



Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2008

Antiquité/Moyen Âge

L'art du portrait en Grèce et à Rome, ou de l'approche ethnique et formaliste à un phénomène culturel et politique

Mario Denti



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3501>

DOI : 10.4000/perspective.3501

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2008

Pagination : 72-78

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Mario Denti, « L'art du portrait en Grèce et à Rome, ou de l'approche ethnique et formaliste à un phénomène culturel et politique », *Perspective* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 02 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3501> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3501>

c century comedy », dans John Davidson, Arthur Pomeroy éd., *Theatres of Action. Papers for Chris Dearden, Prudentia Suppl.*, Auckland, 2003, p. 118-132 ; « The Persistent Phallos : Regional Variability in the Performance of comedy », dans John Davidson, Frances Muecke, Peter Wilson éd., *Greek Drama III, Essays in Honour of Kevin Lee, Bulletin of the Institute of Classical Studies suppl.* 87, 2006, p. 141-162.

8. Angela Pontrandolfo, Agnès Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, 1992, p. 409 sq. ; Pontrandolfo, 2000, p. 122 et 133-134. *Contra* : Arthur Dale Trendall, *Red Figured Vases of Paestum*, Londres, 1987, p. 19.

9. Voir John Richard Green, « Theatrical Motifs in Non-theatrical contexts on Vases of the later Fifth and Fourth centuries », dans Alan Griffiths éd., *Stage Directions, Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, Londres, 1995, p. 93-123.

10. Pontrandolfo, 2000, p. 130 : « *Il programma figurativo di questo vaso [...] esplicita la stretta connessione tra metamorfosi che opera l'adozione del costume teatrale e quella che attraverso il rituale dell'iniziazione consente agli adepti di trasfigurarsi e entrare in simbiosi con la divinità* ».

11. Voir par exemple John Richard Green, « The Beau-lieu Painter and Provincial Puglia at the End of the Fourth century B.C. », dans Elke Böhr, Wolfram Martini éd., *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei, Festschrift K. Schauenburg*, Mayence, 1986, p. 181-186.

12. Ruvo, coll. Jatta 1402 ; Malibu, Getty Museum, 96. a E. 114 ; Bâle, Antikenmuseum, Z 303 ; Lecce, Museo Provinciale, 3544.

Alexa Piqueux, Université Paris X-Nanterre,
alexa.piqueux@gmail.com

L'art du portrait en Grèce et à Rome, ou de l'approche ethnique et formaliste à un phénomène culturel et politique

Mario Denti

– Wolf-Rüdiger Megow, *Republikanische Bildnis-Typen*, Francfort-sur-le-Main/New York, Peter Lang, 2005. 155 p., 76 fig. en n. et b. ISBN : 3-631-53041-2 ; 48,70 €.

– Massimiliano Papini, *Antichi volti della Repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo a.C.*, (Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma), 13, Rome, l'Erma di Bretschneider, 2004. Vol. 1, 556 p. ; vol. 2, 200 p., 522 fig. en n. et b. ISBN : 88-8265-282-3 ; 140 €.

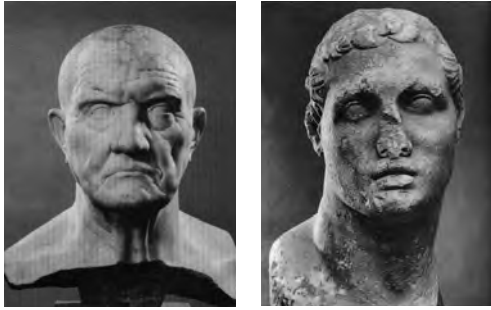
– Peter Schulz, Ralf von den Hoff éd., *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*, (colloque, à thèses, institut archéologique allemand, 2002), Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2007. 298 p., 175 fig. en n. et b. ISBN : 978-0-521-86659-0 ; 55 £.

– Christopher H. Halle, *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC - AD 300*, Oxford, Oxford University Press, 2005. 391 p., 160 fig. en n. et b. ISBN : 978-0-19-924049-4 ; 88 £.

La publication récente d'une série d'ouvrages consacrés à l'art du portrait dans le monde grec et romain offre l'occasion de nous interroger sur l'état et les perspectives d'un domaine situé au cœur (et au croisement) des recherches en archéologie, histoire et histoire de l'art.

L'art du portrait représente l'un des thèmes de recherche longtemps privilégié au sein de la pratique de la connaissance du monde ancien par la culture occidentale. Fortement ancré dans une dimension historico-artistique de la discipline archéologique, il a constitué à la fois une base de données irremplaçable pour les études à vocation prosopographique, un terrain particulièrement fertile pour les exégèses de type attributionniste, un répertoire iconographique et stylistique très vaste pour les analyses à caractère formel, ainsi qu'un collectage de figures extrêmement riche, susceptible de construire des listes typologiques dépendant plus ou moins directement d'un archétype. Véritables pivots du système de communication à l'époque

1. Portrait masculin, Rome, fin du I^{er} siècle ap. J.-C. (?), New York, The Metropolitan Museum of Art.



2. Portrait masculin, Terracina, premier quart du II^e siècle av. J.-C., Terracina, Museo Archeologico.

conservés, voire rien du tout le plus souvent : le problème, comme nous le verrons mieux par la suite, reste d'ordre fondamentalement méthodologique. Le rôle essentiel de l'unité de la réalisation plastique devrait en effet nous obliger à considérer les portraits en premier lieu par typologies statuariques (la nudité héroïque ; les *togati* ; les *palliatii* ; les personnages en cuirasse, avec ou sans *paludamentum* ; les statues équestres, etc.) en perspective fonctionnelle². Chaque typologie était effectivement porteuse d'une série de significations qui dépendaient directement du statut « institutionnel » du personnage représenté. En ce sens, chaque détail de l'image acquérait un sens précis : les attributs, les vêtements, les gestes des bras et des mains, l'attitude de la tête, le regard même. Comme les recherches de Paul Zanker l'ont montré³, la mélancolie, la fermeté (fig. 1) ou le *pathos* (fig. 2) qui peuvent à la fois caractériser le regard d'un homme sous la République ou sous l'Empire, sont des traits de psychologie historique profondément dépendants du statut politique et idéologique du personnage représenté. Ils nous éclairent précisément sur ses horizons culturels, ses choix de champ politique, ses axes idéologiques et nous dirigent ainsi vers la reconnaissance des modèles de comportement qu'il entendait partager et donc exposer, tout comme vers l'identification de l'atelier de sculpture auquel il s'était adressé. Nous devrions alors interpréter le style et l'iconographie adoptés comme les ingrédients d'une forme de langage : un texte (figuratif) que le spectateur associait immédiatement au texte (écrit) issu de l'inscription présente sur la base de la statue (voir Plinie, *Histoire Naturelle* XXXIV, 17 ; fig. 3).

3a. Statue colossale en nudité héroïque de C. Cartilius Poplicola, du temple d'Hercule à Ostie, troisième quart du I^{er} siècle av. J.-C. Ostie, Museo Archeologico ; b. détail de l'inscription « C. CARTILIVS C. F(ilius) DVOVIRV TERTIO POPLICOLAE ».

De ce point de vue, l'étude des statues-portraits devrait paradoxalement (mais pas trop) être abordée davantage du côté de l'histoire des institutions que de l'histoire des formes.

Rappelons en ce sens ce qu'affirmait l'*homo novus* Caius Marius, quand il défendait sa personne, dépourvue de *nobilitas*, face aux sénateurs qui ne considéraient pas ses vertus personnelles : « *quia imagines non habeo et quia mihi noua nobilitas est* » (« parce que je n'ai pas de statues d'ancêtres et que nul des miens n'a été noble avant moi », Salluste, *Guerre de Jugurtha*, I XXXV).

En second lieu, nous savons que les ateliers de sculpture produisant des statues-portraits étaient en mesure de réaliser, dans le monde hellénistico-romain, plusieurs types d'images statuariques. Comme le montre efficacement l'exemple, le mieux connu, de la plus importante famille de sculpteurs néoattiques du II^e siècle av. J.-C., celle de l'athénien Polyclès ; ces artistes réalisaient à la fois des statues-portraits et des statues de culte⁴. La richesse des implications qu'une étude comparée des différentes typologies statuariques issues d'un même atelier comporterait (statues de culte, statues-portraits, statues décoratives) réduit encore plus considérablement l'efficacité des travaux consacrés exclusivement aux portraits.

Nous savons également qu'un même atelier de sculpture pouvait travailler à cette époque pour des commanditaires déplacés dans plusieurs régions de la Méditerranée : en Asie Mineure, Grèce continentale, îles de la mer égée, Rome, Italie, Gaules... L'ampleur des horizons géographiques de nos sculpteurs dépendait de la capillarité de l'activité et des intérêts politiques, militaires ou économiques des protagonistes de cette histoire : les membres des élites hellénistiques, les exposants de la *nobilitas* sénatoriale



et, plus tard, les notables impériaux. ils constituaient les commanditaires des portraits et/ou l'objet des honneurs reçus. tous ces individus partageaient les mêmes modèles de comportement et parlaient un même langage, transmis notamment à travers les images : celui de la culture hellénistique. cela signifie que nous ne pouvons plus nous permettre le luxe d'étudier, pour cette époque, d'un côté la sculpture « romaine » et de l'autre la sculpture « grecque », parce que cela ne veut rien dire. Nous avons en effet des sculptures réalisées en Italie par des artistes grecs (fig. 3) ; des artistes grecs qui travaillent, pour des commanditaires italiens, en Italie (fig. 2) mais aussi en Grèce (fig. 4) ; des italiens qui voyagent en Grèce et qui se font représenter sur place (fig. 4) ; des exposants de l'élite de l'*Urbs* ou des villes de l'Italie qui se comportent « à la grecque » (fig. 3) ; des membres de l'élite sénatoriale qui sont actifs presque en même temps en Grèce, en Italie et en Asie Mineure.

La tendance, au contraire, à vouloir distinguer deux univers au sein d'un système profondément unitaire repose sur une attitude idéologique visant à reconnaître l'existence d'une dichotomie entre Grèce et Rome et à la fois dépendant d'une vision fondamentalement « ethnique » des relations historiques dans l'antiquité alors que, à l'époque que nous étudions, ces phénomènes étaient unifiés sous l'égide d'une même *koimè*, celle de l'hellénisme.

Prenons deux exemples célèbres de l'art du portrait hellénistico-romain, deux statues en nudité héroïque du II^e siècle av. J.-C. : le soi-disant « Pseudo-athlète » de Délos (Athènes, Musée archéologique national ; fig. 4) et le soi-disant « Générale de Tivoli » (Rome, Museo Nazionale Romano ; fig. 5), deux exemples parfaits de l'utilisation d'un modèle statuaire signifiant l'héroïsation – véhiculée à travers la nudité ou la demi-nudité d'un corps « idéalisé » – pour un portrait, en revanche, « réaliste ». Pour ce type d'image, il faut répéter qu'aucune dichotomie réelle n'existe entre le corps et la tête, si seulement nous les observons à travers le regard des contemporains : le premier étant le fruit d'un choix figuratif évoquant une précise tradition iconographique (héros, divinités), le deuxième servant à identifier avec précision le personnage représenté. En plus, il faut considérer que l'individu honoré en Grèce, à Délos, est un italien, et que celui

honoré en Italie, à Tivoli, est un homme d'armes qui connaissait certainement très bien le monde grec, car il a voulu se faire représenter assimilé aux héros et aux guerriers grecs.

Si l'on continue à considérer ces réalisations comme des « œuvres d'art », à les interpréter sous le profil esthétique et/ou ethnique et non comme des éléments de la transmission d'idées par le langage des images (des *media*, diraient les Anglo-Saxons), nous continuerons à voir la statue délienne telle un « pastiche, a piece of pure kitsch, a monster of inauthenticity » et celle de Tivoli telle « an aesthetic catastrophe » (citations dans Hallett et al., *The Roman nude*, p. 1 et 3)⁵. Et si nous persistons dans l'erreur d'identifier dans le réalisme des traits du visage des éléments issus d'une « tradition romaine », nous continuerons à répéter le choix – tout autant idéologique – qui avait guidé Pline l'Ancien (*Histoire Naturelle* XXXIV, 18) quand il affirmait, à propos de ces types d'images : « *placueret nudae [effigies] tenentes hastam ab ephorum et gymnasiis exemplaribus ; quas Achilleas uocant. Graeca res nihil uelare, at contra Romana ac militaris thoraces addere* » (« on eut ensuite le goût des figures nues tenant une pique, d'après les statues d'éphèbes de gymnases ; qui sont nommées achilléennes. La coutume des Grecs est de ne rien voiler ; mais, au contraire, l'usage romain et militaire est de mettre une cuirasse aux statues »). cela – maintenant on le sait – n'est pas vrai. La documentation archéologique nous a dévoilé l'existence de dizaines de sculptures masculines d'époque républicaine et impériale,



4. Statue colossale en nudité héroïque, dite « Pseudo-Athlète », de la Maison du Diadoumène à Délos, fin II^e-début I^{er} siècle av. J.-C., Athènes, Musée archéologique national.

5. Statue colossale en demi-nudité héroïque, dite « Générale de Tivoli », du temple d'Hercules Victor à Tivoli, fin II^e - début I^{er} siècle av. J.-C., Rome, Museo Nazionale Romano.

complètement ou partiellement nues, érigées dans les lieux publics de l'Italie romaine (fig. 3), nous permettant de démasquer la mauvaise foi du moralisme oligarchique républicain qui se cachait derrière l'affirmation de Pline. Il s'agit d'une affirmation qui a énormément contribué à construire l'image moderne des « Romains » belliqueux et purs, et des « Grecs » mous et luxurieux. La responsabilité de cette « dépravation » des mœurs avait été clairement identifiée comme originaire du monde grec, et plus précisément de l'hellénisme d'Asie, introduit à Rome suite aux conquêtes orientales du II^e siècle (Pline, *Histoire Naturelle* XXXIII, 148-150).

L'historiographie moderne qui porte sur la sculpture hellénistique (et donc sur le portrait, un genre parmi d'autres de cette phase de l'histoire de la sculpture) photographie très bien cet état des choses. Il s'agit d'un trait conceptuel lequel, formé au sein de l'idéologie sénatoriale de la République romaine et du contexte politique de l'hellénisme tardif, ne nous quittera plus : réactionnaire en politique, classicisante en culture (Pline, *Histoire Naturelle* XXXIV, 52)⁶, il constitue la clé de toute compréhension des choix méthodologiques de l'archéologie et de l'histoire de l'art antique de notre époque.

Pour entendre au mieux les racines de ce phénomène, nous devons nous retourner vers la période qui a vu la naissance du portrait antique, le haut hellénisme. C'est l'époque à laquelle nous voyons se « libérer » les éléments conceptuels de la nouvelle idéologie royale qui ont, seuls, permis d'ouvrir la porte à la représentation publique de la physionomie d'un individu. Il s'agit d'une opération auparavant non acceptable au niveau institutionnel : la culture politique des oligarchies méditerranéennes ne permettait pas de rompre les équilibres de l'égalitarisme des « démocraties », d'une isonomie basée sur le refus de l'émergence du culte de la personnalité. Quand l'équilibre politique se cassera (et les institutions démocratiques laisseront la place au retour de la royauté), l'équilibre formel de ce que nous appelons l'« art classique » se brisera et, dans ce nouveau contexte, il n'y aura plus aucun frein à la capillaire diffusion des images des personnages appartenant aux élites : rois et consuls, *imperatores* et *negotiatores*, philosophes et poètes, tous honorés dans une multiplication presque infinie d'images, maintenant destinées à être « reconnaissables ».

Il s'agit précisément des statues que les anciens appelaient « iconiques » (Pline, *Histoire Naturelle* XXXIV, 16) et que nous appelons « portraits ». En elles, les éléments expressifs « réalistes » représentaient justement l'instrument figuratif le plus efficace pour reproduire la physionomie d'un personnage la plus proche de la réalité, pour la diffuser dans le temps (à travers du matériel impérissable, comme le marbre ou le bronze) et dans l'espace (dans les lieux publics et sacrés des cités, des colonies et des *municipia* du monde hellénistico-romain [Pline, *Histoire Naturelle* XXXIV, 17]). S'il y avait des doutes sur l'identité de l'individu représenté, l'inscription était là pour les effacer, en ajoutant en plus la liste des mérites, ou bien le *cursus honorum* du personnage.

Ce phénomène a lieu pratiquement en même temps dans les régions du bassin méditerranéen qui partageaient, au début de l'hellénisme, la culture grecque. Une importante contribution à la connaissance de cette phase cruciale nous vient aujourd'hui (par rapport au milieu géographique grec) de la publication des actes d'un colloque, *Early Hellenistic Portraiture...*, qui apporte de remarquables nouveautés au niveau de la documentation et de la méthodologie. Après une introduction proposée par les éditeurs, l'ouvrage est organisé en quatre parties : la première, dédiée à l'« héritage » de la tradition classique, réunit les innovantes études d'Aileen Jootian (p. 13-33) sur la production de statues-portraits par Praxitèle, attestées en particulier par les inscriptions, et de Johannes Bergemann sur la présence des premières représentations physionomiques sur les stèles funéraires attiques du IV^e siècle (p. 34-46). La deuxième partie contient des analyses plus ponctuellement stylistiques, mais toujours attentives au rôle des contextes et de la perception de ces images auprès du public contemporain : y sont abordés la relation entre les catégories de « naturalisme » et de « classicisme » dans les plus anciens portraits grecs connus (Ralf von den Hoff, p. 49-62), les portraits de femmes (Sheila Dillon, p. 63-83), le monument de Daochos à Delphes (Wilfred Geominy, p. 84-98), les portraits d'artistes et d'hommes de lettres (Stefan Schmidt, p. 99-112), les représentations des rois sur les plus anciennes monnaies hellénistiques (John H. Kroll, p. 113-122), ainsi qu'une lecture critique des fragments

d'épigrammes, récemment découverts, que le poète Posidippe de Pella avait dédiés à la sculpture (Andrew Stewart, p. 123-138). Dans la troisième partie, consacrée aux commanditaires et aux contextes d'érection des statues, nous trouvons une analyse de la documentation épigraphique issue de l'acropole d'athènes (Catherine M. Keesling, p. 141-160), un travail particulièrement riche d'intérêt sur la distribution et la fonction des statues-portraits dans les espaces sacrés (Ralf Krummeich, p. 161-180), une étude de la liste de toutes les statues honorifiques de l'athènes du premier hellénisme (Graham J. Oliver, p. 181-204) et un travail plus spécifique sur le groupe statuaire dédié dans le Philippeion à Olympie suite au triomphe de Philippe II à Chéronée (Peter Schultz, p. 205-233). La dernière partie du livre offre deux contributions consacrées à la culture figurative de l'égypte ptolémaïque au premier hellénisme (Olga Palagia, p. 237-245, et Marianne Bergmann, p. 246-263).

Le mérite majeur du livre réside dans l'approche interdisciplinaire, à travers des contributions toujours attentives à placer la documentation figurative au sein de son contexte monumental, fonctionnel et historico-culturel. Tout témoignage a ici la même valeur, il n'y a plus de hiérarchie heuristique : un portrait, une statue, un fragment du corps, une inscription, une source écrite, une monnaie possèdent finalement la même dignité scientifique à l'intérieur du parcours de reconstruction historique du contexte de pertinence de l'œuvre. La lumière de l'histoire et la force des contextes archéologiques illuminent les portraits, et non seulement vice-versa. Une possible limite de cet ouvrage réside dans la fragmentation du discours, distribué tout au long d'une série de contributions individuelles qui invitent finalement le lecteur à souhaiter l'apparition d'un travail global sur ce thème, affronté *ex novo*, précisément sur la base d'une approche de ce type.

C'est un problème qui en revanche ne caractérise pas le livre de Christopher H. Hallett, *The Roman Nude...*, où la typologie statuaire de la nudité héroïque est étudiée à travers une approche volontairement moins diachronique, dans le but déclaré de faire sortir ces sculptures de la notion d'œuvres d'art pour les encadrer dans leur contexte historique (« understanding the Roman Nude », chapitre VII). L'objectif est partiellement atteint – avec des conclusions parfois très discutables – à travers l'analyse d'un très riche répertoire de types et d'images, toujours évalués dans

une perspective géographique unitaire (de l'Asie Mineure à l'Occident) et ancrés aux contextes monumentaux d'appartenance. Toutefois, à côté de la limite constituée par le renoncement à traiter la matière par phases chronologiques, reste le problème de fond : celui d'une lecture de cet horizon historico-culturel en termes d'une profonde dichotomie entre Grèce et Rome. Une dichotomie affichée, un *a priori* jamais réellement saisi ni au niveau idéologique ni au niveau institutionnel (ce dernier étant un terrain heuristique jamais pratiqué dans ce livre). L'interprétation du grandiose phénomène de la multiplication des statues-portraits nues dans le monde hellénistico-romain finit donc par rester ancrée à une approche fondamentalement historico-artistique et fortement idéaliste, fondée en premier lieu sur une considération des commanditaires très générique d'un côté et ethnique de l'autre (l'on parle des « Romains » comme « peuple », sans aucun approfondissement sociologique, avec parfois de nombreuses naïvetés très modernisantes, comme par exemple aux p. 100 et 137-138). Ainsi, nous pouvons apprendre, en guise de conclusion (p. 276-277), que « les portraits romains héroïques divergent sensiblement de la tradition des portraits de chefs hellénistiques »⁷ puisque, selon l'auteur, les portraits des Grecs étaient idéalisés (en représentant des jeunes) et les portraits des Romains étaient réalistes (en représentant des personnes âgées). Or, cette interprétation ne correspond point à la réalité de la documentation archéologique.

Nous avons un espoir. Celui de voir un jour écrite une histoire de la sculpture hellénistique – et donc du portrait antique – qui ne procède plus de l'étude stylistique et iconographique des images pour parvenir à la reconstruction historico-politique des personnages représentés. Mais qui, au contraire, considère au même degré les contextes archéologiques et monumentaux des œuvres, les éléments indicateurs de l'appartenance à un atelier de sculpture, le réseau de l'activité politique et évergétique des personnages représentés (dans la Méditerranée occidentale comme orientale) ; et, par conséquent, la signification des choix iconographiques et formels qui caractérisaient une statue-portrait. Cela, évidemment, dans la mesure du possible et selon des critères méthodologiques de vraisemblance indiciaire⁸.

une bonne opportunité pour revitaliser un domaine de la recherche autrement destiné à l'extinction (ou – pire – à la reproduction embaumée) serait aujourd'hui celle d'entamer un nouveau chemin, en procédant du réseau historico-politique d'un côté et des contextes archéologiques de l'autre, pour parvenir à appréhender les volets iconographiques et stylistiques de la plus formidable mise en scène figurée que l'Antiquité nous a laissée.

1. Pour une lecture plus approfondie de cet ouvrage, voir mon compte rendu dans *Revue archéologique*, 2005/2, p. 405-408.

2. Pour toutes ces typologies statuariques, nous avons à disposition des études importantes et exhaustives, mais à caractère fondamentalement iconographique. un beau travail en perspective historico-culturelle est le récent livre de Matteo Cadario, *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a.C. al II d.C.*, Milan, 2004.

3. Paul Zanker, « Zur Bildnisrepräsentation führender Männer in mittelitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der julisch-claudischen Kaiser », dans Mireille Cèbeillac-Gervasoni éd., *Les « bourgeoisieis » municipales italiennes aux II^e et I^{er} siècles avant J.-C.*, (colloque, Naples 1981), Paris/Naples 1983, p. 251-266.

4. Filippo Coarelli, « Polyclus », dans *Studi Miscellanei* 15, 1969-70, p. 75-89 ; dernièrement, Mario Denti, « Sculpteurs grecs et commanditaires romains entre Délos, Rome et l'Italie. a ux 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), Bruxelles, 2007, p. 355-377.

5. La première citation fait référence à Andrew F. Stewart, *Attika. Studies in the Athenian Sculpture of the Hellenistic Age*, Londres, 1979, p. 144 ; la seconde à Susan Walker, *Roman Art*, Londres, 1991, p. 25.

6. Filippo Coarelli, « Revixit ars ». *Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Rome, 1996.

7. Halle TT, 2005, p. 276-277 : « Roman portraits in heroic costume diverge dramatically from the tradition of the Hellenistic ruler portraits »

8. On évoque ici, évidemment, la notion méthodologique de « paradigme indiciaire » : Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Turin, 1986 (trad. fr. : *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, 1989). Sur l'élaboration de cette notion au sein de l'étude de l'art du portrait, voir Filippo Coarelli, « il ritratto di Varrone: un tentativo di paradigma indiziario », dans Antonio Frova, Giuliana Cavalieri-Manasse, Elisabetta Roffia éd., « Splendida civitas Nostra ». *Studi archeologici in onore di Antonio Frova*, Rome, 1995, p. 269-280 et Denti, 2007, cité n. 4.

Mario Denti, Université de Rennes II,
mario.denti@wanadoo.fr

Constantin et l'Empire romain au début du IV^e siècle apr. J.-c .

François Baratte

– Alan K. Bowman, Peter Garnsey, Averil Cameron éd., *The Crisis of Empire, A. D. 193-337*, (*The Cambridge Ancient History*, XII, 2^e éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2005. 965 p. ISBN : 9780521301992 ; 130 £.

– Noel Lenski éd., *The Cambridge Companion to the Age of Constantine*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006. 469 p., 41 fig., 12 plans, 3 pl. de monnaies. ISBN : 9780521818384 ; 50 £.

– *Costantino il Grande. La civiltà antica tra Occidente e Oriente*, Angela Donati, Giovanni Gentili éd., (cat. expo., Rimini, Castel Sismondo, 2005), Milan, Silvana Editoriale, 2005. 335 p., 250 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 88-8215-843-8 ; 40 €.

– *Constantine the Great. York's Roman Emperor*, Elizabeth Hartley, Jane Hawkes, Martin Henig, Frances Mee éd., (cat. expo., York, the Yorkshire Museums, 2006), York, York Museums and Gallery Trust, 2006. 280 p., 320 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 0 85331 928 6 ; 50 £.

– *Konstantin der Grosse*, Alexander Demandt, Josef Engemann éd., (cat. expo., Trèves, Rheinisches Landesmuseum Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Stadtmuseum Simeonstift, 2007), Trèves/Mayence, Ph. Von Zabern, 2007. 519 p., 300 fig. en n. et b. et en coul. env., 1 CD-ROM. ISBN : 978-3-8053-3688-8 ; 35 €.

– Alexander Demandt, Josef Engemann éd., *Konstantin der Grosse, Geschichte – Archäologie – Rezeption*, (colloque, 2005, Université de Trèves/ Rheinisches Landesmuseum Trier), (*Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier*, 32), Trèves, Rheinisches Landesmuseum Trier, 2007. 259 p., 50 fig. en n. et b. et en coul. env. ISBN : 978-3-923319-67-1 ; 48 €.

Le 25 juillet 307, quelques jours après la mort de son père Constante Chlore, Constantin est proclamé Auguste par ses troupes à York/Eburacum en Grande-Bretagne. C'était là un événement dont les acteurs ne mesurèrent certainement pas la portée. Il brouillait dans l'immédiat le jeu complexe du pouvoir à plusieurs mis en place par Dioclétien quelques années plus tôt, la tétrarchie (deux empereurs assistés de deux césars appelés à leur succéder), à laquelle Constantin mit progressivement fin en éliminant successivement tous ses rivaux, pour terminer en 324 avec Licinius, le dernier d'entre eux. Mais les conséquences de cet avènement