne (14-68 après J.-C.) ce langage reste prédominant, avec des déclinaisons plus ou moins hellénistiques, selon l'idéologie dominante de la maison impériale : une solide continuation du classicisme augustéen sous Tibère, une progressive accentuation des tendances stylistiques hellénistiques sous Claude et surtout pendant le règne de

Néron, en concordance parfaite avec le développement des « dérives » autocratiques de matrice hellénistico-orientale dans la gestion du pouvoir impérial. Les portraits de Néron incarnent très clairement ce phénomène, en proposant d'un côté des traits iconographiques (comme la coiffure) et de l'autre des éléments stylistiques (profonds clairs-obscurs dans le traitement de la surface du marbre) de tradition hellénistique (fig. 12).

L'ampleur de la réussite historique de ce phénomène d'alternance est confirmée par l'analyse des modèles comportementaux et idéologiques dominants, auprès des milieux sociaux de différentes époques et dans les régions géographiques les plus disparates de l'Empire. L'adhésion inconditionnée aux directives idéologiques impériales se manifestait dans la vie quotidienne et institutionnelle aussi bien que dans le domaine figuratif : les schémas iconographiques de la représentation des membres des élites locales expriment en effet une assimilation presque totale des modules stylistiques et des traits physiognomiques des portraits officiels impériaux. Les portraits des magistrats municipaux, de leurs époux, des affranchis, des militaires, re-proposent les caractéristiques visuelles propres de l'image de l'empereur et des membres de sa famille, jusque dans les plus petits détails : la coiffure, l'attitude du regard ou même une ressemblance physiognomique non voilée (fig. 13). Ce processus est tellement important que parfois, dans l'exégèse de certains portraits « officiels », il est difficile de choisir

11. Ara Pacis Augustae, Rome, côtés Sud et Sud-Est, 13-9 avant J.-C., Rome, Musée de l'Ara Pacis.

12. Portrait de Néron, 64-68, Worcester (MA), Worcester Art Museum.

13. Relief funéraire de Lucius Vibius et de Vecilia Hila, Rome, 13 avant-5 après J.-C., Rome, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti.

14. Colonne Trajane, Rome, détail montrant Trajan (à gauche) et le sénateur Lucius Licinius Sura, 110-113.

15. Portrait d'Hadrien, Ostie, 117-118, Ostie, Museo Archeologico Ostiense.

16. Statue d'Antinoüs, Rome, 130-138, Naples, Museo Archeologico Nazionale.

entre l'identification d'un personnage « privé » et celle de l'empereur même. Le but de l'opération a donc été atteint : l'assimilation la plus profonde au modèle impérial conduit à la totale auto-identification physionomique avec l'image du *princeps*.

Le parcours des phases successives de la périodisation de l'art romain se caractérise par la continuité de ce phénomène d'alternance ou d'oscillation entre des moments plus marqués par les modes hellénistiques et des moments qui optent pour les modèles de la tradition « républicaine », plus ancrés dans les idéaux classiques. Cette « alternance figurative » continue à correspondre à une alternance politique. Se succèdent ainsi des styles, dans la gestion du pouvoir impérial, au caractère plus ou moins « dynastico-oriental » ou « républicain-sénatorial ». Ainsi, les produits figuratifs de l'époque flavienne (69-96 après J.-C.) sont marqués par une réintroduction progressive des modes expressives de l'Hellénisme, proportionnelle à l'accroissement des tendances autocratiques qui trouveront leur manifestation la plus spectaculaire sous le règne de Domitien (81-96).

Un retour radical aux tendances iconographiques et stylistiques de l'art républicain caractérise l'art du règne de Trajan (98-117). Sans renoncer à l'ensemble du répertoire hellénistique, devenu désormais la grammaire et la syntaxe de la production figurative impériale, les images de cet empereur d'origine espagnole traduisent explicitement sa volonté de réintroduire, dans la gestion du pouvoir comme dans son auto-représentation, certaines attitudes de tradition « républicaine ». Le choix de la coiffure (courte et ordonnée), la fermeté du regard, l'expression psychologique du visage, dépourvue de *pathos* hellénistique mais incarnant les principes de l'éthique des pères de la république, caractérisent les portraits de son époque (fig. 14).

Il n'est pas besoin de rappeler la forte grécité qui imprègne l'art sous le principat de l'empereur le plus philhellène de l'histoire de Rome, Hadrien. Cette immersion totale dans le monde grec s'exprime à tous les niveaux du système de communication visuelle de son époque. Ainsi, le visage dans les portraits de l'empereur se fond littéralement dans les schémas iconographiques des *kouroi* archaïques ou des premiers portraits des philosophes grecs (fig. 15) ; les si nombreuses statues de culte d'Antinoüs érigées, en guise de divinité grecque, dans les sanctuaires de l'Empire, renouvellent avec une sensibilité extrêmement moderne la perception de l'art grec classique (fig. 16). Ces œuvres renvoient à la question de fond : a-t-on affaire alors à une production figurative « romaine », quand tout, ou presque, parle grec ? Mais serait-il légitime d'évoquer un art « grec », en considérant la complexité des transformations subies par les modèles classiques et hellénistiques durant l'histoire impériale ? Le paradoxe est évident et il dévoile, encore une fois, les limites – terminologiques

et méthodologiques – de la formule heuristique fondée sur la bipolarité art grec/art romain. Et, pourtant, pourrions-nous jamais nous passer de cette formule ?

Le renouvellement du principat d'Hadrien a laissé une marque indélébile sur l'art des empereurs antonins tout au long du II^e siècle, peut-être la dernière production capable d'affirmer un solide enracinement dans la tradition classique et la première qui jette en même temps les bases pour sortir de cette tradition. Les déclinaisons du Classicisme et de l'Hellénisme dans l'art antonien sont bien connues : d'un côté les portraits de Marc Aurèle en philosophe, caractérisés par une expression de profonde mélancolie, très nouvelle dans l'iconographie antique ; de l'autre, le buste de Commode-Hercule héroïsé de l'Esquilin (fig. 17), tentative extrême de faire revivre la continuité avec le passé mythologique, dynastique et figuratif grec, arrivé désormais aux limites de ses possibilités de survivance historique.

17. Buste de Commode en Hercule, Rome, Esquilin, vers 190, Rome, Palazzo dei Conservatori.

La fin de l'art romain et le problème de la survivance du Classicisme

Avec ces types de représentation, nous commençons à glisser vers la question des phases finales de la périodisation de l'art romain, celles qui coïncident politiquement avec la dynastie des Sévères (193-235), les règnes des empereurs militaires jusqu'à Dioclétien (284-305) et la Tétrarchie et le principat de Constantin (306-337). Le recours aux éléments classiques pour essayer de consolider les signes du système de communication visuelle de l'État romain, dans une phase de perte progressive et inéluctable de l'hégémonie impériale, se révèle à nouveau la plus rassurante réponse disponible pour les artistes et les commanditaires de cette époque tumultueuse. Dans un moment clé de l'histoire de l'art antique, alors que celui-ci était en train de se transformer définitivement dans le nouveau langage qui sera propre à l'Europe médiévale et moderne, nous retrouvons à nouveau la même attitude : le recours à la tradition. La très haute qualité formelle (au sens évidemment classiciste) qui caractérise la spectaculaire série des sarcophages à relief, les importantes sculptures à caractère décoratif, les copies de grandes œuvres des maîtres grecs (comme l'Hercule lysippéen provenant des thermes de Caracalla, fig. 18), est le signe le plus tangible de l'extraordinaire vitalité de l'activité des ateliers grecs en plein III^e siècle après J.-C., même dans les régions les plus lointaines de l'Empire.

Dans cet extraordinaire siècle de bouleversements profonds et dramatiques, qui amène tout droit à la chute définitive non seulement de l'Empire romain, mais de l'ensemble du monde ancien, la seule réaction possible a été donc, à nouveau, le retour vers le passé. Cette attitude – idéologico-culturelle, avant d'être artistique – caractérise structurellement les comportements des élites du monde antique, qui n'ont jamais été capables de renouveler leur approche « conservatrice » de la réalité, ni leur interprétation cyclique de l'histoire, symptôme d'un parcours « bloqué » (SCHIAVONE, 1996), dépourvue de toute aspiration à une solution *autre* que la réitération des paradigmes. Dans ce

18. Statue d'Hercule des Thermes de Caracalla à Rome, fin du II^e ou début du III^e siècle après J.-C., Naples, Museo Archeologico Nazionale.

contexte, le énième repli sur les schémas formels et iconographiques de la tradition classique et/ou hellénistique devient très cohérent. Il correspond à la tentative – héroïque autant que vaine – de continuer à faire vivre des divinités et des héros qui s'étaient désormais détournés des besoins et des questions de la vie quotidienne des hommes, avec la conviction que le langage du classicisme pouvait encore être compris, pouvait encore dire quelque chose dans un monde qui s'était désormais adressé à un autre langage pour construire les images, à une autre philosophie pour comprendre la réalité, à un autre système religieux pour croire, à un autre parcours historique pour survivre à la catastrophe de l'Antiquité. En ce sens (et même si on peut les aimer, comme c'est le cas de l'auteur de ces pages), les projets de l'empereur Flavius Claudius Julien qui, en plein IV^e siècle (361-364), essaie de faire renaître la Grèce classique en se comportant, en étalant une coiffure, en s'habillant comme un philosophe grec du IV^e siècle avant J.-C., apparaissent quelque peu pathétiques (fig. 19).

De plus, la facture de cette sculpture, comparée à celle des *palliat* de l'art hellénistique (fig. 3) ou républicain (fig. 2), a très peu changé. L'interminable durée et le profond statisme de ses composants constituent un autre caractère essentiel de la périodisation de l'art romain (SETTIS, 1982, p. 170 ; HÖLSCHER, [1987] 1993, p. 98). Cette « longue durée » sur le plan figuratif correspond avec beaucoup de cohérence à la longue durée des phénomènes sur le terrain historico-politique de la civilisation romaine, « la plus longue continuité politique que l'Europe ait jamais expérimentée »¹⁵ (SCHIAVONE, 1996). Elle retrouve également toute sa cohérence au sein de l'autre élément que nous venons de souligner, le Classicisme, véritable fil conducteur de cette histoire. Dans la phase finale, le rôle de l'*auctoritas* de l'Antique, plus vivant que jamais, s'inscrit directement dans la tendance à répondre aux besoins d'une nouvelle ère – tels qu'ils s'étaient manifestés pendant les deux derniers siècles de l'Empire – en se renfermant dans une attitude totalement repliée sur soi-même, tournée vers le passé, capable uniquement de re-proposer des schémas iconographiques et des traits stylistiques propres aux expériences artistiques mises en place huit ou dix siècles auparavant.

19. Statue de l'empereur Julien en *pallium*, de Paris, 360-364, Paris, Musée national du Moyen Âge - Thermes de Cluny.

Cette tendance reflète avec beaucoup de cohérence le « déséquilibre spiritualiste » propre de la structure anthropologique des élites méditerranéennes, non familiarisées à s'occuper des composantes « structurelles » (« économiques », dirait Karl Marx) de la perception de la réalité¹⁶. Cette tendance à considérer l'activité artistique comme subalterne – encore plus évidente dans le monde romain (COARELLI, 1980 ; SETTIS, 1989, p. 857) – s'explique également par ce véritable refoulement de la dimension matérielle dans l'approche au monde sensible, fondé sur une incapacité historique de transformer la nature (d'où par exemple l'absence de tout réel développement technologique dans le monde ancien). « C'est exactement dans ce triomphe holistique de l'esprit » que nous pouvons retrouver le lieu fondateur du mythe du 'classique' »¹⁷.

Ainsi, le problème de l'identification de la « fin » de l'art romain – correspondant à la fin de l'art antique tout court – trouve sa meilleure explicitation dans le cadre de cette problématique précise. Où pouvons-nous situer dans le temps la dernière phase de notre périodisation ? Différents moments ont été reconnus comme susceptibles de présenter des éléments montrant la voie vers la « déstructuration » du langage figuratif hellénistico-romain : l'art sous Trajan, le règne de Marc Aurèle, la dynastie

des Sévères, etc. (sur lesquels BRENDÉL, 1982b, p. 81-84 ; SETTIS, 1982, p. 192 ; SETTIS, 1989, p. 837 et 846, avec bibliographie précédente). L'ensemble de ces lectures s'appuie sur une approche essentiellement formaliste et s'appuient sur le présupposé que la « fin de l'art antique » correspond à la « fin de la forme grecque ». Mais le recours à la catégorie du Classicisme entraîne une conséquence paradoxale, comme Salvatore Settis a pu le souligner. L'art de l'Antiquité ne cesse jamais d'exister, car un élément hellénistico-romain ou classique resurgit toujours dans l'histoire de l'art occidental, même dans les plus minces témoignages du haut Moyen Âge. Le modèle de « continuité » de l'école d'Aby Warburg est, dans ce contexte, éminemment pertinent (SETTIS, 1982, p. 193).

La longue phase de la dissolution progressive de la forme antique, dans les derniers siècles de l'histoire impériale, nous oblige à employer les mêmes catégories heuristiques utilisées pour la lecture des moments précédents de la périodisation de l'art romain. Au centre reste donc toujours le même facteur, le Classicisme. Devons-nous conclure que nous ne pourrions jamais nous en passer ? Si nous employons le modèle interprétatif proposé jusqu'ici, la « fin » de l'art romain devrait correspondre à la disparition de l'élément grec dans la culture figurative, en coïncidence parfaite avec une « fin » de l'histoire romaine liée au crépuscule de l'institution politique impériale. Mais la situation est bien plus compliquée car ni l'un ni l'autre ne va disparaître, comme le montre bien le contenu des œuvres d'art à l'époque du passage au christianisme. Dans les portraits de Constantin (306-337) ou dans la tête colossale en bronze de Constantin II (ou de Constantin même ?) (337-361) du Palais des Conservateurs (fig. 20), par exemple, le recours au répertoire figuratif grec (construction des volumes du visage, adoption d'une coiffure inspirée de la tradition des têtes masculines classiques, grands yeux dilatés, etc.), permet d'exprimer toute la puissance du triomphe de la nouvelle religion, justement grâce à la force normative des modèles classiques. Cet usage d'éléments classiques pour des contenus non-classiques permet de saisir à quel niveau le recours à l'antique survit à tout changement idéologique à la fin du monde antique. Les produits de l'art paléochrétien en sont un autre exemple évident.

Posons donc à nouveau la question que, *mutatis mutandis*, nous avons proposée tout au long de notre étude. Pour un portrait de l'époque constantinienne, sommes-nous face à un produit de l'art « romain » ? Que pouvons-nous y identifier de proprement « romain » ? Les réponses se développent toujours sur plusieurs registres : en ce qui concerne la forme, nous sommes encore dans l'art romain (et même dans l'art grec) ; institutionnellement, nous sommes encore dans l'histoire de l'Empire (mais de quel Empire ?) ; sur le plan idéologico-religieux, la réponse est, en revanche, plus radicale : Constantin n'est certainement plus (seulement) un homme de l'Antiquité.

Des perspectives, non des conclusions

La complexité des perspectives liées à la périodisation de l'art romain n'est pas inconciliable avec son élément constitutif essentiel : la stabilité historique, sur la longue durée, de la valeur normative du Classicisme, laquelle repose fondamentalement sur les attitudes idéologico-culturelles qui ont caractérisé le comportement des élites du monde gréco-romain. Le phénomène de la production des

20. Portrait colossal de Constantin, de Rome, 330-340, Rome, Palazzo dei Conservatori.

« copies » s'inscrit dans cette incontournable aimantation. De splendides sculptures des maîtres grecs du V^e ou du IV^e siècle avant J.-C. ont été réalisées plus au moins à l'identique en plein III^e siècle après J.-C., soit environ sept cents ans après leur acmé (fig. 18), comme si les images, pour les individus de l'Antiquité, contribuaient vraiment à arrêter le temps. Cette permanence est impensable pour l'art moderne (et montre les limites du terme « copie » lorsqu'il est employé pour la période antique). « Toujours se retourner » n'est pas une disposition génériquement « nostalgique » (SALADINO, 1998, p. 968), ni le résultat d'un processus exclusivement « esthétique ». C'est avant tout un choix politique.

Il ne sera donc jamais possible de mettre de côté le Classicisme. *Comment* alors employer cette catégorie heuristique ? Il s'agit en effet du réel fil rouge pour l'histoire de l'art romain. L'enjeu est, aujourd'hui, d'approfondir son étude critique pour le reconnaître ponctuellement sur le terrain historique, pour éviter de retomber dans son piège, de se retrouver à nouveau englouti dans ses spirales, toujours actives dans l'historiographie et les modes de pensées contemporains.

Nous ne pouvons plus aujourd'hui revenir à la critique formelle propre à l'histoire des formes, renoncer à comprendre la profondeur et la complexité des raisons idéologiques et culturelles qui étaient à la racine des choix figuratifs des hommes de l'Antiquité. La catégorie de l'« éclectisme » (SALADINO, 1998, p. 974) reste inefficace et génériquement formaliste si l'on ne s'efforce pas de la décoder cas par cas (et cela vaut également pour bien d'autres périodes que l'art antique...). Bien sûr, dans certaines parties de l'immense Empire romain, il y a eu des artistes ou des commanditaires, et certainement un public, qui, devant un texte figuré, ne faisaient pas toujours le lien entre la présence d'un certain trait stylistique ou iconographique et sa signification précise dans le vocabulaire sémantique de l'imagerie gréco-romaine. Bien sûr, plus on s'éloigne du « centre du pouvoir » (ou, mieux, « des centres du pouvoir »), plus les solutions figuratives creusent un écart par rapport aux modules « normatifs » de ce qui a été appelé (avec des expressions à utiliser, faute de mieux...) « art d'état » ou « style de l'époque ». Mais la reconnaissance de ces phénomènes, que nous pourrions nommer la « codification inertielle » ou la « réception transversale » des différents modèles grecs au sein d'un même moment, ou encore d'un même monument, de l'art romain, ne peut effacer, d'un coup d'éponge historiographique, l'existence d'une conscience collective, au sein de chaque époque de l'histoire romaine, capable de saisir d'un côté, et de créer de l'autre, la signification historico-idéologique de ce type de message.

Les « inégalités du Contemporain » ne font que confirmer la structure historique de l'art romain, qui ne s'appuie pas justement sur une trajectoire évolutive, mais qui, en revenant toujours en arrière, se construit au fur et à mesure selon un parcours idéologique à caractère rétrospectif, inscrit dans la valeur normative de l'*autoritas* du Classique. On est en effet au cœur de la conception circulaire du temps propre aux Anciens.

Le paradoxe, d'ailleurs, est évident. Considérer l'art romain dans son ensemble comme le résultat d'un processus fondamentalement dépourvu de conscience critique chez les acteurs contemporains de ses œuvres (HÖLSCHER, [1987] 1993, p. 108) finirait paradoxalement par annuler d'un coup toute édification de grilles méthodologiques pour la périodisation (et la datation) des produits artistiques de l'Antiquité gréco-romaine, telles qu'elles ont été lentement construites tout au long de l'histoire de nos disciplines. Le refus de la reconnaissance des « styles de l'époque » comporterait la négation de la valeur heuristique du langage des formes (stylistique et iconographique) dans le décodage de toute œuvre d'art ou de tout monument de l'Antiquité. Il constituerait une renonciation définitive de toute tentative d'élaborer *le parcours historique de formes*, en un mot, la négation de la possibilité de construire une périodisation pour l'art antique. Ce parcours révisionniste a été, du reste, récemment déclaré de façon explicite même pour l'art de l'époque hellénistique :

« L'existence des 'style-periods' devient improbable, si non impossible [puisque] utiliser telle ou telle source n'implique pas nécessairement une référence délibérée ou même consciente » (FULLERTON, 1998, p. 95-96)¹⁸.

Cette procédure semble en cacher une autre, plus grave : prêter aux Anciens une absence d'idéologie qui ne leur appartenait pas mais qui caractérise souvent, en revanche, les temps présents. Renoncer à une perspective historique semble être la conséquence d'une tendance à projeter notre inconscience contemporaine (du passé, comme du présent) sur nos ancêtres les Grecs et les Romains. Lesquels n'ont jamais cessé de penser historiquement.

Notes

1. Nous pouvons voir reflété cet épisode fondamental de l'histoire de la culture occidentale chez Plin l'Ancien, quand il affirme la primauté absolue de l'art (et plus particulièrement de la sculpture) classique sur toute autre production artistique, antérieure et postérieure (*Nat. Hist.* XXXIV, 49 ; *Nat. Hist.* XXXIV, 54). Le même schéma se retrouve chez Quintilien (XII, 10, 8-9), l'exposant le plus fidèle des théories classicisantes de matrice hellénistique moyenne et tardive (COARELLI, 1996, p. 62-63). Voir aussi Cicéron, *Brutus* 17, 70.

2. « In questo senso si può a buon diritto considerare l'arte romana la prima arte 'moderna' della storia » (BRENDL 1982b, p. 113).

3. Cela est vrai à un tel point qu'une partie de la critique moderne en est même arrivée à nier l'autonomie de l'art romain, parfois vu comme une des provinces de l'art grec (notamment TOYNBEE, 1934). Pour une histoire approfondie et critique de l'historiographie sur ce thème, les réflexions de Brendel restent fondamentales (BRENDL, 1982b).

4. Sur les limites et les paradoxes qui caractérisent une approche « urbano-centriste », voir SETTIS 1989, p. 829. Les exemples présentés ont été choisis parmi les plus célèbres de la production figurative du monde romain.

5. « Per il periodo anteriore alle guerre puniche, non si conosce assolutamente una quantità di materiali sufficiente in numero e qualitativamente caratterizzante per delineare una storia dell'arte romana significativa » (BRENDL, 1982c, p. 133).

6. Sur la diffusion de ses théories et le débat qu'elles ont suscités au sein de la communauté scientifique européenne dans les années 1980 – grâce notamment

à une importante activité méthodologico-culturelle menée par Salvatore Settis – voir entre autres DENTI, 1985.

7. « Infine, anche quando in mezzo ai rami etrusco e greco-ellenistico fa la sua comparsa un germoglio romano, il suo primo indizio riconoscibile è il suo contenuto latino e non una forma artistica specifica » (BRENDL, 1982c, p. 133, italiques de l'auteur).

8. « Quest'arte al plurale sopporta, anzi richiede, la molteplicità degli stili e l'anonimato degli artisti : poiché ciò che importa è il messaggio » (SETTIS, 1989, p. 877).

9. « L'arte romana vista in questo modo non è uno stile formale, ma è piuttosto una condizione artistica generale in un quadro storicamente definibile » (BRENDL, 1982b, p. 110).

10. Pensons, par exemple, à certains produits « archaisants » des époques classique (comme les amphores panathénaïques) et archaïque (comme la réintroduction de certains thèmes figuratifs du répertoire mycénien dans la céramique de l'époque géométrique), ou encore aux attitudes classicisantes dans l'art dynastique des royaumes hellénistiques des Diadoques. Dans tous ces cas, il s'agit toujours de choix qui dépendent de la fonction ou de la destination de l'objet, jamais explicables par des raisons exclusivement formelles.

11. « L'uso dei termini 'classico' ed 'ellenistico' implica, dal punto di vista della ricerca moderna, che tali forme sono nate in periodi differenti dell'arte greca ; ma ciò non significa necessariamente che si tratti ogni volta di ricorsi consapevoli a questo o a quel periodo del passato. Accanto alla ripresa voluta è senza dubbio possibile anche il semplice uso delle forme codificate disponibili, senza considerare le

loro origini storiche » (HÖLSCHER, [1987] 1993, p. 18).

12. « Proprio perché si tratta di un processo in gran parte inconsapevole, esso è una buona cartina di tornasole per misurare la lenta cristallizzazione dell'intera civiltà imperiale romana » (HÖLSCHER, [1987] 1993, p. 108).

13. Sur l'interprétation de ce passage de Plin, nous partageons la lecture donnée par la tradition interprétative Becatti – Bianchi Bandinelli – Coarelli (*ars* comme l'ensemble des arts figuratifs de l'Antiquité), qui se distingue de celle donnée par la tradition Settis-Corso-Rouveret (*ars* limité à la technique sculpturale des œuvres en bronze).

14. « Il classicismo è fatto segno di una scelta politica atta a esprimere l'ordinamento dello stato romano » (HÖLSCHER, [1987] 1993, p. 43).

15. « La più lunga continuità politica che l'Europa abbia mai sperimentato » (SCHIAVONE, 1988, p. xxi).

16. Dans cette attitude, le refus du travail – dépendant du recours « naturel » à une main d'œuvre asservie qui le substituait – se montrait directement proportionnel au développement du côté intellectuel de l'activité humaine (littérature, philosophie, art de la politique) : SCHIAVONE, 1996, surtout p. 169-170.

17. « Del resto, proprio in questo trionfo olistico dello 'spirito' [...] risiede, a guardar bene, il luogo genetico del mito del 'classico' » (SCHIAVONE, 1996, p. 170).

18. « The existence of style-periods becomes unlikely, if not impossible [...]. The mining of such sources did not necessarily indicate a deliberate or even perceived referentiality » (FULLERTON, 1998, p. 95-96).

Bibliographie

- BIANCHI BANDINELLI, 1959 : Ranuccio Bianchi Bandinelli, « Classicismo », dans Ranuccio Bianchi Bandinelli éd., *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, II, Rome, 1959, p. 702-703.
- BIANCHI BANDINELLI, 1961 : Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Archeologia e cultura*, Milan/Naples, 1961.
- BIANCHI BANDINELLI, 1969 : Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Roma: l'arte romana nel centro del potere*, Milan, 1969 [éd. fr.: *Rome, le centre du pouvoir*, Paris, 1969].
- BRENDL, 1982a : Otto Brendel, *Introduzione all'arte romana*, Turin, 1982 [éd. orig., *Prolegomena to the study of Roman art*, New Haven, 1979].
- BRENDL, 1982b : Otto Brendel, « Prolegomena allo studio dell'arte romana », dans BRENDL 1982a, p. 21-126 [éd. orig., « Prolegomena to a Book on Roman Art », dans *Memoirs of the American Academy in Rome*, 1953, p. 8-73].
- BRENDL, 1982c : Otto Brendel, « L'arte romana in prospettiva moderna », dans BRENDL, 1982a, p. 127-159 [éd. orig., « Roman art in Modern Perspective », dans *Prolegomena to the study of Roman art*, Yale, 1979].
- CANFORA, 1980 : Luciano Canfora, *Ideologia del Classicismo*, Turin, 1980.
- COARELLI, 1980 : Filippo Coarelli, *Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica*, Rome, 1980.
- COARELLI, 1996 : Filippo Coarelli, *Revixit ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Rome, 1996.
- DENTI, 1985 : Mario Denti, « Arte romana e cultura moderna : le ragioni di una traduzione », dans *Quaderni di Storia*, janvier-juin 1985, 21, p. 141-154.
- DENTI, 2007 : Mario Denti, « Sculpteurs grecs et commanditaires romains entre Délos, Rome et l'Italie. Aux origines politiques de l'hellénisme néo-attique », dans Yves Perrin éd., *Neronia VII. Rome, l'Italie et la Grèce. Hellénisme et philhellénisme au premier siècle après J.-C.*, (colloque, Athènes, 2004), (*Collection Latomus*, 305), 2007, p. 305-377.
- DENTI, 2008 : Mario Denti, « L'art du portrait en Grèce et à Rome, ou de l'approche ethnique et formaliste à un phénomène culturel et politique », dans *Perspective*, 2008-1, p. 72-78.
- FULLERTON, 1998 : Mark D. Fullerton, « Atticism, Classicism and the Origins of the Neo-Attic Sculpture », dans Olga Palagia, William Coulson éd., *Regional Schools in Hellenistic Sculpture*, (colloque, Athènes, 1996), Oxford, 1998, p. 94-99.
- *La grande Roma dei Tarquini*, 1990 : *La grande Roma dei Tarquini*, Mauro Cristofani éd., (cat. expo., Rome, Palazzo delle esposizioni, 1990), Rome, 1990.
- HÖLSCHER, (1987) 1993 : Tonio Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Turin, 1993 [éd. orig., *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg, 1987].
- KASCHNITZ-WEINBERG, 1944 : Guido von Kaschnitz-Weinberg, *Die mittellmeerischen Grundlagen der antiken Kunst*, Francfort, 1944.
- KLEINER, 1992 : Diana E. E. Kleiner, *Roman Sculpture*, New Haven, 1992.
- LA ROCCA, 1990 : Eugenio La Rocca, « Linguaggio artistico e ideologia politica a Roma in età tardo-repubblicana », dans *Roma e l'Italia. Radices imperii*, Milan, 1990, p. 287-495.
- *Roma medio-repubblicana*, 1973 : *Roma medio repubblicana. Aspetti culturali di Roma e del Lazio nei secoli IV e III a.C.*, (cat. expo., Rome, Antiquarium Comunale, 1973), Rome, 1973.
- SALADINO, 1998 : Vincenzo Saladino, « Artisti greci e committenti romani », dans Salvatore Settis éd., *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 2, III, *Una storia greca. Trasformazioni*, Turin, 1998, p. 965-990.
- SAURON, 2000 : Gilles Sauron, *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris, 2000.
- SCHIAVONE, 1988 : Aldo Schiavone, « La storia di Roma », dans Arnaldo Momigliano, Aldo Schiavone éd., *Storia di Roma*, I, *Roma in Italia*, Turin, 1988, p. xxi-xxxiii.
- SCHIAVONE, 1996 : Aldo Schiavone, *La storia spezzata. Roma antica e Occidente moderno*, Rome, 1996 [trad. fr., *L'histoire brisée : la Rome antique et l'Occident moderne*, Paris, 2003].
- SCHWEITZER, 1967a : Bernard Schweitzer, *Alla ricerca di Fidia e altri saggi sull'arte greca e romana*, Milan, 1967.
- SCHWEITZER, 1967b : Bernard Schweitzer, « Senocrate di Atene », dans SCHWEITZER, 1967a, p. 257-314 [éd. orig., « Xenocrates von Athen », dans *Schriften der Königsberger Gelehrten-Gesellschaft*, I, (*Geisteswissenschaftliche Klasse*, 60), 1932, p. 292-308].
- SCHWEITZER, 1967c : Bernard Schweitzer, « Il significato europeo dell'arte romana », dans SCHWEITZER, 1967, p. 389-408 [éd. orig., « Die europäische Bedeutung der römischen Kunst », dans *Vermächtnis der antiken Kunst*, Heidelberg, 1950].
- SETTIS, 1982 : Salvatore Settis, « Ineguaglianze e continuità : un'immagine dell'arte romana », dans BRENDL, 1982a, p. 161-200.
- SETTIS, 1989 : Salvatore Settis, « Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri », dans Arnaldo Momigliano, Aldo Schiavone éd., *Storia di Roma*, IV, *Caratteri e morfologie*, Turin, 1989, p. 827-878.
- TORELLI, 1982 : Mario Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor, 1982.
- TOYNBEE, 1934 : Jocelyn M. C. Toynbee, *The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art*, Cambridge/New York, 1934.
- VON BLANCKENHAGEN, 1942 : P. H. von Blanckenhagen, « Elemente der römischen Kunst am Beispiel des flavischen Stils », dans Helmut Berve éd., *Das neue Bild der Antike*, Leipzig, 1942, p. 310-341.
- ZANKER, 1974 : Paul Zanker, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mayence, 1974.
- ZANKER, 1976 : Paul Zanker, « Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten », dans Paul Zanker éd., *Hellenismus in Mittelitalien*, (colloque, Göttingen, 1974), Göttingen, 1976, p. 597-605.
- ZANKER, 1979 : Paul Zanker, « Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit », dans *Le Classicisme à Rome aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.*, (*Entretiens sur l'Antiquité classique*, 25), Genève, 1979, p. 283-314.
- ZANKER, 1987 : Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich, 1987.