

Pardyová, Marie

Le sarcophage de Portnaccio et la composition de son décor

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. N, Řada klasická.
2004, vol. 53, iss. N9, pp. [55]-76

ISBN 80-210-3498-X

ISSN 1211-6335

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114143>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MARIE PARDYOVÁ

LE SARCOPHAGE DE PORTNACCIO ET LA COMPOSITION DE SON DÉCOR

A la mémoire de mon professeur
Doc. Dr. Oldřich Pelikán, DrSc.

Les analyses proposées du décor du sarcophage de Portonaccio soulignent avant tout l'aspect formel de sa composition. En s'inspirant par des guerres contre les Quades, Marcomans et d'autres tribus germaniques, entreprises sous Marc-Aurèle et auxquelles dut participer le destinataire de ce monument, le sculpteur y représenta un conflit acharné des cavaliers romains et des barbares (Fig. 1). Un décor aussi compliqué et varié comme celui qui fut choisi et rassemblé pour remplir le front de ce sarcophage, offre une profusion des motifs très dynamiques. Grâce aux valeurs optiques, elle rappelle plutôt un frémissement instantané d'où surgissent les Romains, les barbares et leurs chevaux. Tous ces motifs sont disposés d'une manière concentrique autour de la figure d'un général romain pour la sépulture duquel ce sarcophage fut destiné. La scène qui exprime une action dramatique est encadrée par des couples des prisonniers barbares figurés au pied des grands trophées, porte-enseignes typiques de la victoire. A cette signification aboutit l'ensemble du décor et ainsi il veut éterniser les mérites personnels du protagoniste.

Pour tracer ce tableau, l'artiste eut recours aux motifs typiques des guerres et batailles qui faisaient part du répertoire mythologique et à Rome, ils ont été réactualisés dans le sens de la réalité concrète et encore enrichis par plusieurs exemples et variantes des poses des combattants. Pour pouvoir illustrer des entreprises militaires, si on prend en considération par exemple toutes les péripéties des guerres daciennes sur la colonne de Trajan, les artistes devaient figurer aussi une quantité considérable des vaincus. Avec le changement progressif du style dans le dernier tiers du 2^e siècle, on eut recours aux motifs particulièrement dynamiques et mouvementés pour souligner le caractère difficile des guerres contre les barbares transdanubiens dont l'imminence inattendue menaçait l'empire.

Si on regarde le décor du sarcophage, il est clair que les relations extrêmement variées parmi les figures opposées et entrelacées des combattants des deux parties nécessitaient un arrangement sophistiqué et réfléchi de tous les détails. Le sculpteur dut prendre en considération une proportionnalité des formes. Le ta-

bleau fut globalement disposé à partir un réseau géométrique défini par quelques lignes principales correspondantes aux symétries et antithèses des figures représentées comme le mentionnent plusieurs auteurs qui ont analysé ce monument (Pelikán, 1965, 46; Turcan 1995, 225).

Mon professeur, Monsieur O. Pelikán mit en relief la forme d'un rhombe que définissent des lances, boucliers et mouvements des combattants disposés en tant que les lignes axiales autour de la figure centrale du commandant. Il a publié cette analyse ensemble avec sa définition des lignes maîtresses qui précisent la composition du grand sarcophage Ludovisi dans son livre *Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität* paru en 1965 (Pelikán, 1965, 46; 120s., 157). Plus tard, il destina à l'analyse de ce problème plusieurs séminaires que j'ai fréquentés dans les années 1973–75 en y analysant même la solution à laquelle, dans le cas du sarcophage Ludovisi, parvint B. Andrae (1968, 633ss.).

En passant en revue les tendances qui surgissent après 170 dans le domaine des sarcophages, R. Turcan souligne le fait que le décor des grands sarcophages dut consister dans la superposition de plusieurs plans (Turcan, 1995, 226ss.). L'exubérance et la densité des motifs figurés sur de grands exemplaires de l'époque ont rendu difficile une compréhension de l'action figurée et cette ordonnance fut nécessaire pour permettre à différencier et comprendre les plans sur lesquels l'action se déroulait. Le fait que certains sarcophages atteignirent des dimensions monumentales, apporta un changement considérable de leur hauteur. Jusqu'à cette époque, les cuves simples n'offraient pas assez de place pour présenter les événements figurés en perspective. Une représentation habituelle de bataille ou de guerre nécessite au moins une combinaison de trois plans pour évoquer une situation où des personnages victorieux en haut s'attaquent à ceux qui sont en train de succomber et enfin ceux qui ont été déjà vaincus, blessés ou inanimés se trouvent prostrés par terre. Les dimensions restreintes des sarcophages utilisés jusqu'à cette époque aux cuves plutôt allongées en dépit de la hauteur ne permettaient pas de mettre en jeu les moyens de la perspective.¹ L'agrandissement des sarcophages apporta une plus large et haute surface à sculpter qui, par son format, rappelle les dimensions d'un tableau de chevalet. Elle propose plusieurs solutions pour figurer des événements plus compliqués disposés selon une construction géométrique ou étagés et réunis par les moyens de la perspective. Sur les exemplaires qui datent de cette époque on peut constater une combinaison assez habile de ces trois moyens disponibles.

Le grand sarcophage de Portonaccio fut sculpté vers 180 ou légèrement après et il représente un chef-d'oeuvre de la sculpture romaine de cette époque. Son décor est presque contemporain avec les reliefs de la colonne de Marc-Aurèle.

¹ Par exemple le petit sarcophage Ludovisi (n° d'inv. 8569) qui, aux alentours de 170, fut encore inspiré par les motifs des batailles hellénistiques ou un sarcophage de bataille conservé à Palerme (n° d'inv. 739/90, cf. Tusa, 1957, 155ss. T. XCII-XCVII) qui lui est un peu plus postérieur. Cet exemplaire représente une version simplifiée du sarcophage de Portonaccio, le choix des motifs est presque identique mais puisque son hauteur n'atteint plus que 0,45 m, l'enchaînement de la plupart des motifs paraît plus linéaire.

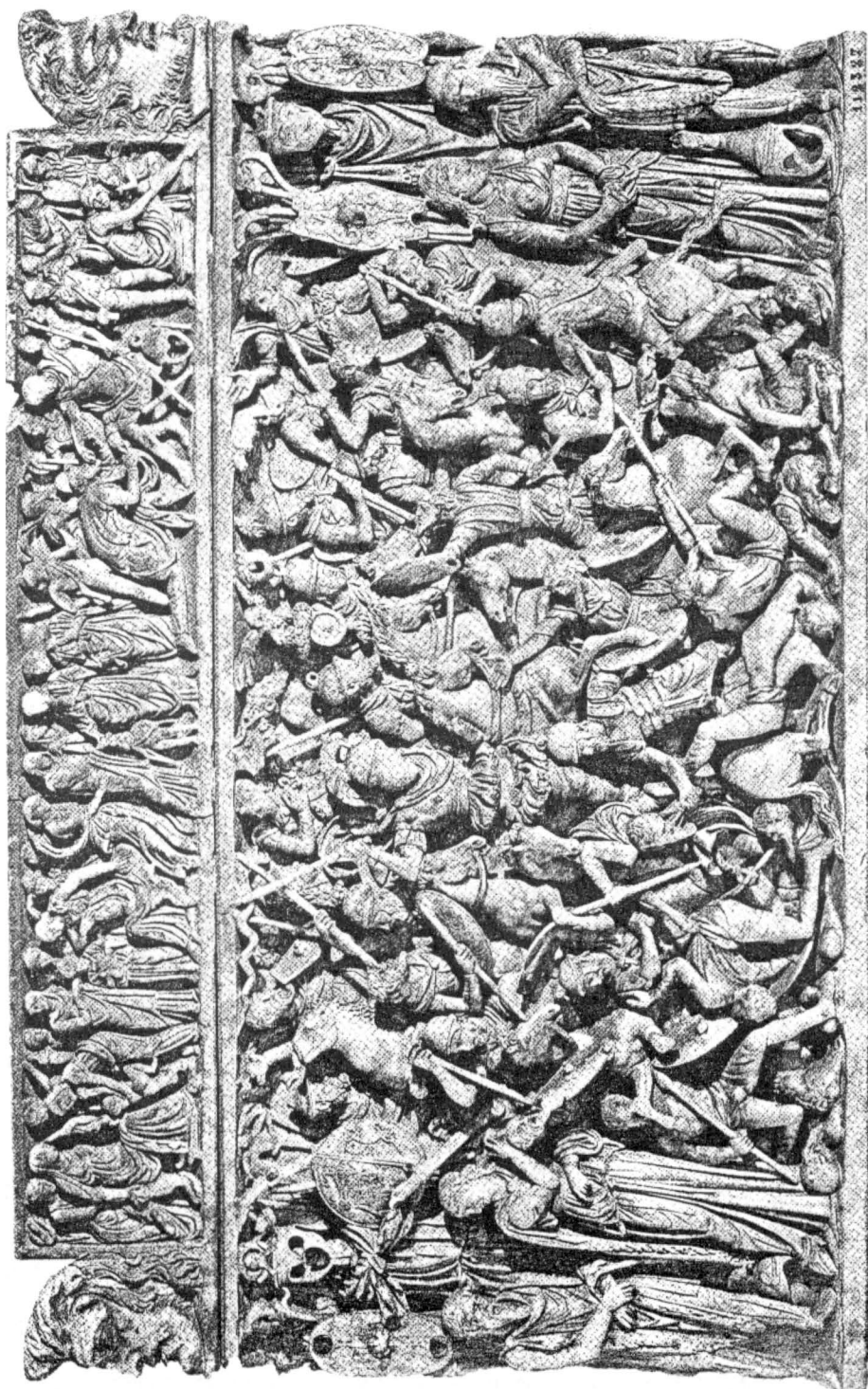


Fig. 1: Grand sarcophage de Portonaccio, Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme, n° d'inv. 112327.

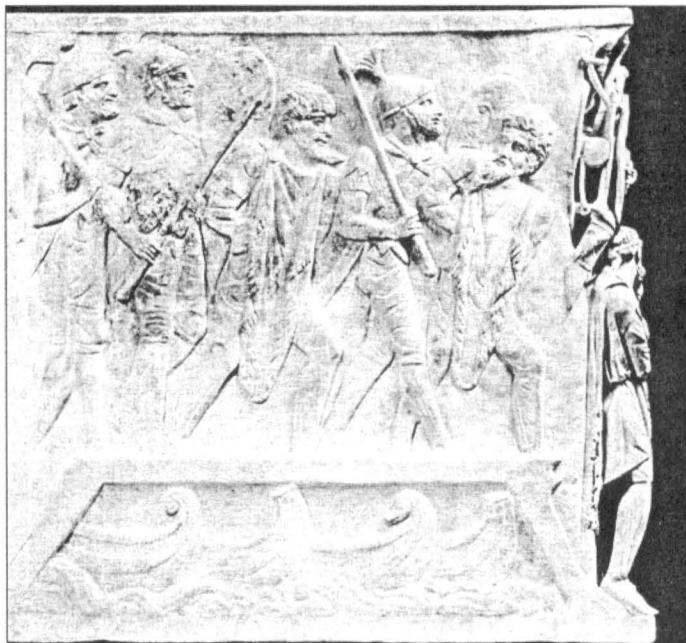


Fig. 2 a, b: Petits côtés du sarcophage:

- a: à gauche: Soldats romains escortent deux barbares captifs et passent un pont provisoire construit avec des bateaux
 b: à droite: Deux chefs barbares implorent la clémence du général romain (destinataire du monument) et rejettent leurs armes

Comme celle-ci, il reflète l'expression des mêmes sentiments à la fois déchaînés et effrayés caractérisants un combat fatal et cruel qu'apportèrent les guerres contre les barbares parce que ils menacèrent la paix non seulement dans le territoire des confins septentrionaux de l'empire mais ils osèrent de faire une irruption jusque en Italie qui depuis trois siècles, ne fut pas confrontée avec un envahisseur.

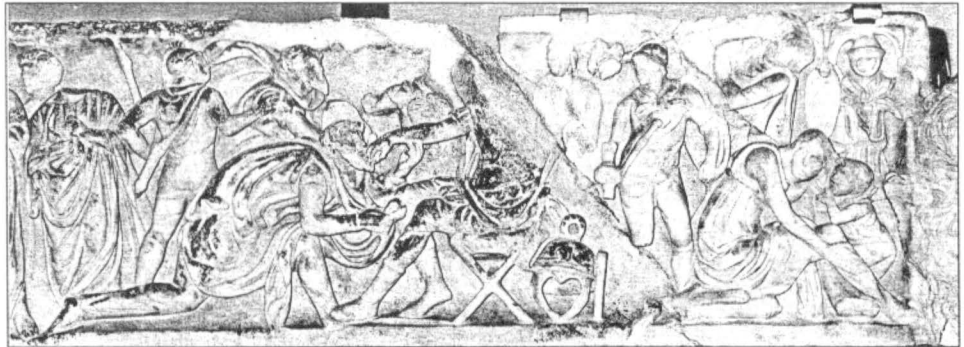


Fig. 3 a, b, c: Motifs figurés sur le couvercle

Pour une description des situations dynamiques exaltées quelquefois jusqu'à l'extrême, les sculpteurs développèrent un style expressionniste et pour renforcer

l'impression d'une confusion totale, ils ont eu recours aux effets optiques travaillés très habilement. Ces moyens sont propres à une rhétorique qui avait pour but émouvoir et mettre en relief les valeurs typiquement romaines comme la vertu (*virtus*) militaire, intransigeance envers les ennemis mais aussi une clémence (*clementia*) vis-à-vis des soumis.²

L'art funéraire romain offrait plusieurs possibilités pour illustrer les qualités typiquement romaines que voulaient exalter des commanditaires des sarcophages. Les personnages qui faisaient une carrière politique ou militaire et y acquièrent une certaine renommée, choisissaient souvent un décor reflétant des événements mémorables de leur vie, comme la naissance, le mariage etc. Dans le cas du grand sarcophage de Portonaccio, ceux-ci furent sculptés sur le front relevé du couvercle. Une description des exploits militaires romains et de batailles pendant lesquels le protagoniste se distingua, occupe le front et les petits côtés de la cuve. Ce sarcophage dut être confectionné pour un général combattant, sous Marc-Aurèle au cours des campagnes militaires contre les Marcomans, Quades et d'autres tribus barbares qui, à partir de l'an 168 menaçaient le territoire romain. On l'identifie avec *Aulus Iulius Pompilius* qui assumait le commandement d'un contingent constitué par des soldats et de la cavalerie des légions danubiennes. Il semble que le motif du sanglier figuré près du bord supérieur de la cuve, pourrait fournir un indice pour cette interprétation. Il s'agit d'un symbole typique des légions *I Italica* et *II Adiutrix*. Celles-ci opéraient contre les barbares sur le territoire de la Pannonie et Moésie inférieures (Calandra, 1998, 162).



Fig. 4: Petit sarcophage de bataille du Musée Nationale de Palerme

Le sarcophage conçu d'une manière aussi grandiose et avec un décor splendide dut être confectionné vraisemblablement à une commande individuelle. Ses dimensions atteignent 2,39 m de longueur, 1,14 m de hauteur (la hauteur de la lastre antérieure du couvercle fait de 0,365 m en plus) et 1,16 m de profondeur. Les reliefs dont il fut décoré sont répartis non seulement sur le front du couvercle et de la cuve mais aussi sur ses petits côtés (Fig. 2 a, b) mais le relief y est, comme d'habitude moins accusé.

Le sculpteur qui exécuta le décor de ce sarcophage fit preuve incontestable de ses qualités professionnelles surtout en ce qui concerne la hauteur du relief et la minutie du modelé. Il réalisa des évacuations du matériel en profondeur assez har-

² Cf. Virgile, *Aen.* VI, 847ss.

dies et massives qui permirent une confection précise de nombreux détails, parmi lesquels abondent des motifs assez subtils tels que les tiges des lances et des étendards. A part de cela, il exécuta soigneusement le modelé d'autres menus accessoires presque entièrement libérés du fond. Il accomplit tous ces éléments avec un savoir-faire et une patience exceptionnelles qui témoignent de la virtuosité de sa pratique sculpturale. Celle-ci représente un standard professionnel plus ou moins habituel pour la grande partie du 2^e siècle après J.-C., mais vers 180, elle reflète aussi un nouveau intérêt pour les qualités optiques du relief et de son modelé.

On peut comparer la hauteur du relief et la mesure considérable des évacuations autour des motifs mentionnés en ce concentrant sur la transition du relief plat sur les deux petits côtés et en observant à la fois des vides dégagés autour des motifs sculptés du front (cf. Fig. 2 a, b). L'imagination du sculpteur et surtout une ingéniosité avec laquelle il sut organiser les motifs qui ne sont pas statiques mais se chevauchent en partie, en suggérant des mouvements compliqués des figures rassemblées dans un cadre totalement rempli et sculpté en un assez haut relief, mérite un grand respect. L'artiste sut tirer profit des valeurs optiques du modelé qui amplifie des contrastes entre les motifs figurés au premier plan et ceux qui s'en vont ensuite par des lignes obliques vers le fond et sont graduellement ombragés et des taches plus sombres parmi lesquelles émergent de l'obscurité les motifs figurés au fond. En changeant l'angle de la vue, on peut s'apercevoir que le fond ne consiste pas en des cavités vides, mais les surfaces du marbre dont la visibilité varie selon l'angle pris, ont été partout travaillées jusqu'au fond et aussi jusqu'aux moindres détails.

Si les effets optiques varient en dépendance de la position du spectateur, on peut dire le même de l'apparence des figures placées au premier plan (des hommes en tant que des chevaux). Elles ne se présentent pas d'une manière frontale mais leurs attitudes et mouvements sont obliques par rapport au fond. A cette règle correspond aussi la représentation habituelle des boucliers qui amplifient une illusion de la profondeur. Les figures humaines ont été dans la grande partie presque dégagées du fond, celles des chevaux qui font semblant de bondir de la surface sculptée, ont été exécutés en un raccourci. Tous les volumes saillissant du fond sont travaillés presque comme s'il s'agissait de la ronde bosse. En observant tous les motifs représentés en commençant au fur et à mesure de gauche à droite et à l'envers, on se rend compte combien de détails qui restent invisibles du point de vue strictement frontale, cette approche changeante peut successivement dévoiler comment elle enrichit la perception de l'ensemble total du décor figuré.

En ce qui concerne l'aspect global de la situation représentée sur le front du sarcophage, R. Turcan a utilisé une comparaison ingénieuse et pertinente quand il introduit une analogie avec la description qu'avait faite jadis Philostrate à propos d'une peinture représentant les troupes de Polynice massées autour de Thèbes (Tableaux 1, 4, 2). Il la caractérisa comme l'art de frustrer les yeux *κλέπτεσθαι τοὺς ὀφθαλμούς* contribuant à renforcer l'impression d'une confusion inextricable des combattants (Turcan, 1995, 227s.). R. Turcan relève le fait que la même architecture est typique des plusieurs sarcophages monumentaux de la fin du 2^e siècle et le sarcophage de Portonaccio en représente un des meilleurs

accomplissements. La centration sur la figure du protagoniste et les formes solidement cadrées se développent dans un pêle-mêle enchevêtré des figures des soldats romains, barbares et de leur chevaux. R. Turcan (1995, 228) caractérise l'auteur de ce décor comme *le premier des peintres de batailles* non pas moins adroits et ingénieux que l'ont été à cette époque des peintres de chevalet, mais cette comparaison vise également des peintres modernes européens à partir de l'époque de la renaissance.



Fig. 5 a, b: Détails des couples barbares

Quand même ce n'est pas seulement l'aspect formel du décor et des schèmes géométriques de sa construction qui aient été déterminants pour le résultat auquel le sculpteur de ce monument voulait aboutir. La signification et le contenu de l'épisode représenté avec toutes les péripéties pertinentes étaient également importants. La virtuosité de l'artiste consiste dans le fait qu'il sut réunir tous ces aspects. Ainsi, il réussit à produire un chef-d'oeuvre sculpté de son époque.

Les motifs figurés sur ce sarcophage ont pour but d'évoquer l'héroïsme des soldats romains en tête avec leur commandant qui fut à la fois destinataire de ce monument. Dans la phase finale, le décor du sarcophage fut achevé sauf le visage du protagoniste qui ne fut que bossé et n'a pas reçu les traits individuels de ce personnage pour lequel il fut destiné. D'une façon pareille, on n'a pas fini même les visages des mariés dans la scène centrale figurée sur le couvercle.³

Sur le front ont été regroupées, en ordre chronologique, les scènes de la vie du défunt en commençant par sa naissance. Le motif suivant évoque une scène d'éducation où intervient une petite fille caractérisée par sa coiffure melon. Il s'agit plutôt de la femme du protagoniste qui écrit dans un diptyque en présence des Muses (cf. Fig. 3 a). Le thème du mariage et le rite de *dextrarum iunctio* accompagné par les personnifications de cet acte, figure au centre du couvercle (Fig. 3 b). À droite, se trouvent des scènes de la vie militaire – la soumission de deux chefs barbares. Figurés à genoux baisant la main du général, ils capitulent en implorant sa clémence et grâce. À gauche, les soldats surveillent des captifs – l'homme aux mains liées dans le dos et une femme avec un petit enfant assise au pied d'un trophée (Fig. 3 c). Le motif de la soumission de deux chefs barbares dut probablement avoir une connotation concrète avec la personne du commanditaire et peut-être, elle commémore un épisode-clé de sa carrière militaire car les motifs sculptés sur les petits côtés évoquent le même événement – à gauche les soldats escortent deux barbares en passant sur un pont fait des bateaux liés, et à droite, le défunt figuré en général de cavalerie, accepte la soumission des deux barbares qui jettent leurs armes et en implorant sa clémence, ils prosternent leurs bras vers lui.

En ce qui concerne la représentation des soldats romains et des barbares, le décor de la colonne de Trajan et de Marc-Aurèle ainsi que celui des sarcophages de batailles font preuve d'une description suffisamment précise des attributs caractéristiques des différentes catégories des soldats et des groupes ethniques divers. On pourrait réfléchir si cet épisode doit figurer une capitulation des représentants de deux tribus différentes ou s'il s'agit d'un archétype décoratif commun. Un événement aussi important s'inscrit dans la biographie personnelle du général victorieux et il fallait le rappeler même pour des buts de sa gloire posthume. Mais les motifs de ce genre peuvent représenter aussi des poncifs que confectionnaient les artistes de l'époque.

L'accent mis au sujet du résultat victorieux de la bataille, fut amplifié par des couples des prisonniers barbares figurés au pied d'un trophée qui encadrent la scène. Un sarcophage de bataille contemporain, aujourd'hui conservé à Palerme

³ La tête du général qui accepte la soumission des chefs barbares dans le motif de la clémence fut complètement endommagée par la cassure de cette partie du couvercle.

(cf. **Fig. 4**) reflète la même disposition des motifs,⁴ mais il s'agit d'un monument des dimensions habituelles et donc plus modestes. De l'autre part, le sarcophage de Portonaccio représente une oeuvre exceptionnelle et se situe hors de série. Les deux exemplaires se ressemblent non seulement par leurs thèmes et compositions mais aussi par un jeu savant de clairs-obscurs. Ils trahissent une parenté du style et du savoir-faire qui pourrait indiquer leur appartenance au même atelier. Par rapport à la richesse du sarcophage de Portonaccio, le décor de l'exemplaire mineur est pourtant beaucoup plus schématique et c'est aussi le cas des motifs des prisonniers barbares. Si on compare les différences entre les barbares représentés sur le grand sarcophage il semble que celles-ci ne sont seulement génériques et décoratives mais elles indiquent des membres des ethniques différents. Le couple situé à gauche, au pied du trophée romain comme indiquent les accessoires, représente un barbare avec une chevelure abondante séparée au dessus du front et retenue par un ruban ou un diadème noué en arrière et dont les bouts lui retombent sur la nuque (cf. **Fig. 5 a**). La femme se distingue par une svelte figure et une beauté mélancolique que les Romains admiraient chez les femmes germaniques. Elle reflète la même grâce que nous retrouvons par exemple dans la scène de la captivité des femmes barbares nobles sur la colonne de Marc Aurèle.⁵ La femme du couple figuré à droite au pied du trophée barbare est plus robuste et paraît moins cultivée. Elle a le sein nu en signe de son humiliation. L'homme à son côté porte une coiffure typique des certaines tribus germaniques – ses cheveux longs et lisses sont serrés autour de la tête et enroulés en soit-dit noeud suèbe attaché au-dessus de la tempe droite (**Fig. 5 b**).

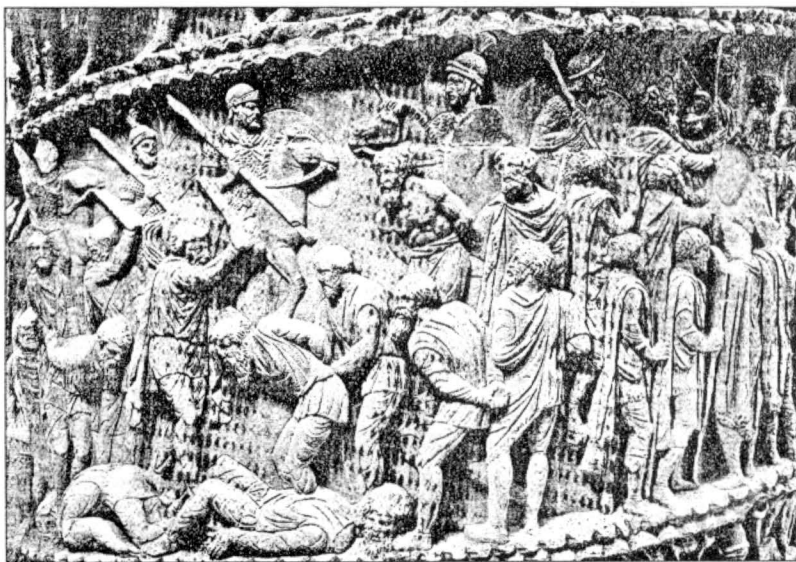


Fig. 6: Décapitation des rebelles Quades, scènes LXI-LXII sur la colonne de Marc-Aurèle

4 Tusa, 1957, 155ss. T. XCII-XCVII.

5 Cf. Caprino et alii, 1955, Fig. 90 (LXXIII-LXXIV).



Fig. 7: Schème de la perspective de la bataille et des barbares encerclés

Les Romains furent sensibles à tous les détails accessoires et les discernaient avec une plus grande précision que quelquefois, nous ne pouvons pas comprendre parce que les indications et critères précis nous échappent. Mais les caractéristiques des types barbares et exotiques qui apparaissent sur la colonne de Trajan, des personnifications du temple des provinces d'Hadrien et enfin quelques personnifications des habitants typiques des régions et provinces de l'empire qu'on a trouvées à Aphrodisias, mais qui se sont malheureusement conservées dans un nombre très restreint (Smith, 1998, 50ss.), permettent de supposer que tous les détails pareils servaient à exprimer la spécificité ethnique.

Des captifs barbares de haut rang qui accompagnent des motifs des trophées victorieux définissent le sens et les dimensions du décor réparti sur le front du monument. Ils représentent des éléments statiques délimitant un tableau mouvementé de la bataille culminante entre les Romains et barbares. La composition ainsi encadrée est particulièrement compliquée. Par son format, elle rappelle en effet les dimensions typiques d'un tableau de chevalet. En organisant le décor, le sculpteur dut se servir d'une structure géométrique mais il ne suivit pas un réseau aussi exact comme le définit B. Andreae pour le grand sarcophage Ludovisi (1968, 638). Dans les dernières décennies du 2^e siècle, le sculpteur du sarcophage de Portonaccio ne manifeste pas encore sa virtuosité d'une manière aussi mécanique que son collègue après la moitié du siècle suivant, mais sa sensibilité lui permet de combiner plusieurs techniques de représentation possibles. Les quelques lignes principales qui se dégagent en forme optique d'un rhombe servent à équilibrer la composition. On y peut noter aussi un arrangement vertical qui permet une répartition des motifs mécanique mais aussi logique aux moins aux cinq ou six plans différents:

- les barbares blessés ou inanimés éparpillés sur terre
- les Romains qui tuent les barbares tombés ou en train de tomber des leurs chevaux
- les barbares combattant contre les officiers romains à droite du commandant (au niveau des têtes des prisonniers barbares aux deux côtés)
- la lutte au niveau du général représenté au centre
- les adversaires au niveau des officiers romains qui forment la ligne d'attaque et accostent le protagoniste à gauche sont figurés un peu plus haut que lui en raison de la perspective
- enfin les barbares désespérés et capitulants, serrés juste au-dessous du bord supérieur de la cuve.

En comparaison avec les reliefs de la colonne de Marc-Aurèle, ceux-ci n'ont que quatre plans dans lesquels peuvent être disposés des motifs dont la visibilité est encore relativement bien perceptible (cf. Fig. 6).⁶ Un pareil agencement vertical du sarcophage en question n'est pas du tout mécanique mais il se combine avec une perspective logique et profite de la possibilité d'esquisser une plus grande partie du champs de bataille et grâce à la perspective même son développement en profondeur. La ligne principale de la composition n'est pas horizon-

⁶ Ibidem, cf. la décapitation des Quades rebels sur la fig. 76 (LXI-LXII).

tale mais le format haut de cuve permet un agencement oblique qui va à travers la grande partie de la surface encadrée par les symboles des trophées et des couples barbares assujettis. Elle correspond très bien à la logique de la description de ce qui est en train de se passer à un écran ainsi délimité où est figurée la première ligne de la cavalerie romaine avec le protagoniste en tant que commandant accosté par ses officiers. Le centre de cette ligne ne correspond pas au centre idéal de la surface disponible où est situé le cheval du général tandis que la figure de celui-ci est un peu en retraite, poussée vers la gauche. Ce recul permet de dégager la représentation du protagoniste d'une foule condensée tout autour et de focaliser le regard sur lui juste en instant, où son adversaire barbare essaie d'éviter les coups de sabots du cheval se précipitant sur lui et en un état désespéré, il capitule et en demande de grâce, il tend le bras vers le chef romain. Ce geste signifie, une annonce de la défaite des ennemis barbares à laquelle contribua la *virtus* du prétendu *Aulus Iulius Pompilius*.



Fig. 8: Détail des adversaires de la partie gauche

L'ordre de bataille obtint ainsi une plus grande portion de l'espace disponible pour une description détaillée du désastre et de la misère des barbares, blessés ou inanimés qui tombent ou traînent l'un à travers de l'autre par terre. L'espace de l'action s'élargit au maximum et les rapports parmi les personnes figurées sont dotés d'une signification quasi concrète – par exemple l'officier qui est situé juste derrière le général en lui protégeant pratiquement le dos, se détourne en s'attaquant à un barbare à sa droite. Ainsi, il réussit à le priver de la possibilité de faire une irruption dans la ligne que constituent les cavaliers romains. En plus, il le menace non seulement par son arme mais aussi par un regard impératif et dans la face de son adversaire glacé d'épouvante se reflète une anxiété douloureuse (cf. Fig. 8).

Le sculpteur construit l'ensemble de la scène représentée avec beaucoup de réflexion et avec un sens exact pour le message qu'il veut transmettre au spectateur en lui présentant un drame conçu comme un signe d'une victoire qui approche. La ligne de la composition suggère une espace plus large que celle des sarcophages courants. L'action qui s'y déroule, n'est pas seulement ouverte en plusieurs directions mais, elle se referme en un cercle. Celui-ci est, par effet de la perspective transformé en un ovale oblique qui embrasse une grande partie de la surface disponible (cf. Fig. 7). La scène ainsi figurée veut saisir la phase culminante de la bataille parmi les Romains et les barbares d'au-delà le Danube en un instant quand les soldats romains réussirent à encercler leurs ennemis et désormais, tous les combats personnels vont se dérouler au profit des vainqueurs dont la supériorité combative et morale résultent visiblement des péripéties qui sont représentées aux limites et à l'intérieur de cette formation. La perspective et la vision semi-aérienne (cf. Turcan, 1995, 227) de cet encerclement contribuent à représenter ainsi un raccourci ingénieux d'un combat dynamique, plein de figures enchevêtrées mais, elles lui prêtent une bonne visibilité. Tous les éléments qui font partie de ce tableau sont plus ou moins enchaînés parmi eux. Le sculpteur réussit à créer une composition savamment organisée où il sut également intégrer des relations particulièrement compliquées parmi les figures représentées. Leurs positions souvent exigent des raccourcis adroits (cf. les chevaux en assauts presque frontaux, comme s'ils voulaient bondir en dehors de l'image de même que les corps inanimés des barbares vaincus et des leurs chevaux abattus qui traînent par terre étant figurées dans des positions les plus diverses. Le dynamisme des formes et la vigueur des sentiments trouvèrent ici une expression particulièrement impressionnante reflétant le goût baroque et excité de l'art romain du dernier quart du 2^e siècle. Cet exemplaire illustre la supériorité et la prédominance morale des Romains et juxtapose ces qualités avec des expressions féroces ou tourmentées des barbares qui se battent, capitulent ou perdent leur vie. La propagande romaine traditionnelle y trouve son expression de la *virtus et clementia* et veut ainsi éterniser un épisode exceptionnel qui se réalisa dans la vie militaire du protagoniste.

Le relief fut travaillé en profondeur et la plupart des motifs situés au premier plan sont libérés du fond et travaillés à la manière qui rappelle la technologie de la ronde bosse. Le fond est également dégagé mais il n'est pas vide parce que les motifs du premier plan continuent jusque en arrière, s'y entrelacent et se termi-

nent en un bas relief à peine esquissé. Le sculpteur sut construire le relief selon une vision suffisamment précise des motifs avancés au premier plan et de leur développement respectif en profondeur. Il les combina et protégea les parties vulnérables en les attachant aux formes plus solides sans qu'il eût recours à un emploi fréquent et trop visible des tenons et d'autres attaches mécaniques. Ceux qui y ont été utilisés sont assez minces et discrets et ils témoignent de la maîtrise technique du sculpteur en question.



Fig. 9: Détail de la soumission du barbare devant le commandant romain

Celui-ci sut également profiter le maximum de la représentation réaliste du tableau proposé. Elle fut enrichie de nombreux détails qui ont été exécutés avec une précision surprenante. De même, les valeurs optiques du travail sculpté fournissent au spectateur une vision d'ensemble assez touffue mais cohérente et bien lisible. De plus près, elles lui permettent d'assister au drame que le sculpteur lui propose. Pour comprendre toute action, il faut que le spectateur change de place et observe tout le tableau de différents angles de vue en se déplaçant de droite vers la gauche et de nouveau en arrière. Ainsi, on peut se rendre compte

comment les motifs se développent en espace et comment leur vision change progressivement et s'enrichit d'autres notions. Tout ce que ce déplacement permet de dévoiler des mouvements des figures représentées et de leurs expressions quand elles peuvent être vues de plusieurs positions respectives, amplifie toute la représentation. Les effets pareils apparaissent si on ne varie pas seulement la position au sens horizontal mais aussi vertical. La description de ce procédé peut paraître un peu trop compliquée mais elle permet de faire valoriser l'art et les qualités que le sculpteur intégra dans la vision de ce tableau qui peut en quelque sorte rappeler un diorama miniaturisé. On peut s'en rendre compte si on observe le contact du commandant et du barbare devant lui. Sa position, sur une photo prise d'en face, trahit sa peur mais s'il est vu un peu du dessus l'intensité de son mouvement et du regard s'approfondit considérablement (cf. Fig. 9).

Les représentations sur les deux parties du sarcophage sont très bien balancées en ce qui concerne les motifs-clé représentés. Pourtant une plus grande attention suscite tout ce qui se passe devant le général et la ligne des officiers romains à ses côtés. Pour relever les motifs les plus importants on peut commencer à droite là, où l'encerclement se clôt. Pour exprimer la forme arrondie les groupes des cavaliers latéraux changent leur direction et sont présentés de dos. Ce revirement est mis en relief par une figure imposante de l'officier cuirassé figuré au premier plan juste à gauche de la femme barbare (cf. Fig. 10). Il renferme le cercle de l'assaut des Romains et anéantit la résistance des barbares dans ce secteur. Ses muscles sont tendus comme il s'attaque du haut envers le barbare tombé par terre sur un cheval abattu. Celui-ci est figuré également de trois quarts de dos et ses muscles expriment une tension extrême comme il s'efforce de se soulever par le bras gauche et veut blesser son adversaire au moins dans la cuisse par un coup de poignard qu'il brandit dans la main droite. Le côté désespéré de cette situation souligne un autre barbare qui déplore son désespoir aplati sur terre sous les sabots du cheval du Romain dont le mouvement dynamique indique sa queue flottante derrière lui.

Pour prolonger cette ligne d'attaque au premier plan, le sculpteur l'indique à l'aide d'une lance longue oblique qui appartient à un autre cavalier romain également cuirassé auquel manque aujourd'hui la tête. Il est situé à gauche de son compagnon mentionné et essaie d'attaquer avec sa lance un Germain tombant par derrière de son cheval qui essaie en vain d'éloigner la pointe de la lance de sa poitrine. Il tombe sur un amas des corps de ses trois compatriotes morts étendus pêle-mêle par terre dont il partagera sans doute le même destin. Des relations parmi les figures représentées reflètent ou plutôt suggèrent leurs connexions hypothétiques car le barbare dont nous venons de parler fut proche de l'adversaire du commandant romain et il s'écroule aussi sous ses yeux. Ce phénomène renforce et rapproche le moment de la victoire attendue.

La description du conflit qui se déroule sur le front du sarcophage représente des conflits des individus, l'un contre l'autre, mais ces épisodes sont enchaînés parmi eux et aussi, si c'est nécessaire, elles réunissent plusieurs personnages dont les rôles ont été répartis avec réflexion. Au-dessus de la scène que nous venons de relever, on peut remarquer un seul Romain qui dans cette bataille est figuré en position désagréable vis-à-vis des barbares. Il est menacé par le barbare



Fig. 10: Partie droite du sarcophage de Portonaccio

qui se précipite sur lui et on n'en voit plus qu'un raccourci de son buste et la tête de son cheval. Il se défend par son épée, l'adversaire le menace par une lance mais son attaque n'aboutira pas car un autre Romain qui va le neutraliser, surgit dans son dos. En plus un autre cavalier romain (celui qui fait part de la ligne des généraux qui accostent le commandant) figuré au-dessus de lui, surveille la situation de deux groupes des adversaires combattants juste devant lui.



Fig. 11: Détail des adversaires et de leurs chevaux de la partie droite



Fig. 12: Partie gauche du sarcophage de Portonaccio

L'expression du drame culminant ne se limite pas seulement aux combattants de deux parties mais elle est centrée aussi sur leurs chevaux. A côté des hommes, ceux-ci représentent également un élément esthétique de dimension classique et contribuent à mettre en relief une pluralité des sentiments qui se développent sur le champ de bataille représentée. D'une part, ils sont dirigés contre l'ennemi et aident très effectivement à terrasser les adversaires des Romains, d'autre part, leur désarroi éveille leurs instincts naturels et ils cherchent un contact avec leur espèce (cf. **Fig. 8, 11**). En attestant leur bonne intelligence ils paraissent plus authentiques, finalement même plus humains et naturels que ne peut pas l'être la rage humaine surgissante également parmi les combattants des deux armées confrontées et ils éveillent donc ainsi plus de sympathies.

Juste au-dessous du général s'écroule de son cheval un barbare que celui-là vient de transpercer par sa lance (cf. **Fig. 12**). Son corps est figuré en chute libre comme si sa poitrine était presque rompue dévoilant également son dos et ses côtes qui forment un arc tendu à l'extrême.

Un officier en pied se dépêche pour attaquer par son épée un autre barbare de la proximité immédiate du commandant qui vient d'être repoussé et tombe de son cheval. L'autre Romain situé juste à la gauche dirige son épée contre le Germain figuré de dos et tombant sur son bouclier. L'aplatissement de sa calotte crânienne marque la plus grande saillie du relief possible. La ligne courbe de l'encerclement comprend un cavalier romain figuré au centre de la hauteur de la cuve. Il dirige sa lance contre un barbare protégé à demi par son bouclier. Sous les sabots de son cheval qui est figuré comme s'il voudrait bondir dehors du relief (sa jambe gauche trop libérée du fond fut rompue juste sous le genou) et il anéantit la résistance d'un barbare abaissé sur un genou. Au-dessus de ce groupe est figuré l'officier qui protège le commandant de derrière et l'encerclement romain est couronné par la représentation de l'aigle aux ailes déployées sur l'enseigne de la légion dont on voit la partie supérieure.

Le sculpteur remplit la place dans les angles et au-dessus de l'ovale décrit par les motifs des armes barbares comme les *falces* et des dragons rappelant des instruments connus du milieu gaulois comme *camix* mais en cette adaptation utilisés comme un instrument de guerre également par d'autres tribus. Fixés sur des perches, ils flottent au-dessus des barbares désespérés et cherchant à sauver leur vie en fuite qui sont représentés au dernier plan juste sous le bord supérieur de la cuve.

Le sculpteur profita du cadre que lui offrait le front du sarcophage monumental pour représenter un amas confus des guerriers mais sauf cette première impression, il sut imposer à ce tableau également une organisation exacte. Celle-ci reflète un encerclement des barbares par les Romains parce que ce fut un instant important auquel les circonstances de la bataille figurée tournerent nettement au profit de l'armée romaine. L'emploi de la perspective réduit le motif de l'encerclement à un ovale que nous venons de décrire. Nous estimons que pour l'artiste qui inventa cette composition fut le contenu représenté au moins aussi important qu'un schème géométrique que les savants modernes voulurent lui imposer.

L'apport de cet artiste et sa maîtrise exceptionnelle se traduisent par un sens de l'harmonie (bien qu'il s'agisse d'une harmonie d'une bataille féroce), du ré-

alisme et d'une gamme extrêmement riche des sentiments représentés qui, vers la fin du 2^e siècle, montrent la nouvelle face émotive de la mentalité romaine et son inflexion baroque dans les arts figurés. La capacité de l'artiste d'exprimer un éventail très riche des sentiments, dépasse la signification primaire d'un monument qui relève de la propagande romaine traditionnelle. Celle-ci consiste à présenter des guerres contre les barbares comme un acte pacificateur, un assujettissement de la sauvagerie par la *virtus* romaine. Grâce à son adresse exceptionnelle, le maître du sarcophage de Portonaccio fut capable d'y incorporer une pluralité des sentiments – non seulement sa vision de la romanité, mais aussi celle d'un humanisme universel. Sauf les hommes représentés ce sont aussi les chevaux qui suggèrent des instincts plus naturels que ne le sont pas, à cette occasion concrète, des conventions humaines de guerre.

Une vaste gamme d'expressions que le sculpteur mit en profit pour décrire une intensité des drames personnels savamment organisés pour orchestrer un tableau d'ensemble aussi riche dans ses apparences, caractérise sa priorité indiscutable en tant que peintre des motifs de batailles romaines. En comparaison avec d'autres réalisations de ce type qu'offre l'art romain, on se rend compte par exemple comment le rationalisme et l'équilibre classique de la colonne de Trajan influença même la transcription de la réalité. Cette comparaison permet d'observer combien des scènes des batailles où interviennent des cavaliers sont, en comparaison avec le sarcophage de Portonaccio plus artificielles ou quelquefois même rigides, privées du dynamisme qui leur convient. Un autre exemplaire important des sarcophages de bataille monumentaux que représente le sarcophage Ludovisi de l'époque autour 260 reflète plutôt une ostentation de la maîtrise formelle qu'une représentation réelle d'une bataille. Le décor y est disposé seulement sur la surface, son organisation est donc graphique et ne compte pas avec une profondeur. La représentation devient plutôt symbolique car le protagoniste est élevé au-dessus de la pyramide des vaincus.

La richesse des attitudes et des sentiments du sarcophage de Portonaccio inspire l'explication que nous venons de faire. Les relations entre les personnes figurées des combattants n'expriment pas une réalité, mais elles la suggèrent plutôt par leur agencement. Toute définition verbale de ce tableau ne peut être que superflue. Comme remarque R. Turcan, cette représentation est une rhétorique, mais combien elle est efficace dans ce cas!

A la fin, l'auteur voudrait exprimer sa gratitude au Comité de l'Institut historique tchèque à Rome pour l'amabilité de lui décerner un séjour à Rome et la possibilité d'observer et étudier les monuments dans les musées.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDREAE, B. 1956: *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen*. Berlin.
- ANDREAE, B. 1968: *Zur Composition des grossen Ludovisischen Schlachtsarkophages*. *WissZRos-tock* 17 (1968), 633–640.

- CALANDRA, E. 1998: Celebrazioni storiche. Le vittorie sui Barbari: Il sarcofago di Portonaccio. In: *La Regina: Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme*. Ed. Ministero per i beni culturali ed ambientali e Soprintendenza archeologica di Roma. Milano, 161–163.
- CAPRINO, C. – COLINI, A. M. – GATTI, G. – PALLOTINO, M. – ROMANELLI, P. 1955: *La colonna di Marco Aurelio*. Roma.
- LA REGINA, A. ed. 1998: *Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme*. Ed. Ministero per i beni culturali ed ambientali e Soprintendenza archeologica di Roma. Milano.
- KOCH, G. 1982: *Römische Sarkophage*. Handbuch der Archäologie. München.
- PELIKAN, O. 1965: Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität. In: *Opera Universitatis Purkynianae Brunensis. Facultas philosophica 101*. Praha.
- SMITH, R. R. R. 1988: „Simulacra Gentium: The Ethne from the Sebasteion at Aphrodisias.“ *JRS* LXXVIII (1988), 50–77.
- TURCAN, R. 1995: *L'art romain dans l'histoire. Six siècles de la romanité*. Paris.
- TUSA, V. 1957: *I sarcofagi romani in Sicilia*. Palermo.