

Histoire de Rome

M. Paul VEYNE, professeur

1. Résumé du cours

Il y a la « chute de l'Empire romain », ou du moins de l'Empire d'Occident : au nombre des grands problèmes historiques traditionnels, il y a aussi la « chute de l'art antique », ou « art romain », ou plutôt art gréco-romain, à partir du III^e siècle (en 203, les reliefs de l'arc des Sévères à Rome font coupure avec une violence qu'on sous-estime : n'était l'iconographie et les inscriptions, ces reliefs, s'ils étaient découverts hors d'un contexte archéologique évident, seraient indatables et insituables). Pourquoi cette « chute », ou plutôt, comment est-elle arrivée ? Ce changement de goût débute dès 200, alors que l'Empire est à son apogée ; il est étranger aux périodisations solennelles de l'histoire politique et religieuse.

A partir du III^e siècle, donc, prend progressivement fin l'art gréco-romain, l'Antique, avec lequel renouera la Renaissance. Ce qui prend fin est un naturalisme (un graphisme où l'« image conceptuelle » de la figure humaine est « ressemblante », est conforme à une traduction idéalisée de la réalité : un naturalisme restreint par des règles (anatomie artistique, canon des proportions), par le bon goût, la discrétion, l'élégance et aussi le charme de la beauté des corps humains (les héros et héroïnes des images doivent avoir une beauté naturelle qui s'ajoute à la « beauté » esthétique de l'œuvre). Cette esthétique comporte l'obligation de distinction (tout doit être lent et serein, même l'atrocité ; les visages sont sans expression et ne sourient même pas, les gestes des guerriers sont chorégraphiques...) et l'obligation de rigueur : aucune ligne ne doit paraître arbitraire, ne doit sembler avoir pu suivre un tracé légèrement différent ; une « orthographe » contraignante doit ôter tout arbitraire à la graphie. Enfin, on évitera que l'image des choses ne soit pas analogue aux objets réels qu'elle représente ; loin de sembler être une conquête, la perspective, en ses divers procédés (perspective oblique, à vol d'oiseau, « atmosphérique » avec dégradation des teintes ou, comme à Opluntis, étagement de couleurs conventionnelles ; perspective de l'« attelage

éclaté » etc.) suscite la méfiance du « grand art » où elle est sentie comme un trucage de décor de théâtre.

Cet art était né, au temps d'Auguste, de l'adoption éclectique de l'art grec et hellénistique en toutes ses époques : l'art était une récapitulation du passé hellénistique ; selon l'humeur ou la destination de l'œuvre, les artistes s'inspirent de Phidias, de Praxitèle, de Scopas, de l'archaïsme... L'art qu'on dit « romain » admet de plein droit la copie des chefs-d'œuvres, et c'est le fausser que de le réduire aux bas-reliefs historiques, à l'art du portrait et aux sarcophages.

A partir du III^e siècle, cette esthétique du bon goût cesse d'être exclusivement dominante, et d'abord dans l'art officiel (arc des Sévères, où une architecture ostentatoirement classique jusqu'à la lourdeur est couverte de bas-reliefs en style de « tapisserie flamande »). Certes le naturalisme survit dans les arts mineurs (ivoires, vaisselle plate), jusqu'au-delà du siècle de Justinien (mosaïques du Grand Palais à Constantinople), mais artificiellement : les artistes imitent ou pastichent l'Antique, mais sans le sentir intérieurement ; sur le diptyque d'ivoire des Nicomaques et des Symmaques (Victoria and Albert Museum), la prêtresse païenne sacrifiant a une attitude (*contrapposto*), des plis de vêtement et des gestes parfaitement imités de l'Antique ; mais la tête de la femme, deux fois trop grosse selon les canons (et selon la réalité et l'élégance) est pénible à voir et suffirait à dénoncer la date tardive. Le ciseleur ne « sent » plus le naturalisme : il l'« indique », à la façon d'un tailleur de bon ton qui « indique » la mode du jour sur un vêtement de coupe classique ; ou, si l'on préfère, il ne continue le naturalisme qu'en faisant « dénégation ». Les règles et conventions du naturalisme devenu académie doivent rester conventionnelles, afin d'assumer une responsabilité nouvelle : évoquer le passé (songeons aux ivoires issus du cercle des Symmaques, des derniers païens).

À tort ou à raison, on bloque chronologiquement le phénomène sous le nom de renaissance théodosienne. Il y a, au quatrième siècle, une imitation délibérée des portraits du deuxième (Inan et Rozenbaum) ; il y a même, par hypercorrection, un style trop lisse (portraits d'Alexandre Sévère ou d'Arcadius) : un équilibre est visiblement rompu dès les années 200. Mais les contemporains avaient toujours, incisé sur leur pupille, le style académique ; ce qui donnait pour eux une saveur aux graphismes nouveaux, qui leur paraissaient, à juste raison, moins vulgaires ou psychiquement régressifs que sophistiqués (car il n'existe pas de formes qui soient naturellement, transhistoriquement, plus populaires que d'autres). Les années 200-500 voient donc la coexistence d'un néo-classicisme et d'un « postmodernisme », qui se trouvent épisodiquement réunis, au prix de remplois, sur l'arc de Constantin, qui n'a pas d'autre mystère.

Ajoutons que l'architecture, elle, ne participe pas à cette évolution, qui n'est pas un *Zeitgeist*.

Comment expliquer cette « chute » du naturalisme gréco-romain ?

Énumérons : il y a l'ancienne explication de Burckhardt (et encore de Berenson en 1952 : *L'Arco di Constantino o della decadenza della forma* : l'histoire de l'art voit alterner des périodes où règne le vrai bon goût, celui de l'art gréco-romain et de la Renaissance, et des périodes où le goût et le métier se perdent). Il y a, en 1901, la réaction d'Aloïs Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, qui conteste l'étroitesse de cette histoire normative : comme Cézanne, l'art tardif invente une nouvelle conception de l'espace plastique ; l'art tardif n'ignore pas les normes : il a voulu faire un autre art, il a un autre *Kunstwollen* et il en a le droit, car il y a plusieurs arts possibles dans la maison des Muses. Une autre explication, à l'époque où le diffusionnisme était d'actualité, est celle d'influences orientales (J. Strykowski, *Orient oder Rom*, 1901). Deux autres explications rattachent l'évolution de l'art à l'histoire générale, qu'elle soit politique ou religieuse ; pour H.P. L'Orange, *L'Impero romano dal III al VI secolo : forme artistiche e vita civile*, 1985), on est « frappé par de très nettes analogies entre l'organisation de l'État » au Bas-Empire « et les formes qui structurent l'art et l'architecture ». Pour notre illustre collègue André Grabar, la révolution est religieuse : « Comment faire voir l'invisible ? On imagina qu'en diminuant au possible les points de contact entre la figuration et la nature matérielle, on pouvait mieux suggérer le supra-sensible ; on fit donc disparaître le volume, l'espace, le poids, la variété habituelle des mouvements, des formes, des couleurs ; dématérialisé de cette sorte, la figuration serait plus conforme à une évocation de l'intelligible » (*Origines de l'esthétique médiévale*, p. 21).

Contre ces explications par l'art comme expression, nous croyons plutôt à une explication à chercher dans l'énorme partie formelle de l'art, dans cette spécificité des formes, chère à Heinrich Wölfflin, qui réagit contre la pente spontanée de notre esprit à ne voir que ce à quoi il trouve une signification, c'est-à-dire à l'expression, au message. En 1979, K. Weitzmann organisait au Metropolitan Museum une grande exposition dont l'utile catalogue s'intitule *Art in an Age of spirituality* ; mais, en 1977, Ernst Kitzinger avait écrit, dans un livre qui rendait un son nouveau : « Form in art is never a direct transcript of extra-artistic concerns — political, religious or whatever ; it is always a reaction to antecedent forms, either in the sense of building up on them... or in the sense of a conscious or subconscious differentiation, opposition or even protest » (*Byzantine Art in the making*, p. 125).

La « fin du classicisme antique », à partir des années 200, ne coïncide, ni avec le triomphe du christianisme, ni avec la mutation politique des derniers Flaviens ; elle n'est qu'un changement de *goût*, de « mode », si l'on veut, dont les conséquences devaient être millénaires. L'histoire de l'art ne se réduit pas plus à l'expression qu'à l'iconographie et ne fait donc pas toujours le bonheur de la grande histoire générale, politique ou religieuse. Nous allons commenter stylistiquement une série d'œuvres des années 200-500, autour de trois thèmes :

— 1° Il y a dans les arts plastiques une énorme *matérialité*, qui a son expressivité propre, mais vague et inchoative, et qui est hétérogène à l'expression qu'y

infusent les artistes selon leurs sentiments propres ou les sentiments de leur époque, de leur religion, etc. Appelons « graphisme » plutôt que « style » cette matérialité étrangère aux intentions individuelles ou collectives. C'est le graphisme qui permet de reconnaître d'un coup d'œil une œuvre chinoise, précolombienne, égyptienne ou grecque, c'est lui aussi qui distingue, dans nos journaux, un caricaturiste d'un autre. Le graphisme est comme une langue, avec son vocabulaire : il en a l'arbitraire.

L'histoire de l'art ne se réduit pas à celle d'un moyen de communication ni même d'expression de soi ; comme l'écrit Wölfflin, « elle n'est pas entièrement identique à celle de la civilisation ». Les images ne sont pas le visage de la « société » ou de la nation, exprimant leurs sentiments ou trahissant leur nature profonde. La fin de l'art antique est celle d'un changement dépourvu d'intention (sauf, peut-être, au début, l'intention de ne plus dessiner de façon académique) ; la nouvelle manière de représenter la figure humaine ou l'espace figuratif s'est imposée à tous comme la langue à travers laquelle on pouvait exprimer n'importe quelle idée, neuve ou ancienne. Ce changement affecte aussi le goût du cadre quotidien de la vie ; à côté des mosaïques d'Antioche qui perpétuent le graphisme classique, celles d'Ostie ou de Néa Paphos, au IV^e siècle, ont une saveur fantaisiste et irrégulière qui n'a plus rien à voir avec le goût classique (et rien à voir non plus avec l'imagerie impériale ni l'imagerie chrétienne à la même époque) ; elles ont de l'humour — cet humour si fréquent dans les images de ces siècles qu'on dit spiritualistes ou totalitaires ; humour qu'ignoraient les siècles classiques, où seul le grotesque (dit « alexandrin ») était connu. Grand humour truculent, à la manière de Rubens, sur le « sarcophage polychrome » de Saint-Sébastien (retour de chasse), grand humour triomphaliste ou condescendant des reliefs (qu'on prétend totalitaires) de l'arc de Constantin.

Rien ne montre mieux la gratuité et l'arbitraire de ce changement de graphisme que le fait qu'il se retrouve dans l'écriture monumentale, dans la graphie : la calligraphie des inscriptions grecques et latines, après 200, rompt avec l'admirable calligraphie hellénistique et avec les capitales élégantes, régulières et bien lisibles de l'époque augustéenne. Même chose pour l'art décoratif : que l'on compare le décor floral de l'Ara Pacis avec celui du baptistère du Latran ou de Saint Clément. Certes, même un décor non figuratif a, au niveau de la perception, une saveur, mais équivoque, inachevée, ambiguë, qui va tantôt dans le sens de ce que l'artiste veut exprimer, tantôt contrarie son intention d'exprimer et aboutit à un effet grinçant, tantôt ne fait que « relever la saveur ». Un graphisme nouveau s'établit bientôt comme le médium universel et passe-partout de son époque ; il semble même qu'une obscure force sociale pousse tous les artistes à s'exprimer dans la même langue. De toute manière, les artistes, quelque créateurs originaux qu'ils puissent être, sont emportés par ces vastes mouvements de graphisme. Ne serait-ce que parce que le plus original des artistes s'intéresse ou se définit par rapport à l'art de son temps, à l'art « vivant », actuel..., qu'on nous pardonne cette vision peu heideggérienne de la réalité. Un graphisme collectif s'impose aux artistes

contemporains et ne découle pas clairement de leurs formules personnelles : la genèse de cette espèce de « conscience collective » demeure obscure. Un artiste hellénistique sculpte en style naturaliste, de même qu'il parle grec.

Il en est donc, d'un graphisme collectif, comme d'une langue nationale : il s'impose nativement, il n'exprime rien par lui-même (sauf une vague expressivité : il y a des graphismes élégants, tourmentés, classiques, prétentieux, etc., de même que le rouge est « agressif » et que la couleur verte est « tendre » et « recule » ; mais un artiste peut utiliser cette expressivité du rouge à exprimer aussi bien la cruauté sanguinaire que le rouge éclat de rire de la joie et de la liberté guidant le peuple). Se mêlent ici une expressivité naturelle et un certain arbitraire, celui de la liberté de l'artiste et celui des « conventions » artistiques. Nous le verrons plus tard en étudiant la frontalité. Le changement des années 200 est un changement de *langue* plastique ; il n'est pas plus intentionnel, expressif, lié à l'histoire politique, sociale ou religieuse que le passage du latin au français. Pour prendre ce seul exemple, la représentation de la figure humaine, dès les années 200, cesse d'être naturaliste et annonce l'« image conceptuelle » à plus faible degré de ressemblance (E. Löwy, H. Schäfer, E. Gombrich) qui sera celle du millénaire suivant, jusqu'à la Renaissance qui reprend le graphisme et les canons classiques.

— 2^o L'idée, presque régnante, selon laquelle ce changement de graphisme était destiné à exprimer les nouvelles idées politiques ou religieuses est plus ingénieuse que convaincante. On sait quelle est la représentation du visage humain dans l'antiquité tardive : à côté de la survivance du naturalisme (icône de Saint Pierre au Sinaï), se multiplient les visages figés dans le hiératisme et mangés par les yeux, réduits hiéroglyphiquement à un cercle (Tétrarques de Venise ou de la Bibliothèque Vaticane) que peinture et mosaïque soulignent en noir ; prétendre trouver là l'intention d'exprimer la spiritualité en faisant de ces yeux des puits sans fond qui révèlent l'âme nous paraît relever du calembour. Les yeux cerclés qui dévorent le reste du visage sont un procédé spontané et sans âge : on en trouvera autant d'exemples qu'on voudra dans les arts du Moyen-Orient ancien, et dans les portraits du Fayoum ; il ne s'agit là que d'un procédé naturel, destiné à faire « effet de choc », et très aimé dans l'art populaire. De même, lorsque l'art tardif veut représenter une foule, il donne à tous les figurants la même attitude, le même geste, comme à des soldats à la parade ou au garde-à-vous ; on a dit que c'était là exprimer l'égalité insignifiante de toutes les créatures devant Dieu ; mais alors, que dire de ce sarcophage de l'ex-Latran, où Isaïe monte au ciel sur un char dont les quatre chevaux sont exactement identiques ? En réalité, la stéréotypie des figures dans une foule est la manière la plus simple, dans un art naïf ou volontairement schématique, de *mettre de l'ordre* dans le chœur des figurants : la stéréotypie des choristes, sur la scène de l'Opéra, vaut mieux que la pagaille... Autre procédé archaïque, populaire ou simplificateur, pour introduire de l'ordre dans le chaos naturel : la symétrie. Un art raffiné, celui de la Renaissance, mettra un autre ordre dans les figurants, en s'arrangeant au contraire à

suggérer, par leurs gestes volontairement banals et par leur disposition dans l'espace, qu'ils sont toute une foule. Un troisième exemple de surinterprétation du graphisme serait la frontalité : nous y reviendrons ultérieurement. Enfin, même des traits stylistiques *voulus* par l'artiste peuvent n'être pas expressifs pour autant : ils peuvent ne servir qu'à « épicer », à « relever le goût ». Considérons, au musée des Conservateurs, les deux statues de magistrats en toge qui, le bras levé, s'apprêtent à jeter la *mappa* sur la piste du Cirque ; notons l'aplatissement des corps, signe de perte d'intérêt pour la réalité naturaliste des volumes (et non pas de « dédain néoplatonicien et chrétien du corps »...) et la raideur du bras levé : membre de poupée de bois, de marionnette. Pourquoi cette raideur ? Par maniérisme. Elle est en partie une hyperbole emphatique (elle exagère la solennité hiératique du geste et, par là, elle est intentionnellement expressive), mais elle a aussi une gaucherie voulue, « maniérée », qui compromet du reste l'expression recherchée ; elle décale la vérité vers le haut, mais aussi de côté, si l'on ose dire. Afin de donner plus de saveur à un art qui a répudié le « bon goût » académique du classicisme éclectique qui a régné sur les deux premiers siècles de notre ère.

— 3° La troisième généralité que nous avons cru devoir développer est que, durant les deux premiers siècles où le naturalisme éclectique et élégant a régné sans conteste, il n'a pas régné sans partage : dans la mosaïque, voire dans la peinture, souvent la médiocrité des tâcherons a développé un art « populaire », un art qu'on prétend « plébéien » (Bianchi-Bandinelli) ou « provincial », et qui n'est qu'un art maladroite de tâcherons, incapables de suivre strictement les canons et règles sévères du naturalisme classique (Meyer Schapiro, *Selected Papers, Late Antique, Early Christian Art*, p. 20 sqq.) : qu'on soit en Syrie, en Italie ou en Gaule, les maladresses ou fautes de goût sont les mêmes. Ce « second art » (une sorte d'art de la bande dessinée, sous le naturalisme académique officiel) n'est pas populaire, ne sort pas des tréfonds de la classe dominée ; il ne sort pas davantage du Peuple, ce n'est pas un art national, survivance d'un art celtique, syrien, iranien, etc., laminé par quelque impérialisme culturel romain (nous verrons qu'on a surinterprété la plastique palmyrénienne) ; ce n'est pas non plus un art « plébéien ». Cet art maladroite développait par là des procédés sommaires, naïfs, ou faisant effet de choc. C'est là qu'on trouve les grands yeux cerclés dont nous parlions ; c'est là aussi qu'on trouvera de petits personnages aux jambes beaucoup trop courtes pour le reste du corps (pour la simple raison que tête et buste sont plus importants et expressifs que les jambes) ; or, on retrouvera cette disproportion dans une œuvre magistrale, d'une rare puissance plastique et expressive, chef-d'œuvre d'un maître inconnu et isolé, sans modèle ni *seguaci*, j'ai nommé le maître des Tétrarques de Venise ; et on leur retrouve aussi les yeux cerclés de puits sans fond... La suite du cours a donné d'autres exemples de cette reprise, par le grand art, de procédés sommaires, violents, archaïques, « populaires ».

Ouvrons une parenthèse : trois cas doivent être mis à part :

Primo, de l'arc des Sévères compris à ceux de Thessalonique et de Constantin à Rome compris, en passant par les restes du III^e siècle (piédestaux des Jardins

Boboli, piédestaux de SS. Nérée-et-Achillée et de la Villa Borghèse, etc.), tout l'art triomphal, officiel, impérial, s'en tient exclusivement à une forme populaire, « populiste » (de « tapisserie flamande »), qui n'est pas autre chose que la traduction sur pierre des peintures exhibées dans les triomphes ou dans Rome, lors des grands événements impériaux. Les reliefs de la Colonne Trajane traduisent encore en graphisme classique cette peinture (tout en en conservant la composition et la surabondance lassante). A partir des Sévères, les empereurs, dédaigneux du grand goût, autant qu'ils le sont du Sénat, admettent que le graphisme populaire même occupe les surfaces d'arcs d'une architecture restée classique. C'est d'un atroce mauvais goût, mais c'est ainsi. Conséquence : l'art impérial n'est pas un bon « fossile caractéristique » de l'évolution générale de l'art : il suit une tradition qui lui reste particulière, ce qui a trompé les auteurs (dont le grand Alois Riegl en personne) qui se sont trop attachés à cet art qui avait l'avantage trompeur d'être bien daté.

Secundo, au III^e siècle, on sait combien se multiplie l'usage du trépan, qui trace de longs sillons longitudinaux sur les reliefs, en simplifiant le tracé : les plis des vêtements se ramènent à des schémas qui font un peu penser à de la gravure sur bois ; cependant que le relief lui-même est de plus en plus plat ; c'est fréquent sur les sarcophages privés, et presque constant sur les piédestaux triomphaux dont nous avons parlé. On y a vu une sculpture « picturale », jouant sur les ombres et les lumières ; ce qu'on a moins souvent dit est que, dans leur état actuel (c'est-à-dire sans leur polychromie originelle), ces bas-reliefs sont d'une rare laideur... On a oublié la polychromie de toute la sculpture antique à toute époque, en ronde-bosse comme sur les reliefs, et on a pris pour de la sculpture plate des reliefs qui étaient en réalité un genre d'art original : une sorte de peinture en léger relief, de peinture gaufrée. De cet art, il ne reste que le squelette de marbre ; l'effet originel a disparu ; cet effet était analogue à celui de la grande mosaïque murale : une polychromie intense, de grands méplats, un dessin simplifié et schématique. La Base des Decennalia, sur le Forum, est aujourd'hui d'une navrante nullité ; jadis, avec sa polychromie, elle devait faire le même effet de choc que les futures mosaïques chrétiennes de mur ou de voûte ; et c'est peut-être leur origine...

Tertio, à côté du style classique, naturaliste et élégant, celui du grand art, il existait un second style qui s'opposait au précédent comme la prose à la poésie : un style naturaliste, certes, au dessin « correct », mais sans élégance et informatif avant tout. C'est celui des prédelles de l'Arc de Titus et de celui des Sévères, qui représentent le détail du triomphe ou des cortèges vainqueurs, et c'est celui de maint relief votif de qualité. C'est beaucoup plus correct que du travail de tâcheron, mais cela ne vise pas à la beauté ; c'est déjà le style d'une moitié des reliefs d'Ahénobarbus au Louvre (pour lesquels l'analyse, du reste remarquable, de F. Coarelli ne nous convainc pas entièrement). Les personnages de ces reliefs « de prose narrative » sont ordinairement tassés, raccourcis, du reste adroitement ; car, en raison de la faible hauteur de ces frises, les figures auraient été filiformes,

si leur tour de taille avait répondu à leur petite taille. Une autre caractéristique de ces reliefs « en prose » est que la taille des personnages y est souvent conventionnelle, pour exprimer le rang hiérarchique. On a voulu voir, dans ce style, un style « plébéien » et national. C'est oublier que cet art adroit, sinon esthète, a ses vraies origines dans la Grèce du IV^e siècle (y compris pour l'inégalité hiérarchique de taille) : il suffit de citer les reliefs votifs de Brauron au musée d'Athènes.

Or, les sarcophages chrétiens du IV^e siècle, avec scènes des deux Testaments, ont adopté ce style de prose narrative « sérieuse », ce qui les oppose aux sarcophages païens, qui racontent les mythes païens en un style non moins correct, mais de plus élégant et sensuel. Nous nous demandons si ce choix du style de prose n'exprime pas le désir chrétien d'opposer les récits bibliques vrais à la poésie des mythes païens. (Et, soit dit en passant, nous n'en sommes que plus étonnés devant les fameuses ronde-bosse de Cleveland qui racontent la légende de Jonas en style de statues de jardin.)

Fermons la parenthèse et revenons au mouvement général du goût. Ce mouvement est général, très simple et dépassant de loin tout message, toute expression, toute idéologie, toute intention : un immense déplacement de terrain a mis fin au naturalisme de la figure humaine, à un culte de la rigueur « orthographique » (respecter l'anatomie artistique et le canon des proportions) et à la beauté au sens ordinaire du mot (avouons la liaison intime entre l'art classique et la sensualité, la beauté des corps humains, chez Phidias, par exemple...). Ne voyons pas là l'effet d'un changement de mentalité : la fin de la beauté sensuelle n'est qu'un détail dans ce vaste changement tout matériel ; elle n'a pas à être imputée au christianisme (aussi bien survit-elle longtemps dans les arts mineurs, sur le coffret de Projecta, ou l'argenterie byzantine). Pour schématiser un changement de langue graphique qui n'est guère conceptualisable (on ne l'épuise pas en parlant de conception de l'espace, de forme fermée ou ouverte, etc.) et qui est même ineffable au sens propre du mot (le langage peut l'évoquer à qui a vu les images de ses yeux, mais non en donner la recette, pour les refaire, à qui ne les aurait pas vues), on peut dire qu'à un art de la rigueur « orthographique » (anatomie, proportions), succède un art où les détails sont *ad libitum*, seul important l'effet d'ensemble ; les plis des vêtements, par exemple, n'affectent plus de suivre les lois de la gravitation, la souplesse relative des étoffes et le modelé du corps : ils sont arbitraires et moins calligraphiques qu'on serait tenté de le dire. On songe à l'opposition que voit André Chastel entre l'architecture gothique, qui est « extensible à volonté », et l'architecture florentine depuis Alberti, fondée sur la rigueur des ordres et des modules.

Quand nous regardons les images de cette époque, nous voyons émerger peu à peu le visage de l'homme médiéval. Pendant que l'art populaire (et prétendument oriental) fige les visages en frontalité, à Palmyre et à Doura, avec la naïveté de nos Primitifs de la photographie et de nos photos de classe, l'art savant, lui, cultive un léger trois-quarts où seul un côté du nez est visible, sous des yeux

réduits à un cercle et dans un visage figé : ce sera le trois-quarts qui règnera sur le Moyen-Âge et qui règne déjà sur les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et les miniatures (Virgile du Vatican, Genèse de Vienne) ; il dérive du grand art classique, où, comme au théâtre, les acteurs se tournent légèrement vers le spectateur, même quand ils s'entretiennent ou se battent face à face. Ce trois-quarts « satisfait le besoin de vision à la fois distincte et complète : le spectateur voit les deux yeux et en même temps la face et le profil, puisqu'il voit obliquement le nez » (Meyer Schapiro, *Words, Script and Picture : Semiotics of visual language*, New York, Brasiller, 1996, p. 73).

Légère survivance d'un « mot » de la langue classique, dans une langue tout à fait différente ; il en est d'autres. Sur les reliefs byzantins de la Vierge en orante, qui sont en frontalité, et parfois parfaitement symétriques, l'un des pieds est cependant, non à la verticale de la tête, mais légèrement décalé vers la gauche ou la droite (relief à Saint-Georges de Thessalonique, chez Grabar, *Origines de l'esthétique médiévale*, fig. p. 14 ; J. Reckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, fig. 249, à saint-Marc de Venise) : c'est un reste du déhanchement praxitélien, du *contrapposto* cher à la sculpture grecque.

Ce qui s'est passé, à partir des années 200, est un phénomène interne à l'histoire de l'art : un changement de goût, par répudiation des règles et canons stricts du naturalisme classique qui régnait depuis deux siècles, ou depuis sept. Les causes nous en restent inconnues et se situent certainement sur un plan « anecdotique », et non sur celui de la grande histoire externe. (Je veux bien croire qu'on puisse apercevoir, dans le triomphe de l'impressionnisme ou de l'art abstrait, l'évolution du capitalisme, de la société, ou le désespoir de l'âme moderne : mais pour apercevoir cela, il faut de bons yeux...). Je ne crois pas non plus que le goût ait changé par « lassitude » de l'académisme (au bout de combien d'années l'âme est-elle lassée ? D'années, ou de siècles ?), ni parce que la recette classique était épuisée (qu'en sait-on ? « Il y a encore beaucoup de choses à composer en ut majeur », convenait Schönberg lui-même à la fin de ses jours). Cf. Charles Rosen, *Le Style classique*, p. 573. Mais peu importent les causes : l'explication causale n'est pas la seule forme d'intelligibilité historique.

Ajoutons que ce changement de graphisme, de « langue », a abouti à ce que nous appellerions anachroniquement un « art de recherche », de recherches en tous sens. La plus grande partie du cours a été réservée à l'analyse stylistique d'œuvres des années 200-500 : piédestaux de l'arc des Sévères, avec le centurion poussant devant lui un captif oriental ; ils ressemblent à deux danseurs, disait Rodenwaldt, et ce style dansant fait penser à Botticelli ; « recherches en tous sens », disions-nous (nous n'avons fait que répéter l'analyse de Mme Helga von Heinze dans *Das röm. Weltreich des Propyläen Kunstgeschichte*, par Th. Kraus, p. 239) ; panneaux du même arc, avec leurs trognes truculentes et leur pittoresque de « tapisserie flamande » ; portraits constantiniens de l'arc de Constantin, avec leur dignité et leur grandeur ; Tétrarques de Venise, où un grand plasticien fait voir les souverains tels que le peuple était censé se les représenter ; mosaïque des

Travaux des Champs, de Cherchell, d'où dérivera la grande fresque byzantine, voire « serbe », aussi bien que Castelseprio (ici aussi il faut supposer l'initiative d'un maître inconnu) ; fantaisie de Piazza Armerina (qui reprend la fantaisie où, déjà, des mosaïstes mineurs avaient spontanément laissé libre cours à leur imagination parfois talentueuse : d'où un dessin peu correct, mais original, vif, spirituel : un art du croquis ou du caprice) ; l'*intarsio* des marbres de la Basilique de Junius Bassus (le consul parmi les factions du cirque), avec sa verve condescendante, dédaigneuse, d'art aristocratique qui s'encanaille et fait voir la chose avec des yeux conséquemment plébéiens ; le Christ de SS. Côme et Damien (création non naturaliste, issue du néant ou d'un novateur, à moins que cette image terrible ne dérive de la grande peinture officielle des empereurs, dont nous ne connaissons plus que l'existence) ; le sarcophage de bataille Ludovisi, au Musée des Thermes, avec ses effets de « poupées de bois » et sa tendance au tour de force : remplir tout le fond et faire se recouper les corps et membres des combattants) ; cet autre tour de force plastique, bien différent, qu'est le portrait dit d'Amalasonthe, au musée archéologique de Milan ; l'art du récit et les couleurs savoureuses des mosaïques de la nef à Sainte-Marie-Majeure, qui sont des espèces de miniatures agrandies (pas assez, tout de même : du sol, on n'y distingue presque rien), ce qui renvoie à une autre inconnue, les peintures sur codex. Enfin la tête de Vienne, en forme de huit (Grabar, *Âge de Justinien*, p. 104). Mais on ne peut pas résumer des analyses stylistiques, surtout en l'absence d'illustrations.

Au total, il s'est passé ceci : vers 200, la barrière qui séparait les arts mineurs, l'expressionnisme populaire, voire l'heureuse fantaisie de certaines mosaïques, et le grand art, confit dans les règles et canons du naturalisme et du bon goût, s'est effondrée, pour des raisons de détail qui n'ont que faire avec la grande histoire. De nouvelles valeurs, plus sommaires, ou archaïques, ou populaires, se manifestent : goût de l'effet de choc, de la fantaisie, jusque là cantonnées dans l'art « populaire » des tâcherons. Nous ne disons pas que le grand art s'est inspiré de l'art populaire, mais qu'il a retrouvé certains de ses procédés, ou a cessé de se les interdire.

Nous ne savons rien des commanditaires ni des artistes (sauf la polémique de Tertullien contre les prétentions théologiques d'un certain peintre). Tantôt on discerne des liens entre un certain style et certaines positions politiques ou religieuses, tantôt on ne voit rien de plus qu'une « logique » interne de l'art, l'initiative individuelle ou le jeu du hasard. Nous verrons plus tard que les formes (soit pour leur expressivité naturelle, soit par une association d'idées historique) sont souvent investies d'idéologie : c'était le cas de l'art officiel, qui, depuis les Sévères, s'est voulu non hellénisant pour se montrer *popularis* ; sans doute aussi celui des sarcophages chrétiens, avec leur prosaïsme didactique.

Recherches en tous sens, répétons-le ; revenons au monument initial, l'arc des Sévères. Nous croyons y distinguer cinq styles :

— 1° Le style de « tapisserie flamande » dont nous n'avons que trop parlé, et qui dérive (par son graphisme, ses sujets, sa composition, sa perspective à vol d'oiseau) de la peinture triomphale.

- 2° En prédelle, le style prosaïque et narratif dont il a été également question.
- 3° Le style dansant des piédestaux, déjà analysé par Mme von Heinze.
- 4° Un style « métallisé », aux visages ingrats et stéréotypés et aux gros plis cannelés, des Victoires qui flottent sur les architraves des arcs.
- 5° Enfin, le style classique et joli des dieux-fleuves et des *putti*.

Cela sent le manifeste artistique, la révolte contre l'académisme, comme si les victoires de Septime-Sévère avaient déclenché un de ces mouvements d'imagination collective qui ne changent rien aux choses pesantes, société, économie, politique étrangère ou religion, mais qui donnent carrière aux cervelles dans la zone légère et inoffensive (sauf aux yeux de Platon, Hitler, Staline et autres esprits ombrageux), qui est celle des beaux-arts : il est des circonstances où les gens se disent qu'« une page est tournée » et que tout devient permis. De telles explications causales de niveau anecdotique sont davantage à l'échelle de l'histoire de l'art que les grandes explications solennelles.

Pour finir, nous avons montré quelques œuvres d'époque chrétienne qui sont pleines d'humour sur les dieux et les mythes du paganisme : le linceul d'humour où l'on roulait les dieux morts. Rien ne montre mieux l'originalité de cette sorte de période intermédiaire que sont les années 200-500, et combien elle est loin de l'image hiératique et monolithique (« an age of spirituality ») que l'on s'en fait parfois. C'est un épisode inachevé ; il aurait pu en sortir quelque grand art.

Nous avons vu ainsi deux statues de jardin en demi-grandeur, la Diane et la Vénus trouvées dans une villa tardive à Saint-Georges-de-la-Montagne (L.M. Stirling, *Mythological Statuary in Late Antiquity*, Ann Arbor, 1984, que nous a obligeamment indiqué Monsieur Christian Goudineau), avec le style « caoutchouteux » de la Vénus et la fantaisie déchaînée de la Diane, bien éloignée de la statuaire de jardin, si léchée, des siècles précédents... ou du Jonas, non moins léché, de Cleveland ; cf. E. Bartman chez E.K.Gazda, éd., *Roman Art in the Private Sphere*, Ann Arbor, 1991. Ajoutons la Diane d'un nymphée sépulcral de Via Salaria, dans *Das röm. Weltreich* de Th. Kraus, pl. XI (raideur de marionnette ; élongation du corps, cette « élégance » de gravure de mode). Nous avons vu aussi une tapisserie d'origine inconnue, chez G.W. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, Cambridge, 1990 ; et, chez le même auteur, l'humour délicat d'une mosaïque dionysiaque tardive de Nea Paphos, dont le dessin est personnel et original (il n'y manque qu'une exécution plus assurée). Nous débouchons ainsi sur l'art copte et ses fantaisies de contes mythologiques... et sur une mosaïque tardive de Tunisie (M. Yacoub dans *La mosaïque gréco-romaine*, TI, CNRS, 1975, p. 41) où il ne faut pas chercher de sens précis ni d'allégorie abstruse : c'est une fantaisie qui juxtapose arbitrairement des figures féériques du temps des païens. En particulier, la Chimère, qui a intrigué, se retrouve à cette époque sur un sarcophage tardif de Beith Shearim (Sichtermann et Koch, *Sarcophage*, p. 574), et est banale au haut Moyen-Âge (plaque de chancel au musée de la cathédrale à Ferrare etc). Devant ces plaisantes rêveries, ne parlons pas trop vite

de réaction païenne : en ces premiers siècles chrétiens, les faux dieux sont le sujet favori de l'art profane, du décor domestique (mosaïques, tapisseries), comme le sera le Jardin d'Amour au moyen-âge. Il faut prononcer ici le nom de Nonnos de Panopolis.

Puisque humour il y a sur les dieux du passé, arrêtons-nous sur un ivoire du British Museum, datant des siècles chrétiens, qui représente allégoriquement l'apothéose d'un empereur (W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, n° 56 et pl. 14) ; on devine que cette œuvre est une commande de quelque noble famille de païens attardés ; le plus probable est qu'elle commémore la consécration du bon empereur par excellence, Antonin le Pieux. Ce qu'on n'a pas remarqué (la gravité de la science l'interdisant, sans doute) c'est l'humour qui imprègne cette image : l'empereur est soulevé, comme par jeu, par deux Vents aux tempes ailées, qui ressemblent à deux diabolins ; lui-même, malgré sa barbe, en est heureux comme un bambin et fait un geste d'étonnement ravi. Comment interpréter cela ? Ce peut être l'humour inconsciemment sceptique sur les croyances d'autrefois (une sorte d'humour historiciste, destiné à sauver l'honneur intellectuel des commanditaires) ; ce peut être également une saveur supplémentaire, ajoutée à la sauce par le ciseleur, sans intention significatrice ; ce peut être enfin l'expression de la gaieté que porte en elle toute œuvre d'art, heureuse d'être ce qu'elle est parce qu'elle se sait ludique (il en est ainsi des images de Sages en Extrême-Orient : le sage est caricaturé avec une gaieté qui est aux antipodes de l'irrespect). Il est malaisé de trancher, mais, assurément, humour il y a. Et pas seulement liesse de l'apothéose. Ce cours sera continué en 1998-1999.

2. Séminaire

En deuxième heure, ont accepté de venir présenter leurs recherches :

Sabina CRIPPA : Figures de la Sibylle (22/1/97).

Svetlana SLAPSAK : Philosophie du chou (5/2/97).

Florence DUPONT : Le figuier et les nones caprotines (le 12/2/97).

Françoise FRONTISI-DUCROUX : La conception de la métamorphose : entre Homère et Ovide (19/2/97).

Mary BEARD : A propos de l'inscription d'un Galle (5/3/97).

3. Activités de la chaire ; Françoise FRONTISI-DUCROUX, Sous directeur

1. Participation au séminaire : cf *supra*

2. Colloques ; conférences

— 17 octobre 1996, Société de Psychanalyse Freudienne, Paris : table ronde à propos du livre *Du masque au visage*, Paris, Flammarion, 1995.

— 22 octobre, Ljubljana, Slovénie, participation au Festival des femmes : Table Ronde sur la *Médée* d'Euripide.

— 23 octobre, Ljubljana, Institutum Studiorum Humanitatis : « La lecture des images céramiques grecques, méthodologie ».

— 4 novembre, Le Havre, École du Louvre — Ass. des Amis du Musée A. Malraux : conférence à l'Université : « Aspects du visage grec : face, masque, tête et casque ».

— 29-30 novembre, Londres, Warburg Institute, Participation au Colloque, *History of Pleasure* (Warburg Institute — EHESS, Paris).

— 5-7 décembre, Grenoble, Centre de Recherche sur l'imaginaire (CRI), université Stendhal-Grenoble III, Colloque *L'Œil*, communication : « L'œil et la vision en Grèce ancienne ».

— 10 décembre, École nationale des Beaux-Arts, Paris, Séminaire de psychanalyse de l'art, « Le phallus et le regard de Dionysos ».

— 23-25 janvier, Château d'Oex, Suisse, séminaire doctoral, Histoire et structure des images, Universités de Lausanne / Genève : *La narration dans l'image* « temporalité et narration : le cas de la métamorphose ».

— Janvier-Mars 1997 EPHE V section, Séminaire : *Mythes au figuré* (avec F. Lissarrague) : « mythes de métamorphose ».

— 15 mars, Oxford, Corpus Christi College, Séminaire d'Histoire des religions, « Aspects de la métamorphose d'Homère à Ovide ».

— 31 mai-1^{er} juin 1997 : Arbresle, Centre Thomas More, Figures du mythe grec. Autour de Jean-Pierre Vernant. Organisation et participation : communication : « Le mythe d'Actéon ».

3. Publications

— « De quelques figures du miroir et du voir chez les Grecs », *Cliniques Méditerranéennes*, 1996, 51/52, 5-15.

— *Dans l'œil du miroir*, (avec J.-P. Vernant), Paris, Odile Jacob, 1997.