

LE PORTRAIT TARDO-RÉPUBLICAIN EN GAULE MÉRIDIONALE : ESSAI DE BILAN CRITIQUE

[Emmanuelle Rosso](#)

Presses Universitaires de France | « [Revue archéologique](#) »

2010/2 n° 50 | pages 259 à 307

ISSN 0035-0737

ISBN 9782130580201

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-archeologique-2010-2-page-259.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LE PORTRAIT TARDO-RÉPUBLICAIN EN GAULE MÉRIDIONALE : ESSAI DE BILAN CRITIQUE

par Emmanuelle Rosso

Late Republican portraits in South Gaul: an attempt at evaluation.

Résumé. – L’attribution à César d’un portrait masculin récemment découvert dans le Rhône est l’occasion d’étudier l’émergence du portrait marmoréen en Gaule méridionale : en dépit d’une intense et ancienne romanisation, ces témoins privilégiés de la culture figurative des élites ne sont pas attestés de façon assurée avant la décennie 40-30 av. J.-C., même dans le domaine funéraire. Néanmoins, pour cette période, la plupart des effigies marmoréennes connues ont été identifiées auparavant comme des portraits « officiels », ceux d’acteurs importants de l’histoire locale : Marius, Marc Antoine, Munatius Plancus... Or, outre le fait que ces identifications sont loin d’être assurées en raison de l’absence de parallèles probants dans la numismatique ou la statuaire, les caractéristiques stylistiques des portraits eux-mêmes invitent plutôt à y voir des copies julio-claudiennes de prototypes plus anciens. Les questions soulevées par l’attribution de plusieurs effigies gauloises à César sont plutôt d’ordre méthodologique : aucune d’entre elles ne s’insère dans l’un des deux types connus de l’iconographie du Dictateur. L’argument consistant à faire du portrait arlésien une pièce unique, réalisée de son vivant, n’est pas recevable : une datation stylistique aussi précise est impossible et l’identification devient indémontrable, d’autant plus qu’un phénomène de « visage d’époque » césarien est parfaitement attesté dans la Gaule méridionale tardo-républicaine. Enfin, à Arles même, les témoins relatifs à la figure de César sont plus qu’évanescents. Comme dans la plupart des provinces occidentales, une véritable diffusion du portrait officiel marmoréen n’aura lieu qu’à partir du début de l’époque augustéenne.

Mots clés. – Monde romain. Gaule méridionale. Arles. Rome. *Hispania*. Portraits en marbre. Élites. César. Deuxième moitié du 1^{er} s. av. J.-C.

Abstract. – The recent discovery of a male portrait in the river Rhône and its attribution to Caesar provide the opportunity to study the emergence of marble portraiture in South Gaul. Despite the early and intense romanisation of this area, these privileged records of the elite’s figurative culture are not certainly attested before the decade 40-30 BC, even in the funerary field. However, in this period most of the known marble portraits have been considered “official” portraits, of important people: Marius, Mark Antonius, Munatius Plancus, and so on. Nevertheless, these attributions are not only far away from being convincing, because of the lack of clear parallels in numismatic or statuary, their stylistic features also invite us to consider them copies of earlier Julio-Claudian prototypes. The issues suggested by the attribution to Caesar of several portraits are rather related to methodology, since none of them resemble either of the two well-known types in his iconography. The argument that an Arlesian portrait could be a unique contemporary copy is not convincing: such a precise stylistic dating is impossible to maintain and the attribution becomes unprovable, all the more so since this Caesarian “age portrait” [« Zeitgesicht »] fashion is perfectly attested in South Gaul during the late Republican period. Finally, the local evidence for Caesar are rather vague. As in most of the western provinces, a true diffusion of official marble portraiture did not begin before the start of the Augustan period.

Key words. – Roman World. South Gaul. Arelate. Rome. Hispania. Marble Portraits. Elites. Caesar. Second half of 1st century BC.

Pour la *pars occidentalis* de l'empire, l'apparition d'artefacts marmoréens dans la parure ornementale des édifices publics et privés d'un territoire soumis au pouvoir de Rome — ce que l'on a coutume de désigner sous le vocable de « marmorisation » — compte parmi les signes les plus patents de la présence et de l'affirmation du pouvoir romain et de ses représentants, mais aussi du degré d'absorption, par les élites locales, de la culture du conquérant. Le phénomène est d'autant plus visible et significatif que le territoire concerné ne connaît pas de tradition locale d'extraction ou de travail du marbre : en effet, il s'agit nécessairement, dans les premières phases tout au moins, d'objets d'importation et, pour certains d'entre eux, d'objets de luxe. Les témoins archéologiques de l'indicateur spécifique du processus de romanisation¹, que reflète la « culture figurative » de ses élites et de ses habitants, relèvent principalement de quatre catégories d'objets sculptés : les copies d'originaux célèbres de la grande statuaire classique et hellénistique (*opera nobilia*), le mobilier de luxe (cratères, bases de candélabres, trapézophores etc.), le décor architectural et, enfin, les portraits². Tous sont étroitement liés à la constitution des nouvelles sociétés provinciales et forment le pendant figuré de l'émergence d'une culture de l'écrit — donc de l'emploi du latin dans les *monumenta*³.

Dans le contexte de la Transalpine (future province de Narbonnaise), dont les villes comptent parmi les « premières filles de Rome hors d'Italie » — la première déduction coloniale provinciale, celle de *Narbo Martius*, remonte aux dernières décennies du I^{er} siècle av. J.-C. —, le phénomène revêt des enjeux tout à fait éminents : certes, la présence romaine fut longtemps ponctuelle et limitée à certaines catégories d'Italiens et la Province telle que l'a connue Fonteius ne saurait être comparée à l'*Italia verius quam prouincia* d'époque flavienne louée par Pline l'Ancien⁴. Toutefois, des interventions de Domitius Ahenobarbus à celles de Marius, puis de Pompée aux fondations césariennes, le développement urbain y fut d'une précocité, d'une ampleur et d'une densité telles qu'il serait légitime de situer dans la période comprise entre le second quart du I^{er} siècle av. J.-C. et la mort du Dictateur l'émergence, dans ce contexte provincial, du portrait individuel honorifique : les membres des élites romaines ou locales — gouverneurs, patrons, magistrats ou évergètes — pourraient, dès cette date, avoir eu leurs effigies exposées en bonne place dans les espaces publics des centres urbains nouvellement créés.

Pourtant, un constat s'impose : en dépit de cette intense et ancienne romanisation, dans les domaines connexes de la parure architecturale, de l'épigraphie et de la sculpture en marbre, les plus anciens témoignages datables avec quelque certitude ne sont pas antérieurs aux années qui ont immédiatement précédé Actium et qui ont vu les fondations coloniales d'Octave ; pour la capitale de la Transalpine comme pour les brillants et anciens établissements urbains de la

Je tiens à adresser mes remerciements à tous ceux qui m'ont fait bénéficier de leurs conseils, encouragements, suggestions ou corrections lors de la rédaction de ce travail : J.-Ch. Balty, M. Christol, J. Dubouloz, D. Garcia, P. Gros, M.-Chr. Hellmann, M. Papini, R. Robert, G. Sauron, D. Terrer, J. Scheid. J'ai une dette toute particulière envers F. Chausson, qui m'a permis de présenter une première version de cette recherche dans le cadre de son séminaire. Ma reconnaissance va également à ceux qui m'ont permis de rassembler une documentation de qualité, qu'il s'agisse de documents photographiques ou d'informations

complémentaires sur les pièces étudiées : C. Carrier, Chr. Durand, L. Deguara, P. Groscaux, A. Roth-Congès, P. Thollard et Cl. Sintès.

1. Sur cette question, et à propos des *Hispaniae*, voir LEÓN 1980, p. 165.

2. Sur le lien entre utilisation du marbre et « romanisation », cf. BALTŸ, CAZES 2005, p. 122-124.

3. Sur le phénomène en Espagne : TRILLMICH 1997, p. 132.

4. Pline, *NH*, 3, 31.

provincia en cours d'organisation, les indices d'une célébration à caractère public que constituent les statues et dédicaces, individuelles ou gentiles, et qui fleurissent à la même époque sur les places publiques des cités d'Italie, font cruellement défaut. C'est précisément à l'horizon chronologique du second triumvirat que se rattache le plus ancien portrait marmoréen dont l'identification soit incontestable : de façon significative, l'effigie figure le futur Auguste lui-même, et J.-Ch. Balty lui a récemment restitué toute son épaisseur historique en la mettant en relation avec la création de la colonie romaine de Béziers en 36-35 av. J.-C.⁵. À partir de cette date, en revanche, on assiste à une véritable explosion documentaire, tant dans le domaine du portrait officiel — celui des membres de la *domus* du prince connaît en quelques années un essor et une diffusion remarquables — que dans celui du portrait privé ou funéraire⁶.

Dans un tel contexte, la découverte récente, dans les eaux du Rhône, d'un portrait masculin en marbre d'une très haute qualité d'exécution, immédiatement identifié comme figurant le Dictateur César au lendemain même de la déduction coloniale d'Arles⁷, a légitimement suscité auprès du public comme auprès de la communauté scientifique française un enthousiasme proportionné au caractère exceptionnel de la trouvaille : dès lors, l'effigie ne serait pas seulement « le plus ancien vestige de l'Arles romaine⁸ », mais encore le plus ancien portrait honorifique identifiable pour l'ensemble des Gaules. De fait, l'identification avec César de cet homme d'âge mûr à la calvitie prononcée et à l'expression énergique paraît en première lecture s'imposer comme une évidence dans le contexte d'une *Colonia Iulia Paterna*, qui exhibe jusque dans sa titulature officielle son origine césarienne⁹. L'argumentation développée dans les premières publications tend à isoler l'œuvre et à l'extraire à la fois de la série des portraits de César, de la tradition historiographique qui s'y rapporte, de celle des portraits gallo-romains, mais aussi, plus paradoxalement, du contexte archéologique arlésien lui-même : elle apparaît ainsi comme un *unicum*¹⁰, non seulement dans le cadre de la Narbonnaise, mais aussi à l'échelle de tout l'empire : elle serait en effet le plus ancien portrait connu du Dictateur, voire le seul réalisé de son vivant à nous être parvenu et le seul à restituer son « vrai visage » — autrement dit le seul témoin « réaliste » dans un groupe de portraits idéalisés et « stéréotypés », présentés implicitement comme les produits dévalués d'une reproduction en série. En l'occurrence, il s'agirait donc d'une exception qui, loin de confirmer la règle, devrait au contraire nous imposer de revoir toute la méthode d'étude des portraits : celle de la « critique de copies » (« Kopienkritik ») fondée sur une stricte comparaison entre portraits monétaires et portraits sculptés¹¹.

5. Toulouse, Musée Saint-Raymond, inv. 30007. Il s'agit en effet d'une réplique du type iconographique « Béziers-Spolète », dont il constitue l'une des têtes de série, figurant Octave dans les années précédant immédiatement Actium. Sur le type « Béziers-Spolète », BOSCHUNG 1993, p. 25-27 ; sur la réplique de Béziers, voir l'étude approfondie de J.-Ch. Balty dans BALTU, CAZES 1995, n° 1, p. 36-43, fig. ; Rosso 2006, n° 120, p. 339-341.

6. Sur le portrait privé en marbre de la province d'Aquitaine voir LAPART 1997-1998 ; sur les portraits impériaux des Gaules, Rosso 2006.

7. L. LONG, Le regard de César. Le Rhône restitue un portrait du fondateur de la colonie d'Arles, dans LONG 2009, p. 58-77 et F. JOHANSEN, Les portraits de César, *ibid.*, p. 78-83.

8. GROS 2009a, p. 40.

9. Dans le contexte des découvertes du Rhône, elle a en outre reçu une confirmation indirecte du fait de l'identification par A. Monterroso Checa d'un autre portrait comme étant celui de Lépide (A. MONTEROSO CHECA, M. Aemilius Lepidus. Hypothèse sur un portrait, dans LONG 2009, p. 89-94) ; malgré la prudence de l'auteur, qui présente l'identification à titre d'hypothèse, la présentation suggestive des deux portraits et du captif côte à côte dans l'exposition paraît former un ensemble parfaitement cohérent : le barbare gaulois et les deux triumvirs consuls de l'année 46 av. J.-C., année de la fondation d'Arles.

10. L. Long, dans LONG 2009, emploie ce terme p. 58.

11. Sur ce point, cf. *infra* p. 293 sq.

Il est vrai que l'affirmation du caractère exceptionnel de l'œuvre, qui s'appuie sur ses indéniables qualités plastiques, satisfait notre conception moderne de l'œuvre d'art comme création originale et authentique témoin d'un art « réaliste » ; en outre, au plan méthodologique, l'argument de la pièce unique prévient bien des objections, puisque une bonne part du raisonnement scientifique se fonde, en archéologie, sur la mise en série ou, à tout le moins, la recherche de parallèles probants.

Par conséquent, les questions soulevées par l'effigie du Rhône n'engagent pas seulement l'histoire locale, tant s'en faut : pour peu qu'on le replace dans la tradition du portrait tardorépublicain et dans celle des portraits de César recensés pour l'ensemble de l'empire romain, ce témoignage acquiert une résonance d'une tout autre échelle au plan de l'histoire et de l'histoire de l'art, et devient plus exceptionnel encore. Si son identification était avérée, en plus de constituer le plus ancien portrait connu du Dictateur, il présenterait la particularité plus notable encore d'être pratiquement le seul attesté en-dehors de l'Italie.

Or, avant de pouvoir justifier (ou infirmer) ce quintuple caractère d'exception, il nous paraît indispensable de recontextualiser cette découverte. Elle fournit en effet l'occasion d'un bilan sur l'émergence du portrait romain en Gaule, phénomène qui, étonnamment, n'a pas retenu l'attention des spécialistes français, en dépit d'une documentation riche et de qualité. Cette synthèse reste encore à faire, et nécessiterait une étude d'une ampleur bien supérieure à celle qui est proposée ici — d'autant plus qu'une analyse comparative est rendue possible par la publication, depuis une trentaine d'années déjà, de synthèses portant sur l'Italie ou les *Hispaniae*¹². Ce premier bilan critique abordera la documentation à partir de deux approches complémentaires : en premier lieu, en revenant sur les origines du portrait honorifique en Gaule à partir de ses plus anciens témoins épigraphiques et sculptés, afin de vérifier si le vide documentaire est effectivement aussi criant qu'il y paraît, puis en procédant, à la lumière des orientations les plus récentes de la recherche sur le portrait romain, au réexamen d'effigies gauloises qui ont fait l'objet de tentatives d'identification, avec le Dictateur lui-même ou avec d'autres éminentes personnalités politiques de la fin de la République. Ce dernier point impose d'aborder de front la question du « visage d'époque » (le « *Zeitgesicht* » des études allemandes¹³) et de ses applications régionales. Ces deux démarches complémentaires — analyse de l'apparition du portrait individuel en Gaule et discussion des propositions d'identification couramment admises — apparaissent comme les préalables nécessaires à la remise en contexte(s) de la découverte arlésienne et à la mise à l'épreuve méthodologique de l'identification récemment proposée. Enfin, ce bilan sera l'occasion de proposer une réflexion synthétique sur la prégnance de l'image de César en Gaule.

12. Italie : DENTI 1991 ; SLAVAZZI, MAGGI 2008 ; sur les portraits funéraires, voir notamment KOCKEL 1993 ; PFLUG 1989. Sur les *Hispaniae* : LEÓN 1980 ; NOGALES BASARRATE 1997a et 1997b ; RODÀ 1988.

13. Pour une définition de cette notion, voir *infra* p. 290-291.

PORTRAIT ET « CULTURE FIGURATIVE » EN GAULE AU I^{ER} SIÈCLE AV. J.-C. :
LES PLUS ANCIENS TÉMOIGNAGES

Comme nous l'avons rappelé en introduction, c'est dans le contexte de la Gaule Transalpine du milieu du I^{er} siècle av. J.-C. que l'on s'attendrait à trouver les plus anciennes images sculptées symbolisant le pouvoir de Rome dans un territoire encore en voie d'organisation et d'intégration. Plus encore que les images « génériques », qu'elles soient symboliques ou allégoriques, les portraits ont dû jouer un rôle non négligeable dans les premières manifestations de la présence romaine, sans nécessaire décalage chronologique avec les autres aspects, qu'ils soient institutionnels ou culturels, du processus lent et complexe de provincialisation. H. von Hesberg a récemment encore souligné, à partir de l'étude des « débuts » de la sculpture romaine sur le Rhin, la contemporanéité de phénomènes que l'on a trop tendance à considérer comme discontinus¹⁴. Outre les effigies « officielles » — celles des grands acteurs politiques de la conquête ou des premiers gouverneurs —, les puissants « véhicules de romanisation¹⁵ » que sont les portraits de colons romains, *mercatores*, publicains, *negotiatores* et, plus largement, ceux des membres des clientèles provinciales dont E. Badian a montré la vitalité en Gaule¹⁶, seraient de bons candidats pour les premiers portraits individuels romains de la *Provincia*. Qu'ils soient honorifiques ou funéraires, on pourrait en fixer théoriquement l'émergence aux alentours du gouvernement de Fonteius (74-72). Une seconde série d'images, peut-être plus spécifiquement funéraires et sans doute légèrement plus tardives, serait alors liée à la constitution de la nouvelle société provinciale et pourrait figurer les membres de l'élite locale comme ceux de l'administration militaire ou civile de haut rang. Si les portraits funéraires pouvaient en tout état de cause être réalisés dans des matériaux locaux (mais par quels ateliers ?), les portraits honorifiques en marbre étaient à cette date nécessairement importés, et supposaient des commandes à des officines de Rome ou d'Italie. Or, à l'exception notable d'une tête de Puissalicon (Hérault)¹⁷, qui pourrait remonter aux années centrales du I^{er} siècle av. J.-C., aucune œuvre ne peut, dans l'état actuel de la documentation, être rattachée à une date antérieure aux années 30 av. J.-C. : on ne compte en Gaule méridionale aucune de ces statues semi-drapées dotées d'attributs militaires qui pourraient renvoyer, même en cas de perte de la tête-portrait, aux images de « navarques » ou aux statues à « Panzertronk¹⁸ » tardo-républicaines dont M. Cadario a bien montré la diffusion restreinte à l'Italie et, dans une moindre mesure, à la Grèce dans le courant du I^{er} siècle av. J.-C.¹⁹. Fait plus étonnant peut-être, aucune base de statue honorifique (rédigée au datif) ne

14. HESBERG 2008.

15. L'expression reprend le titre d'un article de Garcia Y Bellido relatif à l'Espagne : GARCIA Y BELLIDO 1966.

16. BADIAN 1958.

17. BRAEMER 1966 (époque tibérienne) ; BALTU 1993, p. 8, pl. 5-1 (I^{er} s. av. J.-C.). Il pourrait s'agir du plus ancien portrait attesté pour la Narbonnaise. D'une taille très légèrement inférieure à la grandeur naturelle, il est le plus

« hellénistique » de tous les portraits attestés en Gaule ; il présente une violente torsion de la tête ainsi qu'un visage tourmenté dont la vigueur rappelle certains portraits déliens. Je tiens à remercier J.-Ch. Balty qui m'a signalé cette œuvre.

18. On désigne ainsi communément, en conservant le terme allemand, le type statuaire en nudité ou semi-nudité héroïque à support en forme de cuirasse.

19. CADARIO 2005, p. 614-616, fig. 4, p. 614 pour la carte de diffusion.

vient attester par l'épigraphie, à défaut d'autre chose, la présence de tels honneurs²⁰. Il est vrai qu'à Narbonne, plus ancienne colonie romaine des Gaules, le centre monumental et ses espaces publics sont largement inconnus, et la très ample collection épigraphique de la cité relève essentiellement de la sphère funéraire. Néanmoins, dans le domaine du portrait sculpté, la situation n'est à vrai dire pas très différente de celle des cités d'Italie au I^{er} siècle av. J.-C., pour laquelle de salutaires études critiques, celles de P. Zanker notamment, ont permis de restituer à la période triumvirale, voire césaro-augustéenne, une très large part des effigies de « Privathonoratioren » qu'une tradition historiographique plus ancienne attribuait fréquemment à la génération antérieure²¹. On pourrait certes souligner d'emblée que les dédicaces les plus prestigieuses utilisaient non le marbre, mais le bronze, qui est moins susceptible d'avoir traversé les siècles — cette donnée pourrait expliquer en partie l'absence de témoins anciens. Pour ces périodes relativement hautes, les autres aspects ou les autres supports de ce qu'il convient d'appeler la « culture figurative » des élites, romaines ou romanisées, nous sont-ils davantage accessibles ? On pense en particulier à la statuaire idéale ou décorative, mais aussi au décor architectural, qui pourraient fournir des jalons chronologiques d'une relative précision. Or, là encore, pour s'en tenir par exemple aux copies d'*opera nobilia* reconnues à juste titre comme caractéristiques de la culture de ces élites, l'étude approfondie de F. Slavazzi a montré qu'aucune n'est certainement antérieure à la période de monumentalisation des colonies césaro-augustéennes de Narbonnaise²². En matière de statuaire idéale, le constat est identique : le Jupiter colossal de Béziers, une statue de culte d'excellente facture, remonte, comme le portrait d'Octave, aux toutes premières années de la colonie²³. En définitive, seuls quelques rares chargements lapidaires ou « cargaisons » de bronzes découverts dans des épaves en rivière ou en mer au large des côtes de Gaule méridionale, témoins plus indirects encore, parce que décontextualisés, de ce genre de commandes, peuvent être datés avec de bons arguments des années centrales du dernier siècle av. J.-C. C'est ainsi que l'épave Fourmiguies C à Golfe-Juan a livré une importante cargaison de bronzes (lits en bronze ornés, candélabres et vases décorés) et d'échantillons de marbre, qui peut être rapprochée avec profit des découvertes de Mahdia et donc située autour de 65 av. J.-C.²⁴. Malheureusement, elle ne comportait pas de grand bronze statuaire, à la différence des gisements des « Riches Dunes » à Marseillan, qui incluaient notamment une statuette d'Éros de grande qualité ainsi qu'une statue d'enfant — un portrait « royal²⁵ » selon une hypothèse un temps émise par Cl. Rolley. Si ces œuvres renvoient toutes deux, au plan de l'iconographie comme du style, aux productions tardo-hellénistiques, il serait imprudent de proposer sur la seule base des critères technico-stylistiques une date relativement haute dans le I^{er} siècle av. J.-C. et une fois de plus, c'est à l'horizon des années 40-30, au plus tôt, qu'elles se rattachent. Le témoignage le plus ancien serait en la matière constitué par « l'Éphèbe » d'Agde,

20. Plus généralement, ainsi que le rappelle GOUDINEAU 1998, p. 226, « l'usage — même officiel — de la langue latine n'a laissé aucune trace avant l'époque césarienne ». L'auteur rappelle que les plus anciennes inscriptions de Narbonne datent de la fin du I^{er} s. av. J.-C.

21. ZANKER 1976, p. 598, p. 601 : « Es gibt kaum differenzierte Marmorbildnisse aus den italischen Städten, die in vorcaesarische Zeit zu datieren wären. Das Gros dieser 'republikanischen' Marmorporträts stammt ebenfalls aus

der Zeit des zweiten Triumvirats und vor allem aus der frühen Kaiserzeit ».

22. SLAVAZZI 1996.

23. BALTY 2004, p. 169.

24. BAUDOIN, LIOU 1994 ; L. Long, dans LONG 2009, p. 70-72.

25. BÉRARD-AZZOUZ 2003 : notice de Cl. ROLLEY, p. 57-59 (enfant, sans identification) ; ROLLEY 2006 et 2007 (Césarion ?).

découvert dans les eaux de l'Hérault, qui pourrait remonter au II^e siècle av. J.-C. Quoi qu'il en soit de la provenance et, surtout, du lieu de destination précis de ces œuvres, impossibles à préciser, leur format réduit par rapport à la grandeur naturelle, leur matériau et les objets qui leur étaient associés renvoient à la sphère privée, et plus spécifiquement à un contexte domestique²⁶ — elles relèvent donc plutôt de la sculpture « d'appartement ». De même, si la réalisation de la « Minerve de Poitiers », de style archaisant, pourrait remonter au deuxième quart du I^{er} siècle av. J.-C. et être attribuée à un atelier néo-attique, c'est plutôt à un contexte domestique d'époque augustéenne, en relation avec l'organisation de la province d'Aquitaine qu'on la rattacherait²⁷. Ces œuvres nous renseignent donc davantage sur la riche décoration de *villae* ou *domus* des Gaules que sur celle des monuments publics et confirment l'intense circulation des matériaux, produits semi-finis et œuvres d'art entre l'Italie et les provinces occidentales.

C'est en définitive la sphère funéraire qui fournit dans le domaine du portrait les jalons les plus assurés pour ces périodes anciennes, grâce à la combinaison des critères épigraphiques, architectoniques et stylistiques. De façon significative, les mausolées les plus anciens de Narbonnaise et de Lyonnaise, le mausolée des Jules de Glanum²⁸ et le mausolée dit « des Salonii » de la nécropole de Trion à Lyon, qui remontent, une fois de plus, aux années du second triumvirat, comportaient des figures de *togati* en pied²⁹. Si les œuvres en question sortent en toute rigueur du champ de la présente étude, consacrée en priorité au portrait marmoréen, elles permettent en revanche de raisonner en négatif sur l'émergence du portrait privé dans la sphère publique ; en effet, comme le notait H. von Hesberg à propos de la Germanie, « il est assez improbable que les membres de ces élites se soient fait ériger de grands monuments dans les nécropoles, mais aucune statue honorifique à l'intérieur des établissements urbains »³⁰. Si celle de Lyon est acéphale, on possède encore la tête d'un des *togati* de Glanum : il s'agit d'un portrait masculin juvénile qui présente un visage très idéalisé et une chevelure à grosses boucles coquillées qui n'est pas sans rappeler certaines têtes de divinités juvéniles contemporaines (fig. 1). Or l'évaluation stylistique de ce portrait dépend étroitement de l'interprétation globale du monument, en particulier de la distance chronologique qui sépare les dédicants des dédicataires : si les trois *Iulii* honorent leurs *parentes* au sens strict — père et mère —, il faut admettre que les tendances de ce portrait funéraire privé sont aux antipodes du « réalisme » prétendument caractéristique de la période. Certes, cette donnée pourrait s'expliquer par l'indéniable valeur héroïsante du mausolée, qui pourrait justifier l'adoption d'un type d'effigie idéalisé ; si en revanche on considère, comme cela a été proposé, que les dédicants honorent au début de l'époque augustéenne le « fondateur » de la lignée, l'idéalisation pourrait être cette fois justifiée par la nécessité de « reconstituer » longtemps après une physionomie qu'on ne savait alors plus caractériser avec précision. On le voit, quoiqu'apparemment précieux, ce jalon essentiel continue de poser d'épineux problèmes interprétatifs.

26. Cl. Rolley (BÉRARD-AZZOUZ 2003, p. 130) soulignait avec raison qu'une destination funéraire était à exclure en raison du matériau même.

27. BALTHY 2004, p. 169-170. Voir également FUCHS 1999, p. 34, 36.

28. Cf. en dernier lieu, pour une réaffirmation de la datation triumvirale du mausolée des *Iulii*, ROTH-CONGÈS 2009.

29. *Togatus* du mausolée lyonnais (H. 1,87 m) : ESPÉRANDIEU 1910, n° 1790.

30. HESBERG 2008, p. 114 : « anche se gli esempi sono scarsi, non è molto probabile che i membri di queste élites si facessero erigere grandi monumenti nelle necropoli, ma nessuna statua onoraria all'interno degli insediamenti ».



1. Glanum, Mausolée des Jules : les *togati* de la *tholos*.
© A. Roth-Congès.

*LE TOURNANT DE L'ÉPOQUE TRIUMVIRALE :
PORTRAITS DE VIRI INLVSTRES EN NARBONNAISE ?*

Le témoignage de Glanum suggère, à l'horizon chronologique des années 40 av. J.-C., une contemporanéité entre une première phase de colonisation latine antérieure à l'assassinat de César³¹, l'intégration corrélative des élites locales par le biais de l'accèsion à la *ciuitas*, l'urbanisation et les progrès de l'intégration provinciale ; or cette donnée semble confirmée par la datation stylistique des plus anciennes effigies marmoréennes attestées. Le dossier que nous nous proposons de traiter ici est constitué presque exclusivement de portraits qui, à l'une ou

31. Il est en effet couramment admis aujourd'hui que la mission du père de Tibère, Ti. Claudius Nero, pour le compte de César, comportait non seulement l'implantation de

colonies romaines de vétérans (Arles et Narbonne au moins) mais aussi la création de colonies latines : cf. M. CHRISTOL dans DONDIN-PAYRE, RAEPSAET-CHARLIER 1999, p. 15-17.

l'autre époque, ont fait l'objet d'identifications, plus ou moins fantaisistes selon les cas, avec d'éminents personnages de la fin de la République. Le *corpus* gaulois en la matière offre, en dépit de son ampleur limitée — moins d'une dizaine de témoignages au total —, un panorama très significatif d'une répugnance très fréquente à laisser une effigie antique anonyme pour peu qu'elle soit en marbre et d'une bonne qualité d'exécution : c'est ainsi que la quasi-totalité des portraits marmoréens connus jusque-là pour la (future) Gaule narbonnaise serait constituée par des portraits « officiels » : outre le portrait biterrois d'Octave, déjà mentionné³², on aurait ainsi Marc Antoine à Narbonne (fig. 2-3), Marius à Murviel-lès-Montpellier (fig. 4-5), Munatius Plancus à Lyon (fig. 6-8) et deux portraits de Jules César, à Martres-Tolosane (villa de Chiragan) et à Poilhes (fig. 9 et 10-11) — auxquels il faudrait désormais ajouter les effigies arlésiennes du Dictateur et de Lépide³³. Si, en première lecture, les lieux de provenance — la capitale de la *Provincia*, les colonies romaines de Lugdunum et Arelate — rendent tout à fait plausible la présence de portraits de ces personnages à une date haute, on ne peut qu'être frappé cependant par le panorama extrêmement complet fourni par cette série : la Narbonnaise aurait non seulement livré un portrait de chacun des membres du second triumvirat (Antoine, Octave, Lépide) mais encore ceux du vainqueur des Cimbres et des Teutons, du fondateur de Lyon et pas moins de trois portraits du conquérant des Gaules. Or si on sort du cadre de la Province pour replacer ces témoignages dans un contexte plus large, ces attributions se trouvent d'emblée fragilisées par deux données : d'une part, malgré de régulières tentatives, on ne connaît actuellement, pour tout l'empire, aucun portrait assuré d'Antoine, de Lépide ou de Marius, d'autre part les très rares portraits dont l'identification puisse être considérée comme assurée proviennent très majoritairement de la capitale de l'empire ou des cités d'Italie.

TENDANCES ACTUELLES DE LA RECHERCHE ET REMARQUES MÉTHODOLOGIQUES

C'est un truisme que de rappeler que l'étude du portrait romain d'époque républicaine compte parmi les champs les plus problématiques de l'histoire de l'art antique. Si l'obsession des identifications se conçoit parfaitement pour les découvertes les plus anciennes (XVIII^e-XIX^e s.), elle étonne davantage pour les trouvailles et les études plus récentes, dans la mesure où les avancées de la recherche sur le portrait romain au cours des dernières décennies ont consacré deux tendances complémentaires : un abaissement des chronologies précédemment retenues, doublé d'une profonde remise en question des identifications qui constituaient depuis plus d'un siècle les points de repère apparemment les plus assurés de la statuaire antique. Pour ne citer que quelques réinterprétations, parmi les plus radicales, rappelons notamment que le fameux « Brutus » en bronze des Musées Capitolins a récemment été considéré comme la copie ou l'« Umbildung » d'un prototype ancien datant du début de l'époque impériale et réalisée dans le cadre d'une galerie de *summi viri* comparable à celle du *Forum Augustum*³⁴. De même,

32. Cf. *supra* p. 261.

33. Cf. *supra* n. 8. L'identification repose notamment sur une confrontation peu convaincante avec un portrait d'Alba Fucens identifié dans COARELLI 1998.

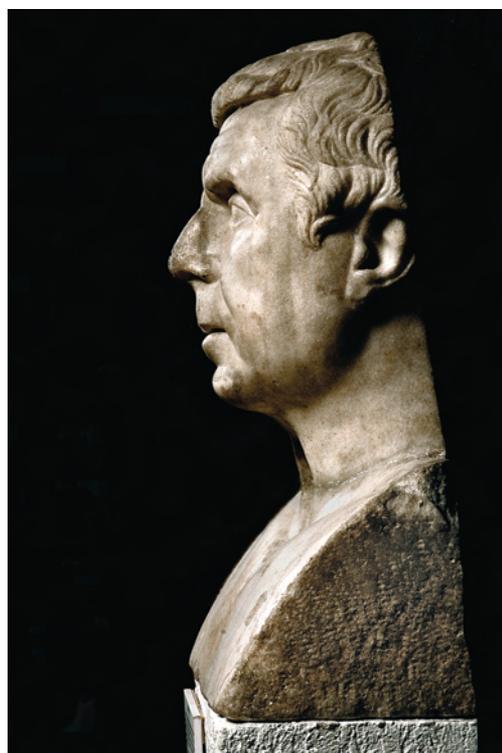
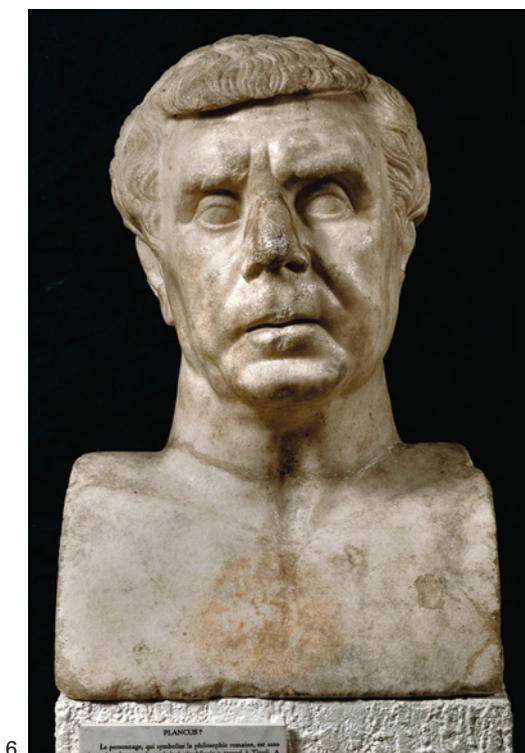
34. PARISI PRÉSICCE 1997.



2. et 3. Narbonne, Musée archéologique : portrait masculin (« Marc Antoine »).
© CNRS, Centre Camille-Jullian.



4. et 5. Murviel-lès-Montpellier, musée archéologique Paul Soyris : portrait masculin (« Marius »).
© P. Thollard.



6-7-8. Lyon, Musée de la civilisation gallo-romaine : hermès masculin (« Plancus »).
Face, profil et détail de la chevelure. © Musée de la civilisation gallo-romaine.



9. Toulouse, Musée Saint-Raymond : buste. © CNRS, Centre Camille-Jullian.



10



11

10. et 11. Ensérune, Musée : buste masculin, provenant de Poilhes (« César »).
© CNRS, Centre Camille-Jullian.

l'identification avec « Marius et Sylla » naguère en vigueur, mais aussi la datation des célèbres bustes affrontés de Munich ont été vivement contestées³⁵. En réalité, à en croire la synthèse de W.-R. Megow, l'une des plus récentes sur les portraits tardo-républicains³⁶, c'est la grande majorité des répliques des « types iconographiques » attestés pour le début du 1^{er} siècle av. J.-C. qui doit être considérée comme des copies très largement postérieures à l'« Urbild ». C'est ainsi que des quatre portraits connus d'un personnage souvent identifié comme M. Licinius Crassus³⁷, aucun n'est antérieur au règne d'Auguste³⁸. Les révisions sont plus décapantes encore dès lors qu'on aborde les portraits des triumvirs eux-mêmes : W.-R. Megow, Kl. Fittschen, P. Zanker et d'autres encore ont procédé à de sévères « nettoyages » des listes de portraits couramment retenues et rappelé que la plupart des identifications se fondaient sur de vagues ressemblances physiologiques, largement insuffisantes à elles seules pour établir une identification³⁹.

Il paraît utile, à ce stade de l'analyse, de rappeler quelques principes fondamentaux de la méthode d'étude des portraits de personnalités politiques antiques : on ne peut considérer une identification comme assurée que lorsqu'elle se fonde sur l'association avérée d'une inscription dédicatoire et d'une statue ou, à défaut, une similitude précise entre une effigie monétaire (donc identifiée par la légende associée) et un portrait en ronde bosse qui en reprend l'ensemble des caractéristiques (coiffure et physionomie). D'autres éléments de type contextuel peuvent bien évidemment être pris en compte pour étayer l'hypothèse d'attribution, mais seulement à titre de complément des précédents : l'insertion dans un groupe statuaire incluant d'autres effigies officielles, un lieu de découverte signifiant du point de vue de l'histoire locale ou de la biographie du personnage en question, enfin l'existence de plusieurs répliques d'un même prototype dans la ronde-bosse et/ou la glyptique. Ce dernier argument fait l'objet, de la part des spécialistes, d'interprétations divergentes : si certains estiment que l'existence d'une série de répliques (de préférence d'origines géographiques diverses) suffit à désigner une personnalité de premier plan, d'autres, plus prudents, préfèrent considérer que ce critère est nécessaire mais non suffisant, et y voir de simples *privati* ou des membres des élites locales ayant pu bénéficier d'un « type iconographique » reproduit en plusieurs exemplaires⁴⁰. Or si l'on s'en tient à ces critères, les seuls personnages politiques importants dont on connaisse le portrait sculpté pour l'ensemble du 1^{er} siècle av. J.-C. sont Pompée⁴¹, Cicéron⁴², César⁴³, Octave⁴⁴, Agrippa⁴⁵ et peut-être Crassus⁴⁶. Par ailleurs, on connaît une dizaine d'autres types iconographiques qui ont dû très certainement représenter des personnages célèbres de la fin de la République, mais dont l'identification précise est rendue impossible par l'absence d'indices épigraphiques ou d'image

35. PAPINI 2004.

36. MEGOW 2005.

37. Sur l'exemplaire de Copenhague, NCG, inv. 749 : HOFTER 1988, n° 155, p. 317-318.

38. MEGOW 2005, p. 75-80 ; l'un d'entre eux serait en outre moderne. Cf. également BOSCHUNG 1986, en particulier p. 282, pour une datation tibérienne de la réplique conservée à Copenhague.

39. Kl. FITTSCHEN, s. v. « Antonio », dans *EAA*, Suppl., II-1, p. 266-267 ; P. ZANKER, s. v. « Cesare », dans *EAA*, Suppl., II-2, p. 107-108.

40. On pense en particulier aux nombreuses effigies de M. Nonius Balbus attestées à Herculaneum/Pompéi.

41. Voir à ce propos la récente et exemplaire étude de TRUNK 2008.

42. L'identification des répliques dont le célèbre buste du Capitole constitue la tête de série est assurée grâce à la présence d'une inscription sur le piédoche du buste Mattei : ZANKER 2001, p. 22-24.

43. Cf. *infra* p. 283-287.

44. BOSCHUNG 1993, p. 11-27.

45. Iconographie d'Agrippa : ROMEO 1998.

46. MEGOW 2005, p. 75-80 (type VII : « Paris-Copenhague »).

numismatique correspondante⁴⁷. Enfin, quelques propositions d'identification ponctuelles de membres de l'élite romaine — Varron à Cassinum et Lépide à Alba Fucens selon les hypothèses de F. Coarelli⁴⁸, Cornelius Gallus en Égypte, pour ne citer que quelques exemples — se fondent sur des indices essentiellement contextuels. Dans ce panorama déjà extrêmement restreint, très rares sont de surcroît les exemplaires attestés hors de Rome et de l'Italie — les répliques provinciales sont en tout état de cause exceptionnelles — et seule une infime proportion de ces images sont contemporaines du personnage représenté. La plupart d'entre elles sont très largement posthumes, comme l'attestent les exemples les plus significatifs de ces galeries rétrospectives : dans le domaine funéraire, la série de treize effigies du tombeau romain des *Licinii*, qui comprenait entre autres les bustes de Crassus et Pompée⁴⁹, d'époque impériale mais copiés — ou recomposés ? — à partir « d'originaux » républicains⁵⁰ et, dans la sphère publique, la galerie du *Forum* d'Auguste⁵¹.

En raison de la révision aussi généralisée que radicale des identifications et des datations proposées par les orientations récentes de la « *Porträtforschung* », le panorama offert par les portraits officiels tardo-républicains s'est considérablement réduit : la proportion de ceux qui sont identifiables avec certitude est infime et leur datation est en général très largement postérieure à l'original. Ces conclusions récentes ont donc certes remédié à la « loterie des identifications » qui grevait depuis longtemps le champ disciplinaire, mais elles ont pour corollaire la réduction drastique à une galerie de fantômes des « antiques visages de la République⁵² » identifiables avec certitude ; par conséquent, l'ensemble des autres identifications est encore plus sujet à caution en raison de l'absence de rapport de dépendance clair entre une image monétaire et des portraits sculptés, et pour les effigies en ronde bosse elles-mêmes, entre un type et ses répliques.

Pourtant, ces conclusions restent bien souvent confinées au cercle des spécialistes de portraits romains et on observe par ailleurs, dans le cadre des études urbaines de type monographique, une fascination toujours aussi aiguë pour les « dossiers des origines » et la recherche des témoins de tous ordres remontant aux phases de fondation, parmi lesquels les galeries de célébrités locales occupent une place de choix (« Varron » à Cassinum⁵³, « Lépide » à Alba Fucens⁵⁴, etc.). Dans ce panorama, le dossier gaulois apparaît à la fois tributaire et emblématique de cette dernière tendance, dans la mesure où les attributions proposées pour les effigies marmoréennes sont fortement conditionnées et orientées par « l'histoire locale », entendue au sens le plus large du terme : l'heureuse profusion évoquée précédemment aurait de quoi susciter dès l'abord la suspicion, et il ne manquerait à vrai dire que Domitius Ahenobarbus et Pompée pour compléter cette galerie de *summi viri* opportunément restreinte à ceux qui ont fait la grandeur de la Gaule romaine. On l'aura compris, les identifications que l'on va examiner illustrent une tendance se situant aux antipodes des invitations à la prudence et à la révision critique qui caractérisent les synthèses récentes.

47. On doit à MEGOW 2005 d'avoir commodément établi la liste de ces « types iconographiques républicains » pour la plupart anonymes, et recensé pour chacun d'eux les répliques connues.

48. COARELLI 1996 ; COARELLI 1998, p. 461-475. Cf. A. MONTEROSO CHECA, dans LONG 2009, p. 93.

49. HOFTER 1988, n° 154-166, p. 316-323.

50. BOSCHUNG 1986.

51. SEHLMAYER 1999, p. 262-271, sur la galerie de *summi viri* du *forum* d'Auguste. Pour les personnages attestés par les inscriptions, voir les tableaux p. 265 et 266-67.

52. Cf. le titre de l'ouvrage de PAPINI 2004.

53. COARELLI 1992, 1996.

54. COARELLI 1998.

LE « MARC ANTOINE » DE NARBONNE

Il paraît légitime de commencer l'analyse du dossier gaulois par les œuvres provenant de la capitale de province, Narbo Martius, d'où sont susceptibles de provenir les témoins les plus anciens et les plus proches des ateliers de la capitale. Le Musée archéologique abrite une effigie masculine en marbre grandeur nature⁵⁵ : la découpe du sabot d'encastrement suggère l'appartenance de l'œuvre à une statue en pied (fig. 2-3). Le type statuaire initial ne se laisse toutefois pas appréhender avec certitude : il pourrait en effet s'agir d'un *togatus* ou d'une effigie cuirassée. En dépit de mutilations qui ont affecté essentiellement la partie centrale du visage — nez, menton, lèvres — ainsi que le globe oculaire droit, l'état de conservation est assez satisfaisant. La tête est très légèrement tournée vers la droite, avec une inclinaison perceptible presque exclusivement en raison du pli dans le cou marqué du côté droit. Les qualités expressives de ce portrait d'un homme d'âge mûr sont remarquables : à la structure très massive de la boîte crânienne et du visage, caractérisé par un cou puissant, un visage large, un menton fort et proéminent ainsi que des joues pleines, répond l'expression très énergique des traits — *frons contracta*, lèvres serrées, nombreuses rides d'expression naso-labiales et autour des yeux — qui confèrent à l'ensemble une impression de détermination et surtout des caractéristiques qui renvoient à un portrait « réaliste » ou « individuel »⁵⁶. La coiffure relativement épaisse présente une série de mèches ondulées qui s'ordonnent symétriquement sur le front de part et d'autre d'un motif à « pince » axial dont les mèches voisines, peignées elles aussi vers le centre du front, forment une sorte de toupet frontal, séparé du reste de la frange par une double fourche. Le reste des mèches est ensuite peigné en direction des tempes en formant une séquence de boucles juxtaposées d'une grande régularité. Seules deux mèches s'en détachent de manière à former des « favoris » à hauteur des yeux.

C'est à J. Charbonneaux que l'on doit la première identification de l'effigie avec Marc Antoine⁵⁷ ; cette dernière a par la suite été reprise par plusieurs spécialistes, dont B. Holtzmann et Fr. Salviat, qui l'ont rapprochée d'un portrait de Thasos pour proposer une liste d'effigies attribuées au *triumvir*⁵⁸, avant d'être reprise également par I. Romeo⁵⁹. Or l'établissement de son iconographie est très problématique, car fondé à la fois sur des profils monétaires à l'apparence non unitaire et sur des effigies en ronde bosse d'attribution incertaine ; pour des raisons historiques évidentes, la discussion s'est souvent focalisée autour d'effigies égyptiennes⁶⁰, dont une statue en calcaire d'Aphroditopolis, fréquemment comparée à l'effigie de Narbonne, que certaines études attribuent toutefois à un roi ptolémaïque⁶¹. Par la suite, W.-R. Megow

55. Narbonne, Musée municipal ; SOLIER 1986, p. 82-83, fig. 52 ; SLAVAZZI 1996, p. 95 (Marc Antoine) ; *CAG Narbonne*, 2002, p. 462, n° 262, 266* ; MICHEL 1967, p. 112 et n. 5 (avec bibl. antérieure) ; BALTU 1981, p. 91 (époque flavienne) ; ROMEO 1998, p. 188, fig. 164, p. 102 (Marc Antoine, 42-40 av. J.-C.) ; MEGOW 1985, p. 489, 493 (Marc Antoine).

56. Sur l'inadéquation ou l'ambiguïté de ces termes dans l'évaluation des portraits antiques, qui justifient l'emploi des guillemets, voir en dernier lieu les remarques de JUNKER 2008, p. 82-84.

57. CHARBONNEAUX 1950, p. 68-70, fig. 11-12.

58. HOLTZMANN, SALVIAT 1981, p. 265-288, fig. 5-6b.

59. ROMEO 1998, p. 188-189 : selon l'auteure, la statue colossale d'Agrippa conservée au Musée archéologique de Venise (*ibid.*, n° R23, p. 187-189, fig. 160-163) aurait été retravaillée à partir d'un portrait de Marc Antoine du même type que le portrait de Narbonne. Cette thèse semble difficilement acceptable, car les mèches des tempes présentent une tout autre organisation et ne présentent pas de traits évidents d'une reprise ultérieure.

60. Notamment KYRIELEIS 1976.

61. KYRIELEIS 1975, p. 70-71 (Ptolémée X ?)

et G. Grimm ont repris le dossier⁶², avec des conclusions souvent très différentes de celles de B. Holtzmann et Fr. Salviat : le portrait thasien, qui formait le cœur de leur raisonnement, est stylistiquement datable de l'époque de Claude et ainsi que l'a rappelé Kl. Fittschen, les effigies retenues ne présentent de « relation claire de dérivation » ni par rapport à un « Urbild » en ronde bosse, ni par rapport aux effigies monétaires. Par conséquent, les critères pris en compte paraissent insuffisamment précis⁶³ et les conclusions des études ultérieures consacrées à l'iconographie de Marc Antoine oscillent entre une liste très réduite de portraits retenus (de 23 exemplaires pour B. Holtzmann et Fr. Salviat à 10 exemplaires pour W.-R. Megow⁶⁴) et une position radicale selon laquelle aucun portrait ne peut, dans l'état actuel de la documentation, être identifié avec certitude comme figurant le *triumvir*. On ne saurait donc retenir cette identification pour le portrait de Narbonne sans une extrême précaution, d'autant plus que l'évaluation stylistique de l'œuvre est loin de fournir des indices univoques.

En effet, la « mimique » qui caractérise ce visage renvoie clairement à des prototypes tardo-hellénistiques : le modelé du visage, et notamment l'animation des muscles du front, parcouru par des rides à la fois discontinues et dissymétriques, la légère inclinaison de la tête, les rides d'expression naso-labiales sont caractéristiques des effigies dans le sillage des portraits de Cicéron et, surtout, de Pompée le Grand, ce qui ne serait pas incompatible en première lecture avec l'identification couramment proposée. Le parallèle avec le traitement de la chevelure de l'un des types iconographiques du *Magnus*, représenté par la célèbre tête de Venise⁶⁵, est particulièrement frappant, dans la mesure où la chevelure présente dans les deux cas la particularité de s'ordonner de façon très symétrique, avec des mèches peignées vers les tempes de part et d'autre d'une séquence de mèches formant un motif isolé au centre du front. Dans une étude très récente, K. Junker a néanmoins proposé de voir dans le Pompée de Venise, à l'encontre d'une tradition bien ancrée, une effigie stylistiquement influencée par les portraits d'Octave (donc plus récente que celle qu'on avait proposée jusque-là⁶⁶), à mettre en relation avec les portraits posthumes présents sur les monnaies de Sextus Pompée. Quant au type physique représenté par l'effigie de Narbonne, un parallèle vient immédiatement à l'esprit : une tête masculine provenant d'Arezzo, de très belle facture, d'ailleurs citée dans l'étude de B. Holtzmann et Fr. Salviat comme un portrait de Marc Antoine⁶⁷, mais tout récemment attribuée à Mécène par B. Andreae⁶⁸. Le type iconographique est indéniablement différent, mais l'expression et la construction du portrait expriment les mêmes valeurs. Pourtant, si on s'attache à la forme et au traitement des mèches du portrait de Narbonne, les parallèles qui peuvent être proposés sont beaucoup plus récents encore et invitent à en abaisser considérablement la chronologie : la séquence très graphique et régulière de grosses mèches en faucilles, peignées en direction des tempes, et la densité même de la chevelure rappellent très directement les portraits officiels d'époque néroniano-flavienne ; F. Johansen et J.-Ch. Balty l'avaient d'ailleurs bien noté, qui

62. MEGOW 1985, p. 489-496 ; GRIMM 1970 et 1989, p. 349, 352-353.

63. MEGOW 1985, p. 489.

64. MEGOW 1985, p. 490.

65. Venise, Musée Archéologique, 62 : TRAVERSARI 1968, n° 10, p. 27-28, fig. ; MEGOW 2005, a, p. 63, pl. 26a, 27 a-c ; JUNKER 2008, p. 73-76, fig. 4-6, p. 75-77.

66. JUNKER 2008, p. 80.

67. HOLTZMANN, SALVIAT 1981, p. 285-287, fig. 14 a-b.

68. ANDRAEAE 2006 ; l'identification avec Mécène est jugée « très problématique » par JUNKER 2008, n. 9, p. 70.

l'avaient rapproché des portraits de Galba⁶⁹. Pareille actualisation stylistique de portraits antérieurs n'est pas inconnue : le portrait de César de la collection Farnèse, d'époque trajanienne, présente le même type de traitement des mèches temporales⁷⁰.

En résumé, l'effigie de Narbonne semble faire coïncider des tendances stylistiques contradictoires : si le modelé du visage et la construction du portrait relèvent sans ambiguïté de l'une des tendances du portrait romain de l'époque de Pompée, le *ductus* des mèches temporales et frontales renvoie indubitablement, au contraire, à des réalisations néroniano-flaviennes. Ces conclusions ne sont incompatibles qu'en apparence : en effet, il est probable que nous soyons en présence d'une réplique de pleine époque impériale d'un prototype tardo-républicain, ce qui confirmerait le haut rang du personnage représenté, même si on ne peut affirmer qu'il s'agit de Marc Antoine lui-même. L'effigie de Narbonne se rattacherait donc le cas échéant à la série des galeries rétrospectives d'ancêtres ou de *summi viri*, attestées notamment pour l'époque augustéenne en contexte aussi bien public que privé. L'œuvre témoignerait donc davantage d'une mémoire des temps républicains à l'époque impériale — on pourrait songer à une collection de portraits ornant la demeure d'un magistrat momentanément en charge à Narbonne — que de l'introduction dans la future province de Narbonnaise du portrait individuel en marbre.

LE PORTRAIT DE MONTPELLIER

Très proche de l'effigie d'Arezzo citée précédemment, un portrait grandeur nature méconnu du Musée languedocien de Montpellier⁷¹ (fig. 12) figure, comme les précédents, un homme d'âge mûr. Sculpté dans un marbre blanc à grain fin, il est d'une grande force expressive. L'état de conservation en est très bon, même si deux éclats de marbre ont emporté l'arcade sourcilière droite et la pomme d'Adam. La tête est cassée à la base du cou, mais deux indices suggèrent son appartenance à une statue en toge : la présence à l'arrière du cou, du côté gauche, d'un pli de vêtement, mais aussi l'inachèvement — ou la reprise ultérieure ? — de la moitié arrière de la calotte crânienne invitent à restituer un pan de toge rabattu sur la tête. Le personnage était donc paré de tous les insignes de la dignité du *civis Romanus* et figuré *velato capite* de surcroît, c'est-à-dire dans l'accomplissement d'un acte de *pietas*. Le visage, large et carré, aux pommettes saillantes, reflète une structure crânienne puissante. Les globes oculaires sont grands, les arcades sourcilières marquées, les lèvres charnues et séparées par un sillon interlabial sinueux. Le regard aussi concentré qu'énergique, le froncement des sourcils, ainsi que les rides qui parcourent le front et les joues ou encadrent les yeux confèrent à l'ensemble

69. BALTJ 1981, p. 95-97. On peut d'ailleurs trouver une confirmation très indirecte, quoique significative, de cette donnée, dans le fait que certains des portraits identifiés par B. Holtzmann et Fr. Salviat comme des effigies de Marc Antoine datent précisément de l'époque flavienne (notamment le portrait du British Museum : HOLTZMANN, SALVIAT 1981, fig. 7a-b). Cette ambiguïté est tout à fait compréhensible puisque le portrait d'époque flavienne se caractérise avant tout par ce qu'on a appelé un « retour du réalisme républicain » dans l'art du portrait.

70. F. CORAGGIO, dans GASPARRI 2009, n° 37, p. 62, fig. p. 194-195. Cf. *infra* n. 111.

71. Montpellier, Musée Languedocien, inv. 753. H. 0,30 m ; H. front-menton 0,175 m ; l. 0,213 m ; prof. 0,233 m. Je tiens à remercier L. Deguara, Président de la Société archéologique de Montpellier et du Musée Languedocien, ainsi que C. Carrier (Musée de Nîmes), qui m'ont aimablement communiqué des clichés ainsi que des informations à propos de cette pièce.



12. Montpellier, Musée archéologique : portrait masculin. © Chr. Durand.

une expression à la fois très caractérisée et très individualisée. La chevelure, coiffée en mèches courtes, révèle un début de calvitie, les tempes étant légèrement dégarnies, ce qui rompt l'horizontalité de la frange frontale, composée de mèches régulières peignées vers la gauche. Le mouvement des mèches temporales introduit une légère dissymétrie : peignées vers l'arrière, à gauche, elles le sont vers le bas du côté droit, ce qui induit une fourche au-dessus de l'œil. La datation de l'œuvre n'est pas aisée en raison du caractère formulaire de ses principaux traits physiologiques : l'animation de la zone du front, l'insistance sur les rides d'expression (cernes, rides, joues creusées) plus que sur les marques d'une dégénérescence physique renvoient de façon générique, de nouveau, à la tendance du portrait romain de la fin du 1^{er} siècle qui est la plus marquée par les formules héritées de l'hellénisme tardif. Nous sommes bien loin avec cette œuvre des portraits de vieillards qualifiés de « véristes » ; le traitement en relief de sourcils très fournis, leur ligne brisée et en accent circonflexe, la torsion de la tête, quoique très légère, la rapprochent de façon plus décisive encore des exemplaires qui ont conservé, des portraits empreints de *pathos* de la période triumvirale, une tension et une intensité « dramatiques » caractéristiques, quoique présents ici sous une forme atténuée (« Pathosdämpfung⁷² »). Outre la tête d'Arezzo, l'effigie rappelle assez précisément certains portraits d'Agrippa — et ce jusque dans la ligne dessinée sur le front par la frange — en particulier la tête de Bochum⁷³, mais aussi

72. Cf. le titre de l'article de FITTSCHEN 1991.

73. ROMEO 1998, cat. R12, p. 182, fig. 133-136, p. 78-79.

un portrait masculin, parfois rattaché à l'iconographie du gendre d'Auguste, provenant du cycle statuaire impérial de Lucus Feroniae⁷⁴. Ces parallèles renvoient de manière cohérente aux années 30 av. J.-C. pour la rédaction du modèle, même si une régularisation plus poussée des mèches de la chevelure et leur faible relief inviteraient à en abaisser la datation jusque vers les débuts de l'époque augustéenne. Par conséquent, l'effigie de Montpellier nous semble témoigner d'une période de transition qui suggère une datation dans la décennie 30-20 av. J.-C.

En résumé, après le jalon précieux mais peu utilisable constitué par les *togati* en calcaire de Glanum, qui témoignent de l'assimilation précoce, par des artistes travaillant localement, des codes de la représentation statuaire individuelle pleinement romaine, le portrait de Montpellier pourrait constituer l'une des effigies privées marmoréennes les plus anciennes qui nous soient parvenues pour la Narbonnaise, si sa provenance locale était avérée. Conservant encore les traits des portraits « pathétiques » du milieu du 1^{er} siècle av. J.-C., il témoigne d'une commande de bon niveau auprès d'un atelier, formé à Rome ou en Italie, réalisée dans un marbre nécessairement importé. Quoique d'une qualité d'exécution inférieure, il présente avec le portrait d'Arezzo de nettes similitudes qui attestent un alignement presque total avec certaines productions de l'Italie contemporaine. Quant au « Marc Antoine » de Narbonne, si l'identification ne peut que demeurer largement sujette à caution du fait des incertitudes qui pèsent sur l'iconographie du triumvir, il reproduit en revanche vraisemblablement un modèle créé dans les années centrales du 1^{er} siècle av. J.-C. présentant de nettes affinités formelles avec les œuvres précédemment évoquées. Néanmoins son style (en particulier le traitement des mèches temporales) révèle un travail largement postérieur, dans la seconde moitié du 1^{er} siècle apr. J.-C. Cette datation tardive ne diminue en rien son intérêt, bien au contraire, mais interdit de le considérer comme un authentique témoin de l'introduction du portrait honorifique en Gaule.

LE « MARIUS » DE MURVIEL-LÈS-MONTPPELLIER

De façon significative, les questions soulevées par l'effigie de « Marius » provenant vraisemblablement de Murviel-lès-Montpellier⁷⁵ (fig. 4-5) sont assez proches de celles posées par le portrait de Narbonne. L'effigie est d'une taille inférieure de moitié à la grandeur naturelle⁷⁶ et sculptée dans un marbre blanc à gros grains.

C'est J.-Ch. Balty qui lui a consacré une première étude spécifique et y a reconnu une réplique de taille réduite du célèbre buste de la Glyptothèque de Munich couramment identifié à Marius⁷⁷. Ce dernier faisait pendant à un buste de même matériau, style et facture, qui fut logiquement attribué à « Sylla ». Les autres répliques connues du type étant vraisemblablement modernes, l'effigie de Murviel, certainement antique, en constituerait l'unique réplique provinciale (et de petites dimensions) connue à l'heure actuelle. Depuis ce premier travail, plusieurs commentaires ont été publiés qui ont imposé une nouvelle vision du « modèle » conservé

74. Lucus Feroniae, Antiquarium, inv. 932 ; ROMEO 1998, cat. R14, p. 183, fig. 138-140, p. 82-83 (Agrippa) ; BOSCHUNG 2002, n° 3, 2, p. 35, 38, pl. 22, 2-4 ; 23, 1-4 (portrait d'un inconnu, années du second triumvirat).

75. Murviel, Musée archéologique Paul Soyris. Sur les circonstances de découverte, voir SCHMID 2009, p. 105.

76. H. totale 13 cm.

77. BALTU 1981. Pour des clichés du « Marius » de Munich voir SCHMID 2009, fig. 8 et 9, p. 109.

à Munich — de sa datation comme de son identification. Alors que F. Coarelli a tenté de confirmer l'appartenance de ces portraits à une galerie commémorative du monument des Scipions⁷⁸ remontant à la première moitié du 1^{er} siècle av. J.-C., M. Papini a récemment contesté cette datation⁷⁹ pour en faire précisément des répliques d'époque augustéenne dont certains traits classicisants viendraient tempérer en l'imitant le « lexique baroquisant⁸⁰ » et pathétique, à tonalité hellénistique et de probable origine rhodienne, de modèles plus anciens. Ce faisant, il s'inscrit dans la tendance récente évoquée précédemment, qui consiste à réinterpréter et à re-dater des portraits autrefois considérés comme contemporains des personnages qu'ils représentent⁸¹. Les conclusions de cette étude ne peuvent manquer d'avoir en retour des incidences importantes sur l'interprétation de l'effigie de Murviel. J.-Ch. Balty, déjà, y voyait une réplique de l'époque de César et plus précisément une œuvre possédée par un partisan du Dictateur, qui comptait Marius parmi ses ancêtres⁸². Si l'on suit les conclusions de M. Papini, qui nous semblent parfaitement convaincantes, c'est d'une décennie au moins qu'il faudrait encore « rajeunir » cette œuvre.

Par des voies indépendantes, S. G. Schmid, qui en a récemment repris l'étude, en réaffirmant non seulement son authenticité, entre-temps contestée⁸³, mais également son identification avec Marius⁸⁴, est parvenu à des conclusions qui concordent avec celles de M. Papini. En effet, l'auteur propose de replacer le portrait dans le contexte d'une possible galerie de *summi viri* originellement exposée sur le *forum* de Murviel à l'époque augustéenne. Si les dernières trouvailles témoignent effectivement d'une parure marmoréenne d'une richesse décorative peu commune, avec la présence de coûteux marbres colorés, de statues de notables locaux et d'effigies impériales, trois facteurs viennent toutefois tempérer cette séduisante hypothèse : en premier lieu, la provenance précise de la pièce est très incertaine et son format réduit inviterait plutôt à envisager, en première lecture, un contexte domestique⁸⁵ ou, à tout le moins, un contexte peu monumental. Enfin, pour pouvoir parler de galerie, il faudrait posséder au moins deux témoignages de même provenance, nature et format, ce qui n'est pas le cas. En dépit de ces objections de détail, la datation de l'œuvre tout comme son insertion dans un contexte d'effigies rétrospectives réalisées par des ateliers tardo-républicains actifs en Italie me paraissent tout à fait dignes d'être retenues. C'est donc de nouveau à l'horizon chronologique des années 40-30 que l'ensemble des données invite à situer la réalisation de cette œuvre, de l'avis de tous les commentateurs. Il va de soi que pour « Marius » comme pour « Marc Antoine », l'identification ne peut être proposée qu'à titre d'hypothèse de travail, suggérée par le croisement d'indices contextuels, chronologiques et stylistiques. Il demeure que le faisceau convergent d'indices constitué par la présence à Rome de bustes de haute qualité associant deux membres d'une même famille et l'existence en Gaule méridionale d'une copie de dimensions réduites de l'un d'entre eux suggèrent de considérer le personnage représenté à Murviel comme un acteur historique majeur de l'histoire locale ; de ce point de vue, Marius, dont l'action et l'importance

78. COARELLI 2002.

79. PAPINI 2004a.

80. PAPINI 2004a, p. 108.

81. En revanche, l'incertitude demeure quant à la nature des « modèles » utilisés par les sculpteurs augustéens : ont-ils travaillé à partir d'authentiques effigies des personnages

en question ou leurs œuvres sont-elles des créations « à la manière de » ?

82. BALTY 1981, p. 95-97.

83. WÜNSCHE 1982.

84. SCHMID 2009.

85. BALTY 1981, p. 94.

en Gaule méridionale ne sont plus à démontrer, pourrait apparaître comme un bon candidat, sans aucune certitude toutefois.

« MUNATIUS PLANCUS » À LYON ?

Le témoin gaulois le plus emblématique de la série d'œuvres qui viennent d'être analysées est représenté par le buste dit de « Munatius Plancus », fondateur de Lyon, qui provient de la capitale des Trois Gaules⁸⁶ (fig. 6 à 8). Il va de soi que le lieu de découverte a fortement influencé l'identification, d'autant plus que ce portrait est la seule effigie masculine de la ville qui puisse être considérée comme représentant un personnage de la fin de la République, toutes les autres effigies attestées à Lyon étant au plus tôt julio-claudiennes et, plus souvent encore, hadriano-antonines.

Sa particularité la plus notable est d'être issue d'un contexte archéologique⁸⁷ ayant livré plusieurs œuvres sculptées, dont une statuette de Diane chasseresse : présentée sous la forme d'un hermès de marbre blanc, notre effigie faisait pendant à une seconde « statue-pilier », qui n'est autre que la copie d'un original hellénistique figurant le philosophe stoïcien Zénon de Citium⁸⁸. L'identification du personnage et la fortune du type sont attestées par une série fournie de répliques, d'époque romaine pour la plupart⁸⁹. Si le buste du philosophe se caractérise par une présentation strictement frontale, l'autre portrait masculin présente une très légère torsion de la tête vers la droite, doublée d'un tout aussi léger désaxement entre la tête et le cou, qui pourraient trahir l'adaptation d'une statue en pied à une représentation abrégée. L'identité de matériau et de dimensions prouve cependant sans ambiguïté que les deux œuvres appartenaient à l'origine à une même série ou un même « programme décoratif », qui était probablement plus vaste. En revanche, la découpe des deux hermès à l'arrière interdit d'y voir les deux pièces, aujourd'hui dissociées, de ce qui était à l'origine un hermès double. Cette donnée, la caractérisation physionomique du portrait ainsi que l'absence de barbe pourraient inciter à voir dans cette effigie, plutôt qu'une seconde image d'intellectuel antique — poète, orateur ou philosophe —, un portrait d'homme politique. Bien que le parallèle puisse sembler audacieux, on ne peut manquer de songer à une galerie comparable à celle que nous a livrée la « Villa des Papyri » d'Herculanum, dont la collection de sculptures ne comptait pas moins de vingt-sept hermès de bronze, quinze hermès de marbre et des bustes inscrits — dont celui de Zénon, précisément. Exposés dans différents espaces de la villa, ces hermès présentaient la particularité de faire cohabiter « des gloires de la politique comme de la culture⁹⁰ », hommes d'action et hommes de lettres, selon une coutume remontant à l'époque hellénistique et reproduisant à l'échelle domestique le modèle du gymnase grec. Il ne nous est évidemment pas donné, dans ce cas,

86. Lyon, MCGR, inv. 2001-0-307 ; *CAG Lyon*, 2007, 115*, fig. 216 ; ESPÉRANDIEU 1910, n° 1767 ; PELLETIER, ROSSIAUD 1990, I, fig., p. 29 ; *CAG Lyon*, 2007, p. 321, 115*, fig. 216 ; DARBLADE-AUDOIN 2006, n° 71, p. 39-40, pl. 52 (identification par AUDIN 1982, p. 7-8).

87. Il se trouve situé près de l'actuel site du Jardin des Plantes, place de la Déserte.

88. Lyon, MCGR, inv. 2001-0-306 ; ESPÉRANDIEU 1910, n° 1768 ; SLAVAZZI 1996, p. 134, n. 20 ; *CAG Lyon*, 2007, p. 321, 115*, fig. 215 ; DARBLADE-AUDOIN 2006, n° 70, p. 38, pl. 51 ; HOFF 1994, n° 3, p. 90.

89. HOFF 1994, p. 89-96.

90. SAURON 1980, p. 289.

de commenter plus avant les choix du commanditaire lyonnais, tant le dossier est mince ; en revanche, le fait même que l'effigie masculine ait fait l'objet d'une citation ou d'un « extrait » sous forme d'hermès garantit qu'il figure effectivement un personnage de haut rang et constitue donc la copie d'un modèle célèbre. Puisqu'on peut exclure, en raison du type physique représenté par ce dernier, l'effigie d'un souverain hellénistique, c'est vers les hommes politiques romains qu'il convient d'orienter la réflexion. Paradoxalement, l'identification avec Munatius Plancus en pareil contexte se voit fragilisée par les arguments mêmes qui conduisent à la proposer : en effet, si elle semble s'imposer comme une évidence en vertu de son lieu de découverte dans la *Colonia Copia Felix Munatia*, il paraît « statistiquement » hautement improbable que l'unique portrait masculin de type républicain connu à Lyon figure précisément son fondateur et bien d'autres personnalités pourraient avoir eu vocation à figurer dans un tel ensemble. La présence aux côtés de ce buste du portrait d'un philosophe du III^e siècle av. J.-C. démontre assez que les impératifs locaux n'étaient pas prééminents dans la sélection des motifs ; elle invite surtout à s'interroger de nouveau sur sa date de réalisation, qui pourrait fort bien constituer, comme les exemplaires précédemment analysés, une galerie rétrospective et commémorative. Pour ce faire, il convient de revenir à l'examen du portrait lui-même, indépendamment de son contexte, en prenant soin d'évaluer séparément, autant que possible, le style du modèle, celui de cette réplique et la facture de l'œuvre.

La tête est d'une bonne qualité d'exécution, présentant une physionomie fortement caractérisée et « individuelle » : cou puissant, nez particulièrement marqué, à la fois large et busqué, menton fort et divisé par une fossette médiane, lèvre inférieure charnue, front bombé, arcades sourcilières proéminentes, oreilles volumineuses et allongées. Particulièrement notable est l'animation conférée par l'artiste à la zone des yeux, qui n'est pas sans rappeler un hermès du Palais des Conservateurs⁹¹, à Rome, dans le sillage du « Pseudo-Virgile⁹² » : à la contraction habituelle des muscles du front, marquée par la présence de deux rides verticales dans l'axe du nez, s'ajoute un froncement des sourcils prononcé, le tout induisant un renflement notable de la partie située au-dessus de ces derniers, dont la forme est en outre très irrégulière. Mais ce sont les fortes dissymétries observables tant dans la structure osseuse du visage que dans le traitement des chairs qui confèrent surtout au portrait sa présence remarquable. L'emphase portée sur le regard, le port de tête, les dissymétries mentionnées et la bouche légèrement entrouverte constituent les principales formules artistiques qui caractérisent la physionomie des portraits « pathétiques » du milieu du I^{er} siècle av. J.-C., dans la suite de créations proches des portraits de Cicéron. L'effigie lyonnaise présente également dans le traitement des chairs des joues, le rendu des rides et le modelé du bas du visage de notables affinités avec le célèbre « général de Tivoli ». Ainsi, le modèle reproduit par l'effigie lyonnaise pourrait figurer l'un des plus anciens personnages républicains attestés en Gaule romaine — ce qui, une fois de plus, ne préjuge en rien de la date de cette réplique.

L'examen du traitement de la chevelure ne contredit pas ces premières conclusions, bien au contraire. Les mèches sont courtes et présentent des ondulations souples et régulières dont

91. Rome, Palais des Conservateurs, *Fasti moderni* I 10 ; MEGOW 2005, p. 51, pl. 20 a-d.

92. Copenhague, Glyptothèque Ny Carlsberg, inv. IN 3178 ; MEGOW 2005, type IIIa, pl. 13 (tête de Copenhague) et 14-15 (répliques).

la succession forme une masse dense et assez volumineuse. Certaines d'entre elles sont ramenées vers l'avant pour constituer la frange frontale, où elles se rejoignent de manière à dessiner une discrète fourche au-dessus de l'œil gauche. Cette frange est d'un type bien connu, dit « à visière », dont J.-Ch. Balty, dans le catalogue récent des portraits julio-claudiens de la villa de Chiragan, a souligné l'encadrement chronologique problématique. En effet, elle se retrouve indifféremment sur des effigies en marbre et en bronze s'échelonnant entre les années 50 av. J.-C. et la pleine période julio-claudienne⁹³ : la plus célèbre est sans doute l'hermès en bronze de L. Calpurnius Piso Pontifex, le consul de 15 av. J.-C., trouvé à la « Villa des Papyri » à Herculaneum⁹⁴. Les similitudes entre la chevelure de l'effigie lyonnaise et celle du buste en bronze sont frappantes : la saillie quelque peu rigide de la frange contraste fortement avec le traitement graphique et souple à la fois des autres mèches de la chevelure. Ce parallèle permet de confirmer l'hypothèse de J.-Ch. Balty selon laquelle le motif serait moins caractéristique d'une période ou d'une mode donnée que d'une volonté d'imiter dans le marbre le caractère incisif des modèles en bronze (le « Bronzestil » des spécialistes allemands). Cette donnée est donc parfaitement convergente avec les conclusions auxquelles conduisent l'analyse de la forme hermaïque de l'œuvre et son association avec un buste de Zénon, et n'est pas incompatible avec les plus anciens représentants connus de la coiffure « en visière ». On en déduit donc qu'il s'agit probablement de la copie impériale d'un prototype plus ancien, peut-être en bronze, proche des portraits de Cicéron, figurant un personnage politique éminent de cette époque. Peut-on préciser davantage ?

Au plan du style et de la facture, l'œuvre témoigne d'un usage maîtrisé mais présent du trépan : l'outil est utilisé notamment pour la séparation des différentes boucles de la chevelure (fig. 8) — alors qu'à l'intérieur d'une même mèche, les cheveux sont individualisés au ciseau —, mais aussi pour le sillon interlabial, la mise en évidence de la frange frontale et, surtout, pour donner du relief au globe oculaire, sous les arcades sourcilières. Ce trait de facture fournit un précieux indice chronologique : il interdit de proposer pour cette œuvre une datation antérieure à la période claudio-néronienne, voire flavienne. L'ensemble des données permet donc de conclure à une copie de la fin de l'époque julio-claudienne. En l'absence de répliques attestées de ce buste et d'indications épigraphiques ou monétaires, le personnage figuré doit en toute rigueur et dans l'état actuel de la documentation rester anonyme. Une fois de plus, l'identification avec Munatius Plancus apparaît comme une facilité : le lieu de découverte et la datation stylistique du prototype de l'effigie ne sauraient constituer à eux seuls des indices suffisamment probants en ce sens, dans la mesure où le contexte d'exposition était probablement privé et où la réplique en question paraît postérieure d'un siècle environ à cet « Urbild ». Par ailleurs, même si on maintenait l'identification à titre d'hypothèse, l'œuvre n'illustrerait pas plus que les précédentes les débuts du portrait romain en Gaule, du fait de sa datation tardive. Malgré une certaine froideur dans le traitement des mèches — la rigidité en est plus flagrante dans le cas du portrait de Zénon —, il n'est pas impossible que cette œuvre relève

93. En Narbonnaise même, c'est un possible portrait de Tiberius Gemellus (?) qui représente cette tradition : Toulouse, Musée Saint-Raymond, inv. 30160 ; BALTY, CAZES 2005, n° 2, p. 100-118.

94. HOFTER 1988, n° 152, p. 314-315, fig. p. 315.

d'une commande faite auprès d'un atelier actif en Italie voire à Rome. On l'aura compris, la situation est étonnamment proche de celle présentée par le « Marc Antoine » de Narbonne, que l'on a interprété également comme une copie néroniano-flavienne d'un « Urbild » des années 40 av. J.-C. La datation tibérienne proposée par R. von den Hoff pour le portrait de Zénon, qui peut être appréhendée plus facilement grâce à l'existence d'une série de répliques, est une hypothèse qui demeure envisageable.

De Narbonne à Montpellier, de Murviel à Lyon, nous sommes en présence de répliques stylistiquement actualisées de types iconographiques plus anciens figurant peut-être des *summi viri* tardo-républicains — même si l'hypothèse de représentations de *patroni* locaux ou de membres de l'administration civile ou militaire romaine de haut rang n'est pas à exclure, en raison de l'absence d'autres copies de ces mêmes types. En d'autres termes, nous ne possédons à l'heure actuelle aucun portrait « officiel » en marbre dont l'identification soit assurée avant le second triumvirat, et aucun portrait privé sûrement antérieur aux années 40. Le fait n'a en soi rien d'étonnant : pour s'en tenir à l'Occident, les *Hispaniae*, elles aussi anciennement et profondément romanisées, n'offrent pas un panorama très différent⁹⁵. Plusieurs synthèses et monographies régionales récentes⁹⁶ ont en effet établi qu'on ne pouvait guère remonter au-delà de cette période pour les plus anciens témoins du portrait marmoréen romain⁹⁷. Mais ce sont surtout les travaux que P. Zanker a consacrés aux portraits de l'Italie centrale à la fin de la République qui ont permis, grâce à des révisions chronologiques souvent radicales, de situer dans cette même fourchette chronologique la plupart des effigies de notables locaux qui se multiplient alors dans les monuments publics et funéraires⁹⁸. Ainsi, le tableau offert par le dossier gaulois ne présente pas d'originalité particulière. Il invite surtout à distinguer soigneusement date du modèle et date de la réplique, mais aussi à tenir compte de la longévité de l'impact de certains types célèbres. C'est dans ce contexte que s'inscrit la recherche d'effigies du Dictateur en Gaule.

À LA RECHERCHE DE CÉSAR : LE DOSSIER ICONOGRAPHIQUE GAULOIS

En Gaule, César est partout. Comment s'en étonner ? Son action et son héritage se lisent en filigrane dans une multitude d'indices d'ordre institutionnel, urbanistique, symbolique. Mais il faut avouer que cette figure omniprésente se révèle particulièrement évanescence dès lors qu'on s'attache aux témoins archéologiques directs d'hommages qui auraient pu lui être rendus sur le territoire même de ses conquêtes ou en Gaule narbonnaise, où il fonda des colonies, de son vivant comme à titre posthume. Aucune dédicace, par exemple, ne vient mentionner son action. La recherche de l'image de César n'a pourtant jamais cessé d'être au centre des préoccupations et nombreuses sont les tentatives qui ont été faites, de tout temps, pour en

95. BALTŸ 1981, p. 90, notait à ce propos que seule la Grèce offre pour ces périodes un panorama différent. Sur les portraits républicains en Grèce, voir CROZ 2002.

96. LEÓN 1980 ; TRILLMICH 1997 ; NOGALES BASARRATE 1997a.

97. LEÓN 1980, p. 179.

98. Cf. *supra* p. 261.

exhumer les témoins. De fait, le portrait d'Arles est loin d'être le premier à avoir été attribué au Dictateur : pour la seule Narbonnaise, deux autres effigies marmoréennes au moins ont été insérées jusqu'à très récemment dans la série des effigies de ce personnage. Néanmoins, une fois encore, ces propositions anciennes, fondées sur des indices fragiles et, dans le domaine du portrait, de vagues ressemblances, ont été rejetées les unes après les autres par une critique unanime. Avant d'examiner de façon plus détaillée ces attributions, il paraît utile de revenir préalablement sur l'iconographie du Dictateur. Comme pour les triumvirs, celle de César a suscité dans les trois dernières décennies des révisions critiques drastiques, alors que de nouveaux témoignages sont venus compléter de façon décisive nos connaissances. Parmi les découvertes récentes les plus spectaculaires figure la tête trouvée dans une citerne de l'acropole de Pantelleria (antique Cossyra), en parfait état de conservation, qui était associée à un portrait de Titus et à une effigie d'Antonia Minor⁹⁹.

Aucune effigie sculptée n'ayant été découverte accompagnée d'une inscription qui en garantisse l'identification, les images monétaires de César constituent le point de départ obligé de toute étude iconographique. Or, l'image de César a constitué en la matière un tournant véritablement révolutionnaire, dans la mesure où il fut le premier homme politique de l'histoire de Rome à bénéficier d'une effigie *de son vivant* au droit des monnaies¹⁰⁰. En première lecture, cette caractéristique paraît garantir que nous soyons en présence d'un portrait physiognomique, réalisé « d'après modèle » ; le portrait monétaire de César n'appartient donc pas à la série des portraits d'ancêtres posthumes, génériques et reconstitués *a posteriori* de la numismatique républicaine. Un détail vient toutefois troubler ces bases en apparence assurées : ces monnaies — des deniers frappés sous l'égide du magistrat monétaire M. Mettius — n'ont été émises que dans les deux derniers mois de la vie de César (elles portent la mention de sa quatrième année de dictature¹⁰¹). Ainsi, même si l'on suppose que ces frappes ont entraîné une multiplication corrélative des effigies en ronde bosse, cette première image, celle du Dictateur avant sa mort, n'a pu être reproduite que pendant une durée très courte avant son assassinat. Ses statues n'ont pu connaître alors qu'une diffusion très limitée dans le temps et peut-être dans l'espace. De façon significative, les sources qui évoquent des statues à son effigie concernent presque exclusivement la ville de Rome¹⁰². Seul Dion Cassius mentionne l'érection de portraits de César dans « toutes les villes et tous les temples de Rome¹⁰³ ». L'auteur ne précise pas s'il entend par là les villes d'Italie ou celles de l'empire. Par ailleurs, dans ce texte tardif, l'influence des pratiques impériales est manifeste et cette notation pourrait très bien renvoyer à une projection rétrospective d'une diffusion massive qui était la règle au II^e siècle apr. J.-C. Une seconde difficulté réside dans le fait que ces premières effigies monétaires n'offrent en rien une image unitaire : les divergences physiognomiques d'une monnaie à l'autre sont considérables — le nez est tantôt droit, tantôt busqué, la bouche peut être tombante aux commissures ou esquisser

99. OSANNA, SCHAEFER, TUSA 2003, p. 79-84 ; *Caesar ist in der Stadt* 2004, *passim*.

100. Les monnaies portant au droit un portrait de Pompée sont de peu postérieures à sa mort et sont le fait de ses fils Gnaeus et Sextus. Sur ce monnayage voir TRUNK 1994, p. 479 sq. avec bib. antérieure ; cf. également TRUNK 2008, p. 81, fig. 10-12, p. 80.

101. F. JOHANSEN, dans LONG 2009, p. 80, fig. 4 pour un exemple de denier de Marcus Mettius.

102. Sur ces hommages statuaire de l'*Vrbs*, cf. en dernier lieu CADARIO 2005 et ZANKER 2008.

103. Dion Cassius, *Histoire romaine*, 44, 4-5.

un léger sourire — même si un certain nombre de traits communs peuvent être dégagés : cou long et ridé, pomme d'Adam très marquée, joues creuses et plis naso-labiaux accusés, menton proéminent, calvitie prononcée. Il s'agit donc de témoignages précieux mais d'interprétation malaisée en raison même de ces incohérences : de toutes ces versions, quel est le « vrai visage » de César de son vivant ? La difficulté méthodologique est de taille : sélectionner l'une ou l'autre de ces visages reviendrait à écarter de façon arbitraire tout un pan de la documentation, mais accepter toutes les conséquences de cette diversité iconographique conduirait inévitablement à considérer ces monnaies comme inexploitable.

Ce n'est en réalité qu'après sa mort, quand son fils adoptif Octave se réclama de son héritage pour se hisser au faite du pouvoir puis légitimer sa position, que les portraits de César font l'objet d'une plus large diffusion. L'étape fondamentale est celle de la divinisation, qui intervient en 43-42 : dès lors, des monnaies à tonalité « dynastique » associent les portraits du nouveau dieu et ceux du triumvir, puis, plus tard, ceux du *divus* et de l'empereur. Des groupes statuaire mettent également en scène cette filiation, jusqu'à une date très avancée de la période julio-claudienne — le « groupe » de Pantelleria évoqué précédemment illustre précisément ces hommages tardifs de l'époque julio-claudienne avancée¹⁰⁴. Du fait de l'importance de César dans la légitimation de la première dynastie et de la durée de célébration du personnage, les portraits posthumes, on l'aura compris, constituent la plus grande part de la documentation disponible.

Qu'en est-il de la correspondance entre portrait monétaire et portrait sculpté ? C'est à M. Borda que l'on doit d'avoir établi un rapprochement décisif entre une tête provenant du *forum* de Tusculum avec certains des plus anciens profils monétaires attestés¹⁰⁵ (fig. 13). En raison de ces coïncidences, ce portrait est depuis lors toujours considéré comme le plus ancien portrait connu de César. Si l'identification est unanimement acceptée, quelques divergences d'interprétation résident toutefois dans la datation fine de l'œuvre — portrait réalisé du vivant de César, portrait posthume précoce ou réplique impériale d'un type créé du vivant du Dictateur. Cette dernière opinion est partagée notamment par F. Johansen, auteur en 1967 de la seule monographie qui ait été consacrée aux effigies de César¹⁰⁶. En raison de l'ancienneté du type et de l'excellent état de conservation de la copie, le portrait de Turin est devenu la tête de série incontestée d'un type de l'iconographie de César, appelé « type Tusculum » et considéré comme le plus ancien¹⁰⁷. En toute rigueur, seules les répliques exactes de ce portrait devraient être retenues comme portraits de César. F. Johansen en dénombrait huit, chiffre qui a été tout récemment ramené à cinq par T. Schäfer¹⁰⁸. On serait tenté de penser que le faible nombre de répliques connues¹⁰⁹ plaide en faveur d'une datation haute et d'une époque où le

104. Cf. notamment les bases au *divus Iulius* et au *divus Augustus* provenant d'Herculanum : BOSCHUNG 2002, cat. 42-23 et 24, p. 121.

105. Turin, Museo di Antichità ; portrait dit « du Castello di Agliè » ; BORDA 1943, n° 11, p. 20, pl. 21-24 ; JOHANSEN 1967, p. 34-35, pl. XVI ; P. FRAMARIN, dans SENA CHIESA 1995, p. 257-262.

106. JOHANSEN 1967 ; cf. la mise à jour du même auteur parue en 1987.

107. JOHANSEN 1967, p. 34 sq., pl. 16 ; MEGOW 1987, p. 51 sq. ; HOFER 1988, n° 141, p. 305, fig. p. 304.

108. T. SCHÄFER, dans *Caesar ist in der Stadt* 2004, p. 13. Il y ajoute trois « Umbildungen ».

109. Toutes celles dont la provenance est connue sont italiennes.



13a et b. Turin, Museo di Antichità : portrait de César provenant de Tusculum.
© Archäologisches Institut der Universität Göttingen (moulage).

système de reproduction massive et en série caractéristique de l'époque impériale n'était pas encore pleinement opérant. En réalité, ces répliques sont très largement postérieures à l'époque césarienne : du buste claudien de Pantelleria¹¹⁰ à celui, vraisemblablement trajanien, de la collection Farnese¹¹¹, elles témoignent davantage de la postérité et de l'évolution du type qu'elles ne révèlent ses caractéristiques stylistiques originelles : les traits y sont régularisés, rendus plus symétriques en particulier, et toutes présentent le caractéristique « toupet » frontal et des mèches temporales assez longues. Pour résumer, le portrait de Turin ne serait pas, de l'avis de plusieurs spécialistes, un authentique témoin de l'art césarien, mais une réplique plus tardive, et les copies connues le sont davantage encore.

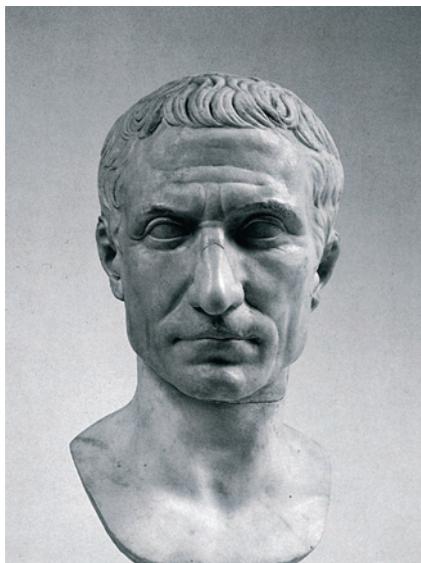
À côté du « type Tusculum », un second groupe d'effigies présentant les mêmes caractéristiques physiologiques, mais une coiffure différente, est constitué autour de la célèbre tête du Musée Chiaramonti à Rome¹¹² (fig. 14) : au lieu d'une calvitie avancée, on trouve une frange rectiligne, composée d'une séquence de mèches régulières animée par un système de « fourches » et de « pinces » aux angles du front. Ce type, qui présente un arrangement capillaire supposant certains types iconographiques d'Octave, est indubitablement plus récent. Cette régularisation empreinte d'idéalisation désigne une création posthume transcrivant par l'image l'apothéose de César et représentant un *divus* à la fois immuable et sans âge¹¹³. La datation triumvirale de ce second type paraît également confirmée par sa diffusion beaucoup plus large : les répliques sont attestées en plus grand nombre, du portrait de Pise, seconde tête de série, aux exemplaires plus mutilés (ou davantage restaurés) des Musées Capitolins et du Palazzo Pitti.

110. T. SCHÄFER, dans *Caesar ist in der Stadt* 2004, p. 10-13 (p. 12 pour la datation).

111. Naples, Musée archéologique national, inv. 6038 : JOHANSEN 1967, p. 37, pl. 20 a-b ; JOHANSEN 1987, p. 28, fig. 20 a-b ; T. SCHÄFER, dans *Caesar ist in der Stadt* 2004, n° 6, p. 13 ; en dernier lieu F. CORAGGIO, dans GASPARRI 2009, n° 37, p. 62-63, fig. p. 194-195.

112. Rome, Musei Vaticani, Sala dei Busti, inv. 713 (H. 0,52 m). JOHANSEN 1987, p. 17 sq., fig. 1 : HOFTER 1988, n° 151, p. 314, fig. On trouvera par ex. une illustration dans la dernière contribution de JOHANSEN 2009, fig. 2, p. 79.

113. Sur le type : FAEDO 1995.



14. Rome, Musei Vaticani, Sala dei Busti, inv. 713. Portrait de César, tête de série du type II ou « Pise-Chiaramonti ». © *Musées du Vatican*.

Ainsi, au « type Tusculum », portrait créé autour de 44, mais connu uniquement par un petit nombre de copies postérieures, succède le type « Pise-Chiaramonti », création posthume remontant peut-être aux années du second triumvirat : il figure le *Divus* avec des traits régularisés et connut une plus ample diffusion¹¹⁴. Cette bipartition des images sanctionne la dichotomie entre le Dictateur et le *Divus*.

Il ressort de ce tableau rapide qu'on ne possède aucun portrait certainement datable du vivant de César, ce qui n'a rien pour surprendre étant donné la brièveté de la période pendant laquelle ses effigies sont susceptibles d'avoir été diffusées. Tous les portraits assurés de César sont posthumes, et tous ceux dont la provenance est connue sont issus de l'*Urbs* ou des villes d'Italie. La réplique de Nimègue est à l'heure actuelle le seul portrait occidental connu hors d'Italie¹¹⁵. On ne peut donc reconnaître César dans d'éventuels nouveaux portraits qu'en se fondant sur cette tradition iconographique et sur un rattachement typologiquement clair avec l'un des deux types attestés. Or, c'est précisément ce rattachement qui fait défaut pour l'ensemble des effigies « gauloises » antérieurement attribuées à César.

114. Je laisse de côté ici le débat sur l'existence et l'identification dans la statuaire de « portraits » rétrospectifs figurant le *Divus* avec des traits à la fois très juvéniles et très idéalisés, à connotation héroïque, qui apparaîtraient notamment sur des reliefs julio-claudiens (notamment le relief « dynastique » de Ravenne et le relief de Carthage

figurant le groupe statuaire du temple de Mars Ultor). C. Valeri a récemment repris le problème à propos d'une tête de Pouzzoles (Baia, Castello Aragonese, inv. 292850) : VALERI 2005, n° V.2, p. 130-140, fig. 130-134, 139.

115. Le portrait de Leyde (HOFTER 1988, n° 147, p. 310, fig.) pourrait provenir d'Izmir.

LE BUSTE DE CHIRAGAN

Le premier portrait fait partie de l'extraordinaire collection de sculptures antiques de la villa de Chiragan à Martres-Tolosane, qui comprend également, outre des copies d'*opera nobilia*, des sculptures décoratives de tous formats ; mais l'aspect le plus significatif est constitué par une exceptionnelle galerie d'effigies, dont plus de trente portraits impériaux s'échelonnant entre l'époque augustéenne et l'époque tétrarchique¹¹⁶. Ce sont eux qui ont naturellement retenu en priorité l'attention, mais il faut prendre garde au miroir déformant qu'induit une telle focalisation de l'intérêt sur les portraits de membres de la famille impériale. Qu'un portrait figure dans la « galerie » de Chiragan n'implique pas nécessairement qu'il représente un personnage de très haut rang : les portraits privés sont presque aussi nombreux, même s'ils sont moins connus. L'ouvrage récent de J.-Ch. Balty et D. Cazes sur les effigies julio-claudiennes de la villa a permis d'en faire sortir quelques-uns de l'ombre, et a fourni l'occasion de reprendre l'étude de plusieurs autres sur des bases plus assurées. Parmi elles figure un buste de très belle qualité qui a été longtemps considéré comme un portrait de César¹¹⁷ (fig. 9), depuis l'identification proposée par Fr. Salviat. Bien que Fr. Queyrel l'ait reprise, elle a été contestée par l'ensemble des études récentes sur l'iconographie de ce dernier¹¹⁸. De fait, la filiation avec les portraits de César est aussi lointaine que générique : l'expression du visage, aux antipodes de l'énergie concentrée si caractéristique de son image, y est apaisée et presque mélancolique ; les traits, à la fois plus réguliers et plus pleins, sont ceux d'un homme plus jeune. L'élément décisif est toutefois constitué par la coiffure, qui ne correspond à aucun des deux types connus du Dictateur. La conclusion très ferme de J.-Ch. Balty ne peut qu'emporter l'adhésion : il s'agit d'un splendide exemple de visage d'époque césaro-augustéen, une construction artistique qui suppose à la fois l'existence du portrait de César et celui d'Auguste, ce qui fournit de précieux indices de datation. L'effigie, en conséquence, ne saurait être antérieure aux dernières années du règne d'Auguste (certains motifs rappellent les exemplaires du type « Louvre Ma 1280 » du premier *princeps*). La qualité de l'œuvre exclut d'y voir une effigie travaillée localement¹¹⁹.

LE PORTRAIT D'ENSÉRUNE

Le Musée d'Ensérune renferme le second portrait de Gaule narbonnaise ayant été attribué à César. Le buste, de dimensions inférieures à la grandeur naturelle, provient de Poilhes¹²⁰ (fig. 10-11). L'identification, soutenue par Fr. Braemer¹²¹, ne repose toutefois sur aucun

116. La conception n'en est pas unitaire, chaque œuvre étant contemporaine du personnage représenté. Nous ne sommes donc pas en présence d'une reconstitution *a posteriori* comparable à celle de Welschbillig par ex. Pour les portraits impériaux de Chiragan, cf. Rosso 2006, n° 210, p. 440 à 239, p. 492 (avec bibl. antérieure) ; pour une étude plus approfondie de la série julio-claudienne, cf. Balty, Cazes 2005, n° 1-6.

117. En dernier lieu Balty, Cazes 2005, n° 4, p. 128-143, fig., avec la bibl. antérieure.

118. La position de F. JOHANSEN, dans Long 2009, p. 81 à propos de ce portrait est très ambiguë.

119. Balty, Cazes 2005, p. 141.

120. ESPÉRANDIEU, XV, 1910, n° 8801 ; BOSCHUNG 1993, n° 272* p. 202 (« augusteisches Privatporträt ») ; Balty, Cazes 1995, p. 139, fig. 65 (inconnu) ; Rosso 2006, n° 131, p. 363-365 (retravaillé en Auguste).

121. BRAEMER 1948-49 ; BRAEMER 1982, p. 165, 401, fig. 231 (César).

parallèle probant : le visage est celui d'un Auguste vieillissant et la coiffure, reprise à partir d'une première version du portrait, est strictement dépendante du type « Louvre Ma 1280 » de l'iconographie du premier empereur dont il pourrait représenter une copie maladroite — mais il semble que la chevelure ait été retravaillée. La plupart des spécialistes ont contesté l'identification, de Fr. Chamoux¹²² à D. Boschung¹²³ ; J.-Ch. Balty, à la suite d'U. Hausmann, en fait un portrait privé de l'époque de Tibère¹²⁴, datation qui paraît du reste confirmée par la découpe du buste.

Le tableau offert par l'ensemble de ces témoignages peut sembler décevant, mais il a le mérite d'être d'une grande cohérence : à l'exception du « Marius » de Murviel et, peut-être, de l'hermès de Lyon, on ne dispose dans l'état actuel de la documentation d'aucune effigie de *summi viri* dans les provinces gauloises, de même qu'on ne connaît que très peu de portraits de César en dehors de l'Italie. Il n'est donc pas étonnant qu'on ne possède pas non plus, en Gaule, d'effigies du Dictateur.

L'analyse successive de l'état de la recherche sur le portrait tardo-républicain dans l'Empire romain et de l'émergence du portrait officiel en Gaule méridionale a permis de faire émerger les données suivantes : l'iconographie des dirigeants politiques à partir du milieu du I^{er} siècle av. J.-C. présente encore de très larges zones d'ombre, mais il est certain que les répliques ont connu une diffusion géographique très restreinte ; surtout, la plupart des témoins ne sont pas contemporains des personnages représentés, mais des copies d'époque impériale. De ce point de vue, la Narbonnaise ne présente pas un tableau différent de celui de l'Italie ou des autres provinces occidentales : là comme ailleurs, on trouve des portraits de personnages éminents datant du début de l'empire et copiant des prototypes plus anciens, tandis que les plus anciens portraits marmoréens privés sont datables des années 30-20 pour connaître sous le principat d'Auguste un essor remarquable.

LE PORTRAIT DU RHÔNE À L'ÉPREUVE DES COMPARAISONS ET DE LA CONTEXTUALISATION

L'identification avec César de l'effigie découverte dans les eaux du fleuve (fig. 15 à 17) a été unanimement présentée comme immédiate et spontanée — autrement dit, comme une évidence¹²⁵ ; or, c'est le passage de cette reconnaissance fondée sur une intuition initiale à la démonstration raisonnée, à caractère scientifique, que nous souhaiterions analyser plus avant. En effet le premier mouvement, celui de l'intuition, ne requiert aucune justification tant il est

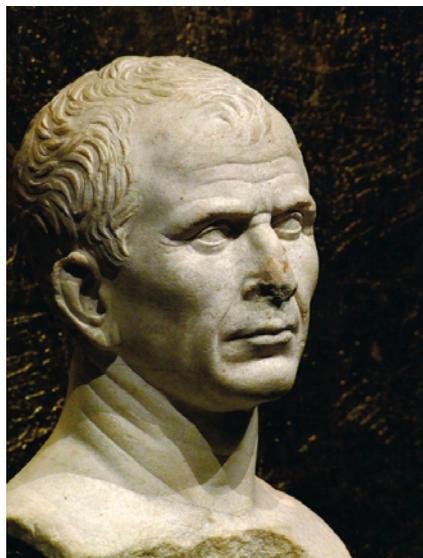
122. Fr. CHAMOIX, Un portrait de Thasos : Jules César, *Mon. Piot*, 47, 1953, p. 131-147.

123. BOSCHUNG 1993, p. 202.

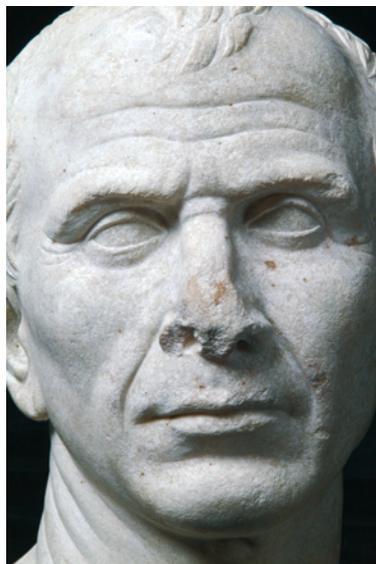
124. BALTY, CAZES 2005, p. 140, n. 54.

125. Chr. GOUDINEAU, *Arelate duplex*, dans LONG 2009, p. 25 : « Évidemment, c'est César. Une sorte de relation à la fois intuitive et charnelle se crée avec celui que l'on a

fréquenté si longtemps (...) il est des sensations que l'on peut dire avec simplicité. J'ai vu César, j'ai vu Lépide, j'ai vu Neptune, j'ai vu Marsyas » ; L. Long, p. 58, débute la notice consacrée au portrait en précisant d'emblée qu'il s'agit « d'un portrait inédit de César » ; quant à F. Johansen, p. 78, il rapporte l'exclamation « Mais c'est César ! » au moment de la découverte.



15a



15b



16



17

15a et b.-17. Arles, Musée départemental de l'Arles antique : portrait masculin, provenant d'Arles (« César »)
© J.-L. Maby, L. Roux, *RHO*.2007.05.1939.

légitime : nul ne saurait contester que l'effigie du Rhône présente une physionomie « césarienne ». Le seul fait que le portrait figure un homme d'âge mûr à la calvitie naissante et aux traits émaciés suffirait à le valider. Dans le contexte d'une colonie julienne, de l'intuition à l'affirmation, il n'y a qu'un pas. Toutefois la conjonction d'une hypothèse suggestive et d'un contexte signifiant ne forme encore qu'une nébuleuse amorphe de présomptions ou de vraisemblances qui ne peut en aucun cas se substituer à l'épreuve d'une analyse iconographique précise, d'autant plus — et c'est là le point essentiel — que l'effigie de César divinisé a effectivement eu une fortune et une postérité sans précédent dans l'art du portrait augustéen. En effet, les effets conjugués d'une large diffusion *posthume* de ses portraits, du prestige attaché à la figure du premier *divus* et de la véritable réussite expressive du prototype officiel ont constitué un véritable paradigme de représentation et suscité une forme très particulière de mimétisme de la part des élites romaines ou locales. Ce phénomène, bien connu des spécialistes du portrait romain sous le nom de « visage d'époque » (« Zeitgesicht »), est caractéristique de l'iconographie impériale et trouva avec César et Octave-Auguste ses premières applications significatives. Les mécanismes et les enjeux en ont été élucidés par les travaux de P. Zanker notamment¹²⁶, qui proposa une première liste de portraits communément attribués à César et considérés par le savant comme figurant des *privati* imitant son iconographie¹²⁷. J.-Ch. Balty en a donné une définition des plus claires pour la période impériale¹²⁸ : visible de tous dans les espaces publics des cités, le portrait du *princeps* « donne le ton », dicte ses options et informe puissamment, au sens fort du terme, le portrait privé contemporain, qui lui emprunte souvent ses formules artistiques et physionomiques — le port de tête, la coiffure et, plus étrangement, les expressions —, gardant l'esprit sans reprendre tout à fait la lettre. Il ne s'agit pas d'un simple phénomène de mode, mais d'une démarche consciente d'*imitatio* visant à « capter », à récupérer une partie du prestige d'un visage familier et dont on trouve l'équivalent dans la reprise des types statuaires impériaux ou des formes d'hommages¹²⁹. Autrement dit, ce n'est là que l'une des multiples expressions d'une culture de l'émulation et de l'imitation si caractéristique de la mentalité commémorative romaine. Dans le cercle restreint des membres de la famille impériale, il connaît une variante spécifique appelée « Angleichung », qui consiste à calquer une partie des types iconographiques des princes et princesses de la *domus* sur celui de l'empereur régnant¹³⁰. Il convient de prendre toute la mesure de ces constatations au plan historique, culturel, mais aussi chronologique et typologique : la « longévité » et la prégnance exceptionnelle du « Zeitgesicht » césarien représentent un obstacle important à l'attribution et à la datation des effigies masculines de la période. Au plan formel, il résulte de son existence avérée dès l'époque augustéenne précoce¹³¹ qu'une simple ressemblance physionomique ne peut en aucun cas être considérée comme un critère suffisant d'identification. L'argument invite surtout à ne pas limiter les confrontations aux seuls

126. ZANKER 1982, p. 307-312 ; ZANKER 1995.

127. ZANKER 1981, p. 336-357, n. 27.

128. BALTY, CAZES 2005, p. 123-124, 137-138, 208 ; voir en dernier lieu les pages que J. Fejfer consacre au phénomène (« period-face ») : FEJFER 2008, p. 270-285.

129. ROSSO 2004.

130. L'ouvrage fondamental sur cette question reste MASSNER 1982. Pour une définition, voir BALTY, CAZES 1995,

p. 128 : « procédé qui consiste à reprendre dans un portrait, à des fins politiques et souvent plus particulièrement dynastiques, certains éléments caractéristiques de l'effigie d'un personnage (l'empereur ou l'un de ses proches) auquel on décide d'être comparé et dont on s'approprie pour ainsi dire l'image », et BALTY, CAZES 2005, p. 207. Voir également ZANKER 1982, p. 307-312.

131. Contrairement à ce qu'affirme F. JOHANSEN dans LONG 2009, p. 81 et 83.

portraits du Dictateur : en ne comparant le portrait du Rhône qu'aux effigies qui valident par avance l'intuition première, on laisserait de côté les centaines de portraits « césarisants » qui peuplaient les centres monumentaux des cités de l'Occident. En d'autres termes, l'exigence d'une insertion typologique claire dans une série de portraits connue est d'autant plus forte qu'un très grand nombre de *domi nobiles* provinciaux, de sénateurs ou de chevaliers romains du début de l'empire se sont fait représenter « à la manière de » César — *sub specie nobilissimi principis*, selon la formule d'une inscription de Nîmes¹³² — et ce jusqu'au règne de Tibère.

ANALYSE ICONOGRAPHIQUE

En conséquence, la première étape de l'analyse consiste nécessairement en une comparaison entre les caractéristiques des deux types iconographiques de César et le portrait arlésien. On peut d'emblée exclure l'appartenance de ce dernier à la série « Pise-Chiaramonti », en raison de l'absence de frange frontale. Un rattachement au « type Tusculum » est en première lecture plus vraisemblable, puisqu'on retrouve un motif capillaire caractéristique, le « toupet » frontal situé dans l'axe du nez. Outre le fait que la mèche principale n'y a pas la même orientation (vers la droite sur le portrait d'Arles, vers la gauche sur celui de Turin), c'est là l'un des motifs formulaires qui eurent la plus grande fortune dans l'iconographie du temps, depuis les portraits en bronze des plus hauts membres de l'élite — on songe à la statue du groupe de Cartoceto — jusqu'aux effigies funéraires d'affranchis romains. La reprise de ce motif stéréotypé se prolongea pendant près de deux générations¹³³, de sorte qu'il n'apparaît pas comme suffisamment discriminant. En outre, la physionomie présente de nettes divergences avec les répliques du « type Tusculum » : sur le portrait d'Arles, les joues sont moins creusées, les pommettes moins saillantes, les yeux plus petits et plus rapprochés, le visage moins allongé ; surtout, la bouche est tombante aux commissures, alors que l'une des caractéristiques unanimement reconnues comme relevant de l'« Urbild » est l'esquisse d'un sourire teinté d'ironie¹³⁴. Ce n'est pas là un détail anodin : il engage toute la signification de l'œuvre.

Ces divergences notables, qui ne sont pas moins nombreuses que les ressemblances, ont dans un premier temps été minimisées en vertu d'une approche de l'œuvre centrée sur la mise en évidence de traits retenus comme plus distinctifs de la physionomie de César : de fortes asymétries dans la construction du visage, assorties d'une double déformation crânienne, affectant à la fois les vues de profil et de face. La première ne peut être observée, en raison de la disparition (ou de l'absence originelle ?) de la partie arrière de la calotte crânienne¹³⁵ (fig. 17). Quant à la seconde, elle n'apparaît pas de manière nette à l'observation : pour la mettre en évidence, on a eu recours à une modélisation du portrait permettant d'obtenir des images numériques et des moulages en résine censés faciliter la confrontation avec la tête de Turin¹³⁶. La méthode

132. *CIL*, XII, 3312.

133. Sur ce motif et sa postérité, cf. ROMUALDI 1987, p. 49.

134. P. ZANKER dans *EAA*, suppl. II-2, s. v. « Cesare », p. 107.

135. Le plan de fixation a pu recevoir un complément sculpté dans un autre bloc de marbre et rapporté, à moins que le buste ait été fixé sur un support dès l'origine. L'hypothèse d'une *imago clipeata* n'est peut-être pas à exclure.

ou plus exactement le « protocole scientifique », pourrait-on dire, c'est-à-dire la corrélation entre un type d'analyse et ses objectifs, soulève un certain nombre d'interrogations, voire de perplexités : le but premier semble avoir été d'établir la présence sur le portrait d'une particularité somatique singulière consistant en deux « déformations pathologiques congénitales » — une dolichocéphalie doublée d'une plagiocéphalie¹³⁷. Dans ce cas, c'est le « réalisme » du portrait comme facteur d'identification qui est au centre de l'investigation. Or, la vérification d'une conformité entre le modèle « vivant » et son effigie est une donnée qui nous échappe à jamais — nous n'avons pas conservé le crâne de César ! — et sort donc *de facto* du champ de l'investigation scientifique. Les seuls éléments que nous puissions évaluer sont d'une part des formules artistiques de réalisme, d'autre part l'exactitude d'une copie par rapport à un prototype. En d'autres termes, cet outil extrêmement précieux ne saurait apporter d'informations, en l'état actuel de notre documentation, que sur la conformité typologique des répliques par rapport à un « Urbild » — autrement dit une création artistique, et non un individu. La nuance est de taille, et les termes de la confrontation n'ont pas toujours été énoncés avec la précision nécessaire. En second lieu, il paraît utile de rappeler une évidence : si les concepteurs du « type Tusculum » avaient effectivement tenu à singulariser l'effigie du Dictateur par l'exhibition de ce détail physiognomique, ce dernier devait être repérable « au premier coup d'œil » par tout observateur antique et sa reconnaissance ne devrait évidemment pas nécessiter la mise en œuvre de techniques aussi sophistiquées. L'argument a d'autant plus de portée, nous semble-t-il, que les asymétries qui marquent la construction du visage sont par ailleurs parfaitement évidentes sur les effigies de César. Pour ne citer que la plus remarquable, la disposition des rides naso-labiales est si caractéristique qu'on la retrouve aussi bien sur les exemplaires du « type Tusculum » que sur ceux du « type Chiaramonti » : du côté droit, elle prend naissance à une hauteur bien supérieure à celle située à gauche. Or le portrait d'Arles présente des rides naso-labiales symétriques (fig. 15).

On peut donc conclure que le portrait du Rhône, en dépit d'une allure indéniablement césarienne, n'est ni une réplique du « type Tusculum », ni une réplique du « type Pise-Chiaramonti » ; le « Zeitgesicht » césarien des portraits de notables étant amplement attesté pendant près de deux générations après sa mort, et en l'absence de témoignage épigraphique associé, la simple ressemblance, même confortée par un contexte « favorable », ne saurait donc suffire à valider l'identification.

Ces objections, en réalité, ont été admises et prises en compte par les commentateurs de l'œuvre¹³⁸, mais ont aussitôt trouvé leur justification : si le buste arlésien s'écarte des effigies connues, c'est que ces dernières livrent une image posthume du conquérant des Gaules, alors que celui-ci a été réalisé de son vivant — au moment de la fondation coloniale. En d'autres termes, nous serions en présence du seul portrait en ronde bosse contemporain des premières émissions monétaires, une œuvre d'importation sculptée dans du marbre de Dokimeion en

136. L. LONG, dans LONG 2009, p. 67, fig. p. 67-68.

137. L. LONG, dans LONG 2009, p. 67 pour les définitions.

138. Dans LONG 2009, L. Long (p. 70, « le César du Rhône ne se rattache à aucune série connue ») et F. Johansen

(p. 81, « Le César d'Arles n'est pas à mon sens une réplique des portraits de Tusculum, Chiaramonti ou Pise ») admettent l'absence de concordance typologique du portrait du Rhône avec les types posthumes.

Phrygie¹³⁹ — par un artiste de talent et correspondant à une commande exceptionnelle. Pareille assertion permet de contourner non seulement l'ensemble des arguments strictement typologiques — les types connus sont posthumes, donc un portrait antérieur à sa mort ne saurait les reproduire —, mais encore de frapper d'invalidité l'argument du « *Zeitgesicht* ». En effet, ce phénomène d'imitation ne peut exister que lorsqu'une image officielle a été fixée et largement diffusée, ce qui n'est effectivement pas encore le cas pour César de son vivant. L'argumentation paraît aussi décisive qu'elle est périlleuse : si elle semble en première lecture de nature à contrer toutes les critiques, elle pose de lourdes difficultés méthodologiques. À l'évidence, en effet, toute « reconnaissance » suppose l'existence d'un élément connu ; et comment reconnaître une image unique ou inédite ? À partir d'une série de caractéristiques physiologiques communes, objectera-t-on : mais, dans ce cas, l'argument du visage d'époque peut de nouveau être opposé.

L'argument de la pièce unique est contestable au plan méthodologique : ce qui est censé justifier l'identification est également ce qui risque de la disqualifier. En effet, l'étude du portrait impérial repose sur la méthode dite « de la critique de copies » (« *Kopienkritik* »), qui consiste en une mise en séries de répliques remontant à un prototype établi en corrélation avec les images monétaires. L'exactitude référentielle de ces œuvres — de l'une à l'autre réplique, mais aussi des répliques au modèle monétaire — constitue donc actuellement la seule ligne de partage valide, le seul critère véritablement discriminant pour séparer les portraits impériaux des exemplaires de « *Zeitgesicht* », précisément. L'effigie du Rhône pose donc en filigrane le problème des portraits impériaux « non canoniques » et les premières études qui lui ont été consacrées s'insèrent sans le dire dans un débat actuel tendant à mettre en cause une partie des fondements épistémologiques de la méthode philologique appliquée aux sculptures antiques¹⁴⁰. Néanmoins, le problème paraît une fois encore mal posé : la question ne porte pas tant sur l'éventualité qu'il ait existé des effigies impériales non conformes — le fait est hautement probable, et le passage de Fronton¹⁴¹ toujours cité à ce propos suffit à le prouver — que sur la capacité des chercheurs à les étudier. En effet, une effigie qui ne reproduit aucun des types attestés n'est par définition pas « reconnaissable » et sort par là même du champ de la connaissance¹⁴².

Face à un tel constat, deux hypothèses demeurent envisageables : soit l'effigie ne figure pas le personnage présumé, soit elle relève d'un type iconographique différent et non encore identifié. C'est en définitive la solution qui semble avoir été retenue pour maintenir l'identification¹⁴³. Il ne faut pas s'y méprendre : la possibilité théorique d'un troisième type iconographique de César — qui serait le premier en termes de chronologie — est tout à fait envisageable ; l'identification de nouveaux types officiels est d'ailleurs un phénomène régulier dans nos études : on peut par exemple citer une étude récente de C. Evers qui a établi l'existence d'une

139. Pour l'identification du marbre, voir P. BLANC, P. BROMBLET, dans LONG 2009, p. 85-86.

140. Cf. notamment RICCARDI 2000.

141. Fronton, *Epist. ad. Aur.* 4, 12, 6.

142. Sur ce point, ROSSO 2006, p. 13-16.

143. L. LONG, dans LONG 2009, p. 72 : « Par sa physiologie et ses qualités plastiques, le portrait d'Arles constitue

selon nous un type iconographique distinct, peut-être le plus ancien dans la série des représentations de César, à une époque où aucune image précise du dictateur n'est encore fixée ». Cette affirmation entre toutefois en contradiction avec l'argument selon lequel l'image échapperait au principe de sériation : si l'œuvre est unique, elle ne constitue pas un « type iconographique distinct ».

seconde série de portraits d'Antonin le Pieux, considéré jusqu'alors comme un empereur à l'iconographie immuable¹⁴⁴. Ce « type de l'adoption » aurait été reproduit pendant quelques mois à peine dans le courant de l'année 138 apr. J.-C., ce qui expliquerait le faible nombre de répliques conservées. Toutefois l'existence d'un type jusqu'alors inconnu ou non identifié ne peut être avérée que si l'on en possède au moins deux répliques. Or c'est là un pas qui ne peut être franchi, dans l'état actuel de la documentation, pour le portrait du Rhône.

Pour résumer les grandes lignes du raisonnement, une datation haute du portrait du Rhône, contemporaine de la décision de fonder Arles et du retour d'Espagne de César¹⁴⁵, justifierait la non-concordance avec les types posthumes et « idéalisés » et interdirait de proposer l'argument du « visage d'époque ». On notera toutefois que cet édifice argumentatif n'est valide qu'à la condition que le portrait date effectivement des années autour de 40 av. J.-C. F. Johansen et L. Long parviennent à une fourchette « entre 50 et 44 av. J.-C.¹⁴⁶ » et concluent qu'à une date aussi haute, aucun autre portrait que celui de César n'aurait pu orner un monument d'Arles. Cette seconde partie de la conclusion est recevable, mais comment peut-on parvenir à une datation aussi précise ? La date de 44 semble répondre à la question de la datation avant même de l'avoir posée, puisqu'elle résulte d'un critère extérieur qui suppose déjà acquise l'identification avec un portrait de César de son vivant, alors que c'est précisément ce qu'il s'agit de prouver ; le raisonnement est à l'évidence circulaire. Quant à la première borne chronologique (le milieu du 1^{er} siècle av. J.-C.), même si cela n'est pas explicitement formulé, elle ne peut être obtenue qu'à partir de critères stylistiques, en l'absence d'inscription associée. L'ensemble de la démonstration repose donc sur une datation stylistique implicite, alors même qu'il resterait à démontrer qu'on puisse obtenir des indices chronologiques aussi fins — en milieu provincial de surcroît.

Procédons par conséquent à une tentative d'évaluation stylistique du portrait. L'élément décisif est constitué par la chevelure, en particulier les mèches temporales, puisque l'arrière de la calotte crânienne fait défaut. Elles sont traitées avec une indéniable virtuosité ; le sculpteur romain a joué sur divers plans superposés, puisque des mèches ondulées relativement courtes émergent de façon souple et animée de la masse capillaire et se terminent par des pointes acérées. La forme lancéolée de ces extrémités, qui reflète une fois de plus une recherche d'imitation du bronze dans des œuvres en marbre, pour des réalisations d'une haute qualité d'exécution, se retrouve sur une série de portraits augustéens en provenance de la capitale ou des cités d'Italie. Ces mèches en forme de faucille sont celles que l'on observe en particulier sur une effigie de marbre d'Herculanum identifiée comme un portrait du père de M. Nonius Balbus¹⁴⁷, qui est déjà, indéniablement, du début de l'époque impériale : les vues de profil montrent une souplesse dans le travail différencié des mèches de cheveux qui rappellent très directement le portrait d'Arles.

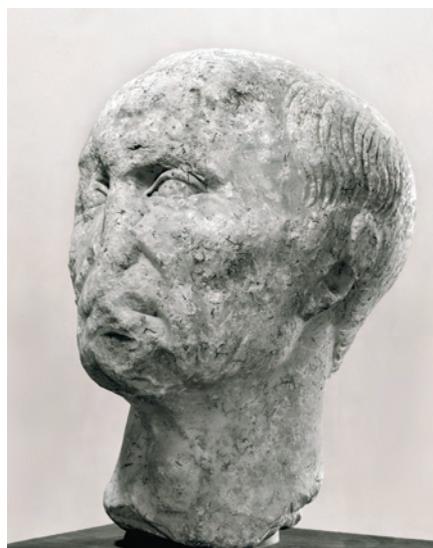
144. EVERS 1991.

145. F. JOHANSEN, dans LONG 2009, p. 81.

146. F. JOHANSEN, dans LONG 2009, p. 81 : « qui d'autre que César eût pu avoir son portrait érigé à Arles, entre grosso modo 50 et 44 av. J.-C. ? » ; L. LONG, *ibid.*, p. 70 : « entre le milieu du 1^{er} siècle et la mort du dictateur ». Ces

fourchettes sont supposées avoir été obtenues grâce aux comparaisons stylistiques.

147. Naples, Musée archéologique national, inv. 6167 ; ZANKER 1981, fig. 17-18 (voir la vue de profil en particulier) ; FEJFER 2008, p. 219, fig. 138-139, p. 220.



18. Vaison-la-Romaine, Musée municipal : portrait masculin. © CNRS, Centre Camille-Jullian.

Il n'est donc pas possible d'affirmer, en se fondant sur des arguments non contextuels (ou externes), que le portrait d'Arles est antérieur au tournant des années 40 av. J.-C. : au contraire, les confrontations possibles suggéreraient plutôt une datation augustéenne. Dès lors, la conclusion est inévitable : il n'existe plus d'objection à l'argument du « *Zeitgesicht* », qui avait d'ailleurs été mis en avant par P. Zanker dans un court article de presse dès le mois de mai 2008¹⁴⁸. Il est d'ailleurs possible de mesurer, en Gaule même, l'impact du portrait officiel césarien à travers une série d'effigies méconnues d'hommes d'âge mûr qui relèvent aussi bien de la sphère honorifique que de la sculpture funéraire. À côté des images probables de *virii illustres* d'époque triumvirale qui ont été évoquées précédemment, les portraits masculins en marbre ne sont pas rares à cette époque en Gaule du Sud et plusieurs témoignent d'une assimilation précoce de la physionomie césarienne : c'est ainsi qu'un portrait de Vaison-la-Romaine (fig. 18), quoiqu'il se rattache encore à divers titres à la tendance dénuée de traits pathétiques des portraits de vieillards républicains, propose un visage dont la structure et le modelé sont tributaires de la création du « type Tusculum » : structure osseuse du crâne particulièrement apparente, plis naso-labiaux marqués, disposition des mèches temporales, yeux en amande, joues creusées, visage allongé, traitement du bas du visage trahissent l'imitation. Il peut être daté encore du tout début de l'époque augustéenne. Deux portraits du Musée de Toulouse, dont l'un, très mutilé, a été publié tout récemment par J.-Ch. Balty¹⁴⁹, reflètent quant à eux une

148. P. ZANKER, Der Echte war energischer, distanzierter, ironischer, *Süddeutsche Zeitung*, 25 mai 2008. Voir également les objections de M. BEARD, *Times Literary Supplement*, 14 mai 2008.

149. Toulouse, Musée Saint-Raymond, inv. 30142 ; BALTU, CAZES 2005, n° 3, p. 120-125, fig. 45-50.

étape ultérieure de l'assimilation du paradigme iconographique césarien. Comme le buste de Chiragan antérieurement attribué à César (fig. 9), ils présentent des traits à la fois plus pleins, plus « juvéniles » et quelque peu régularisés, où restent néanmoins parfaitement perceptibles les formules physiologiques caractéristiques du « type Tusculum », dont le toupet frontal associé à des tempes dégarnies. En dépit d'une facture relativement maladroite et de nettes traces d'inachèvement à l'arrière de la tête, le référent sous-jacent demeure aisément repérable. Il s'agit là d'une survivance illustrant une nouvelle fois la prégnance durable du modèle, puisque l'idéalisation toute relative ou, plus exactement, les simplifications formelles que l'on observe dans leur traitement, permet de les assigner chronologiquement à la pleine période augustéenne. En outre, leur qualité d'exécution inférieure aux productions « stadtrömisch » permet d'envisager une fabrication locale très fortement influencée par les modèles alors en vogue dans la capitale de l'empire. Ainsi que le note J.-Ch. Balty, « ce mimétisme est souvent le fait des premières générations de “romanisés”¹⁵⁰ ».

De façon surprenante, l'effigie gallo-romaine qui restitue au plus près les caractéristiques physiologiques, stylistiques et typologiques du type « Pise-Chiaramonti » est un portrait en calcaire provenant de Graveson, près de l'*oppidum* de La Roque, sur la voie d'Ernaginum à Avignon, et conservé actuellement au Musée Calvet¹⁵¹ (fig. 19-20). D'un format nettement supérieur à la grandeur naturelle¹⁵², c'est sans conteste l'effigie qui, malgré son matériau, cumule le plus grand nombre de traits caractéristiques du portrait de César : front très haut et contracté, pommettes hautes et saillantes, rides « en patte d'oie » autour des yeux, plis naso-labiaux très accusés, bouche fine et large. La parenté avec le second des types connus se manifeste surtout au niveau de la chevelure, où l'on retrouve une courte frange frontale peignée vers la gauche. Il est remarquablement proche du portrait de César de Nimègue et malgré d'évidentes maladresses de facture — l'individualisation des mèches de cheveux reste très approximative — et des mutilations plus importantes, le portrait est d'une grande force expressive et le personnage ici figuré « ressemble » autant au Dictateur que celui représenté à Arles. Cette œuvre représente donc un jalon supplémentaire dans la transmission et la fortune du modèle : en effet, l'emploi du calcaire paraît garantir une œuvre réalisée dans un atelier local. Nous possédons par conséquent pour la Gaule méridionale des témoins archéologiques majeurs de chaque étape de la chaîne de transmission du « visage césarien » dans l'art du portrait entre l'époque triumvirale et la fin du règne d'Auguste — des importations de haute qualité en provenance d'ateliers de niveau urbain aux imitations en pierre locale reproduisant très correctement les types officiels, en passant par des portraits marmoréens de qualité moyenne qui présentent des simplifications formelles et une parenté plus générique avec ces derniers.

Ainsi, dans une province où des œuvres en calcaire de dimensions notables offrent, en dehors même des centres urbains les plus brillants, d'excellents exemples de « *Caesargesicht* », le portrait du Rhône ne saurait « perturber » la typologie ou la chronologie de l'ensemble des portraits de César : une effigie « non canonique », même en milieu provincial et même de facture

150. BALTU, CAZES 2005, p. 124.

151. Avignon, Musée Calvet, inv. G 174 B ; ESPÉRANDIEU 1910, n° 2511 ; *CAG*, 13/2, *Les Alpilles et la Montagne*, Paris, 1999, p. 186, 045, 9*, fig. 102.

152. H. totale 33 cm (à titre d'exemple, le portrait du Rhône atteint 25,3 cm : LONG 2009, p. 72).



19-20. Avignon, Musée Calvet : portrait masculin provenant de Graveson.
© CNRS, Centre Camille-Jullian.

excellente, n'est pas de nature à remettre en cause la validité de la méthode. Les caractéristiques stylistiques de l'œuvre, qui n'interdisent en rien une datation augustéenne, permettent de la réinsérer dans des séries parfaitement attestées, aussi bien en Narbonnaise qu'en Italie ou encore en Espagne, donc de l'extraire en partie au régime d'exception auquel on l'a soumise sans accorder une attention suffisante au contexte politique, artistique et social qui a vu la promotion et l'émergence des élites locales et celle, corrélative, de leurs portraits sculptés, dans le nouveau cadre des *civitates* provinciales de l'Occident romain.

Tous reflètent à leur manière un processus de standardisation ou « typisation » (« Typisierung ») des portraits individuels hautement caractéristique du langage figuratif d'une période où les portraits des membres de la *domus* du prince font irruption dans les espaces publics, et contemporaine de la marmorisation qui accompagna l'aménagement des centres urbains. C'est précisément sur le cadre urbain du portrait du Rhône que je souhaiterais présenter une série de remarques conclusives.

CÉSAR ET ARLES : LES DÉCOUVERTES DES CRYPTOPORTIQUES DU FORUM

Il convient de mentionner un document épigraphique longtemps considéré comme un témoignage assuré d'honneurs précoces et exceptionnels rendus au *Divus Iulius* dans l'une de ses fondations coloniales. Cette inscription, découverte dans la galerie des cryptoportiques du *forum* par F. Benoit¹⁵³, introduit plus directement la question de la « présence » de

153. BENOIT 1952, p. 55 et *id.*, Informations archéologiques, *Gallia*, 11, 1953, p. 110 pour des compléments.

César à Arles, puisqu'il s'agit d'une plaque de marbre coloré — le revêtement d'une base de statue, sans doute¹⁵⁴ — portant une dédicace à un chevalier romain, personnage éminent de la colonie, puisqu'il a revêtu le duumvirat à deux reprises¹⁵⁵ (fig. 21). La présentation de sa carrière s'achève par la mention, hélas mutilée, d'une prêtrise municipale en relation avec le culte impérial, le flaminat de Rome, et d'un personnage dont le nom comporte le mot *Caesar*. F. Benoit, se fondant sur la présence assurée d'un mot entre *Romae* et *Caesaris*, restituait dans la lacune la mention de la divinisation du Dictateur, soit *flamini Romae et [diui] Caesaris*. On tira alors argument du lieu de découverte du fragment pour conclure à la possibilité d'une fondation religieuse précoce dans le premier centre monumental de la colonie, qui aurait précédé le sanctuaire en l'honneur d'Auguste¹⁵⁶, à la manière d'un *heroon* du fondateur, en quelque sorte. Si cette restitution s'était révélée exacte, nous aurions été en présence du seul exemple de culte au divin Jules de l'Occident romain¹⁵⁷ (en dehors de l'*Vrbs*). En réalité, une relecture récente de M. Christol a permis de reconnaître là un formulaire bien attesté par ailleurs : si le divin Jules ne reçoit jamais l'appellation de *divus Caesar* — il est désigné comme *diuus Iulius* —, on trouve en revanche, pour le premier *princeps*, la formule *Caesar Augustus* ou *Augustus Caesar*. Ainsi, pour désigner les prêtres du culte impérial, l'appellation *flamen* ou *sacerdos Augusti Caesaris* est plus rare, mais loin d'être inconnue¹⁵⁸. Le dédicataire a donc plus vraisemblablement géré une prêtrise du culte d'Auguste. Avec la lecture antérieure disparaît ainsi un argument fort en faveur d'un régime d'exception culturel ou honorifique relatif à César à Arles et on ne peut donc plus tirer argument de cette inscription pour postuler l'existence d'un culte précoce du divin Jules. De même, plus personne ne défend aujourd'hui une datation haute pour le magnifique portrait en marbre provenant lui aussi des cryptoportiques du *forum*¹⁵⁹ : longtemps considéré comme une effigie d'Octave de peu postérieure à la mort de César, « l'une des plus anciennes d'Occident » selon F. Benoit — on interprétait alors la *barbula* qui couvre les joues du jeune homme comme un signe de deuil¹⁶⁰ —, il a ensuite été rattaché par certains spécialistes à l'iconographie des *Caesares*, puis à celle de Marcellus¹⁶¹. Qu'elle ait figuré Caius César ou Marcellus, l'effigie, dont le type s'inscrit dans un strict rapport de dépendance avec le type « *Prima Porta* » de l'empereur, ne saurait être antérieure aux années 20 av. J.-C. Ces remarques sur l'ornementation statuaire du premier centre monumental de la colonie appellent une série de commentaires : en premier lieu, la tradition exégétique est marquée par le souci manifeste de lire l'empreinte arlésienne de César dans des témoignages indirects ou mutilés — qu'il s'agisse d'une prêtrise unique en son genre ou du « premier » portrait d'Octave de l'Occident romain —, ce qui a entraîné des propositions de datation biaisées. Or on ne peut plus occulter aujourd'hui les données chronologiques renouvelées qui découlent de leur récente relecture : selon ces dernières hypothèses, les vestiges épigraphiques

154. CHRISTOL 1996, p. 307.

155. *An. Ep.*, 1952, 169, et 1954, 104 ; CHRISTOL 1996, et 1999, p. 12-15, fig. 1, p. 13.

156. GROS 1987, p. 361, n. 78 ; CHRISTOL 1996, p. 309-310 et 1999, p. 13.

157. FISHWICK 1987, p. 130, n. 234 ; les ex. attestés sont ceux d'Éphèse et de Nicée, cf. WEINSTOCK 1971, p. 402.

158. Cf. les parallèles proposés par CHRISTOL 1999, p. 14.

159. ROSSO 2006, n° 110, p. 322-325, fig. 84, p. 323 (Marcellus), avec la bibl. antérieure.

160. BENOIT 1952, p. 44.

161. Pour l'identification avec Marcellus voir BALTBY 1977.

du Dictateur lors de jeux donnés en son honneur¹⁶⁵. À Arles comme ailleurs, le *Divus Iulius* est donc une figure qui est paradoxalement à la fois omniprésente et évanescence : malgré une quête incessante, les témoins assurés font défaut et demeurent d'interprétation très controversée.

CONCLUSION : « QUI D'AUTRE ? »¹⁶⁶

Les remarques qui précèdent ne visent en aucun cas à minimiser l'intérêt de cette œuvre, qui demeure tout à fait singulière par sa haute qualité d'exécution : c'est bien la virtuosité du traitement, plus encore que le matériau dans lequel elle est sculptée, qui signe ici l'œuvre d'importation¹⁶⁷. Indéniablement, ce portrait ne déparerait pas dans un monument de la capitale et il sort à l'évidence d'un atelier de niveau urbain. Cette caractéristique ne saurait pourtant, en toute rigueur, nous indiquer autre chose qu'une commande prestigieuse : elle suggère certes le haut rang d'un personnage, mais indique surtout ses capacités financières (ou ses réseaux), et ne nous livre pas à elle seule un nom. Paradoxalement, c'est cette indéniable proximité avec les officines de l'*Vrbs* qui invite à la prudence lorsqu'il s'agit de l'identifier, puisque l'effigie, de l'aveu même de ses découvreurs, ne reproduit aucun des deux types connus de l'iconographie de César, et qu'elle ne présente pas selon nous de caractéristiques stylistiques suffisamment probantes pour assurer une datation haute : le type de mimétisme qu'on appelle « visage d'époque » exprime précisément une volonté paroxystique d'adhésion à une personnalité et aux valeurs qu'elle incarne et, à ce titre, c'est dans des contextes naturellement marqués par l'empreinte du *divus Iulius* qu'elles ont d'abord vocation à s'exprimer. C'est pourquoi on ne peut souscrire au jugement selon lequel l'effigie arlésienne serait l'œuvre « d'un praticien qui ne connaissait pas vraiment les traits de César », et qui correspondrait donc davantage à « l'idée » qu'on pouvait s'en faire. Du fait de son statut juridique d'exception, celui d'un « îlot d'italicité »¹⁶⁸, une colonie de vétérans de César constituait sans doute, en milieu provincial et dans tous les types de cités, l'un des lieux où la personne du général étaient la moins abstraite, et sa physionomie la plus familière¹⁶⁹ — du moins auprès des colons. Pareilles approximations paraîtraient pour le moins incongrues dans un tel contexte.

Qui d'autre que César aurait pu avoir un tel portrait érigé à Arles ? Il ne s'agit pas de proposer à notre tour des identifications qui seraient privées de fondement ; en revanche, un témoignage comme celui de l'inscription des cryptoportiques évoquée plus haut¹⁷⁰ (fig. 21) peut indiquer d'utiles pistes de réflexion. En effet, le texte est gravé sur une plaque de marbre coloré qui devait être extrêmement coûteux : surtout, il constituait très certainement le revêtement d'une base de statue qui portait le portrait du chevalier en question. Ce personnage, dont la carrière locale s'est tout entière déployée avant la mort d'Auguste, dut compter parmi

165. GROS 2009b, p. 114, fig. 5.

166. F. JOHANSEN, dans LONG 2009, p. 81 ; cf. la citation complète *supra* n. 128.

167. Au tout début de l'Empire en effet, l'ensemble des portraits de marbre sont des importations.

168. CHRISTOL 1999, p. 12.

169. Je remercie vivement G. Sauron qui m'a suggéré cet argument supplémentaire.

170. Cf. *supra* p. 297-298.

les premiers de sa cité à exercer, après sa carrière équestre, un sacerdoce lié au culte impérial municipal¹⁷¹. Au caractère précieux du marbre utilisé pour la base devait répondre celui utilisé pour l'effigie qui la surmontait : ce sont des personnages de son rang qui ont pu, par les liens qu'ils avaient conservés lors de leurs précédentes charges, introduire les codes figuratifs alors en vigueur en Italie. Il représentait dans la *Colonia Iulia Paterna* de Narbonnaise ce qu'était un M. Holconius Rufus à Pompéi : duumvir, patron de la colonie et *Augusti Caesaris sacerdos*, ce dernier se faisait représenter avec une tête-portrait présentant un net « visage d'époque » césarien, et revêtu d'une cuirasse qui reprenait les motifs de la statue de Mars Ultor à Rome¹⁷². Pour reprendre une expression de M. Christol, « leur notabilité était soutenue par les services de l'État¹⁷³ » et ces services permettaient ce genre d'emprunts iconographiques.

Ce premier bilan ne se veut pas exhaustif, et bien des visages anonymes ont été laissés de côté. Le portrait tardo-républicain en Gaule n'a pas encore reçu l'attention qu'il méritait, et son étude reste à faire ; aussi nous a-t-il semblé opportun de traiter en priorité les témoins de l'émergence du portrait « officiel » (ou prétendu tel) qui, indubitablement, donnait le ton, en introduisant de nouveaux modes de représentation individuelle que des *domi nobiles* en quête d'affirmation de leur récente promotion pouvaient ensuite adopter à leur tour. Ce relatif désintérêt de la part des chercheurs a pu fausser notre perception de la contribution des Gaules à ce phénomène : quoique limité, le dossier gaulois offre un panorama remarquablement complet des différentes catégories de représentation individuelle qui apparaissent alors, des œuvres d'importation « stadtrömisch » représentées par les portraits honorifiques de personnages de haut rang aux premières adaptations locales en marbre, puis à leurs imitations en calcaire. Si les témoins iconographiques et épigraphiques, remontant aux années centrales du 1^{er} siècle av. J.-C., font presque totalement défaut, la mémoire de ces effigies républicaines nous semble avoir été conservée ou plus exactement ravivée au début de l'époque impériale, où de probables galeries rétrospectives, certes plus modestes que leurs antécédents romains, ont vu le jour. Au plan méthodologique, les révisions critiques auxquelles invitent les recherches actuelles sur le portrait romain peuvent sembler purement négatives en première lecture, puisqu'elles suggèrent de rejeter la plupart des identifications proposées : en réalité, ce jugement ne se justifie que parce que notre regard actuel nous conduit à accorder une valeur ajoutée à ce qui est unique, pionnier ou « original ». Or les répliques ou re-créations postérieures, comme les nombreux exemples de « visages d'époque » qui répondent en filigrane à l'arrivée du portrait impérial, ne constituent en rien des versions dévaluées de leurs modèles anciens et prestigieux : au contraire, dans une société de l'*imitatio* et de l'*aemulatio*, elles témoignent de la vitalité prolongée des réinterprétations et des appropriations opérées par les sociétés provinciales.

Emmanuelle Rosso,

Université de Provence, Centre Camille-Jullian,
MMSH, 5, rue du Château-de-l'Horloge,
13094 Aix-en-Provence Cedex 2.
rosso_emma@yahoo.fr

171. CHRISTOL 1996, p. 312.

172. ZANKER 1981.

173. CHRISTOL 1996.

ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDREAE 2005-2006 B. ANDREAE, Die Bildnisse des Gaius Cilnius Maecenas in Arezzo und an der *Ara Pacis*, *RM*, 112, p. 121-161.
- ARCE 1997 J. ARCE *et al.*, *Hispania romana. Da terra di conquista a provincia dell'impero (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 settembre - 23 novembre 1997)*, Milan.
- AUDIN 1982 A. AUDIN, *Catalogue du Musée de la civilisation romaine*, Lyon.
- BADIAN 1958 E. BADIAN, *Foreign Clientelae (264-70 BC)*, Oxford.
- BALTY 1977 J.-Ch. BALTY, Notes d'iconographie julio-claudienne, IV- M. Claudius Marcellus et le « type B » de l'iconographie d'Auguste jeune, *Ant. Kunst*, 20, p. 108-112, pl. 25, 1 et pl. 28, 2.
- BALTY 1981 J.-Ch. BALTY, Un portrait romain d'époque républicaine trouvé en Narbonnaise à Murviel-lès-Montpellier (Hérault), *RAN*, 14, p. 89-98.
- BALTY 1993 J.-Ch. BALTY, *Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt (11. Trierer Winckelmannsprogramm, 1991)*, Mayence.
- BALTY 2004 J.-Ch. BALTY, Statuaire idéale et romanisation en Narbonnaise et dans les Trois Gaules, *RA*, p. 168-170.
- BALTY, CAZES 1995 J.-Ch. BALTY, D. CAZES, *Portraits impériaux de Béziers. Le groupe statuaire du forum*, Toulouse.
- BALTY, CAZES 2005 J.-Ch. BALTY, D. CAZES, *Sculptures antiques de Chiragan. I, 1. Les portraits romains. Époque julio-claudienne*, Toulouse.
- BAUDOIN, LIOU 1994 C. BAUDOIN, B. LIOU, *Une cargaison de bronzes hellénistiques. L'épave Fourmies C à Golfe Juan (Archeonautica, 12)*, Paris.
- BAZIN 1891a H. BAZIN, *Vienne et Lyon gallo-romains*, Paris.
- BAZIN 1891b H. BAZIN, Plans de Vienne et Lyon gallo-romains d'après les monuments antiques, les ruines et les comptes-rendus de fouilles, *BACTH*, p. 19-378.
- BELTRÁN, NOGALES BASARRATE 2008 J. A. BELTRÁN, T. NOGALES BASARRATE éd., *Marmora hispana: explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania romana, Hispania antigua. Serie Arqueológica*, Rome.
- BENOIT 1952 F. BENOIT, Le sanctuaire d'Auguste et les cryptoportiques d'Arles, *RA*, 39, p. 31-67.
- BÉRARD-AZZOUZ 2003 O. BÉRARD-AZZOUZ dir., *Mystère des bronzes antiques* (cat. expo., Musée de l'Éphèbe), Cap d'Agde.
- BORDA 1943 M. BORDA, *Monumenti archeologici tuscolani nel Castello di Agliè*, Rome.
- BOSCHUNG 1986 D. BOSCHUNG, Überlegungen zum Liciniergrab, *JdI*, 101, p. 257-287.
- BOSCHUNG 1993 D. BOSCHUNG, *Die Bildnisse des Augustus (Das römische Herrscherbild, II-1)*, Berlin.
- BOSCHUNG 2002 D. BOSCHUNG, Gens Augusta. *Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses (Monumenta Artis Romanae, 32)*, Mayence.
- BRAEMER 1948-49 Fr. BRAEMER, Une tête masculine trouvée à Poilhes, *BSNAF*, p. 112-116, pl. IV.
- BRAEMER 1952-53 Fr. BRAEMER, Les portraits antiques trouvés à Martres-Tolosane, *BSNAF*, p. 143-148.
- BRAEMER 1966 Fr. BRAEMER, À propos d'un portrait récemment découvert à Puissalicon (Hérault), dans R. CHEVALLIER éd., *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à A. Piganiol*, Paris, p. 383-384.

- BRAEMER 1982 Fr. BRAEMER, Le portrait impérial, son rôle dans la propagande impériale et dans le maintien de la stabilité du gouvernement de l'Empire, dans *Akten 'Römisches Porträt'. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin* 2/3, p. 163-166.
- CADARIO 2005 M. CADARIO, *Studium bellicae gloriae*: l'immagine militare tardo-repubblicana ad Aquileia, dans G. CUSCITO, M. VERZAR-BASS dir., *Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato longobardo. La cultura artistica nell'età romana (II. sec. a. C.-III sec. d. C.)*, Trieste, p. 611-628.
- CADARIO 2006 M. CADARIO, Le statue di Cesare a Roma tra il 46 e il 44 a.C. La celebrazione della vittoria e il confronto con Alessandro e Romolo, *Acme*, 59, p. 25-70.
- CAG *Carte archéologique de la Gaule.*
- Caesar ist in der Stadt 2004 *Caesar ist in der Stadt. Die neu entdeckten Marmorbildnisse aus Pantelleria* (cat. expo. Hambourg), 2004.
- CAVALIER, FAEDO, BOSCHUNG 1995 O. CAVALIER, L. FAEDO, D. BOSCHUNG, À propos de la tête de César en bronze de la donation Puech au Musée Calvet d'Avignon, *RA*, p. 69-89.
- CHARBONNEAUX 1950 J. CHARBONNEAUX, Un portrait du triumvir Marc Antoine à Narbonne, *Musées de France*, p. 68-70.
- CHRISTOL 1996 M. CHRISTOL, Notes d'épigraphie 1. Un chevalier d'Arles, prêtre du culte impérial, *Cahiers Glotz*, 7, p. 307-312.
- CHRISTOL 1999 M. CHRISTOL, L'épigraphie et les débuts du culte impérial dans les colonies de vétérans en Narbonnaise, *RAN*, 32, p. 11-20.
- CHRISTOL, DARDE 2009 M. CHRISTOL, D. DARDE dir., *L'expression du pouvoir au début de l'empire. Autour de la Maison Carrée à Nîmes*, Paris.
- CHRISTOL, HEIJMANS 1992 M. CHRISTOL, M. HEIJMANS, Les colonies latines de Narbonnaise : un nouveau document d'Arles mentionnant la *Colonia Iulia Augusta Avennio, Gallia*, 49, p. 37-44.
- COARELLI 1992 F. COARELLI, Varrone e il teatro di Casinum, *Ktéma*, 17, p. 87-108.
- COARELLI 1996 F. COARELLI, Il ritratto di Varrone : un tentativo di paradigma indiziario, dans *Revixit Ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Rome, p. 418-433.
- COARELLI 1998 F. COARELLI, Lépidé et *Alba Fucens*, *REA*, 100, p. 461-475.
- COARELLI 2002 F. COARELLI, I ritratti di Mario e Silla a Monaco e il sepolcro degli Scipioni, *Eutopia*, 2.1, p. 47-76.
- CROZ 2002 J.-Fr. CROZ, *Les portraits sculptés de Romains en Grèce et en Italie de Cynoscéphales à Actium (197-31 av. J.-C.) : essai sur les perspectives idéologiques de l'art du portrait*, Paris.
- DARBLADE-AUDOIN 2006 M.-P. DARBLADE-AUDOIN, *Recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule, II : Lyon*, Paris.
- DEMOUGEOT 1968 E. DEMOUGEOT, Remarques sur les débuts du culte impérial en Narbonnaise, *Provence Historique*, p. 39-65.
- DENTI 1991 M. DENTI, *Ellenismo e romanizzazione nella X regio. La scultura delle élites locali dall'età repubblicana ai Giulio-Claudi*, Rome.
- DONDIN-PAYRE, RAEPSAET-CHARLIER 1999 M. DONDIN-PAYRE, M.-Th. RAEPSAET-CHARLIER dir., *Cités, municipes, colonies. Le processus de municipalisation en Gaule et en Germanie sous le haut Empire romain*, Paris.

- ESPÉRANDIEU 1910 É. ESPÉRANDIEU, *Recueil des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, III, Paris.
- EVERS 1991 C. EVERS, Propagande impériale et portraits officiels. Le type de l'adoption d'Antonin le Pieux, *RM*, 98, p. 249-262.
- FAEDO 1995 L. FAEDO, À propos de l'iconographie de César : retour sur le type Camposanto, *RA*, p. 73-81.
- FEJFER 2008 J. FEJFER, *Roman Portraits in Context*, Berlin-New York.
- FISHWICK 1987 D. FISHWICK, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire*, I, 1, Leyde.
- FITTSCHEN 1991 Kl. FITTSCHEN, Pathossteigerung und Pathosdämpfung. Bemerkungen zu griechischen und römischen Porträts des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr., *AA*, p. 253-270.
- FUCHS 1999 M. FUCHS, Et in hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus. *Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr.*, Mayence.
- GAGGADIS-ROBIN, HERMARY, REDDÉ, SINTÈS 2009 V. GAGGADIS-ROBIN, A. HERMARY, M. REDDÉ, Cl. SINTÈS éd., *Les ateliers de sculpture régionaux : techniques, styles et iconographie (Actes du X^e colloque international sur l'art provincial romain – Arles et Aix-en-Provence, 21-23 mai 2007)*, Aix-en-Provence/Arles.
- GARCIA Y BELLIDO 1966 A. GARCIA Y BELLIDO, Los mercatores, negotiatores y publicani como vehículos de romanización en la España romana preimperial, *Hispania*, 26, p. 497-512.
- GASPARRI 2009 C. GASPARRI dir., *Le sculture Farnese, II. I ritratti*, Vérone.
- GOUDINEAU 1998 Chr. GOUDINEAU, *Regard sur la Gaule*, Paris.
- GRIMM 1970 G. GRIMM, Zu Marcus Antonius und C. Cornelius Gallus, *JdI*, 85, p. 158-170.
- GRIMM 1989 G. GRIMM, Die Porträts der Triumvirn C. Octavius, M. Antonius und M. Aemilius Lepidus. Überlegungen zur Entstehung und Abfolge der Bildnistypen des Kaisers Augustus, *RM*, 96, p. 347-364.
- GROS 1987 P. GROS, Un programme augustéen : le centre monumental de la colonie d'Arles, *JdI*, 102, p. 340-363.
- GROS 2009a P. GROS, *La Gaule Narbonnaise. De la conquête romaine au III^e siècle ap. J.-C.*, Paris.
- GROS 2009b P. GROS, Les « villes d'Auguste » en Narbonnaise. Nouvelles recherches sur Arles et Nîmes, dans CHRISTOL, DARDE 2009, p. 111-118.
- HEIJMANS 1991 M. HEIJMANS, Nouvelles recherches sur les cryptoportiques d'Arles et la topographie du centre de la colonie, *RAN*, 24, p. 161-199.
- HEIJMANS, SINTÈS 1992 M. HEIJMANS, Cl. SINTÈS, L'évolution de la topographie de l'Arles antique. Un état de la question, *Gallia*, 49, p. 37-44.
- HERMON 1993 E. HERMON, *Rome et la Gaule Transalpine avant César (125-59 av. J.-C.)*, Laval.
- HESBERG 2008 H. VON HESBERG, Agli inizi della scultura romana sul Reno, dans SLAVAZZI 2008, p. 111-118.
- HESBERG, PANCIERA 1994 H. VON HESBERG, S. PANCIERA, *Das Mausoleum des Augustus. Der Bau und seine Inschriften*, Munich.
- HOFF 1994 R. VON DEN HOFF, *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*, Munich.
- HOFTER 1988 M. HOFTER, Porträt, dans *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (cat. expo. Berlin), Berlin, p. 194-199 (291-343).

- HOLTZMANN, SALVIAT 1981 B. HOLTZMANN, Fr. SALVIAT, Les portraits sculptés de Marc Antoine, *BCH*, 105, p. 265-287.
- JOHANSEN 1967 F. JOHANSEN, Antichi ritratti di Caio Giulio Cesare nella scultura, *Anal. Rom.*, 4, p. 7-68.
- JOHANSEN 1987 F. JOHANSEN, The portraits in marble of Gaius Julius Caesar. A review, dans *Portraits in the J. Paul Getty Museum*, 1, Malibu, p. 17-40.
- JUNKER 2008 Kl. JUNKER, Die Porträts des Pompeius Magnus und die mimetische Option, *RM*, 113, p. 69-94.
- KOCKEL 1993 V. KOCKEL, *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten: ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Mayence.
- KYRIELEIS 1975 H. KYRIELEIS, *Bildnisse der Ptolemäer*, Berlin.
- KYRIELEIS 1976 H. KYRIELEIS, Ein Bildnis des Marcus Antonius, *AA*, p. 85-90.
- LAPART 1997-1998 J. LAPART, Têtes gallo-romaines en marbre récemment découvertes dans le Gers, *Aquitania*, 15, p. 327-343.
- LEÓN 1980 P. LEÓN, Die Übernahme des römischen Porträts in Hispanien am Ende der Republik, *Mad. Mitt.*, 21, p. 165-179.
- LONG 2009 L. LONG dir., *César, le Rhône pour mémoire : vingt ans de fouilles dans le fleuve à Arles* (cat. expo. 24 octobre 2009-19 septembre 2010, Arles, Musée départemental de l'Arles antique), Arles.
- MASSNER 1982 A.-K. MASSNER, *Das römische Herrscherbild, 4. Bildnisgleichung. Untersuchungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Augustusporträts, 43 v. Chr. - 68 n. Chr.*, Berlin.
- MEGOW 1985 W.-R. MEGOW, Kameen späthellenistischer und frühaugusteischer Zeit, *JdI*, 110, p. 445-496.
- MEGOW 1987 W.-R. MEGOW, Porträtmiszellen, *RM*, 94, p. 91-105.
- MEGOW 2005 W.-R. MEGOW, *Republikanische Bildnis-Typen*, Francfort.
- MICHEL 1967 D. MICHEL, *Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius. Archäologische Untersuchungen*, Bruxelles.
- NOGALES BASARRATE 1997a Tr. NOGALES BASARRATE, Ritratti di provinciali. Immagini dei nuovi coloni nelle nuove colonie, dans *ARCE* 1997, p. 112-115.
- NOGALES BASARRATE 1997b Tr. NOGALES BASARRATE, *El retrato privado en Augusta Emerita*, Badajoz.
- NOGALES BASARRATE 2001 Tr. NOGALES BASARRATE, Autorrepresentación de las elites provinciales. El ejemplo de *Augusta Emerita*, dans M. NAVARRO CABALLERO, S. DEMOUGIN éd., *Élites hispaniques*, Bordeaux, p. 121-138.
- OSANNA, SCHAEFER, TUSA 2003 M. OSANNA, T. SCHAEFER, S. TUSA, I ritratti imperiali dell'antica Cossyra (acropoli di San Marco, Pantelleria), *Sic. Antiqua*, 36, p. 79-84.
- PAPINI 2004a M. PAPINI, I ritratti di 'Marius' e 'Silla' e l'ombra degli 'Scipiones', *Boll. Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, 24, p. 71-111.
- PAPINI 2004b M. PAPINI, *Antichi volti della Repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo a.C. (Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma. Suppl., 13)*, Rome.
- PARISI PRESICCE 1997 C. PARISI PRESICCE, Il Bruto Capitolino: ritratto ideale di un vir illustris, *BCAR*, 98, p. 43-110.
- PELLETIER, ROSSIAUD 1990 A. PELLETIER, J. ROSSIAUD dir., *Histoire de Lyon*, Roanne.
- PFLUG 1989 H. PFLUG, *Römische Porträtstelen in Oberitalien: Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mayence.

- Le regard de Rome* 1995 *Le regard de Rome. Portraits romains des musées de Mérida, Toulouse et Tarragona* (cat. expo. Mérida, Toulouse, Tarragone, 1995), Toulouse, 1995.
- RICCARDI 2000 L. A. RICCARDI, Uncanonical imperial portraits in the Eastern Roman provinces. The case of the Kanellopoulos Emperor, *Hesperia*, 69, p. 105-132.
- RODÀ 1988 I. RODÀ, El retrato romano en el N. E. de la Tarraconense, dans *Ritratto ufficiale e ritratto privato. Atti della II Conferenza internazionale sul ritratto romano, Roma 26 - 30 settembre 1984 (Quaderni de « La ricerca scientifica », 116)*, Rome, p. 453-462.
- ROLLEY 2006 Cl. ROLLEY, À la recherche des enfants de Cléopâtre, dans B. ANDREAE dir., *Kleopatra und die Caesaren* (cat. expo. Hambourg 2006-2007), Munich.
- ROLLEY 2007 Cl. ROLLEY, Attributs et iconographie. Un enfant royal à Agde ?, dans *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César (Coll. ÉFR, 390)*, Rome, p. 185-191.
- ROMEO 1998 I. ROMEO, Ingenuus leo. *L'immagine di Agrippa (Xenia antiqua. Monografie, 6)*, Rome.
- ROMUALDI 1987 A. ROMUALDI, I ritratti romani di epoca repubblicana e giulio-claudia del Museo Archeologico di Firenze, *RM*, 94, p. 43-90.
- ROSSO 2004 E. ROSSO, Élités et *imitatio*. La reprise par les élites des types statuaire impériaux, dans M. CEBELLAC-GERVASONI, *Autocélébration des élites locales dans le monde romain. Contexte, textes, images (IIe s. av. J.-C. - IIIe s. ap. J.-C.)*, Clermont-Ferrand, p. 33-57.
- ROSSO 2006 E. ROSSO, *L'image de l'empereur en Gaule romaine : portraits et inscriptions*, Paris.
- ROSSO 2009 E. ROSSO, Le nez de César, *L'Histoire*, 342, mai 2009, p. 20-21.
- ROTH-CONGÈS 2009 A. ROTH-CONGÈS, Pour une datation triumvirale du mausolée des Iulii à Glanum, dans GAGGADIS-ROBIN, HERMARY, REDDÉ, SINTÈS 2009, p. 59-70.
- ROUQUETTE 2008 J.-M. ROUQUETTE dir., *Arles. Histoire, territoires et cultures*, Paris.
- SAURON 1980 G. SAURON, *Templa serena*. A propos de la « villa des Papyri » d'Herculaneum : contribution à l'étude des comportements aristocratiques romains à la fin de la République, *MEFRA*, 92, p. 277-301.
- SCHMID 2009 S. G. SCHMID, *Summi viri* à Murviel-lès-Montpellier ?, dans GAGGADIS-ROBIN, HERMARY, REDDÉ, SINTÈS 2009, p. 105-116.
- SEHLMAYER 1999 M. SEHLMAYER, *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit: Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Standesbewusstseins (Historia Einzelschriften, 130)*, Stuttgart.
- SENA CHIESA 1995 G. SENA CHIESA dir., *Augusto in Cisalpina. Ritratti augustei e giulio-claudi in Italia settentrionale*, Bologne.
- SLAVAZZI 1996 F. SLAVAZZI, Italia verius quam provincia. *Diffusione e funzioni delle copie di sculture greche nella Gallia Narbonensis*, Naples.
- SLAVAZZI 2004 F. SLAVAZZI, Copies d'œuvres de Polyclète en Narbonnaise et dans les Gaules, *RA*, p. 156-159.
- SLAVAZZI, MAGGI 2008 F. SLAVAZZI, S. MAGGI dir., *La scultura romana dell'Italia settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna*, Florence.
- SOLIER 1986 Y. SOLIER, *Narbonne (Aude). Les monuments antiques et médiévaux. Le Musée Archéologique et le Musée Lapidaire*, Paris.

- THOLLARD 2009 P. THOLLARD, *La Gaule selon Strabon. Du texte à l'archéologie. Géographie, livre IV. Traduction et études (BAMA, 3)*, Paris.
- TRAVERSARI 1968 G. TRAVERSARI, *Museo archeologico di Venezia. I ritratti*, Venise.
- TRILLMICH 1997 W. TRILLMICH, Il modello della metropoli, dans *ARCE* 1997, p. 131-141.
- TRUNK 1994 M. TRUNK, Pompeius Magnus. Zur Überlieferung und zur 'Zwiespältigkeit' seines Porträts, *AA*, p. 473-487.
- TRUNK 2008 M. TRUNK, Studien zur Ikonographie des Pompeius Magnus – die numismatischen und glyptischen Quellen, *JdI*, 123, p. 101-170.
- VALERI 2005 C. VALERI, *Marmora Phlegraea. Sculture del Rione Terra di Pozzuoli*, Rome.
- WEINSTOCK 1971 St. WEINSTOCK *Divus Iulius*, Oxford.
- WÜNSCHE 1982 R. WÜNSCHE, 'Marius' und 'Sulla'. Untersuchungen zu republikanischen Porträts und deren neuzeitlichen Nachahmungen, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 33, p. 7-38.
- ZANKER 1976 P. ZANKER, Die Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten, dans *Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974*, Göttingen, p. 581-605.
- ZANKER 1981 P. ZANKER, Das Bildnis des M. Holconius Rufus, *AA*, p. 349-361.
- ZANKER 1982 P. ZANKER, Herrscherbild und Zeitgesicht, dans *Akten 'Römisches Porträt'. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin* 2/3, p. 307-312.
- ZANKER 1983 P. ZANKER, Zur Bildnisrepräsentation führender Männer in mittelitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der iulisch-claudischen Kaiser, dans *Les « Bourgeoisies » municipales italiennes aux IIe et Ier siècles av. J.-C.* (Centre Jean-Bérard), Naples, p. 251-266, pl. 23-34.
- ZANKER 1995 P. ZANKER, Individuum und Typus. Zur Bedeutung des realistischen Individualporträts der späten Republik, *AA*, p. 473-481.
- ZANKER 2001 P. ZANKER, I ritratti di Marco Tullio Cicerone: visione, autorappresentazione, interpretazione, dans E. NARDUCCI dir., *Cicerone. Prospettiva 2000, Atti del Symposium Ciceronianum Arpinas, Arpino, 5 maggio 2000*, Florence, p. 16-58.
- ZANKER 2008 P. ZANKER, Le irritanti statue di Cesare e i suoi ritratti contraddittori, dans *Giulio Cesare. L'uomo, le imprese, il mito* (cat. expo. Milan), p. 72-79.
- ZANKER, FITTSCHEN 1983 P. ZANKER, Kl. FITTSCHEN, Herrscherbild und Zeitgesicht. Probleme mit der Forschung in der klassischen Archäologie, dans *Forschung in der Bundesrepublik Deutschland. Beispiele, Kritik, Vorschläge*, Weinheim, p. 23-30.