

Un témoignage de Pline sur l'évolution socio-culturelle de son temps (*NH* 35, 52)

Si on se livre à un exercice d'arithmétique quelque peu fastidieux, on s'aperçoit que l'édition du livre 35 de Pline l'Ancien compte, dans l'édition qu'en propose E. Selliers, un millier de lignes imprimées environ *. Sur ce millier de lignes, 170 seulement concernent la peinture romaine: le plus grand nombre (140) est regroupé au début du livre et retrace fort patriotiquement l'évolution de la peinture italienne depuis ses origines jusqu'à Tibère. Parvenu au seuil de son temps, Pline interrompt brutalement son exposé historique avec une sentence aussi courte qu'assassine: «j'en ai bien assez dit d'un art décadent», lance-t-il en substance... et il exécute sommairement et sans autre forme de procès son jugement en se lançant dans un exposé sur les problèmes de la technique picturale. Le lecteur, frustré, ne trouvera que trente lignes consacrées à la peinture contemporaine dispersées dans le reste du livre...

Au silence de l'érudit sur la peinture de son temps, notre documentation archéologique apporte un formidable démenti: son époque est en effet celle où naît et s'épanouit le plus fantaisiste et le plus divers des styles: le IV^eme; c'est celle où Néron, épris d'esthétisme, encourage tous les arts et les pratique avec autant de délectation que d'ostentation.

Ce divorce entre le livre 35 et les documents pariétaux conservés a été enregistré depuis longtemps par les spécialistes. Fidèles au texte, ils ont concentré leur analyse sur les pages concernant l'art grec tout en fournissant des explications diverses à la censure de Pline: celui-ci,

* Cet exposé a été rédigé avant la parution de l'édition et de la traduction de J.-M. Croisille (collection Budé).

fait-on remarquer, a une vision moralisante de l'art: l'art de Néron, despote amoral, ne peut qu'être décadent et sans intérêt pour l'honnête homme. Il s'intéresse à un art mort qui lui fait méconnaître l'art contemporain. Il préfère les canons classiques ou néo-classiques et ne peut qu'être hostile à un art baroquisant¹. Par dessus tout, il n'est qu'un cuistre à l'intelligence compilatoire, inapte à discerner personnellement l'originalité créatrice de son époque.

Quel que soit le bien-fondé de ces appréciations, le texte de Pline est ce qu'il est et doit être exploité tel quel. Que ses silences soient ou non volontaires, sots ou moralisants, ils sont paradoxalement éloquents: la confrontation silencieuse des données du livre 35 et des sources archéologiques nous révèle en négatif ou en filigrane la vie sociale et artistique contemporaine, ses débats, ses contradictions, ses clivages. Ce silence général confère aux rares indications que Pline estime devoir nous fournir sur l'art contemporain un intérêt d'autant plus grand! Ainsi les paragraphes 119-120 nous apprennent qu'il existe, malgré tout, un peintre digne de ce nom en ces temps décadents, le célèbre Fabullus... Quant aux paragraphes 51-52, ils nous révèlent qu'un progrès technique non négligeable marque le règne de Néron: la peinture sur toile. Le prince fait réaliser un gigantesque portrait de lui-même peint sur un canevas, oeuvre scandaleuse! La même technique est utilisée lors d'un *munus* donné à Antium:

«Libertus eius cum daret Anti munus gladiatorum, publicas porticus occupavit pictura, ut constat, gladiatorum ministrorumque omnium veris imaginibus redditus; hic multis iam saeculis summus animus in pictura, pingi autem gladiatoria munera, atque in publico exponi coepta a C. Terentio Lucano...».

A l'occasion d'un combat de gladiateurs donné à Antium, un affranchi de Néron fit orner les portiques publiques de la ville de peintures représentant, à ce qu'on rapporte, les portraits —réalisées d'après nature— de tous les

¹ Passages bien connus, cf. *HN* 34, 5; 35, 2, 50, 118. Ph. Fabia, *Les sources de Tacite* (réed. Rome 1967) p. 197 et plus récemment: P. Gros, 'Vie et mort de l'art hellénistique selon Pline et Vitruve', *REL* (1978) p. 289 et J. Isager, 'The compositions of Pliny's chapters on the history of art', *Ann. Rom. Inst. Dan.* (1971) p. 49 ss.

gladiateurs et aides, réalisation qui est depuis des siècles la plus haute ambition de la peinture; c'est Terentius Lucanus qui fut le premier à faire peindre des combats de gladiateurs et à les exposer en public...

En apparence ce paragraphe ne se distingue en rien de ceux qui précèdent, et ne fait qu'ajouter une anecdote aux autres, illustrant une fois de plus la manie compilatoire de l'auteur. Et ce n'est pas entièrement faux. Mais si l'on y trouve les habituels défauts de Pline, on y rencontre aussi l'expression concentrée de ses analyses les meilleures. En quelques lignes, l'érudit dresse un tableau à la fois concis, exhaustif et allusif de la vie socio-culturelle de son temps: ses composantes artistiques, sociales, culturelles s'y concrétisent dans leurs imbrications réciproques tout en s'enracinant dans une évolution séculaire. Si l'on accepte le texte établi par E. Sellers, ce bref instantané occupe une position clé dans la pensée de Pline et dans le «fonctionnement» de son texte: il termine un chapitre consacré aux techniques picturales, en indiquant logiquement la dernière avancée technique connue, contemporaine, la peinture sur toile. Mais cette donnée contemporaine est aussi le complément chronologique de l'histoire de la peinture italienne, brutalement interrompue au paragraphe 29 pour raison de décadence... Après lui, Pline change de sujet et marque nettement ce tournant d'optique par un «nunc» qui introduit le paragraphe 53 et la seconde partie du livre 35 qui traite des peintres grecs.

Le *munus* d'Antium occupe donc une place doublement finale dans l'histoire de la peinture italienne et des techniques picturales, celle même où l'on attendrait une conclusion en bonne et due forme, synthétisant les analyses antérieures et présentant une réflexion globale sur le sujet traité. Et de fait, sans adopter la forme méthodologique et littéraire attendue, sans s'explicitier pour tel², ce dernier paragraphe joue bien le rôle d'une conclusion, ou plutôt d'un «état de la question socio-artistique» à l'époque néronienne. Dans le *munus* d'Antium convergent et se mêlent les grandes lignes de l'analyse historique, artistique, socio-

2 Cf. les remarques d'A. Rouveret dans son introduction au livre 36, coll. Budé. La pensée de Pline est une pensée «en creux».

logique, technique qui courent, entremêlées et implicites, à travers tout le début du livre 35 dont le véritable sujet, pour n'être jamais explicité ou théorisé, est bien l'évolution de la peinture italienne jusqu'à l'époque néronienne. Pour Pline, la peinture d'une époque naît de l'époque précédente parce qu'un peintre se situe par rapport à ses devanciers autant qu'il se situe par rapport à son art; le peintre et son oeuvre sont témoins de leur temps, de ses acceptations et de ses refus. En cela le bref paragraphe 52 constitue un témoignage intéressant sur l'art, la culture et la société de la période.

La première tâche qui s'impose parce qu'elle conditionne entièrement le bien-fondé de toute interprétation est évidemment la reconstitution aussi précise et minutieuse que possible du *munus*. La question fondamentale est celle des rapports du combat proprement dit aux peintures qui l'ont rendu célèbre. Les portiques mentionnés sont-ils ceux qui ont servi de cadre au *munus*? Peut-on les identifier à Antium aujourd'hui? A quel moment les peintures les ont-elles ornés: avant le combat? Pendant le combat? Après le combat? Ne sont-elles, dans ce dernier cas, qu'un exemplaire supplémentaire à ajouter à la liste des comptes rendus de *munera*, ainsi que l'admettent, entre autres spécialistes, G. Ville et L. Robert?³ Quelle définition iconographique proposer de ces peintures? Qui est l'*editor*? Le fait qu'il soit un *affranchi* a-t-il une signification générale?

Le «munus» et les peintures

Les liens qui les unissent sont à découvrir tout d'abord dans la structure grammaticale de la phrase de Pline. Sa construction peut autoriser différentes interprétations. Cependant, il convient de remarquer que la subordonnée introduite par «cum» est au subjonctif, et que la conjonction doit s'entendre au sens de «comme», «alors que», avec

³ L. Robert, *Les gladiateurs dans l'Orient grec* (Paris 1940) et G. Ville, *La gladiature en Occident* (Paris 1981) ont joué pour nous le rôle d'une mine de renseignements sur la gladiature. Mais ces deux ouvrages ne réservent qu'une place assez secondaire aux problèmes iconographiques. Pour les aspects sociologiques et idéologiques, nous avons utilisé: P. Veynes, *Le pain et le cirque* (Paris 1976) et Z. Yavetz, *Plebs and Princeps* (Paris 1985; trad. frce.).

une nuance de causalité, mais aussi de simultanéité. Le verbe de la principale, «occupavit», est au parfait de l'indicatif: les peintures sont installées dans les portiques au moment des combats. Enfin, l'ablatif absolu *veris imaginibus redditis* indique la simultanéité de la réalisation des peintures, de leur exposition en public, et du déroulement du combat. Cette analyse syntaxique incite donc à comprendre que l'*editor* a fait réaliser les peintures pour orner les portiques au moment du combat (et non après coup), qu'elles sont conçues comme un décor, et non pas comme un compte rendu.

L'expression «*veris imaginibus redditis*» demande que l'on s'y arrête car elle possède une certaine ambiguïté: le terme «*imago*» peut en effet se comprendre dans le sens large et vague de représentation figurée, ou dans celui plus restreint et plus technique de portrait. En traduisant «*portrayed from the life*», E. Sellers conserve l'ambiguïté du latin, tout en suggérant qu'il s'agit de véritables portraits. Croisille fait de même. Nous trancherons nettement en traduisant «*portraits d'après nature*»; en effet, dans le livre 35, Pline emploie régulièrement *imago* lorsqu'il évoque le portrait d'un personnage célèbre⁴. La précision qu'il apporte, «*veris redditis*», signifie sans conteste que ces portraits sont réalisés d'après nature.

Par ailleurs sont représentés tous les gladiateurs et *ministri*, ce qui suppose qu'ils ne sont pas morts ou réparés dans leur caserne...

Nous pensons donc que l'*editor* a imaginé une mise en scène exceptionnelle pour son *munus*: il a fait réaliser les portraits des gladiateurs avant le combat pour lui servir de décor! D'ailleurs Pline ne connaît ce *munus* que par ouïe-dire —*ut constat*, dit-il— parce qu'il a fait quelque bruit dans l'opinion publique: or, d'où naît cette célébrité sinon de l'originalité de la mise en scène?⁵. Cet agence-

4 Apelle peint des *imagines* si parfaites qu'elles permettent aux physiognomonistes d'étudier le caractère de leurs modèles (35, 88); Pline évoque les *imagines* d'Antigone, d'Auguste, etc... (35, 90, 94). Arellius peint les déesses en réalisant des portraits de ses maîtresses (35, 119); on pourrait donner d'autres exemples où *imago* signifie portrait sans aucun doute; notons que parfois le portrait en question peut être allégorique: Pline parle de l'*imago Atticae plebis*, ou de l'*imago Belli* (35, 137 et 93).

5 Il n'est pas exclu que les peintures aient servi d'annonce publici-

ment scénique possède à l'évidence des liens étroits avec les *pinakes* provisoires et amovibles des théâtres, également réalisés sur un support léger. On peut aussi évoquer la grande tradition romaine de la peinture triomphale, qui met à contribution peintres et décorateurs pour une mise en scène aussi grandiose que brève...

Le cadre du «munus»

Pline nous apprend que le *munus* se déroule à Antium, dans le cadre de portiques publics; nous savons par ailleurs qu'un tel spectacle exige une place de vastes dimensions pour permettre l'évolution des combattants, et un aménagement permettant aux spectateurs une bonne vision des combats. Trouve-t-on pareil site à Antium?

La piètre conservation archéologique du site et la rareté des études qui lui ont été consacrées rendent la réponse malaisée; un fait est certain: la ville n'a pas d'amphithéâtre, et l'*editor* eût-il voulu en construire un provisoire, en bois, il ne l'aurait pu⁶ ... D'ailleurs un amphithéâtre n'est nullement nécessaire pour donner un *munus* et tout lieu public suffisamment vaste peut faire l'affaire: à Antium deux seulement méritent d'être sérieusement envisagés:

- le forum est le lieu habituels des *spectacula* dans les villes italiennes. Hélas! Celui d'Antium nous est inconnu. Mais nous sommes sûrs de son existence, et l'imaginer ceint, au moins partiellement, de portiques n'a rien d'une hasardeuse spéculation⁷. Mais il existe un autre site tout aussi susceptible d'avoir abrité le *munus* de Pline;
- les érudits italiens nous ont conservé le souvenir assez

taire; et il est également possible qu'elles aient été conservées en guise de souvenir commémoratif...

⁶ La législation augustéenne de 22 le lui interdisait, et Néron se réservait jalousement le monopole de telles constructions (Tac., *Ann.* 4, 63 et 13, 31; cf. Ville, p. 138).

⁷ Cf. Vitruve, 5, 1, 1; Suet., *Aug.* 43, 2; *Tib.* 7, 2. Cf. Ville, p. 138. Pour la description archéologique d'Antium, cf. G. Lugli, 'Saggio storico sulla topografia dell'antica Antium', *Riv. Hist. Arch. St. arte*, 7 (1940) p. 153 ss. Le théâtre et ses portiques ne peuvent avoir accueilli le *munus* (petite dimension, aucun aménagement spécifique); de même il faut éliminer le cirque (il n'a pas de portiques d'après ce qui en est archéologiquement connu).

flou d'une vaste place antique, très allongée (115 m. sur 20 de large), bordée sur un côté par un cryptoportique, et close à l'une de ses extrémités par un «magnifique portique» en demi-cercle. Différents indices archéologiques et épigraphiques, ainsi qu'une tradition locale invitent à voir dans cet ensemble une vaste place publique destinée à permettre des exercices athlétiques et gladiatoriaux⁸.

Etant donné la pauvreté des vestiges archéologiques, nous ne concluons pas de manière formelle: le spectacle évoqué par Pline a pu se dérouler aussi bien sur le forum que sur la vaste place à portiques connue par la tradition érudite locale.

Les peintures sur toile

Le texte de Pline, plus allusif que descriptif, fournit une seule indication précise: les peintures ont pour support un matériau encore jamais employé en Italie: la toile, et c'est cette innovation qui leur vaut d'être citées.

L'innovation néronienne réside moins dans un progrès des techniques textiles que dans la mise au point d'un

8 L'érudit le plus sérieux est F. Lombardi, *Anzio antica e moderna* (Rome 1865) pp. 176-80 en particulier. C'est la construction d'un *palazzo* moderne en 1854 qui a fait disparaître l'édifice antique, déjà très ruiné; mais ce *palazzo* a respecté partiellement la forme préexistante. Il serait tentant de supposer une erreur des érudits, et d'identifier l'édifice avec le cirque local: mais Lombardi distingue sans ambiguïté les deux bâtiments. Ajoutons que les dimensions mentionnées paraissent bien réduites pour un cirque; celui de Bovillae, qui offre le meilleur élément de comparaison, a plus de 300 m. de long... La base d'une statue dont la dédicace indique qu'elle est celle du *patronus* M. Aquilius indique qu'on se trouve en un lieu public; les bases de colonnes et des chapiteaux corinthiens retrouvés sur place attestent l'existence d'une colonnade (portique). Des bains se trouvent à proximité. Deux inscriptions mentionnant un musicien de Néron et un «agonistarque» de l'époque de Commode, et une tradition historiographique locale (le lieu est baptisé: gymnase, gymnase des gladiateurs, palestine, «palais de la Némésis») semblent bien indiquer que cet espace urbain était conçu pour abriter des exercices et des spectacles athlétiques ou gladiatoriaux (en Orient, «stadion» est employé pour «amphitheatron», et les combats de gladiateurs se déroulent sur les stades: Robert, pp. 20, 21 et 34). L'existence d'un tel ensemble à Antium à l'époque néronnienne est plus que vraisemblable: c'est la ville dynastique du prince, qui construit à Rome des thermes et un gymnase célèbre (Tac., *Ann.* 14, 47; Suet., *Ner.* 12; Philostrate, *Apoll. Tyane* 4, 42: cf. B. Tamm, 'Nero's gymnasium in Rom', *Acta Univ. Stock., Stud. in class. arch.*, 7, 1970, entre autres). Il est plus que vraisemblable que Néron a construit dans sa ville natale, qui connaît un «boom» édilitaire, un ensemble semblable lié à son idéologie...

traitement chimique neuf des tissus, les rendant aptes à supporter des pigments colorés⁹. Ce détail technique prend toute son importance lorsqu'on le resitue dans l'ensemble de la *NH*: celle-ci fait une large part aux techniques, et les paragraphes 29-52 sont précisément consacrés à la technique picturale. Or les peintures d'Antium, citées en dernier, en constituent le dernier raffinement. Dans une vision technicienne, voire chimique et physique de l'art, Plinie imagine une sorte de loi historique et psychologique des oeuvres d'art: elle mène des créations les plus simples dans l'inspiration comme dans la forme aux plus complexes¹⁰. Malgré son caractère un peu simpliste, cette vision n'en révèle pas moins une réflexion lucide sur le phénomène de la création artistique, une vision fort «moderne»: la technique, la façon d'exprimer une idée comptent autant que cette idée dans le processus concret de la création: l'exprimé et l'exprimant, le fond et la forme sont indissociables (dans cette perspective, on peut définir le chef d'oeuvre comme l'adaptation parfaite des moyens utilisés à ce qu'ils expriment).

L'apparition de la peinture sur toile à l'époque néronienne est donc significative non seulement d'un progrès technique, mais d'une demande nouvelle de l'imaginaire contemporain, et plus précisément de l'imaginaire idéologique néronien. Elle s'inscrit dans l'ambiance techniquement novatrice et esthétiquement provocante du néronisme¹¹.

Le premier exemplaire de l'innovation est en effet le gigantesque portrait que Néron fait réaliser de lui-même sur toile. C'est là, dit Plinie, «chose inconnue auparavant»,

9 La peinture romaine la plus réputée n'est, on le sait, ni la fresque pariétale, ni la peinture sur toile: c'est la peinture sur bois. Les *pinakes* ont satisfait créateurs, amateurs et mécènes romains pendant fort longtemps, ce qui contribue à expliquer le retard relatif de l'utilisation de la toile comme support en Italie alors que l'Egypte la connaissait déjà. La réalisation des *vela* des théâtres ou des voiles de bateau prouve, si besoin était, que Rome maîtrisait les meilleurs techniques du textile... On peut supposer que l'innovation néronienne est en fait importée d'Egypte: les portraits du Fayoum ne datent-ils pas pour une part de cette époque? Et le peintre Dorotheos, présent à Rome, n'est-il pas vu son nom, un Grec d'Egypte?

10 Cf. J. Isager et A. Rouveret, op. cit., *supra*.

11 G. Ch. Picard, *Auguste et Néron* (Paris 1962) insiste particulièrement sur les aspects techniquement novateurs du règne de Néron.

sans que l'on puisse clairement discerner —et ce n'est sans doute pas discernable— si la nouveauté tient à la vanité sans limite du prince ou à la technique employée... La volonté de Néron de posséder un immense portrait impose la nature du matériau utilisé comme support: seul le textile peut offrir la surface nécessaire. La même opération technique et idéologique se répète de façon très significative en 66 lors de la visite de Tiridate ¹².

Pline nous fournit donc un témoignage direct sur l'époque néronienne: l'art et la technique sont mis dynamiquement au service d'une imagination politique et d'une volonté idéologique spécifiques. Cette innovation, qui a lieu dans le creuset romain, a immédiatement des répercussions en Italie: il est logique que la première application de la découverte soit le fait d'un affranchi impérial et qu'elle ait lieu à Antium, ville dynastique très liée au centre du pouvoir.

Comment dès lors imaginer la disposition des peintures dans l'ensemble architectural des portiques? L'originalité de la mise en scène d'Antium rend les comparaisons directes difficiles sans en supprimer le nécessaire éclairage. Les peintures sur toile sont conçues comme un décor; elles doivent donc être bien en vue au moment du spectacle. Il est donc peu vraisemblable que les *pinakes* de toile aient été suspendus entre les colonnes du portique, selon un schéma inspiré de la *scenae frons*: les spectateurs n'auraient pas pu voir les combattants... Il faut donc imaginer les *pinakes* suspendus aux murs internes du portique, l'*editor* puisant alors son inspiration scénique dans les portiques de la capitale (portiques d'Octavie, de Livie, etc..., jouant le rôle de musées publics ¹³). Mais si le metteur en

12 Le roi Arménien Tiridate découvre avec admiration le théâtre où il est accueilli en grande pompe: sur le *velum* qui le protège, une vaste fresque représente Néron cocher. Doublement impressionné par le niveau technique romain et par la signification politique qu'il sert, le roi oriental demandera au Romain de lui prêter une main d'oeuvre experte qu'il n'a pas chez lui (cf. Dion, 63, 6-1). Un autre *velum* orné (peint?) est signalé par Pline (HN 19, 6).

13 Les grands portiques de l'Urbs abritent les oeuvres célèbres des grands maîtres *Res Gestae*, 4, 24; Vitruve, 7, 5, etc... Cf. la communication présentée par A. Rouveret au cours de ce colloque. Avec une volonté de rupture idéologique évidente, Vespasien retrouvera la tradition en exposant dans les portiques de son temple de la Paix les oeuvres qu'avait enfermées Néron dans sa *domus aurea*.

scène puise son inspiration aux meilleures sources, il en modifie profondément le sens: nous y reviendrons.

Iconographie

Quelle reconstitution iconographique proposer pour les portraits d'Antium? Dans quelle attitude, dans quelle tenue les gladiateurs sont-ils figurés?

Les conditions techniques et professionnelles de la création picturale fournissent un premier élément de réponse. Les portraits atteignent, écrit Pline, la plus haute ambition de la peinture: la reproduction de la réalité. Sont donc à l'oeuvre un ou des ateliers dirigés par un maître, par un *imaginarius*. Ces ateliers sont les mêmes que ceux qui ornent les demeures privées ou réalisent les décors de théâtre puisqu'en l'état actuel de nos connaissances, il n'existe pas d'ateliers spécialisés dans tel ou tel genre. Nous sommes à Antium, ville néronienne, à l'époque du IV^e style: l'*imaginarius* que a reçu la commande ne peut qu'être l'un des maîtres du dernier des styles, capable de satisfaire les goûts impériaux. Et il est très vraisemblablement antiate: la ville abrite en effet une école de peinture réputée, et l'épigraphie, qui mentionne un *pictor* affranchi impérial, montre que cette école dépend du prince, ce qui n'est guère étonnant dans une ville abritant des résidences impériales fastueuses! ¹⁴.

Or comment travaille un atelier? Les aides réalisent tous les travaux préparatoires que l'*imaginarius* a programmés sur ses cartons, et le maître n'intervient que pour la réalisation des parties les plus nobles et les plus difficiles: il personnalise les esquisses, et surtout réalise les portraits eux-mêmes. Cette organisation a pour conséquence — la peinture pompéienne nous le montre — une réalisation iconographique des corps quelque peu stéréotypée car le maître utilise des modèles tout prêts qu'il conserve dans ses cartons... Quels sont les types iconographiques génériques les plus souvent employés par les maîtres du IV^e

¹⁴ Cf. les remarques de Lombardi, op. cit., p. 99. L'«Hercule assis» actuellement déposé au musée des Thermes provient d'Antium et montre une certaine ressemblance avec les peintures de la *domus aurea* (F. Coarelli, *Lazio*, Bari 1982, p. 298).

style? Ses athlètes et héros suivent des canons hellénistiques respectueux des proportions anatomiques définies comme idéales, avec une préférence marquée pour ceux de l'école de Lysippe. Que ces derniers inspirent les peintres d'Antium est d'autant plus probable qu'ils permettent seuls de comprendre le jugement implicitement favorable de Pline, que l'on sait attaché aux formes classicisantes.

Malgré l'absence de documents directement comparables dans les représentations figurées de gladiature qui sont parvenues jusqu'à nous, celles-ci confirment le bien fondé de notre proposition¹⁵. La gladiature a pénétré dans l'art italien au II^e s., et y a connu un vif succès, lié à des genres assez précis, qu'on peut classer en trois catégories:

La première est composée par les monuments funéraires, qui ne présentent pas un grand intérêt pour nous: les portraits y sont rares, et la représentation du *munus* tient à la valeur symbolique et morale qu'on lui attribue¹⁶.

Iconographiquement plus intéressante est la série des comptes rendus figurés de *munus*; il ne s'agit pas des portraits des combattants, mais de la commémoration du *munus* par son *editor*: c'est donc le combat qui est traité par l'artiste, non la personnalité des combattants, à la différence de l'exemple d'Antium. Mais l'abondance de notre documentation et surtout son étalement chronologique permettent de connaître du II^e siècle à l'époque néronienne l'évolution de la représentation iconographique des gladiateurs.

Le premier exemple historique de compte rendu que nous connaissons nous est livré à la suite du paragraphe 52, par Pline lui-même; le premier à faire peindre un combat de gladiateurs et à exposer l'oeuvre en public fut G. Terentius Lucanus; il exhiba trente paires de gladiateurs

15 L'iconographie des gladiateurs n'a, semble-t-il, pas été étudiée systématiquement; cf. D. Faccena, 'Rilievi gladiatorii', *Bull. Comm. arch. di Roma*, 76 (1956-58) p. 37 ss., et F. Savi, *I gladiatori storia organizzazione iconografia* (Rome 1980) qui est descriptif.

16 La seule série de représentations figurées qui puissent nous intéresser est celle des portraits de gladiateurs morts, assez nombreux dans les provinces orientales. Leur iconographie est assez souvent générique, et idéalise le mort, ce que commande la genre funéraire même (cf. L. Robert, p. 63). C'est, notons-le au passage, l'individu qui est célébré beaucoup plus que la gladiature... Cf. *infra*.

sur le forum pendant trois jours en l'honneur de son grand père adoptif, puis en dédia une *tabula* dans la grotte de Diane.

A la suite de Mommsen¹⁷, les spécialistes qui se sont intéressés au personnage, ont conclu qu'il avait été actif entre 135 et 126 a.C., époque particulièrement intéressante lorsqu'on la resitue dans l'histoire de l'art romain, et plus précisément dans la chronologie qu'en donne Pline. Il n'existe aucun exemple de compte rendu sculpté daté d'une époque antérieure, et, suivant G. Ville, on peut donc estimer avec vraisemblance que les premiers comptes rendus figurés ont été peints et non pas sculptés¹⁸.

Or la peinture novatrice de Lucanus a été réalisée quelques années après 146, moment charnière selon Pline, puisqu'il marque l'invasion de l'Italie par la peinture étrangère, c'est-à-dire grecque, à la suite des pillages de Mummius. L'aristocratie romaine adopte alors une esthétique hellénisante qui va animer ce que R. Bianchi Bandinelli nomme, à la suite de Rodenwalt, l'art patricien. Par ailleurs, on le sait, Pline estime que l'art est mort au III^e siècle pour renaître dans les années 150 en réalisant une synthèse nouvelle et dynamique entre la tradition italienne et la tradition grecque¹⁹.

Commandée dans la décennie qui suit ce bouleversement, la peinture de Lucanus en est une manifestation: son thème est typiquement italien, mais son esthétique hellénisante. Dès l'origine existe donc un lien étroit entre gladiature et peinture, et l'iconographie des gladiateurs est placée sous le signe de la synthèse entre les tendances hellénisantes et italiennes²⁰; elle appartient au domaine de l'art patricien. Or cette double tradition est toujours bien vivante à l'époque néronienne: une inscription mentionne

17 Mommsen, *Röm. Munz.*, p. 154 et note 278; Ville, pp. 48-49.

18 Les fresques campaniennes et d'Italie du Sud représentent peut-être des gladiateurs; il ne s'agit pas de portraits...

19 Cf. P. Gros, loc. cit., et M. Bieber, 'Pliny and greco-roman art', *Homages J. Bidez, F. Cumont* (Latomus, Bruxelles, 1949) p. 39.

20 Au I^{er} s., l'aristocratie délaisse quelque peu la peinture pour adopter le marbre, matériau noble. Mais la technique et la recherche picturales demeurent les guides des sculpteurs, et inspirent l'iconographie des reliefs: cf. G. Ch. Picard, *Art Romain* (Paris, Lausanne 1968).

un *editor* qui a fait peindre un compte-rendu de son *munus*, et l'a exposé dans la basilique de sa ville ²¹.

Nous en trouvons une autre illustration dans le tombeau du *sevir* L. Storax à Chieti, lui aussi contemporain du *munus* d'Antium; L. Storax est un affranchi, un notable local: il a offert un *spectaculum* à ses concitoyens, événement qu'il tient absolument à commémorer. Sur la partie haute de sa tombe, il a donc fait représenter l'assemblée des magistrats au centre desquels il siège; en bas, est sculpté le *munus*. Si l'assemblée des magistrats est due à un ciseau d'inspiration étrusco-italique enracinée dans la tradition locale, les gladiateurs au combat sont, eux, assez paradoxalement, réalisés dans une iconographie raffinée dérivant du style hellénique, comme l'a montré R. Bianchi Bandinelli.

Ces exemples diffèrent donc largement par leur époque, leur technique, le statut social de l'*editor* commanditaire; mais ils possèdent une communauté iconographique remarquable: les gladiateurs, sujet romain, y sont traités selon les canons de l'art patricien, respectueux des traditions helléniques ²².

Passons maintenant à la troisième série documentaire, les peintures d'intérieur; là encore figure la représentation du *munus*, que nous négligerons étant donné notre optique, pour privilégier les représentations de gladiateurs isolés. Celles-ci sont très rares; ce sujet infâmant n'a pas sa place dans un intérieur honnête! Et, pour de tout autres raisons, il n'a pas non plus sa place dans les lieux de vie quotidiens des gladiateurs ²³.

21 CIL 9, 1705; Dessau, *ILS*, 5068.

22 Les analyses de R. Bianchi Bandinelli sont trop connues pour être rappelées en détail ici. Les gladiateurs appartiennent au domaine de l'art narratif romain, qui s'épanouira sous l'empire, et dans lequel le savant italien voit l'expression privilégiée du génie créateur italien. Nos gladiateurs d'Antium peuvent difficilement échapper à ce modèle iconographique et social... (Pour la présentation de la tombe de L. Storax, cf. R. Bianchi-Bandinelli, *Rome, le centre du pouvoir*, Paris 1969, p. 60 s.).

23 Les portiques du théâtre de Pompéi, passagèrement transformés en caserne, ou la maison-caserne (5, 5, 3) n'ont livré qu'une pauvre documentation. Il est logique qu'on n'ait pas orné ces lieux des portraits flatteurs de leurs hôtes: leur condition sociale et la nécessaire discipline ne pouvaient qu'interdire qu'on les magnifiât dans leur décor quotidien: on redoutait trop leur possible révolte pour les exalter! Quant aux maisons particulières des gladiateurs, bien peu sont connues; la *tessitoria* de Minucius (1, 10, 8), qui fut aussi gladiateur, n'est orné que d'un IV^e style fort

Dans ces conditions, les rares représentations de gladiateurs isolés que nous possédons ont toute chance d'être des portraits; leurs commanditaires ne peuvent qu'être personnellement attachés aux jeux de l'amphithéâtre et connaître ou vénérer telle ou telle vedette de l'arène. Trois exemples pompéiens sont particulièrement intéressants:

La maison de Cérés (1, 9, 13) qui est située non loin de l'amphithéâtre, est ornée d'un 2nd style caractéristique. La structure architectonique de l'une de ses parois se compose de colonnes à chapiteaux corinthiens quatre fois esquissées: dans ce décor le peintre a dessiné des figures simples de gladiateurs: leur iconographie est semblable à celle que nous avons décrite plus haut. Le décor architectural peint constitue, croyons-nous, un parallèle suggestif avec le décor des portiques d'Antium.



pauvre (cf. E. La Rocca, A. et M. de Vos, *Guida archeologica di Pompei*, Rome 1976, pp. 223, 272, 320).

La maison d'Anicetus (1, 3, 23) fournit un témoignage de meilleure qualité: en provient la fameuse **peinture** représentant la rixe de 59 dans l'amphithéâtre local et deux tableaux ornés de gladiateurs isolés; cette décoration, bien datée de l'époque néronnienne, en remplace une autre plus ancienne: la rixe de 59 est surimposée à une scène de jeux athlétiques et l'*intonacco* des gladiateurs est neuf. Cette réfection montre l'intérêt que le propriétaire attache à l'amphithéâtre et il est permis de voir dans les deux gladiateurs isolés de véritables portraits, l'un d'eux étant peut-être celui du maître de maison lui-même...²⁴. Or, si l'iconographie de la rixe de 59 est plébéienne, celle des gladiateurs est, elle, pour autant que l'on puisse en juger, plutôt classicisante.

Mais les documents les plus suggestifs sont les graffiti: tracés d'une main hâtive selon une iconographie **schématique**, leur spontanéité leur confère une valeur testimoniale de premier plan. Le plus intéressant se situe sur l'un des murs d'une maison de la voie de Mercure à Pompéi²⁵: une main anonyme a gravé le couronnement d'un gladiateur vainqueur, un samnite vraisemblablement, car il porte au bras gauche le bouclier rectangulaire à bords incurvés caractéristique. Le vainqueur descend majestueusement une volée d'escaliers sommairement esquissés, qui permet de localiser la scène dans un décor architectural pompeux. La tête couronnée, il brandit de la main droite une longue palme qu'il montre aux spectateurs de son triomphe. L'inscription qui accompagne le graffito prouve qu'il fait allusion à un *munus* précis et à un vainqueur réputé. Bien que sommaire, le dessin n'est pas une caricature: il s'agit bien d'un portrait schématiquement réalisé avec les moyens du bord; or son iconographie est visiblement **inspirée** par un modèle idéalisé, correspondant à un stéréotype héliénisant.

Les documents figurés que nous venons de présenter, et tout particulièrement le graffito de la voie de Mercure prouvent l'existence d'un modèle iconographique noble du

²⁴ Il est tentant de voir dans l'habitant de la demeure un combattant suffisamment heureux et valeureux pour avoir achevé sa carrière par l'octroi d'une *rudis* bien méritée.

²⁵ Graffito donné par F. Savi, op. cit. Cf. notre dessin.

gladiateur, qu'on ne peut que retrouver dans l'exemplaire antiate qui nous intéresse.

Se pose alors la question de la tenue et de l'attitude des gladiateurs d'Antium. Ils ne sont pas portraiturez seuls, mais en compagnie de *ministri*; le terme peut désigner tout le personnel nécessaire au déroulement du *munus* (garçons de piste, aides divers, etc...). Mais la tournure employée par Plinie désigne plutôt les *ministri* attachés à chaque combattant: les vedettes sont spécialement secondées par un personnel particulier²⁶.

Et ce sont bien des vedettes réputées qui ont été sélectionnées car on imagine mal que le luxe de la mise en scène ait été déployé pour des gladiateurs de deuxième zone! Seule la valeur professionnelle des participants le justifie et explique qu'on les ait jugés dignes d'être portraiturez.

S'agissant de portraits, réalisés d'après nature, il est peu probable que les gladiateurs aient été représentés au cours d'un combat, entaché d'un certain anonymat. Réputés pour leur carrière, magnifiés par la mise en scène, c'est dans un épisode glorifiant du *munus* qu'ils sont portraiturez. On éliminera la cérémonie de la récompense (le gladiateur victorieux reçoit la palme et la couronne seul, comme le montre le graffiti de la voie de Mercure), et on retiendra plutôt le moment de l'*apparatus* (ou celui de la *pompa*). Le gladiateur défile alors en tenue d'apparat, accompagné de ses aides qui portent ses armes. Sur un médaillon d'applique de la vallée du Rhône, on voit ainsi un combattant suivi de deux *ministri*: ceux-ci portent sur l'épaule une *tabella* au cadre mouluré mentionnant le nom et le palmarès de celui qu'ils servent²⁷.

Ce relief nous révèle, croyons-nous, le schéma iconographique des peintures d'Antium: chaque gladiateur est portraiturez en tenue d'apparat et entouré de ses *ministri*; une légende indique son nom et son palmarès²⁸.

²⁶ Ville, p. 376 ss.

²⁷ P. Willeumier et A. Audin, 'Les médaillons d'applique gallo-romains de la vallée du Rhône', *Annales Univ. Lyon III*, 22 (1952) n. 34 et pl. II.

²⁸ On peut établir un rapprochement avec la tradition de la peinture triomphale...

L'editor

Pline laisse dans l'anonymat l'*editor* de ce *munus* exceptionnel, se bornant à indiquer qu'il s'agit d'un affranchi impérial; ce renseignement précieux permet d'identifier le genre du *munus*: ce ne peut être un *munus publicum*; il n'est pas impossible que ce soit un *spectaculum* obligatoirement dû par un *sevir* mais rien ne permet de l'affirmer. La meilleure solution est d'y voir un *munus libre*, volontairement édité par un affranchi zélé sous un prétexte quelconque, pour célébrer son patron princier²⁹. Or, les contraintes générales qui pèsent sur l'*editio* de tels *munera* au haut-empire, et les contraintes spécifiques qui caractérisent le sègne de Néron, permettent de tracer le profil de l'*editor*.

Celui-ci doit évidemment respecter la réglementation mise en place depuis Auguste, et obtenir une autorisation spéciale du prince, ce qui constitue un premier indice de la faveur impériale dont il jouit. Mais il y a plus: le *munus* a lieu à Antium, ville dynastique!³⁰. L'*editor* jouit non seulement de la faveur du prince, mais d'une bienveillance exceptionnelle et d'une confiance particulière de sa part; étant donné le lieu et l'extraordinaire mise en scène, on peut d'ailleurs supposer que Néron est lui-même présent. Si tel est le cas, c'est qu'il peut tolérer qu'un affranchi préside un *munus* à ses côtés, cas qu'on trouve à deux ou trois reprises seulement sous le règne. Bref! L'*editor* ne peut qu'appartenir au groupe des grands affranchis impériaux bénéficiant de la faveur impériale la plus haute.

L'*editor* doit posséder une solide fortune personnelle: la réglementation générale exclut de l'*editio* ceux qui ne présentent pas des garanties financières suffisantes: depuis la catastrophe de Fidènes, l'*editor* doit posséder 400.000 sesterces! Le but de la mesure est sans doute d'éliminer les *editores* dont les moyens financiers trop faibles pouvaient mettre en danger la vie des spectateurs, mesure

²⁹ Ville, pp. 173, 183, 197, 209-10.

³⁰ L'attachement de Néron à Antium, sa ville natale, est bien connu. Il décide que son héritier doit y naître; il y déduit une colonie composée de prétoriens sélectionnés, y aménage une luxueuse résidence, y réside souvent; il embellit la ville, aménage un port etc... Cf. G. Lugli, loc. cit.

qui s'appliquait particulièrement aux cités sans amphithéâtre, où le numéraire doit faire les frais du cadre, et cette situation est précisément celle d'Antium³¹. Notre affranchi appartient donc à la catégorie la plus fortunée de son milieu social, et de toute la société romaine. Et on peut affirmer qu'il est riche parmi les riches. Editer un *munus* demeure un événement exceptionnel au cour d'une vie: l'investissement est coûteux, éphémère, improductif. L'*editor* peut s'y ruiner! Or l'affranchi d'Antium ne se contente pas d'un *munus* seulement éclatant: il recrute des gladiateurs renommés et les accueille plusieurs jours, voire plusieurs semaines à l'avance pour les portraiturer: il prend donc en charge leur logement, leur nourriture pendant un temps très supérieur à celui qui est habituel; il fait les frais d'une technique picturale nouvelle et engage des ateliers de peintres réputés, ce qui d'ailleurs représente le moindre coût.

Pour pouvoir éditer un *munus* d'apparat dans la ville dynastique, notre affranchi est donc riche, influent et sûr; ces trois caractéristiques vont de pair et permettent d'identifier l'*editor* avec l'un des grandes affranchis du régime, avec l'un des pairs des Helios, Anicetus, Polyclitus et autres Patrobius et Vatinius...³².

Il est même permis de supposer que l'*editor* est issu d'Antium: le palais emploie un grand nombre d'esclaves et d'affranchis, que Néron doit assez bien connaître en raison de ses fréquents séjours. L'épigraphie, qui mention-

31 Catastrophe de Fidènes: Tacite, *Ann.* 4, 63; cf. Ville, p. 209.

32 La comparaison avec Patrobius et Vatinius s'impose d'ailleurs puisqu'eux aussi éditent des *munera*: en 64 Vatinius offre un *spectaculum* à Néron dans son pays natal, Bénévent. Sa puissance est bien connue, et le sénat le méprise et le redoute (Tac., *Ann.* 15, 34; *Hist.* 1, 37, cf. P. Veyne, op. cit., p. 687). Quant à Patrobius, il reçoit la *cura* d'un *munus* campagnien offert à Tiridate, qu'il assume avec une mise en scène aussi extraordinaire qu'exotique: certes ce *munus* diffère de celui d'Antium: selon G. Ville (p. 212), l'affranchi agit dans le cadre d'une *cura* spécifique qui lui a été confiée: il ne s'agit pas d'un *munus* libre. L'importance politique de l'enjeu — il faut impressionner Tiridate autant que le divertir — la mise en scène exceptionnelle, le recrutement d'une étonnante *familia* composée de noirs prouvent non seulement la confiance que place Néron dans son affranchi, mais la certitude qu'il a de ses capacités techniques d'*editor*: gageons que Patrobius n'était pas novice en la matière! Cf. Dion, 63, 2-3; Tac., *Hist.* 1, 44; 2, 95 et H. G. Pflaum, *Les procurateurs équestres sous le Haut Empire* (Paris 1950) p. 206 ss.; G. Boulvert, *Esclaves et affranchis...* (Naples 1970) pp. 365 ss., 440.

ne plusieurs collègues de *seviri*, prouve l'existence d'un nombreux personnel de *liberti*³³. Que l'*editor* soit originaire du personnel impérial local est donc possible, voire probable. Une inscription mentionnant un certain Spiculus, affranchi de Tibère Claude, nous incite à **avancer une** hypothèse séduisante: le Spiculus en question n'est-il pas le fameux mirmillon protégé de Néron? Cet affranchi impérial, ancien gladiateur, reçut de vastes dons et devint l'homme de confiance du prince au point que c'est lui qu'il envoya chercher en dernier recours pour l'aider à mourir en 68. Affranchi influent, zélé, riche, homme de confiance, Spiculus correspond exactement au portrait que nous avons esquissé de l'*editor* d'Antium³⁴.

Conclusion

Tout dans le *munus* d'Antium est exceptionnel et original: son lieu —Antium, ville dynastique—, son *editor* —un des grands affranchis impériaux—, sa mise en scène —un décor peint employant une technique nouvelle, des portraits de gladiateurs—. Nous pensons avoir montré que cette organisation ne peut qu'exprimer et satisfaire les volontés du prince, et, plus profondément les aspirations d'une société en pleine mutation.

Le renversement des valeurs augustéennes

Né au moment des grandes conquêtes de la fin de la république, l'art patricien donne naissance à un rameau dynastique et officiel lorsqu'Auguste crée le nouveau régime. Cet art officiel élimine le banal et le vulgaire, traite des sujets réputés nobles, mythologiques, patriotiques ou dynastiques. Il utilise avec prédilection un répertoire de

33 L'un des collègues est chargé de l'organisation de *ludi* annuels en l'honneur du prince. *CIL*, 10, 6637 (liste de *seviri*), 6638 et 6675, 6677, 6678, 6682: cf. Lugli, loc. cit.

34 Sur Spiculus, cf. *CIL*, 10, 6690. Suétone nous apprend les dons que le personnage reçut du prince (*Ner.* 29); en 68 c'est lui que Néron envoie chercher pour l'aider à mourir (*Ner.* 47). Enfin le Scipulus dont parle J. d'Antioche (*frag.* 91, Muell., vv. 25-35) est sans doute Spiculus, mais le copiste a commis une erreur: ce Spiculus-Spiculus est assassiné en 68 alors qu'il est préfet du camp... Spiculus fournit donc un bel exemple de promotion sociale! Elle suppose une grande confiance du prince, des capacités réelles, une grande richesse personnelle et beaucoup d'habileté... Cf. *PIR*, 3, 579.

formes néo-classiques rationalisantes, et batit de savantes perspectives fondées sur les mathématiques. Ses chantres condamnent toute fantaisie, pourchassent l'imaginaire: c'est un art sérieux, un instrument de propagande efficace. Les miniatures du IIIème style remportent un vif succès.

Les classes dirigeantes et le prince lui-même préfèrent les valeurs sûres du passé et utilisent les *pinakes* les plus célèbres pour asseoir plus solidement leur pouvoir. A cet égard, l'utilisation des portiques publics comme musée reflète non seulement le goût de la collection mais la maîtrise idéologique que les dirigeants de Rome ont réussi à établir sur ce qu'on peut appeler «mass-media»: depuis la république, les portiques publics à Rome ont été promus au rang d'architecture noble et anoblissante: les oeuvres d'art qu'ils abritent en reçoivent une *aura* supplémentaire et nationale; les oeuvres sont désignées à l'attention du public comme particulièrement remarquables tant pour leur esthétique que pour leur valeur financière; et leur exposition en un lieu public de Rome atteste le rôle universel justement dévolu à l'empire qui domine le monde. Au demeurant, les portiques ne reçoivent que des oeuvres de haute valeur, à la célébrité séculaire. L'accord règne entre la dignité des oeuvres exposées, la dignité architecturale du portique et la dignité du peuple romain qui les possède. Avec César et Auguste le rôle des portiques se renforce et se transforme: désormais leur fonction de musée atteste que le prince est un prince éclairé et suffisamment respectueux des droits des citoyens, on n'ose dire de la démocratie! pour ne pas enfermer les oeuvres célèbres dans sa demeure particulière.

Le *munus* d'Antium nous révèle l'usage que fait Néron de cette tradition: il n'hérite de ce système de valeurs que pour le rejeter ou le subvertir.

Typiquement italien, le sujet traité appartient à l'un des domaines les plus populaires, les plus banals, les loisirs de masse. Il est difficile d'en trouver un qui soit aussi contesté, aussi ambigu, aussi peu noble: le gladiateur appartient à la catégorie socio-professionnelle la plus vile, la plus méprisée, ce qui explique, nous l'avons vu, la rareté de sa représentation figurée individuelle.

Ce sujet infâmant orne les portiques publics d'une ville dynastique! *L'editor* subvertit le sens officiel et «officialisant» du lieu en y introduisant des oeuvres scandaleuses à la place des chefs-d'oeuvre habituels...

Il fait appel à des ateliers contemporains, privilégiant l'art vivant et moderne plutôt que les grandes traditions du goût romain officiel. Le choix du modernisme s'inscrit dans une volonté politique et idéologique plus vaste: le néronisme promeut l'esthétisme au rang de valeur supérieure non seulement dans la réflexion, mais aussi dans la pratique quotidienne; l'art vivant vaut mieux que l'art passé et que l'art des musées! ³⁵.

L'ambiguïté de cette position est une dernière source de scandale: alors que l'affranchi impérial offre au public des oeuvres contemporaines qui ne sont au demeurant qu'un simple décor, le prince ôte à l'admiration de ses concitoyens les oeuvres les plus réputées pour les enfermer dans son palais de l'Esquilin... (Vespasien reviendra à la tradition augustéenne: cf. note 13).

Dans le domaine iconographique, la rupture est plus subtile; depuis l'apparition de la gladiature dans la peinture italienne —relayée par le relief de marbre au dernier siècle de la république— s'est élaborée une fusion proprement romaine du naturalisme hellénistique et de l'art plébéien; mais en rompant avec la tradition augustéenne, l'art néronien expérimente une synthèse nouvelle entre art patricien et art plébéien, et semble retrouver la situation de l'art romain à l'époque de Sylla pour la poursuivre après une interruption tardo-républicaine et augustéenne.

Un témoignage sur la vie culturelle:

L'interrogation sur le gladiateur et les «munera»

La grande majorité de notre documentation est composée de comptes rendus de *munera*; leur but premier est

³⁵ Mieux vaut participer et agir qu'admirer intellectuellement et passivement: en insérant les spectateurs dans les spectacle lui-même, entre les réalités de l'arène et leur figuration iconographique, la mise en scène d'Antium fournit un excellent exemple des jeux de miroirs qu'affectionne le néronisme, jeux de miroirs qui justifient bien souvent le qualificatif de baroque appliqué à l'art contemporain. Au lieu de la *gravitas* augustéenne s'expriment la *levitas* de Néron et sa «sensibilité audiovisuelle».

la commémoration de la générosité et de la munificence de l'*editor*; ils privilégient la relation que celui-ci a établie et veut maintenir avec le public. C'est le *munus* qui est célébré, non ses acteurs... Dans le spectacle, ceux-ci ne sont que des pions anonymes dont la personnalité est tenue pour négligeable; ils ne retrouvent leur individualité que sur leurs tombes, et c'est alors l'homme qui est commémoré plus que le professionnel de l'arène (Au demeurant sa valeur professionnelle ne mérite guère d'être louée s'il est mort au combat!).

A cela une raison profonde: le gladiateur professionnel est victime d'un mépris et d'une hostilité non déguisés³⁶. Et pourtant, dans le fond des consciences, il suscite aussi de l'admiration: l'opinion publique, hésitante, a toujours porté un jugement ambivalent sur son compte, ne parvenant pas à décider nettement si le *munus* est un spectacle infâmant ou un noble sport...³⁷. Celui d'Antium témoigne de l'acuité de la question à l'époque néronienne, et révèle les réponses qu'elle lui apporte: elle promeut socialement et réhabilite moralement le gladiateur, et tend à considérer le combat comme un sport noble susceptible de se transformer en un tournoi chevaleresque.

Qui en effet, en Italie, peut voir sa propre statue érigée en un lieu public pour y être offerte à l'admiration des passants? Simple est la réponse: seuls le prince et les notables possèdent ce droit éminent. Par une étonnante promotion, les gladiateurs d'Antium se trouvent assimilés, même brièvement, aux dirigeants réputés les plus estimables!

Par ailleurs, nous l'avons déjà noté, les combattants portraiturés ont été choisis après une sélection sévère: leur carrière passée les a qualifiés pour animer ce *munus* exceptionnel; c'est parce qu'ils ont été toujours vainqueurs

36 Pour caractériser l'infamie des fêtes organisées par Tigellin, Dion se borne à préciser que n'importe quel gladiateur pouvait y débaucher une jeune fille sous les yeux de son père (Dion, 62, 15, 1). Tout est dit! Mais derrière le *locus* moral se cache une réalité plus complexe, faite de crainte et d'admiration; plus d'un siècle après la révolte de Spartacus, son souvenir demeure vivant: c'est lui qu'évoque Rome lorsque l'école de Préneste s'agite (Tac., *Ann.* 15, 46).

37 Pour l'ambivalence du jugement porté sur les gladiateurs et l'interrogation sur les *munera*, voir Ville, p. 344 et Veyne, p. 778, note 390.

qu'ils ont été choisis. Or c'est dans la tradition grecque de l'athlétisme qu'on trouve l'antécédent le plus remarquable du genre: l'*icona* de l'athlète trois fois vainqueur à Olympie, celle du vainqueur à Némée sont exposées dans la sanctuaire³⁸. Malgré un contexte très différent, ces exemples grecs ne peuvent qu'être rapprochés des peintures d'Antium, surtout si on a en mémoire les options hellénisantes de Néron! Dans les deux cas, il s'agit de célébrer un homme aux talents supérieurs, un individu exemplaire.

Cette promotion du gladiateur au rang de modèle n'est pas exceptionnelle; elle trouve sa meilleure expression dans la IV^{ème} style ou dans la littérature contemporaine: le combattant victorieux montre la voie; son effort héroïque et son courage viril expliquent et justifient son succès; non sans l'influence d'un certain stoïcisme, la *virtus* du gladiateur, rapprochée de celle de héros fameux pour leur action, Achille ou Hercule, se trouve élevée à la dignité de modèle pour la jeunesse, de thème de réflexion pour l'homme mûr³⁹.

Quoique partielles et de courte durée, la promotion et la réhabilitation du gladiateur à l'époque néronienne fournissent un témoignage de premier ordre sur l'évolution générale des mentalités; elles illustrent l'émergence d'une conscience nouvelle de l'égale dignité de l'homme quelle que soit sa condition sociale⁴⁰.

A l'interrogation sur le gladiateur correspond une interrogation sur le *munus* lui-même. Tout laisse supposer que celui d'Antium fut plus une exhibition qu'un combat sanglant, sans qu'on puisse totalement l'exclure⁴¹.

38 C'est Pline qui nous apprend (*HN*, 34, 16) que l'athlète trois fois vainqueur à Olympie était portraituré d'après nature et que son *icona* était exposée dans le sanctuaire. Pausanias (1, 22, 7) signale une pratique semblable à Némée. Selon A. Reinach (*Recueil Millet*, I, Paris 1929) ces portraits étaient peints; mais cette opinion est loin d'être solidement fondée.

39 Cf. K. Scheffold, *PP*, pp. 65, 199 et J.-M. Croisille, *Art et poésie de Néron aux Flaviens* (Bruxelles 1983).

40 Cette promotion de l'individu s'inscrit dans le cadre de la nouvelle «attention à soi» que M. Foucault a décelée au début de l'ère chrétienne, et doit également être mise en relation avec le renversement de l'idée platonicienne dans le domaine de l'inspiration artistique (analyse d'E. Panofsky dans *Ideal*). Sans accepter purement et simplement les analyses de M. Foucault ou d'E. Panofsky, force est bien de reconnaître qu'une nouvelle conception de l'individu est en train de naître à l'époque néronienne...

41 Il eût été financièrement bien coûteux pour des lanistes soucieux de leur avenir de liquider en quelques heures une *familia* procurant d'abon-

Surtout, répétons-le, nous sommes à Antium, et l'*editor* veut plaire au prince; or celui-ci manifeste fort peu d'intérêt pour les *munera*. La lecture de Tacite et Suétone, et l'examen attentif du tableau détaillé des *munera* de Néron dressé par G. Ville enseignent en effet qu'il les préside rarement, en édite assez peu, et s'attache avant tout aux jeux de mise en scène et de décor...⁴² De façon diverse, sa formation et ses goûts personnels, son hellénisme, l'influence de Sénèque ont orienté ses préférences vers le théâtre, le cirque, les manifestations de type agonistique.

Cet état d'esprit permet de comprendre en partie une décision étonnante prise lors d'un *munus* en 57: aucune mise à mort ne l'endeuillerait⁴³. La mesure est-elle exceptionnelle? Ou traduit-elle une volonté de changement plus générale? L'issue non sanglante d'un *munus* ne constitue pas une innovation complète, mais elle nous semble tout de même témoigner d'un état d'esprit nouveau à la tête du régime. Un tel *munus* retrouve la tradition aristocratique du combat à armes mouchetées, et inaugure une évolution possible vers le genre tournoi. De fait la célébrité de ce spectacle tient moins à la suppression de toute mise à mort qu'à la participation active et massive de chevaliers et de sénateurs réputés «honnêtes»! Leur descente dans l'arène n'est pas, on le sait, exceptionnelle au cours du règne, et les historiens ont pu justement montrer qu'elle satisfaisait une aspiration réelle des milieux dirigeants; loin d'être, comme le veut Tacite, le fruit ignoble de l'autoritarisme cynique d'un despote, la participation de la noblesse aux jeux de l'arène semble plutôt exprimer une volonté collective de changement, que le prince enregistre et encourage en lui imprimant ses propres goûts pour l'*agon* pacifique.

Le «munus» et le pouvoir

Depuis la fin de la république, le *munus* est l'un des instruments privilégiés de l'*ambitus* privé pour conquérir

dants revenus! Et comment renouveler un matériel humain aussi rare et précieux?

⁴² Suet., *Ner.* 12, 21-22; cf. Ville, p. 136 et A. Maiuri, 'Dell'opposizione ai ludi gladiatorii', *Atene e Roma*, NS., 2 (1952) p. 45.

⁴³ Suet., *Ner.* 12 et Tac., *Ann.* 15, 32.

et conserver la popularité nécessaire au pouvoir; à cet égard est essentielle la relation directe qui s'établit entre l'*editor* et le public. Conscient de l'importance de l'enjeu, Auguste a pris différentes mesures pour contrôler personnellement l'*editio* et affirmer par là-même la légitimité de son seul *ambitus*⁴⁴. Son action en le domaine demeure largement défensive et préventive, la monopolisation de l'*editio* servant plus d'instrument de lutte contre d'éventuels rivaux que d'instrument de règne. La politique des jeux est entachée de l'ambiguïté générale dans laquelle se met en place le nouveau régime: elle est plus le fait d'un individu doué de charismes prétendus supérieurs que d'un chef d'Etat.

L'organisation du *munus* d'Antium s'inscrit dans la lignée de ces préoccupations; plusieurs affaires contemporaines prouvent si besoin en était que les *munera* demeurent un enjeu de pouvoir non négligeable aussi bien à Rome qu'en Italie ou dans les provinces⁴⁵. Néron adopte une série de mesures complémentaires de celles d'Auguste, assurant définitivement le monopole impérial sur l'*editio*⁴⁶; mais tout en s'inscrivant dans la logique du régime Julio-Claudien, ces mesures en marquent aussi la transformation, perceptible dans le *munus* d'Antium, qui, nous pensons l'avoir montré, ne peut qu'être conforme à l'idéologie du prince régnant.

Son *editor* est un affranchi impérial laissé dans l'anonymat, et ce n'est plus la relation qui l'unit au public qui est essentielle, mais celle qui s'établit directement entre

44 Ville, pp. 122 et 82.

45 A Rome on voit les factions de la cour intriguer pour le contrôle de l'intendance des jeux: A. Stella s'en voit confier la *cura*, dont l'importance est mise presque au même niveau que celle de la préfecture d'Égypte (*Ann.* 13, 22). Le sénat aborde à plusieurs reprises des questions de gladiature, et le sévère Thræsea consent à s'exprimer sur un pareil sujet (*Ann.* 13, 49). La rixe qui éclate en 59 dans l'amphithéâtre de Pompéi rappelle que ce cadre demeure un lieu d'expression de tensions politiques insoupçonnables par ailleurs (cf. les études de P. Castren et *Ann.* 14, 17). Partout la foule sait qu'elle est au fond une reine qu'on courtise, et les dirigeants savent qu'il vaut mieux la satisfaire pour conserver leur pouvoir et maintenir la paix civile... P. Veyne et Z. Yavetz ont suffisamment mis en valeur l'importance des jeux pour le pouvoir pour qu'on n'y insiste pas davantage ici.

46 Cf. *Ann.* 13, 31 et Veyne p. 702. Les mesures que prend Néron pour monopoliser les jeux sont bien connues: elles affaiblissent les questeurs à Rome et les gouverneurs en province. Ces mesures sont également imposées par les contraintes politiques du moment.

les gladiateurs et les spectateurs. Le rôle secondaire, technique en quelque sorte, dévolu à l'*editor* est significatif des réalités politiques absolutistes du régime néronien. L'affranchi joue le rôle d'un intermédiaire entre les spectateurs et la véritable et seul *editor* possible, le prince ⁴⁷; mieux vaut travailler avec habileté et discrétion à la gloire du patron, et faire rejaillir sur lui la gloire d'une mise en scène exceptionnelle! Une telle modestie sert mieux les intérêts personnels qu'une vanité trop affichée... C'est donc au prince qu'est en réalité dédié le *munus* et non aux spectateurs: le pouvoir a définitivement changé de main.

En ce qui concerne l'évolution générale du régime, ce n'est pas là une conclusion très nouvelle; par contre elle ouvre un champ problématique très vaste quant au néronisme lui-même. Il est désormais évident que ce n'est plus un simple particulier aux talents supérieurs qui dirige l'empire, mais que c'est un chef d'Etat ⁴⁸. Le contrôle qu'il exerce sur l'opinion publique se fait plus habile et plus sophistiqué: en promouvant ce que G. Ch. Picard a pu qualifier de «révolution culturelle», il affine ses moyens d'action sur les esprits. Se pose alors une question complexe qu'il convient de brièvement évoquer pour terminer. Incontestablement la société néronienne est une société en pleine mutation; alors que décline le milieu sénatorial s'affirme la puissance croissante des chevaliers et affranchis: pour reprendre l'expression de M. A. Levi, classes dirigeantes et classes dominantes diffèrent de plus en plus. Une telle mutation fait éclater les cadres traditionnels de la pensée, les systèmes axiologiques fortifiés par Auguste s'avèrent insuffisants. Cette crise donne au prince un rôle social et moral plus grand encore que par le passé: Néron propose une nouvelle vision du monde, une nouvelle axiologie, de nouvelles références de comportement... Devenu le premier *patronus* de l'empire, n'utilise-t-il pas ses *liberti*

47 Entièrement entre les mains du prince, l'affranchi ne peut prendre le risque de lui porter quelque ombrage que ce soit: l'importance des affranchis néroniens est bien connue, mais il semble que le prince contrôle beaucoup mieux que son prédécesseur leurs activités diverses (Boulvert, p. 369 s.).

48 Pour la première fois dans la dynastie Néron sépare sa cassette privée de celle de l'Etat et réside dans un véritable palais à représentation idéologique.

comme des agents de diffusion de son idéologie? L'affranchi d'Antium n'est-il pas le relais d'une propagande impériale définie à Rome? Sa mise en scène cultive avec habileté certains principes que ne renieraient pas les publicitaires actuels... Les jeux néroniens ne sont-ils pas utilisés à des fins idéologiquement précises, socialement contestataires et axiologiquement révolutionnaires? Mais on peut aussi définir une problématique inverse: est-ce bien Néron qui définit une nouvelle idéologie? Celle-ci n'est-elle pas au contraire l'expression d'une nouvelle culture collective née des évolutions sociales? ⁴⁹.

Revenons à Pline pour conclure: malgré ses silences, il nous fournit d'intéressants renseignements sur l'évolution de la société dans laquelle il vit, et ses contradictions mêmes constituent un précieux témoignage sur les interrogations et les ambiguïtés de son temps.

Lui qui a des goûts classicisants et considère l'art de son temps comme mort ou dégénéré, lui qui ressent l'art comme un obstacle à la libération de l'homme, lui qui condamne la *luxuria* et hait le régime néronien, lui qui méprise les affranchis, lui qui devrait donc condamner globalement le *munus* édité à Antium porte sur lui un jugement implicitement positif!

C'est que les peintures d'Antium répondent à ses exigences! Il aime la peinture, et la considère comme un art libéral ⁵⁰; il tient la peinture réaliste dans la plus haute

49 Après un début de règne plutôt hostile aux affranchis, Néron adopte à leur égard des mesures favorables (*Ann.* 13, 26); les problèmes posés par la culture des différentes catégories sociales sont difficiles... Un fait est certain: Néron a des goûts «populaires» et sa *levitas* est appréciée; qu'il ait subi l'influence des affranchis est également certain: la plupart d'entre eux sont porteurs de valeurs très différentes de celles du *mos maiorum*, voire hostiles à celui-ci; cependant, comme l'a noté G. Boulvert, certains grands affranchis se montrent socialement plus conservateurs que des sénateurs (Boulvert, p. 369). Les affranchis ne sont en tout cas pas des «parvenus» et ne parviennent pas à s'intégrer véritablement dans la société romaine, société «à deux vitesses» (Veyne, Finley). Aussi semble-t-il logique de conclure qu'ils refusent les critères traditionnels du «bon goût», et proposent une nouvelle hiérarchie classificatoire; momentanément puissants, encouragés par le prince, ils proposent de nouvelles valeurs qui s'expriment à Antium: comme le dit P. Bourdieu, le goût classe socialement... et les critères de goût varient avec l'évolution de la société. Peut-être faudrait-il distinguer de l'art plébéen un art affranchi? Nos sources n'en favorisent pas l'étude, mais l'épisode néronien nous entrouvre peut-être une fenêtre sur ces réalités habituellement cachées.

50 La peinture est un art libéral: *NH* 35, 77. Cf. J. Isager, loc. cit., p. 49.

estime; il est admiratif devant les manifestations du génie technique romain. Sa fierté patriotique se trouve flattée lorsque ce génie s'affirme supérieur à la *métis* des Grecs...

Plus profondément ce provincial vit les contradictions de son époque: sur le chemin de la promotion sociale, il adopte les points de vue de l'aristocratie qu'il admire et ceux des grands intellectuels qu'il vénère, et condamne l'expérience néronienne. Mais en même temps il se montre sensible aux évolutions socio-culturelles: la réhabilitation du gladiateur et l'interrogation sur l'égale dignité de l'homme qu'elle suppose le concernent au premier chef. La variation des critères qu'il emploie d'une page à l'autre, voire d'une ligne à l'autre témoigne autant des incertitudes axiologiques de son temps que de ses propres limites intellectuelles. Finalement, Pline a le sentiment d'une évolution générale peu maîtrisable, et décide, non sans bon sens, d'en voir plutôt les bons côtés...

YVES PERRIN
Université de Saint-Etienne