



HAL
open science

Rome, les Romains et l'art grec : translatio, interpretatio, imitatio, aemulatio...

Alexandra Dardenay

► **To cite this version:**

Alexandra Dardenay. Rome, les Romains et l'art grec : translatio, interpretatio, imitatio, aemulatio.... C. Bonnet et F. Bouchet. Translatio: Traduire et adapter les Anciens, Garnier, pp.331, 2013, Classiques Garnier, 978-2-8124-0860-1. halshs-00938998

HAL Id: halshs-00938998

<https://shs.hal.science/halshs-00938998>

Submitted on 29 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ROME, LES ROMAINS ET L'ART GREC

Translatio, interpretatio, imitatio, æmulatio...

INTRODUCTION : *TRANSLATIO*...

*Graecia capta ferum uictorem cepit et artes
intulit agresti Latio*

On ne saurait mieux qu'Horace (*Ep.*, II, 156-157) rappeler la place fondatrice de l'art grec dans la formation de l'esthétique, du goût et des styles de l'art romain. Certes, le poète évoque dans ces vers fameux les « arts » grecs au sens large, et plus particulièrement la littérature comme le suggèrent les vers suivants¹. Quoi qu'il en soit, ces vers ont souvent été utilisés par les historiens de l'art pour illustrer, voire justifier, le rapport de dépendance étroit entre art grec et art romain. Or, il semble que, concernant la réception des arts figurés à Rome, la référence aux vers d'Horace mérite d'être nuancée, car la *translatio* s'est faite en plusieurs temps, et sur une longue période². C'est, en premier lieu, un véritable transfert des œuvres qui s'est opéré quand l'art grec pénétra à Rome, à la fin du III^e siècle av. J.-C., à l'occasion des prodigieux défilés des généraux triomphants³. Non que les Romains n'aient rien connu de l'art grec jusqu'à cette date – l'archéologie en témoigne – mais sa

1 « Ainsi s'en est allé le mètre saturnien, ainsi les soins de l'élégance ont chassé l'âpre puanteur ». Horace, *Epîtres*, II, 158.

2 L'emploi de *ferum* par Horace ne serait donc peut-être pas le plus objectif pour évoquer les conditions de l'entrée de la plastique grecque à Rome.

3 Rappelons que le terme *translatio* revêt en latin plusieurs acceptions, du sens propre de transfert d'un objet ou d'une personne d'un lieu à un autre, au sens figuré du transfert d'idées (etc.) d'un contexte à un autre. (*Oxford Latin Dictionary*).

présence et son influence n'étaient que marginales, sans doute en raison, notamment, d'une certaine réticence des élites sénatoriales vis-à-vis de l'introduction de la culture grecque à Rome¹. Quelques témoignages sont éloquentes à cet égard, en particulier celui de Plutarque :

Aussi Marcellus fut-il plus apprécié du peuple, pour avoir embelli Rome d'ornements plaisants et variés, pleins des charmes et des séductions de la Grèce. Mais les vieillards lui préféraient Fabius Maximus, car ce dernier n'avait rien pillé et rien emporté de tel, après la prise de Tarente [...] Ils reprochaient d'abord à Marcellus [...] d'avoir corrompu le peuple, jusqu'alors habitué à faire la guerre ou à labourer, ignorant le luxe et la paresse, tel l'Héraclès d'Euripide : *Rustre et mal dégrossi, mais fait pour les exploits*, en lui enseignant l'oisiveté, le bavardage, le poussant à discourir d'art et d'artistes et à perdre à cela la plus grande partie de la journée. Cependant Marcellus se glorifiait de sa conduite même devant les Grecs. « Les Romains, disait-il, ne savaient pas honorer et admirer les beautés et les merveilles de la Grèce ; je le leur ai appris »².

Le récit de Plutarque converge sur ce point avec celui de Tite-Live quand il évoque les invectives de Caton :

C'est pour le malheur de Rome, vous pouvez m'en croire, qu'on a introduit dans ses murs les statues de Syracuse. Je n'entends que trop de gens vanter et admirer les chefs-d'œuvre de Corinthe et d'Athènes, et se moquer des dieux d'argile qu'on voit devant nos temples. Pour moi, je préfère ces dieux qui nous ont protégés, et qui nous protégeront encore, je l'espère, si nous les laissons à leur place³.

Autrement dit, si l'on en croit les annalistes latins, ce fut M. Claudius Marcellus qui, le premier, en 212 av. J.-C., révéla en grande pompe au peuple de Rome – et sous le regard désapprobateur d'une partie

1 Sur les conditions et les conséquences de l'introduction de l'art grec à Rome au II^e siècle av. J.-C., voir l'ouvrage publié à l'occasion de l'exposition *I Giorni di Roma. Letà della conquista*, E. La Rocca édit., Milan, Skira, 2010. Cf également J.-C. Balty « Statuaire grecque, portraits romains. Le problème des copies », *Diogenes*, 183, 46/3, 1998, p. 39-55 ; D.E.E. Kleiner., *Roman Sculpture*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 27-29 ; F. Coarelli, *Revixit Ars*, Rome, Quasar, 1996 ; R. Chevallier, *L'artiste, le collectionneur et le faussaire*, Paris, Armand Colin, 1991 ; P. Gros, « Les statues de Syracuse et les "dieux" de Tarente. La classe politique romaine devant l'art grec à la fin du III^e siècle av. J.-C. », *Revue des Études Latines*, 57, 1979, p. 85-114 ; H. Juncker, *Vom Verhältnis der Römer zur Bildenden Kunst der Griechen*, Bamberg, Fränkischer Tag, 1950.

2 Plutarque, *Vie de Marcellus*, XXI, 4-7 (traduction Anne-Marie Ozanam, 2001)

3 Tite-Live, XXXIV, 4 (traduction Désiré Nisard).

de l'aristocratie romaine qui considérait l'art grec comme un affront aux mœurs conservatrices républicaines – les œuvres d'art qu'il avait arrachées à Syracuse. À travers ce triomphe, et ceux qui lui ont succédé, Rome s'ouvrit à l'art grec, et, pour reprendre les termes d'Horace, en fut « conquis ». Pour mesurer l'importance de la *translatio* d'œuvres qui s'opère lors de la conquête du monde grec, citons encore ce passage de Plutarque à propos du triomphe de Paul Émile : « La pompe triomphale fut répartie sur trois journées. La première suffit à peine à voir défiler les statues, les tableaux, les colosses pris à l'ennemi, que transportaient deux cent cinquante chars¹. »

Les chefs-d'œuvre de la Grèce, ronde-bosses, tableaux, et même frontons et reliefs sont affectés à l'ornementation des monuments publics et offerts à la contemplation de tous², suscitant ainsi l'enthousiasme du peuple. Mais inévitablement, une partie de ces « trophées de guerre » font l'objet d'une captation de la part des puissants pour leur jouissance personnelle et, plus prosaïquement, la décoration de leurs demeures. Réprochées, de tels pratiques n'en sont pas moins courantes pendant les deux siècles qui séparent la prise de Syracuse du siècle d'Auguste³. C'est ainsi que Caton composa un discours intitulé *Uti praeda in publicum referatur* (« Pour que le butin soit rendu au domaine public »), qui nous confirme l'ampleur du phénomène⁴ ; plus tard, Agrippa, dans un élan demeuré célèbre, appellera à la restitution de ces œuvres au peuple romain, ainsi que nous le rapporte Pline :

On conserve de lui [Agrippa] un discours magnifique et digne du plus grand des citoyens selon lequel il fallait verser dans le domaine public tous les tableaux et toutes les statues, ce qui eût été bien préférable à leur envoi en exil dans les villas⁵.

1 Plutarque, *Vie de Paul Émile*, 32, 4 (traduction R. Flacelière, CUF, 1966).

2 Ainsi le cas exemplaire du fronton du temple d'Apollon Sosianus : E. La Rocca, *Amazonomachia. Le sculpture frontonali del tempio di Apollo Sosiano*, Rome, De Luca, 1985. Voir également sur ce point B. S. Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture : the problem of the Originals*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1984. Sur les « raptus » d'œuvre d'art et leur exposition à Rome : R. Chevallier, *L'artiste*, p. 46-65.

3 J.-C. Balty, « Statuaire grecque, portraits romains », p. 45.

4 Sur ce point et sur les lieux d'exposition des collections d'art à Rome voir E. Prioux, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris, CTHS, INHA, Collection l'Art et l'essai, n° 5, 2008.

5 Pline, XXXV, 24-27 (traduction J.-M. Croisille). R. Chevallier hésite sur l'interprétation de ce passage : *L'artiste*, p. 62 et p. 143-144.

Parallèlement se met progressivement en place un véritable commerce d'œuvres qui alimente une demande devenue insatiable¹, bien que discrète. En effet, qu'elles proviennent de « butin » ou d'achats, le souci du respect de la loi d'une part, et des valeurs d'austérité de la tradition républicaine d'autre part, incitent les riches amateurs à constituer en toute discrétion des collections jalousement gardées. Célèbre est l'exemple de Cicéron qui, bien qu'il s'en défende en public – l'orateur va jusqu'à prétendre, lors du procès contre Verrès, ne pas connaître le nom des grands artistes grecs² – consacre beaucoup de temps et d'argent à l'achat d'œuvres d'art grecques, comme en témoigne sa correspondance privée³. Si bien que, très vite, le commerce d'œuvres en provenance directe du monde grec ne suffit plus, alors même que la demande se répand dans des cercles toujours plus élargis de la société romaine. C'est ainsi qu'un nouveau marché prend son essor, celui de la fabrication de copies d'œuvres célèbres et d'œuvres d'art « à la grecque ».

1 R. Chevallier, *L'artiste*, p. 121 *sqq.*

2 R. Chevallier, *L'artiste*, p. 112-118 ; sur l'attitude ambiguë de Cicéron : *ibidem*, p. 183-188. Voir également M. Papini, « Avere 'occhi eruditi' a Roma. Arte greca – e sensi di colpa romani – nelle opere di Cicero », *I Giorni di Roma. L'età della conquista*, édit. E. La Rocca, Milan, Skira, 2010, p. 125-136.

3 Citons, par exemple, un extrait de cette lettre à son ami Fabius Gallus, qui lui servait d'intermédiaire en Grèce, où il lui reproche d'avoir acheté pour lui des statues d'un prix exorbitant : « Enfin, c'était quelque chose qui aurait pu à la rigueur convenir à ma bibliothèque et qui est en rapport avec mes goûts, mais des Bacchantes !! Où veux-tu que je les mette chez moi ! ? [...] En fait ce que j'achète d'habitude, ce sont des statues qui puissent décorer un coin de ma palestine à la manière d'un gymnase... » (*Ep. ad fam.*, VII, 23). Citons également un passage d'une lettre à Atticus, autre ami et intermédiaire de l'orateur en Grèce : « Ce que tu m'écris au sujet de l'Hermathéna m'est extrêmement agréable : c'est proprement l'ornement qui convient à mon Académie [...]. Aussi voudrais-je que, comme tu me l'écris, tu ornas ce lieu des autres objets d'art aussi, les plus nombreux possible. Les statues que tu m'as envoyé précédemment, je ne les ai pas encore vues. » (*ad Att.*, I, 4). Et cet autre : « Ne manque pas, je t'en prie, la première occasion commode d'embarquer mes statues [...] et tout ce que tu trouveras de bien pour le séjour que tu connais [...] Je te demande aussi des moulures pour le plafond de l'atrium, et deux couvercles de puits sculptés. » (*ad Att.*, I, 10, traduction de L.-A. Constans). Voir les réflexions pertinentes de V. Huet & F. Lissarrague, « Un relief néo-attique : Icaros le retour », *Metis*, 3, 2005 (= *Et si les Romains avaient inventé la Grèce ?*), p. 85-100.

INTERPRETATIO, IMITATIO, ÆMULATIO...

L'étude des relations complexes qu'entretiennent art grec et art romain est au cœur de la définition de ce dernier depuis les travaux fondateurs de J. Winckelmann. Bien longtemps, l'art romain n'a été considéré que comme une terminaison abâtardie de l'art grec, et sa production ne retenait les savants que dans la mesure où elle pouvait participer à la restitution des chefs-d'œuvre de l'art grec. Ce que l'on appelait les « copies romaines » constituait le corpus de base d'une méthode d'analyse mise au point par l'école allemande, et qui consistait à comparer les différentes répliques d'un supposé « original » grec afin de distinguer les éléments caractéristiques d'un « type statuaire¹ ». Parallèlement à cette *Kopienkritik* s'est développé un autre type de recherches que l'on désigne sous le nom de *Meisterforschung* (la « recherche des maîtres »). Il s'agissait alors de confronter les « copies romaines » aux sources classiques, en particulier les textes de Pline et de Pausanias, pour tenter de mettre en relation des œuvres fréquemment reproduites avec des chefs-d'œuvre des grands maîtres de l'art grec. Les travaux de G. Lippold ont alors marqué un tournant en proposant de distinguer les copies (*Kopien*) des répliques (*Wiederholungen*) et variantes (*Umbildungen*)². Dans la caractérisation de la généalogie des copies, et dans l'appréciation des différences et des variations dans les versions d'une même œuvre, les exégèses des historiens de l'art se sont considérablement enrichies par l'introduction d'un vocabulaire emprunté aux rhéteurs latins, qui permet de distinguer plusieurs degrés d'éloignement vis-à-vis d'un original. À la suite des travaux de R. Wünsche³, on a peu à peu appris à distinguer entre copie exacte, *interpretatio*, *imitatio* (l'imitation libre d'une œuvre, c'est-à-dire une variante) et *æmulatio* (une nouvelle création inspirée par plusieurs prototypes)⁴. Ce nouveau regard sur les « répliques » a ouvert la voie

1 J.-C. Balty, « Statuaire grecque », p. 41-42.

2 G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, Munich, O. Beck, 1923.

3 R. Wünsche, « Der Jüngling vom Helenenberg », *Festschrift L. Dussler*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1972, p. 45 sq. Voir également E. Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, notamment le chapitre « The Marginalization of Innovation », p. 78-110.

4 La copie exacte était recherchée, à l'occasion, comme en atteste une lettre de Pline à l'un de ses correspondants : « Pline à son cher Vibius Severus, Salut. Le savant Herennius

à une possible appréciation de la part romaine de cette production. Si on considérait encore que les œuvres émanaient d'artisans grecs, on admettait qu'elles étaient le produit de commandes romaines, faite pour répondre au goût d'un public romain et réalisées en contexte romain. La définition des caractéristiques intrinsèques de l'esthétique, des styles, du « goût » romain furent au cœur des études de ces dernières décennies sur les œuvres nées à l'époque romaine, et en particulier ces « copies » sans lesquelles on ne saurait quasiment rien de l'art grec des ^v^e et ^{iv}^e siècles av. J.-C. Pourquoi une œuvre était-elle copiée plutôt qu'une autre ? Pourquoi les répliques d'une même œuvre ne sont-elles pas systématiquement identiques l'une à l'autre¹ ? Jean-Charles Balty souligne, à juste titre, que l'absence totale de correspondance entre, d'une part, les quelques rares originaux grecs conservés (qui ne furent peut-être jamais copiés !) et, d'autre part, les séries de répliques d'originaux inconnus ne nous aide pas à résoudre ces épineuses questions². Sans compter qu'on ne peut exclure que ces fameux « originaux » ne furent peut-être même pas d'authentiques œuvres grecques, mais des pastiches créés pour une clientèle romaine³. Prenons, à la suite d'A. Pasquier, l'exemple de la fameuse Aphrodite de Cnide⁴. Nombreuses sont les copies d'une œuvre figurant une jeune femme nue dissimulant son pubis de la main droite et tenant de la main gauche son vêtement en partie posé sur une hydrie. Ces œuvres sont depuis longtemps considérées comme des copies de la fameuse Aphrodite de Cnide de Praxitèle, dont Pline (XXXVI, 20) nous relate les circonstances de la création. Non seulement il n'existe pas deux exemplaires de cette œuvre qui soient complètement identiques,

Severus attache un grand prix à placer dans sa bibliothèque les portraits de vos deux compatriotes Cornelius Nepos et Titus Catus et il me demande, s'ils sont dans votre ville comme il est probable, de prendre soin d'en faire faire une copie peinte (...) Je vous prie seulement de choisir un peintre bon dessinateur. Car s'il est difficile de bien saisir la ressemblance sur l'original, c'est chose bien plus délicate encore de faire le portrait d'un portrait. Je demande que vous ne laissiez pas l'artiste de votre choix s'écarter du modèle, même pour l'embellir. Adieu. » (*Correspondance*, IV, 28, traduction A.-M. Guillemin).

- 1 Citons la belle démonstration de Ch. Landwehr sur les *Konzeptfiguren* dont elle montre l'originalité et les variations, dans un système formel inspiré par les prototypes grecs : Ch. Landwehr, « Konzeptfiguren. Ein neuer Zugang zur römischen Idealplastik », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 113, 1998, p. 139-194.
- 2 J.-C. Balty, « Statuaire grecque », p. 40-41.
- 3 J.-L. Martinez, « Les styles praxitélistes aux époques hellénistique et romaine », *Praxitèle*, édit. A. Pasquier & J.-L. Martinez, Paris, Musée du Louvre éd., 2007, p. 294 *sqq.*
- 4 A. Pasquier, « Les Aphrodites de Praxitèle », *ibid.*, p. 139 *sqq.*

mais en plus la position de la main gauche transforme radicalement son interprétation. S'il s'agit bien de copies de l'Aphrodite de Cnide, Praxitèle avait-il créé une Aphrodite pudique, comme le suggère la Vénus du Belvédère (fig. 1) qui prend son vêtement pour dissimuler sa nudité, ou bien sa déesse était-elle impudique comme la Vénus Colonna (fig. 2) qui pose langoureusement sa tunique sur une hydrie¹ ?

Non que l'art antique ait ignoré, ni même dédaigné la copie exacte. Multiples sont les attestations littéraires ou archéologiques du phénomène du moulage d'œuvre célèbres à des fins de reproduction. Toujours féru d'étiologie, Pline croit connaître l'inventeur du procédé : « C'est encore lui [Lysistratus, frère de Lysippe] qui imagina d'exécuter des moulages à partir de statues, et le procédé prit une telle extension qu'on n'exécuta plus aucune figure ou statue sans un modèle en argile » (Pline, XXXV, 44). Une telle pratique est attestée par d'autres sources, parmi lesquelles la plus fréquemment citée est sans doute ce passage du *Zeus Tragoidos* (33) de Lucien où l'auteur fait allusion à l'Hermès de l'agora d'Athènes agressé tous les jours par les matériaux qui étaient utilisés pour réaliser des moulages de ses différentes parties, tantôt la tête, le torse, une jambe ou un bras... Les œuvres de bronze devaient être particulièrement touchées par ce procédé de reproduction mécanique difficilement applicables, en revanche, aux œuvres colossales ou aux marbres peints. Pour celles-ci, il existait d'autres techniques de reproduction parmi lesquelles la plus exacte est sans doute celle d'œuvres réalisées à la suite de mesures prises point par point par un instrument de type compas (procédé du pointage) sur un modèle ou une maquette².

La découverte, en 1954, d'un atelier de copistes à Baïes (baie de Naples) a permis le renouvellement des problématiques. En effet, la mise au jour sur ce site de pas moins de 430 morceaux de moulages de plâtre d'œuvres statuariques a offert de nombreuses clés de lecture sur le fonctionnement d'une manufacture de répliques. Christa Landwehr – auteur d'une étude très remarquée sur les vestiges de « l'atelier de Baïes » – a pu identifier, au sein de cet ensemble dont l'état de

1 Les deux œuvres sont conservées au Vatican, Museo Pio Clementino. Elles sont considérées comme des copies romaines du I^{er} ou du II^e siècle d'un original de Praxitèle créé vers 360 av. J.-C.

2 B. Holzmann, « Reproduction des œuvres d'art » dans *Encyclopédie Universalis*, 1996, p. 846-849.

conservation général était assez médiocre, 293 morceaux lisibles. Sa scrupuleuse analyse lui a permis de rattacher 67 d'entre eux à des statues grecques des v^e et iv^e siècles av. J.-C¹. Un des fragments les plus significatifs est sans doute celui qui reproduit une partie de la tête de l'Aristogiton du célèbre groupe de bronze de l'agora d'Athènes (fig. 3)². La comparaison de ce fragment de moulage aux répliques connues permet de mesurer les simplifications, voire les libertés prises par certains copistes vis-à-vis de l'original. Particulièrement éloquent à cet égard est le cas de l'Amazone Mattei développé par Ch. Landwehr dans un article où elle montre que la légère sangle de cuir cloutée reposant sur son épaule droite et soulignant son sein gauche, qui apparaît nettement sur un fragment de Baïes et certaines copies (Amazone Mattei du Capitole-Este), a clairement disparu sur la plupart des répliques (Amazone Mattei de Tivoli)³.

Comme le souligne très justement B. Holzmann, l'importance d'un atelier devait se mesurer à la quantité de moulage d'originaux grecs dont il disposait et dont il pouvait proposer des copies à sa clientèle⁴. Mais, au-delà de la simple reproduction mécanique, ces moulages permettaient également la création d'œuvres nouvelles, fusion des images et des styles, dans lesquelles on lit les conditions du fameux éclectisme romain.

ADAPTATIO : LE NU HÉROÏQUE ROMAIN

Contrairement aux Grecs pour lesquels la tête et le corps d'une statue formaient un tout indissociable, les Romains voyaient l'être humain comme un conglomérat de parties, dont la plus importante était la tête puisque là résidait l'individualité du personnage. Ainsi que le souligne finement D. Kleiner, c'est dans l'art romain que le buste devint un genre

1 Ch. Landwehr, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae*, Berlin, Mann, 1985.

2 G.M.A. Richter, « An Aristogeiton from Baiae », *American Journal of Archaeology*, 74, 1970, p. 296-297.

3 Ch. Landwehr, « Bronze grec original, moulage en plâtre et copie romaine en marbre », *Pierre Éternelle : du Nil au Rhin, carrière et préfabrication*, édit. M. Waelkens, Bruxelles, 1990, p. 143-161.

4 B. Holzmann, « Reproduction », p. 849.

artistique à part entière. Simple accessoire de la tête, le corps est avant tout un marqueur social¹.

Moteurs de cette « seconde hellénisation de Rome » et acteurs de premier plan dans le transfert des œuvres d'art de la Grèce vers Rome, les généraux romains des derniers siècles de la République surent faire un usage politique des images idéalisées de la statuaire grecque. Peut-être dès le début du II^e siècle av. J.-C., l'ancienne tradition patricienne de la statue honorifique en toge fut concurrencée par un nouveau type statuaire représentant les généraux en nudité héroïque² (fig. 4). Nul doute que l'influence de la statuaire royale hellénistique³, et en particulier l'archétype que représentait dans le monde grec et méditerranéen le portrait d'Alexandre le Grand, a grandement contribué à l'utilisation de ces modèles iconographiques par des *imperatores* romains assoiffés de gloire et de reconnaissance (fig. 5). Mais le processus qui conduisit à la dédicace, par des Romains, de portraits d'hommes politiques en nudité héroïque dans la capitale de l'Empire s'élabora probablement sur plus d'un siècle⁴.

C'est, de toute évidence, au cœur même des cités grecques qu'est né une telle statuaire hybride associant portrait réaliste romain et corps nu et idéalisé « à la grecque⁵ ». Des citoyens romains installés dans des

-
- 1 D. Kleiner, *Roman Sculpture*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 10 ; E.M. Koppel dans *Le regard de Rome. Portraits romains des musées de Mérida, Toulouse et Tarragone. Catalogue de l'exposition*, édit. D. Cazes et al., Mérida (MNAR), Toulouse (Musée Saint Raymond), Tarragone, 1995, p. 152. ; M. Beard, « Comment les Romains se statuaient-ils ? », *Metis*, 3, 2005 (= *Et si les Romains avaient inventé la Grèce ?*), p. 131-149 ; D.E.E. Kleiner, *Roman Sculpture*, p. 9-10.
 - 2 Sur ce sujet signalons la riche synthèse de Ch.H. Hallett, *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300*, Oxford, Oxford University Press, 2005, en part. p. 158 sqq. Voir également M. Cadario, « Quando l'habitus faceva il romano (o il greco). Identità e costume nelle statue iconiche tra II e I secolo a.C. », *I Giorni di Roma*, p. 115-124.
 - 3 F. Queyrel, « Le corps du roi hellénistique », *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité, Actes du colloque international de Rennes, 1-4 septembre 2004*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, Cahiers d'histoire du corps antique, n° 1, p. 361-376.
 - 4 On pourrait également débattre de la question de l'éventuelle dédicace par des Grecs de portraits en nudité héroïque d'hommes politiques romains à Rome même : cf. le débat autour du « Prince des Thermes », statue de bronze du II^e siècle av. J.-C. d'un souverain hellénistique ou d'un homme politique romain mise au jour sur le Quirinal et conservée au musée des Thermes (M. Denti, « Sculpteurs grecs et commanditaires romains entre Délos, Rome et l'Italie. Aux origines politiques de l'hellénisme néo-attique », *Neronia VII. Rome, l'Italie et la Grèce. Hellénisme et philhellénisme au premier siècle ap. J.-C.*, édit. Y. Perrin, Bruxelles, Latomus, 2007, p. 362-364.)
 - 5 Ch. Hallett, *The Roman Nude*, p. 158.

cités grecques en avaient adopté l'*habitus* (c'est-à-dire l'himation et le pallium plutôt que la toge) en même temps que le mode de vie. Décrite à Rome et dans la péninsule italique, la *luxuria* orientale avait fait des émules parmi les expatriés et les voyageurs¹. Témoins de leurs relations privilégiées avec des cités grecques, quelques « heureux élus » – généraux, gouverneurs, aristocrates ou riches évergètes romains – furent gratifiés de statues honorifiques de type grec, c'est-à-dire en nudité héroïque – en témoignage de reconnaissance ou d'allégeance². . . C'est ainsi, sans doute, qu'un type statuaire traditionnellement employé en contexte grec à la représentation des athlètes et des souverains hellénistiques, fut transmis à la représentation de citoyens romains³. Comme le souligne M. Cadario, il s'agit ainsi d'intégrer l'élite romaine dans un système d'échanges socio-politiques proprement grecs. Une attestation archéologique à la fois ancienne et assez bien conservée de ce type de statue honorifique se trouve à Délos, île des Cyclades où la population d'origine romaine ou italique était nombreuse. Il s'agit d'une effigie d'un nommé homme d'affaire romain (*negotiator*) nommé Ofellius Ferus et datable des années 130-120 av. J.-C., représenté en nudité héroïque⁴ (fig. 6).

Mais si ces portraits trouvaient naturellement leur place dans le programme iconographique des cités orientales, leur existence fut considérée avec mépris, dans un premier temps, de la part des habitants de l'*Vrbs*, comme plusieurs sources en témoignent⁵. Entre autres accusations, Cicéron vilipende ainsi Verrès pour avoir érigé en contexte public des statues de son fils qui représentaient le jeune garçon entièrement nu⁶. Les mœurs républicaines assimilaient la nudité grecque, et en particulier celle du gymnase, à une *impudicitia* déshonorante⁷. Un tel mode de représentation

1 C. Parisi Presicce, « L'ascesa di Roma nei paesi di culture ellenica. Dalla conquista del Mediterraneo alla costruzione dell'immagine del Romano », *I Giorni di Roma*, p. 27 sqq.

2 Le vainqueur de Syracuse M. Claudius Marcellus (212 av. J.-C.), fut honoré d'une statue dans la cité sicilote. Signalons également à Olympie les vestiges conservés de pieds nus sur une base de statue dont l'inscription désigne une effigie de Q. Caecilius Metellus Macedonicus (vers 143 av. J.-C.) : M. Cadario, « Quando l'habitus faceva il romano », p. 119.

3 J. Fejfer, *Roman Portrait in Context*, p. 200-203.

4 Sur ce portrait, *ibid.*, p. 202-203 (elle date la statue entre 110 et 88 av. J.-C.) ; Ch. Hallet, *The Roman Nude*, p. 102-107 ; F. Queyrel, « C. Ofellius Ferus », *Bulletin de correspondance hellénique*, 115/1, 1991, p. 389-464.

5 J. Fejfer, *Roman Portrait in Context*, p. 205 ; R. Chevallier, *L'artiste*, p. 46 sqq. et p. 103 sqq.

6 Cicéron, *Verrines*, 2, 4, 143.

7 Voir à ce sujet Ch. Hallet, *The Roman Nude*, en particulier le chapitre « Attitudes towards Nudity at Rome », p. 61-101.

du corps, marqueur social par excellence dans l'iconographie romaine, venait donc fondamentalement en contradiction avec l'*auctoritas*, la *gravitas* et la *dignitas* du citoyen. La *translatio* des statues honorifiques de type héroïque du monde grec vers le monde romain ne s'est donc pas opérée spontanément, a priori, et ne put finalement sans doute s'imposer que grâce à l'autorité des principaux intéressés.

Dans le monde hellénistique, le portrait en nudité héroïque participait à la construction d'une image charismatique du chef de guerre / souverain et se cristallisait en particulier autour de la figure d'Alexandre le Grand. C'est ainsi que ce type statuaire se propagea dans les royaumes hellénistiques, dès la mort du Macédonien, pour la représentation officielle des diadoques, puis des dynastes. De telles images qui associaient individualisation des traits (bien que toujours très idéalisés), nudité héroïque et exhibition des armes furent perçues sans doute par les principaux intéressés comme une manière flatteuse de mettre en scène la puissance des chefs de guerre romains : l'archétype politique et iconographique du *Herrscher* hellénistique trouvait un écho dans les ambitions non dissimulées des *imperatores*. (fig. 7)

C'est ainsi que la nudité du chef de guerre romain devint une expression de sa *virtus*, l'expression d'un prestige associé à l'utilisation d'un modèle iconographique qui fait de lui un nouvel Alexandre, ou mieux encore, un nouvel Achille :

Anciennement, les statues étaient dédiées revêtues de la toge ; on eut ensuite le goût des figures nues tenant une pique, d'après les statues d'éphèbes de gymnase ; elles sont nommées Achiléennes. La coutume des Grecs est de ne rien voiler ; mais au contraire, l'usage romain et militaire est de mettre une cuirasse aux statues. (Pline, *Histoire naturelle*, XXIV, 10)

Sous la plume de l'encyclopédiste, la nudité des chefs politiques et militaires n'est plus contraire aux mœurs républicaines : elle est « achilléenne ». On est frappé par la puissance d'un message politique qui a permis de transformer en archétype d'une des principales valeurs romaines un type iconographique autrefois « infâmant » et, qui plus est, si étroitement lié aux monarchies hellénistiques (et donc l'incarnation d'un régime abhoré par les Républicains). Autrement dit, comme autrefois la toge et les *calcei mullei*, la nudité héroïque devint elle-même un marqueur social, une indication prestigieuse du rang et de la classe auxquels

appartient le personnage représenté. Par ailleurs, et contrairement à ce qu'écrivait il y a quelques années P. Zanker¹, il est probable que les Romains ne voyaient nulle contradiction plastique ou stylistique dans ces images qui associaient des visages d'hommes mûrs voire vieillissants à des corps de jeunes athlètes. Le visage, siège de l'individualité, reflétait les traits du dignitaire et sa fidélité aux valeurs républicaines (*austeritas*, *auctoritas*, *dignitas*); quant à son corps nu et athlétique, il marquait à la fois la *virtus* du personnage, son prestige social et sa puissance politique et militaire. C'est donc finalement la rencontre entre une « esthétique de l'appendice² » que les Romains avaient héritée des Étrusques et l'art grec comme un tout qui ont offert les conditions de la fusion des styles si propre à ces créations romaines.

ÆMULATIO

Depuis la *translatio* des œuvres prises à Syracuse et le véritable déferlement artistique qui s'ensuivit, Rome découvrit l'art grec d'un bloc : œuvres archaïques, classiques, hellénistiques s'offraient toutes ensemble au regard romain. Le caractère diachronique de cette production grecque – c'est-à-dire le fait que ces œuvres acheminées à Rome comme prises de guerre étaient le fruit d'une évolution stylistique qui s'étalait sur plusieurs siècles – n'apparut donc sans doute pas aux Romains, dans un premier temps au moins, comme fondamental. Ceci est révélé très clairement dans le vocabulaire employé par les écrivains latins pour décrire ces œuvres. Ils ne différençaient pas lexicalement une œuvre archaïque d'une œuvre classique ou hellénistique, comme nous le faisons : pour les Latins, l'art grec est indistinctement un art « ancien³ ». Dès lors, on comprend mieux

1 P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1990, le chapitre « Conflict and Contradiction in the Imagery of the Dying Republic », en particulier p. 8-11 (*Contradiction in Form and Intent*). Déjà remarqué par J. Fejfer, *Roman Portrait in Context*, p. 203-205.

2 Traduction de l'heureuse formule de D.E.E. Kleiner dans *Roman Sculpture*, p. 10 (« appendage aesthetic »).

3 S. Wyler, « À la barbe de Dionysos. Valeurs d'une image archaïsante à Rome », *Ktéma*, 31, 2006, p. 189-200.

la source d'un aspect unanimement reconnu comme le plus caractéristique de l'art romain : son éclectisme¹. La production d'œuvres est alors à la mesure d'une demande que l'on imagine insatiable à partir du 1^{er} siècle av. J.-C., qu'elle soit destinée à l'agrément des villas, ou à l'ornementation de la sphère publique : selon Pline, en 58 av. J.-C., M. Aemilius Scaurus aurait fait décorer de trois mille statues le mur de scène de son théâtre temporaire (*Histoire naturelle*, XXXIV, 36). Une fois le théâtre démonté, le généreux évergète récupéra une partie des œuvres pour la décoration de ses demeures, et peut-être même – on peut l'imaginer – offrit ou revendit ce qu'il ne garda pas pour sa jouissance personnelle². Pour satisfaire à cette demande, on suppose que, dès le 1^{er} siècle av. J.-C., des ateliers de sculpture grecs se sont mis à fabriquer massivement dans le but d'exporter leur production en Italie³. Mais ce qui n'était sans doute, dans un premier temps, qu'un marché de la copie a très vite dérivé vers une production de pastiches, d'œuvres « à la grecque ». Le goût romain, se jouant du carcan des styles, était plutôt porté aux mélanges des genres, dans un esprit très éclectique. Plutôt qu'une copie exacte, on exigeait d'une œuvre qu'elle ait « l'air grec » et raffiné et on préférait les créations hybrides. Rappelons-nous le mot de Quintilien : « Pour surpasser les Grecs, on ne devra pas se limiter à imiter un seul modèle. Au contraire, ce n'est qu'en empruntant un peu de ci et un peu de ça que l'on pourra atteindre une plus grande perfection ». (XI, 2, 25 *sq.*). Certes l'orateur parle ici de rhétorique et non d'arts plastiques, mais ce passage reflète bien l'esprit d'un goût pour le pastiche profondément ancré dans l'éducation et la formation intellectuelle des Romains⁴.

1 E. Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, en particulier le chapitre « The Strategy of Eclecticism », p. 111-149. D. Kleiner, *Roman Sculpture*, p. 9-11.

2 Pline signale ailleurs les 360 colonnes que Scaurus fit acheminer pour orner un théâtre temporaire destiné à servir un mois (*Histoire naturelle*, XXXVI, 24) et ajoute, juste après, que d'énormes colonnes « de marbre luculléen, hautes de 38 pieds » furent transportées dans la demeure de Scaurus sur le Palatin. Scaurus fit sans doute transporter des ornements de son théâtre temporaire dans plusieurs de ses propriétés, ainsi que le suggère un autre passage de Pline (*Histoire naturelle*, XXXVI, 115) : l'encyclopédiste mentionne un incendie dans la villa de Scaurus à Tusculum qui aurait détruit pour trente millions de sesterces d'étoffes attaliques, de tableaux et de décors scéniques qui y étaient entreposés. R. Chevallier, *L'artiste*, p. 138.

3 « Who made roman Art » s'interroge P. Stewart, dans son ouvrage, *The Social History of Roman Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 10-38.

4 Sur les rapports entre rhétorique et esthétique, à travers Quintilien en particulier : R. Chevallier, *L'artiste*, p. 196-200.

Les ateliers athéniens, en particulier, se spécialisèrent dans la production d'œuvres mêlant des éléments stylistiques divers, des reliefs, statuettes ou statues qui « avaient l'air grec » sans entrer pleinement dans aucun style, qu'il soit archaïque, classique ou baroque, mais piochant au gré des créations dans l'un ou (et) l'autre. On qualifie cet art de « néo-attique », et sa popularité fut telle qu'il essaima bientôt en Italie même, où des ateliers s'installèrent à Rome pour profiter d'un marché en pleine expansion et alimenter les nombreuses commandes. On suppose que se développa alors en Italie un marché juteux, où des artisans – qu'ils soient grecs, italiens ou d'autre origine – surent se créer une clientèle avide d'« art à la grecque ». C'est ainsi que Phèdre, affranchi d'Auguste et auteur de fables, se moque du manque de discernement des commanditaires et acheteurs romains : « Il y a ceux qui, pour obtenir un meilleur prix de leurs œuvres toute fraîches, signent leur marbre Praxitèle, leur argenterie Mys et leurs tableaux Zeuxis¹ ».

On est bien entendu tentés de tirer maintes suppositions d'un trait si provoquant, même si sa qualité de formule littéraire invite à la prudence, mais on peut suggérer que, même si la plupart des artisans n'ont pas tenté de vendre à une clientèle peu avertie de « faux originaux² », il a pu être d'usage d'attribuer un nom grec aux ateliers et artisans engagés dans la production d'œuvres d'art afin d'attirer les clients et de les rassurer sur sa compétence et sa légitimité³.

Les artistes et artisans « néo-attiques » ont pour la plupart plongé dans l'oubli, mais on connaît l'existence d'une famille d'artistes issus d'un nommé Timarchidès actif au II^e siècle av. J.-C.⁴. Plus riche d'enseignements est la production d'un atelier installé à Rome à la fin de l'époque républicaine : l'atelier de Pasitélès. Ce dernier est mentionné chez plusieurs auteurs latins (dont Varron et Pline) et une de ses œuvres maîtresses, l'athlète de Stéphanos (un disciple de Pasitélès) est attesté par environ dix-huit copies à Rome et dans ses environs⁵ (fig. 8).

1 Phèdre, *Fables*, V, prologue, 4-5.

2 Pour la notion d'« original » et de « copie » dans l'Antiquité gréco-romaine : V. Huet & S. Wyler, « Copies romaines d'un original grec », p. 166-173.

3 Sur la sur-représentation des noms grecs parmi les signatures et noms d'artisans conservés : P. Stewart, *The Social History of Roman Art*, p. 14-18.

4 On leur attribue, en particulier, la Junon du Capitole dont la tête est conservée à Rome au Palais des Conservateurs.

5 D.E.E. Kleiner, *Roman Sculpture*, p. 29-31.

Cet « athlète » pouvait d'ailleurs être à l'atelier de Pasitélès ce que le Doryphore devait être à celui de Polyclète : un canon. C'est, du moins, ce que suggère le nombre de copies attestées de l'œuvre et sa présence dans plusieurs groupes statuaire produits par l'atelier et qui sont tous une expression accomplie de l'éclectisme à la romaine (par exemple dans le groupe dit « Oreste et Électre » de Pouzzoles conservé au Musée national de Naples). Cet éclectisme se manifeste par la juxtaposition au sein d'un même groupe statuaire, mais aussi au sein d'une même œuvre, d'éléments inspirés des différents styles chronologiques grecs : une tête de style sévère sur un corps à la pondération classique par exemple (Athlète de Stéphanos) ; ou l'association d'une figure de type praxitélien à une figure polycléte dans un groupe statuaire (groupe de San Ildefonso) (fig. 9). Des œuvres qui auraient dû apparaître comme des « monstres » au regard de l'esthétique grecque sont l'incarnation la plus pure du goût romain en matière de statuaire.

Certains de ces pastiches devinrent eux-mêmes renommés, et copiés, tel le fameux Diomède de Crésilas, considéré jusqu'à il y a peu comme un type statuaire du célèbre sculpteur grec, ou la Vénus d'Arles longtemps attribuée à Praxitèle, et dans lesquels on reconnaît aujourd'hui de très belles créations romaines¹ (fig. 10).

LE NÉO-ATTICISME ET SES DÉCLINAISONS (STYLES « CLASSICISANT », « ARCHAÏSANT »...)

Toutefois, l'analyse de ces productions artistiques des II^e siècle av. J.-C.-I^{er} siècle ap. J.-C. montre que les artistes privilégiaient le classicisme dans leurs créations. Pasitélès – que nous évoquons à l'instant –, contemporain de Pompée le Grand, est célébré dans nos sources pour avoir été à la fois théoricien et praticien. Bien qu'il ne reste rien de ses écrits, une petite partie de sa production et de celle de ses élèves nous est connue, et elle montre de manière très claire que les œuvres que pastiche cet atelier appartiennent aux V^e et IV^e siècles avant notre ère. Ce goût pour le classicisme grec culminera sous Auguste, où toute la production

1 A. Pasquier, « Les Aphrodites de Praxitèle », p. 134-139.

artistique – et même le portrait, ce qui est particulièrement révélateur de ce phénomène – évoluera dans le sens d'une « classicisation » des formes et des images. Parangon de l'image officielle du *Princeps*, la statue cuirassée de Prima Porta est une variation sur le thème du Doryphore de Polyclète. Cette œuvre, considérée comme le « Leitstück » du principal type iconographique du portrait d'Auguste, cite l'athlète polyclétéen jusque dans le détail des mèches finement ciselées encadrant les tempes, les oreilles et la nuque de l'empereur¹. Autre incarnation de ce classicisme, les caryatides qui ornaient les portiques du forum d'Auguste et dans lesquelles on reconnaît des copies scrupuleuses, bien qu'à plus petite échelle, de celles de l'Érechthéon de l'Acropole d'Athènes². Leur introduction dans l'architecture romaine fut sans doute à l'origine de l'engouement pour ces figures portantes que l'on reconnaît dans la peinture murale et les arts décoratifs romains du tournant de notre ère. Quant à l'*Ara Pacis Augustae*, autre puissant symbole de l'art augustéen, il met en scène sur ses faces nord et sud une frise processionnelle conçue comme une citation explicite de la fameuse frise athénienne des Panathénées qui ornait le Parthénon. Mais le « goût » n'est pas seul en cause dans la référence à l'un ou l'autre style. Les travaux de T. Hölscher notamment ont clairement montré que les Romains mettaient du sens derrière les choix esthétiques et stylistiques³. La référence à Phidias, par exemple, qui apparaît nettement dans la procession de l'*Ara Pacis Augustae*, était perçue comme la plus propre à incarner la *maiestas* et la *dignitas* d'une telle cérémonie.

Plus problématique est la relecture de l'art archaïque en un style que l'on qualifie d'archaïsant et qui fut particulièrement en vogue à l'époque augustéenne⁴. Ce style est d'autant plus difficile à saisir que ses degrés d'intensité sont très variables : de l'Apollon de Piombino

1 J.-C. Balty & D. Cazes, *Sculptures antiques de Chiragan. I.1. Les portraits romains. Époque julio-claudienne*, Toulouse, Musée Saint Raymond, 2005, p. 91.

2 D.E.E. Kleiner, *Roman Sculpture*, p. 31.

3 T. Hölscher, *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

4 Les deux ouvrages de référence sur le style archaïsant sont : M. D. Fullerton, *The Archaistic Style in Roman Statuary*, Leiden, Brill, 1990 et M.A. Zagdoun, *La Sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du Haut Empire*, Athènes-Paris, De Boccard, BEFAR, 1989. Lire également le compte rendu conjoint de ces deux ouvrages, parus quasi simultanément, par J.-C. Balty, dans *L'Antiquité Classique*, 61, 1992, p. 715-717.

(fig. 11) – aujourd'hui daté du 1^{er} siècle av. J.-C. mais qui a longtemps été considéré comme une œuvre grecque archaïque – aux reliefs néo-attiques (fig. 12) dont le caractère archaïsant n'est que superficiel, on voit que ce style accepte toutes les nuances d'expression. Il est toutefois acquis que la vogue du style archaïsant apparaît comme une manifestation du goût et du respect pour un style dont l'ancienneté fondait l'autorité artistique même et, qui, plus est, était perçu comme une incarnation de la *pietas*. On comprend mieux alors la multiplication des pastiches archaïsants ou des simples citations de ses formules iconographiques¹ et esthétiques à l'époque augustéenne dont le message politique était centré autour de la proclamation du retour de l'âge d'or et de la piété des origines.

Au terme de ces quelques réflexions, rappelons en guise de conclusion que les deux dernières décennies ont vu un vrai renouvellement, voire un renversement du débat sur les méthodes de la *Kopienkritik* et de la *Meisterforschung*. Particulièrement active à cet égard, l'école anglo-saxonne a suscité nombre de colloques et de monographies sur les œuvres les plus fécondes et reproduites de la statuaire idéale romaine². Aujourd'hui, nul ne songe plus à considérer toutes les œuvres classicisantes romaines comme des copies d'œuvres des grands maîtres grecs des V^e et IV^e siècles. L'art du pastiche a trouvé ses lettres de noblesse à tel point que certains songent même à attribuer à l'art romain nombre de « copies » qui peuplent les départements d'art grec de nos musées³.

Alexandra DARDENAY
 Université Toulouse II – Le Mirail,
 laboratoire TRACES
 (CNRS-UMR 5608)

1 V. Huet & S. Wyler, « Copies romaines d'un original grec », p. 165.

2 Bibliographie fort abondante en partie mentionnée par V. Huet & S. Wyler, « Copies romaines d'un original grec », p. 154, n. 10. Ajoutons, depuis lors, la publication du colloque « Art and Replication. Greece, Rome and Beyond », édit. J. Elsner & J. Trimble, *Art History*, avril 2006, 29.2.

3 V. Huet & S. Wyler, « Copies romaines d'un original grec », p. 166-167.



FIG. 1 – Vénus du Belvédère, Vatican, museo Pio Clementino
(photo : A. Pasquier & J.-L. Martinez, *Praxitèle*, p. 172, fig. 34).



FIG. 2 – Vénus Colonna, Vatican, museo Pio Clementino
(photo : *ibid.*, p. 177, fig. 36).

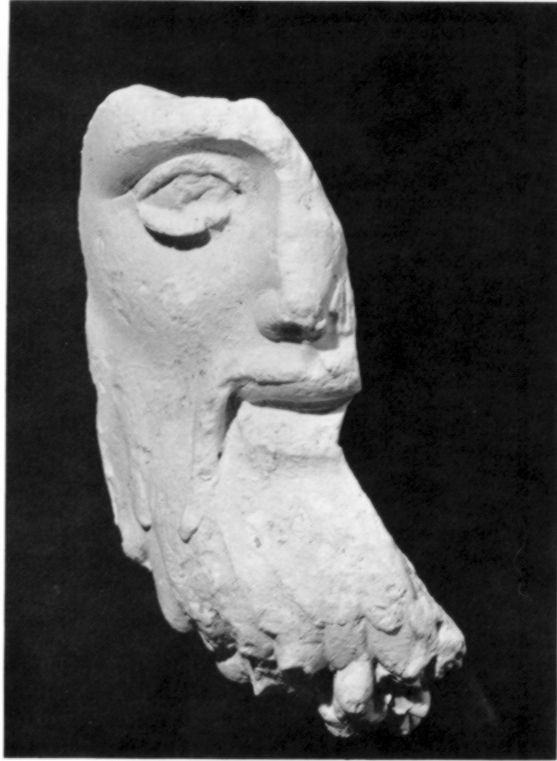


FIG. 3 – L'« Aristogiton » de Baies (photo : G.M.A. Richter, « An Aristogeiton from Baiae », pl. 74, fig. 1).

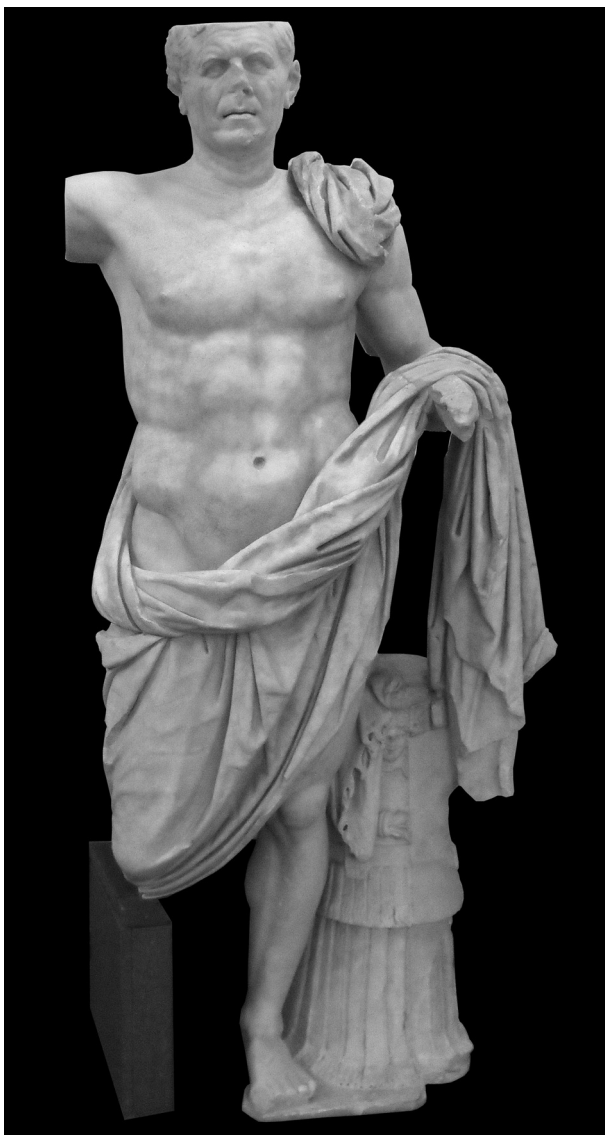


FIG. 4 – Le « Général de Tivoli », Rome, musée national romain, 11^e siècle av. J.-C. (photo : Museo nazionale romano).



FIG. 5 – « Alexandre à la lance », statuette de bronze de Véleia.
Époque impériale. Parme, musée archéologique national
(photo : C. Rolley, *La Sculpture grecque*, Paris, Picard, 1999, fig. 367).

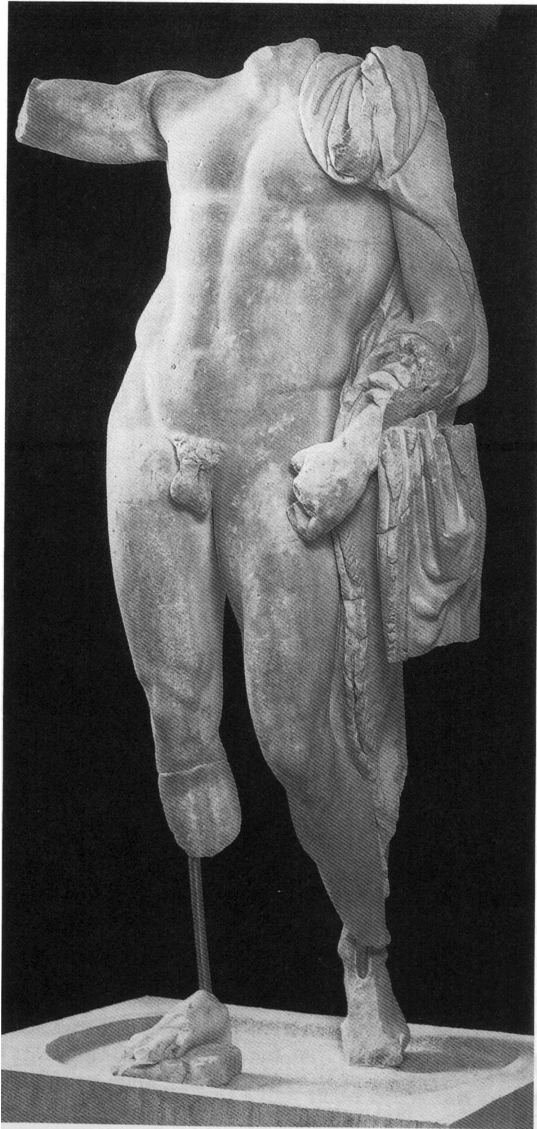


FIG. 6 – Statue d'Ofellius Ferus, Délos
(photo : Ch. Hallet, *The Roman Nude*, pl. 51).



FIG. 7 – Le « Général des Thermes », statue de souverain hellénistique ou de général romain. Rome, musée national romain (photo : A. Dardenay).



FIG. 8 – Athlète de Stéphanos, 1^{er} siècle av. J.-C.
Moulage de la statue de la villa Albani, Rome,
conservé à Lyon, musée des beaux-arts (photo : A. Dardenay).



FIG. 9 – Groupe de San Ildefonso, 1^{er} siècle av. J.-C. Madrid, musée du Prado (photo : Museo del Prado).



FIG. 10 – Vénus d'Arles, Paris, musée du Louvre
(photo : A. Pasquier & J.-L. Martinez, *Praxitèle*, p. 159, fig. 28).



FIG. 11 – Apollon de Piombino, Paris, musée du Louvre.
Première moitié du 1^{er} siècle av. J.-C.
(photo : C. Giroire & D. Roger, *De l'esclave à l'empereur. L'art romain dans les collections du Musée du Louvre*, Paris, Musée du Louvre éd., 2008, fig. 3).



FIG. 12 – Relief néo-attique figurant Hermès, Athéna, Apollon et Artémis.
Délios, maison du Lac, II^e siècle av. J.-C. Musée de Délios
(photo : A. Dardenay).

