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

François Baratte

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3506>

DOI : 10.4000/perspective.3506

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2008

Pagination : 78-83

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

François Baratte, « Constantin et l'Empire romain au début du IV^e siècle apr. J.-C. », *Perspective* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3506> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3506>

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 mittellitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der julisch-claudischen Kaiser », dans Mireille Cebellac-Gervasoni éd., *Les « bourgeoisie » municipales italiennes aux II^e et I^{er} siècles avant J.-C.*, (colloque, Naples 1981), Paris/Naples 1983, p. 251-266.

4. Filippo Coarelli, « Polydes », dans *Studi Miscellanei* 15, 1969-70, p. 75-89 ; dernièrement, 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. Hellenisme 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 Constantin le Clé, Constantin est proclamé auguste par ses troupes à York/Eboracum 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

qui forçait la main aux souverains en place furent considérables pour le monde romain, le bassin méditerranéen dans son ensemble, et à plus long terme pour l'Europe sur les plans politique, culturel et religieux. On comprend donc que le 1700^e anniversaire d'un acte aussi considérable ait pu susciter une commémoration spectaculaire : trois expositions coordonnées, qui se sont succédé en 2005 à Rimini (Italie), en 2006 à York – sur le lieu de la proclamation –, à Trèves enfin, en 2008, résidence de Constantin, puis de Constantin jusqu'à la fondation de Constantinople en 329.

Ce n'est sans doute pas non plus une simple coïncidence si paraissait en 2005 la nouvelle édition – en fait un ouvrage complètement nouveau –, du 12^e tome de la *Cambridge Ancient History, The Crisis of the Empire A.D. 193-337* (la première édition datait de 1938), qui s'achève à la mort de Constantin. Un court chapitre était dédié, sous la plume de Janet Huskinson à l'art (« Art and Architecture, A.D. 193-337 », chap. 19, p. 672-703), évidemment limité dans ses observations sur la période constantinienne. Un an plus tard, en 2006, paraissait à la Cambridge University Press, en complément en quelque sorte au volume précédent, *The Cambridge Companion to the Age of Constantine* : un livre ambitieux, qui se voulait, sous la direction de Noel Lenski, un manuel, au meilleur sens du terme, destiné aux étudiants, consacré à cette période charnière de l'histoire. Il ne nous appartient pas ici de juger de l'ensemble du contenu et de dire si le but recherché a été globalement atteint. Nous pouvons en revanche avouer une certaine déception à la lecture du chapitre consacré par J. Elsner à l'histoire de l'art (chap. 11, « Perspective in Art », p. 255-278) : il présente globalement les principaux problèmes posés par l'art du IV^e siècle, mais c'est en termes très généraux. On peut imaginer qu'il s'agit là d'une conséquence des limites fixées par les éditeurs à cette contribution. Cependant, les quelques analyses de détail prêtent à discussion, qu'il s'agisse des rapports de l'art constantinien avec celui de l'époque tétrarchique, dans lequel le premier pousse des racines bien plus profondes qu'il n'est dit ici, ou de l'étude de monuments-clés, comme l'arc de Constantin. Rappelons que l'utilisation sur l'arc de reliefs plus anciens avait un précédent im-

médiat, trop souvent oublié, mais qui montre bien que le modèle tétrarchique était bien présent dans les esprits : l'*Arcus Novus*, érigé en 293 sur la Via Lata, à l'occasion des décennales de Dioclétien et de Maximien, réutilisait, comme l'a montré Hans-Peter Lubscher¹, des reliefs de l'*Arcus Claudii*, qui commémorait la victoire de l'empereur en Grande-Bretagne. On ne saurait non plus négliger le fait que l'arc est dédié par le Sénat : nous renverrons sur ce point à la démonstration de Dietrich Boschung², qui a mis en évidence de manière convaincante que les reliefs, en particulier ceux qui sont repris aux monuments plus anciens, représentent une vision programmatique idéale, non pas du point de vue de l'empereur, mais de celui des milieux sénatoriaux rêvant d'une restauration de l'ordre ancien.

Quant au chapitre consacré par Mark Johnson à l'architecture (« Architecture of Empire », p. 178-197), il met l'accent avant tout sur l'aspect impérial de celle-ci, important certes, mais qui n'est pas le seul : un tel point de vue peut parfois fausser les perspectives, en particulier pour le développement de l'architecture religieuse : la question d'un modèle constantinien en la matière est loin d'être tranchée (fig. 1)³.

Mais l'essentiel était constitué par les trois catalogues qui ont accompagné les expositions de Rimini, de York et de Trèves, et qui constituent un remarquable ensemble. L'entreprise représentait une gageure : trois expositions successives sur un thème identique, destinées à des publics évidemment différents, à l'exception de quelques spécialistes, mais qui ne voulaient pas être répétitives. L'accent était mis à chaque fois sur des points différents, mais les recoupements étaient inévitables ; pourtant, le pari est dans l'ensemble tenu, et les trois beaux volumes

1. Trèves, la « basilique » du palais impérial, premier quart du IV^e siècle.

2. Constantin, portrait découvert dans les fouilles du forum de Trajan, 312, Rome, Musei capitolini.

publiés rassemblent une documentation considérable, richement illustrée, accompagnée d'une série d'essais qui, réunis, constituent une somme sur la période constantinienne. Deux problèmes se posaient aux organisateurs des trois expositions comme aux rédacteurs des catalogues : respecter le thème principal, constantin, sans dépasser outre mesure le cadre chronologique ; éviter les redites de l'une à l'autre, dans le choix des objets comme dans les textes des catalogues.

Sur le premier point, l'exposition de Rimini est certainement celle qui s'en est le plus strictement tenue à l'époque constantinienne. Partant, comme il était naturel, de l'âge des tétrarques, elle conduisait le visiteur jusqu'au milieu du ^{iv}^e siècle, à quelques exceptions près – certaines pièces vont parfois jusqu'au début du siècle suivant, elles sont certes souvent spectaculaires, mais leur présence n'apporte rien à la connaissance sur constantin : ainsi du coffret trouvé à Samagher, en Istrie, de plusieurs statues en porphyre, de la statuette du Christ enseignant. Mais dans l'ensemble, le choix riche correspondait au titre de l'exposition, insistant sur la personne et le rôle de constantin : les grandes sections étaient peu nombreuses, consacrées à l'empereur et à sa famille, à sa conversion et aux transformations de l'empire, à la vie de la cour et aux arts. Bien plus nombreuses étaient les contributions écrites : une vingtaine, portant aussi bien sur des thèmes très larges que sur des études de détail, l'art du portrait ou les sarcophages aussi bien que l'arc de constantin à Rome, les rapports de constantin et de l'église aussi bien que les fondations constantiniennes à Rome.

L'exposition anglaise avait une orientation un peu différente, comme le suggérait bien son sous-titre, « York's Roman Emperor » : l'accent était mis, mais sans exclusive, sur la Bretagne de la fin de l'Antiquité (*Britannia*), ce qui conduisait en définitive à détourner l'attention du visiteur de constantin lui-même. On peut légitimement se demander pourquoi faire figurer dans les vitrines des pièces du trésor de Trawsfynydd, certes datées de manière approximative du ^{iv}^e siècle, mais qui se sont retrouvées dans un trésor du début du ^v^e siècle. La justification, peut-être pas entièrement convaincante du point de vue de l'unité thématique, à York comme dans les deux autres expositions, était qu'il s'agissait d'illustrer

le devenir de l'empire après constantin : ainsi le catalogue contient-il un riche exposé – sous le titre un peu spécieux de « the legacy of constantine in a nglo-Saxon England » , p. 104-114 – sur l'influence possible de l'art ro-

main sur celui du haut Moyen Âge dans les îles Britanniques, dans le domaine de la sculpture notamment. Moins riche peut-être que l'exposition de Rimini, celle d'York donnait l'occasion, et on ne peut s'en plaindre, de voir réunie une très belle série d'objets provenant du sol britannique, dans le domaine de l'argenterie en particulier : le trésor de Water Newton, le plat de Risley Park, le très beau miroir de Wroxeter ou, pour les bijoux, le trésor de Hoxne. On sait l'importance des découvertes d'objets précieux pour cette période dans les îles Britanniques ; l'exposition mettait aussi en évidence une catégorie d'objets très intéressants, proche de la vaisselle d'argent à certains égards, mais caractéristique des îles Britanniques, sur laquelle manque encore un travail de synthèse : ceux en « pewter », une sorte d'alliage apparenté à l'étain. Quelques autres belles pièces tirées des riches collections des musées anglais (ou d'ailleurs) complétaient cet ensemble, de remarquables tissus, notamment, et le camée d'Utrecht (cat. n°76), autrefois dans la collection de Rubens, un objet passionnant en raison des difficultés d'analyse (de chronologie, entre autres) qu'il pose : très proche des grands camées augustéens, de la *Gemma Augustea* de Vienne en particulier, il est attribué par les uns à Claude, par d'autres à constantin pour des raisons stylistiques qui ne sont pas à notre sens décisives, et quelques points d'iconographie restent délicats, comme l'identification du personnage féminin en haut à gauche, dont la coiffure est très proche de celles des princesses julio-claudiennes ; certains y ont vu même une œuvre moderne, du début du ^{xvii}^e siècle. Les

textes du catalogue permettaient de remettre le tout dans son contexte : une riche exposition, donc, dont l'intérêt principal était au fond de donner une excellente idée de ce qu'était, au *iv^e* siècle, un territoire aux limites de l'Empire, face aux transformations de l'antiquité tardive.

l'exposition de trèves, la dernière en date, était elle aussi très ambitieuse, par le nombre et la qualité des objets rassemblés, et par l'ampleur du panorama qu'elle entendait retracer, à telle enseigne qu'elle se répartissait entre trois lieux : le Rheinisches Landesmuseum pour l'évocation du pouvoir impérial, le Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum pour tout ce qui touchait à la question du christianisme (mais l'évocation des cultes païens prenait place avec celle de l'Empire) le Stadtmuseum enfin pour l'image de constantin du Moyen Âge à l'époque moderne (y compris le culte que reçoit en Grèce l'empereur canonisé). Les racines tétrarchiques, puis le pouvoir impérial, illustrés par une très belle série de portraits, parmi lesquels on citera bien évidemment le portrait colossal de la Basilica Nova, mais aussi la tête de constantin récemment découverte dans le forum de trajan (fig. 2) ou bien encore la tête en porphyre de l'empereur Galère, découverte en Serbie, à Gamzigrad/Romuliana, constituaient le noyau de l'ensemble. aux sculptures s'ajoutaient des somptueux exemples des arts précieux, parmi lesquels il convient de mentionner une pièce extraordinaire par sa qualité, mais aussi par son histoire : une grande aiguière, de la fin du ^{iv} siècle sans doute, décorée de la figure des apôtres (ce dernier témoin, miraculeusement préservé puis retrouvé, du trésor le plus considérable de vaisselle romaine découvert à l'époque moderne, fut mis au jour à trèves en 1628 et aussitôt fondu, mais connu par un inventaire très précis – qui a permis d'identifier cet objet). l'armée, les barbares et la lutte aux frontières

étaient eux aussi évoqués, avec une très belle série de casques notamment (casques de Berkasovo, trèves 1.12.18-19). Pour ce qui est de la nouvelle religion, la présentation était intégrée au milieu des collections permanentes du musée diocésain, riche on le sait de deux ensembles célèbres : les peintures d'un plafond représentant, peut-être, les femmes de la maison constantinienne, retrouvé en milliers de fragments, volontairement détruites lors de la construction du groupe épiscopal, et les restes des différents chancels de la basilique sud de ce groupe, couverts de graffiti par des fidèles venus vénérer des reliques conservées dans la basilique (la tunique du christ, comme le veut la tradition ?). une belle série de sarcophages, venus d'arles et de Rome, constituait un des points forts de cette présentation, avec quelques maquettes modernes des fondations constantiniennes, accompagnées d'objets très évocateurs, le reliquaire de Samagher (en istrie, déjà cité, ou celui, en pierre, de Narbonne, qui représentait sans doute le Saint Sépulcre (fig. 3).

Sans rentrer ici dans une analyse de la muséographie, on regrettera deux défauts pour cette exposition qui a recueilli un très vif succès : des espaces mal adaptés, beaucoup trop étroits pour les œuvres présentées, et une organisation telle que l'intérêt, comme la mise en scène des pièces, se diluait vers la fin de l'exposition précisément parce que celle-ci s'intégrait progressivement aux salles habituelles du musée. Mais elle rassemblait incontestablement un magnifique matériel, d'une grande richesse : elle invitait, comme celles de Rimini et de York, à la réflexion sur les transformations de l'Empire au ^{v^e} siècle dans bien des domaines, notamment dans celui de l'art, en partie sous l'impulsion de Constantin. Un colloque avait préparé l'exposition, dont un volume d'actes rend compte (*Konstantin der Grosse*, 2007) : il faisait le point sur les questions d'histoire, mais aussi d'histoire de l'art liées à cette période, dans le même esprit que les contributions qui accompagnent le catalogue proprement dit. Retenons en particulier la mise au point d'Archambault (p. 109-125) sur le décor de la voûte de la salle centrale du mausolée de Constantin, près de Tarragone, attribué parfois, mais sans preuve décisive, au plus jeune des trois fils de Constantin, texte qui,

3. Reliquaire (?)
à l'image du
Saint-Sépulcre,
v^e siècle (?),
Narbonne,
Musée archéo-
logique.

4. Portrait de jeune homme, premier quart du IV^e siècle, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung.

sans résoudre définitivement le problème d'interprétation, a le mérite de faire clairement le point sur les différentes hypothèses avancées et d'éliminer les moins fondées, comme celle qui reconnaissait un évêque dans les personnages trônant de l'un des registres. Une communication de Marianne Bergmann revenait, de son côté, sur les rapports entre Constantin et le Soleil, à travers le témoignage des images (p. 143-161).

Un gros catalogue accompagnait l'exposition, de qualité, mais avec, à notre sens, un défaut : les notices d'objets, riches et bien illustrées, sont rejetées sur un CD-ROM, ce qui n'en facilite évidemment pas la consultation.

À l'issue de ces trois manifestations, il ne s'ensuit certes pas un bouleversement dans l'appréciation que l'on porte généralement sur cette période. Mais quelques questions se distinguent plus particulièrement : l'importance de la période tétrarchique et les rapports ambigus que Constantin a

entretenu avec elle, bien illustrés par les portraits. Ceux de l'empereur tout d'abord, en ronde bosse, monétaires ou sur les pierres gravées. On a depuis longtemps souligné les courants opposés qui les animent : la référence à l'art de la tétrarchie, mais aussi à celui du haut-Empire, et tout particulièrement de l'époque d'Auguste. Certes, les effigies désincarnées, abstraites, des prédécesseurs, qui correspondent parfaitement à l'image impériale telle qu'elle apparaît alors dans les panégyriques, exercent une influence forte ; encore ne faudrait-il pas réduire l'art tétrarchique aux seuls portraits de porphyre, ni à des œuvres comme la tête colossale, trop peu connue du Musée de Tiano (Rimini, n°4). Le portrait de Dioclétien de Milan (Rimini, n°1) ou de celui de Constantin de Berlin (Rimini, n°3) montrent bien que les liens avec les œuvres plus anciennes ne sont en réalité pas négligeables. Quant aux portraits privés, Marianne Bergmann souligne à juste titre dans le catalogue de Rimini qu'une des caractéristiques de cette période par rapport aux précédentes est l'abandon de la référence assez systématique aux effigies impériales (fig. 4). Mais on peut souligner, avec tous les auteurs qui se sont exprimés sur ce sujet essentiel dans les volumes recensés, qu'on manque encore cruellement d'un corpus de ces sculptures et d'une synthèse. Quant à l'influence des portraits d'Auguste – et de l'art augustéen en général – sur Constantin, elle a été relevée déjà à maintes reprises : on peut y reconnaître, au moins pour une part, un choix politique délibéré (fig. 5) ; la question est, bien sûr, de savoir ce que l'empereur et ses contemporains connaissaient de l'art augustéen et la manière dont ils l'analysaient.

D'autres sujets prêtent encore à discussion : la part notamment que Constantin a pu avoir dans le développement de l'architecture religieuse, c'est-à-dire dans celui des basiliques chrétiennes. Le thème a été traité par tous, et si le rappel des fondations constantiniennes et des difficultés de la chronologie, encore incertaine même sur des points fondamentaux, est revenu de manière constante, le rôle éventuel de l'empereur et l'influence précise des grandes basiliques de Rome et de Terre Sainte font encore débat. Moins controversé en revanche apparaît le développement des sarcophages chrétiens, un point que seule l'exposition de Trèves abordait de manière systématique : la typologie et la chronologie sont désormais relativement bien connues, comme les choix iconographiques. Il faut dire qu'au contraire

5. L'impératrice Hélène, 324 (?) : le portrait est retravaillé sur l'effigie d'une princesse antonine ; le corps reprend un prototype d'Aphrodite du troisième quart du V^e siècle av. J.-C., Rome, Musei Capitolini.

des portraits, nous disposons de corpus qui facilitent la réflexion sur les œuvres⁴. ce sont des problèmes ponctuels qui demeurent, des questions d'ateliers par exemple, et l'existence ou non d'un centre de production important à rles. On reste en tout cas frappé d'un phénomène sur lequel la réflexion ne s'est sans doute pas suffisamment penché : celui de l'arrêt assez brutal de la production des sarcophages mythologiques, à un moment où pourtant, dans d'autres domaines (ivoires, argenterie, entre autres), les images païennes demeuraient au premier plan.

Les arts précieux connaissent en effet au iv^e siècle un essor très important – même s'il convient de tenir compte du hasard des découvertes : les trois expositions s'y sont attachées, plus ou moins systématiquement. Elles ont fait apparaître une nouvelle fois la qualité de ces productions et le rôle qu'elles jouent comme supports d'images, donc comme véhicules d'idées dans le domaine politique, religieux ou culturel : le trésor de Water Newton à la fin du iv^e siècle, celui de Traprain Law, caché au début du v^e siècle, témoignent par exemple de la lente christianisation de ces objets, par les inscriptions que portent certains des objets, clairement chrétiennes, ou par leur décor, qui illustre l'Ancien et le Nouveau Testament (fig. 6).

Enfin, parmi tous ces thèmes, il est frappant d'observer une absence, moins flagrante il est vrai dans l'exposition de trèves : celle des barbares, peut-être moins présents à l'époque constantinienne qu'ils ne le seront un peu plus tard. c'est la place qu'aurait dû occuper l'exposition de Venise, mais cette dernière est bien décevante à tous égards. On voit au contraire la somme de réflexion et de connaissances qu'apportent les trois manifestations de Rimini, York et trèves, mises à la disposition, on doit s'en réjouir, d'un large public. l'entreprise était ambitieuse, le pari a été tenu. le point a été fait, avec succès, sur les connaissances actuelles sur une période charnière, dans la mesure tout au moins où elles sont accessibles par l'intermédiaire des objets. il y a désormais avec ces ouvrages matière à engager de nouvelles recherches et à dégager de nouvelles interrogations : le bilan est donc particulièrement positif.

1. Hans-Peter I aub-scher, « a rcus Novus » und « a rcus claudii ». *Zwei Triumphbögen an der Via Lata in Rom*, dans *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* i, 1976, n° 3, p. 69-89.

2. Dietrich Boschung, « Die tetrarchie als Botschaft der Bildmedien », dans Werner Eck, Dietrich Boschung éd., *Die Tetrarchie. Ein neues Regierungssystem und seine mediale Präsentation*, (ZAKMIRA-Schriften 3), Wiesbaden, 2006, p. 349-380.

3. Signalons en outre une erreur factuelle : la basilique d'Orléansville/chlef en algérie, bien connue parce que datée avec précision de 324, n'a bénéficié en rien du « patronage » impérial (p. 291).

4. Nous nous permettons de renvoyer au bilan des recherches récentes sur les sarcophages, que nous avons dressé dans *Perspective*, 1, 2006, p. 38-54, sous le titre : « Les sarcophages romains : problèmes et certitudes ».

6. Traprain Law, aiguière en argent : Adam et Ève ; l'adoration des Mages, seconde moitié du iv^e siècle, Édinburgh, National Museum of Scotland.

François Baratte, Université Paris-Sorbonne
Francois.Baratte@paris-sorbonne.fr