

Pardyová, Marie

Les tenons dans la sculpture grecque, romaine et paléochrétienne

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. N, Řada klasická.
2003, vol. 52, iss. N8, pp. [65]-93

ISBN 80-210-3230-8

ISSN 1211-6335

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113877>

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

LES TENONS DANS LA SCULPTURE GRECQUE, ROMAINE ET PALÉOCHRÉTIENNE

Les tenons, ponts de sûreté ou attaches comme on peut désigner les moyens technologiques dont se servaient les sculpteurs de l'antiquité gréco-romaine, ont été très fréquemment employés par les artistes et artisans qui travaillaient avec la pierre et spécialement dans le marbre. La nécessité de leur emploi résultait du besoin de préserver la sculpture et surtout les parties les plus dégagées du bloc de pierre contre des dégâts qui pourraient se produire au cours des travaux de finition ou ensuite, pendant le transport et la mise en place définitive. L'usage des tenons de bardage en architecture fut très courant car les saillies facilitaient la manipulation avec les pierres de taille et on les a enlevées ensuite, quand la pierre fut fixée. Dans le domaine de la sculpture monumentale, l'usage des tenons permanents commença vers la fin du 6^e siècle av. n. è. et s'estompa vers la fin du 4^e siècle de n. è. Si indispensables que soient les tenons pour la statuaire, ils prennent quelquefois une allure spécifique ou un peu curieuse. Je voudrais relever quelques exemples assez typiques et parmi eux même ceux qui me paraissent intéressants. C'étaient surtout les reliefs des sarcophages romains et paléochrétiens qui m'amènèrent à observer l'apparence de ces détails technologiques.

Lorsque les sculpteurs archaïques réussirent au début du dernier tiers du 6^e siècle av. n. è. à confectionner les statues des *kouroi* dont les bras ne furent plus serrés au corps mais s'en détachaient légèrement, ils laissaient pourtant un pont en marbre entre les cuisses et les mains comme le fait voir le fameux Kroisos trouvé à Anavyssos (Fig. 1). Une génération plus tard, l'auteur d'Aristodikos (Fig. 2) éloigna un peu ses bras du corps et eut le besoin de les joindre aux hanches à la hauteur des poignets. Ces raccords, déjà plus visibles sont plus minces et arrondis. En débarrassant successivement les couches de la pierre pour en faire sortir la statue, le sculpteur dut, dès le début, laisser plusieurs ponts de sûreté entre les jambes. Il ne les a ôtés que juste avant la finition de la statue. Quant aux raccords des bras au corps, le modelé des mains nécessita un raccord solide. Il en est de même chez l'éphèbe de Kritios (Boardman, 1994, 128) mais, si une plus grande liberté des gestes le demanda, déjà une dizaine d'années auparavant, les derniers *kouroi* de l'Acropole comme n° 692 (Boardman, 1994, 127) pouvaient s'en passer au profit du geste des bras avec les mains tendues devant le corps.

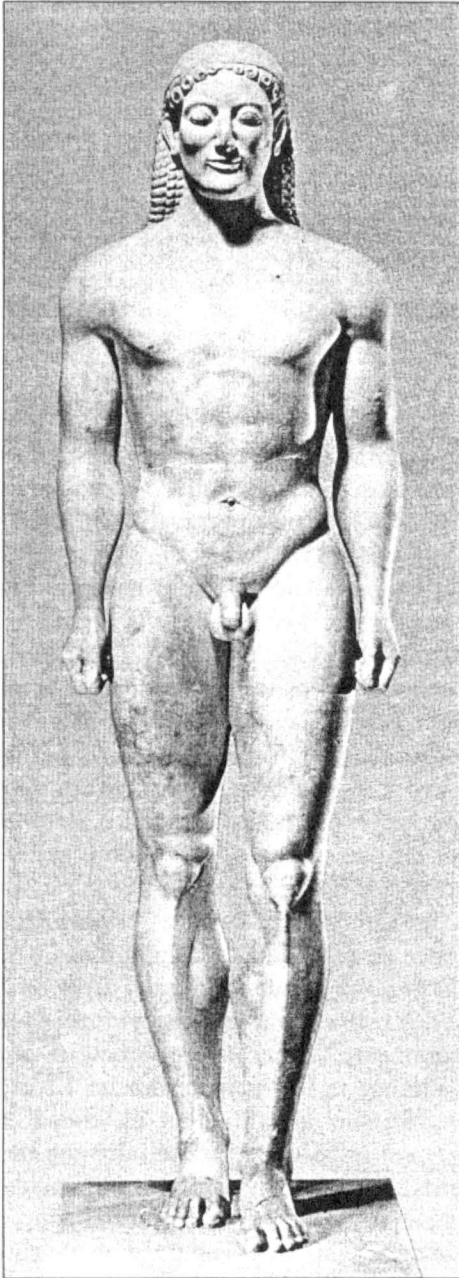


Fig. 1: Kouros d'Anavyssos, vers 530 av. n. è., Musée National d'Athènes.

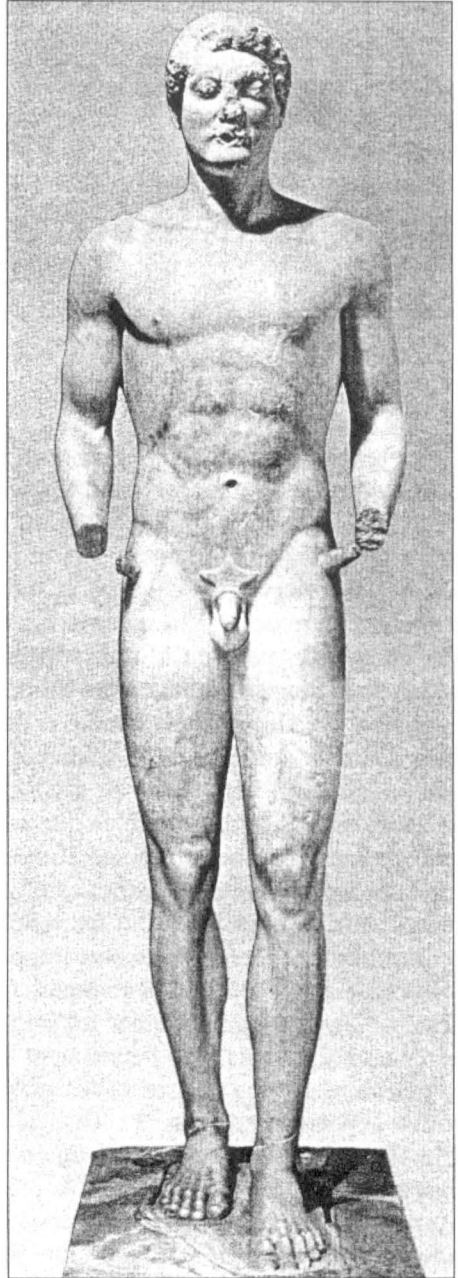


Fig. 2: Aristodikos, 510-500 av. n. è., Musée National d'Athènes

L'usage des tenons ne fut pas restreint seulement aux statues libres mais concernait même la sculpture architecturale en haut relief. En Grèce archaïque et classique ce fut avant tout le cas des métopes doriques mais aussi de la plupart des frises ioniennes. A l'exception du Parthénon, les autres temples grecs furent dotés par des frises beaucoup plus saillantes du champ. Dans la plupart des cas, les sculpteurs savaient organiser la composition des motifs plus au moins dégagés du fond et en les superposant et raccordant les parties les plus libérées du fond, ils diminuaient le risque d'endommagement par des raccords presque invisibles d'en face. Comme ces reliefs nous sont parvenus en un état plus ou moins fragmentaire, on voit au moins leur traces sur le fond. Par les ponts, ils renforçaient souvent les jambes des chevaux en quadriges qu'ils voulaient détacher et faire s'écarter en espace, p. ex. sur la frise Est du Trésor des Siphniens (Knell, 1998, 31). Les restes des tenons semblables se sont conservés aussi sur les métopes et la frise d'Héphaïsteion (Knell, 1998, 130ss.) et sur la frise du temple d'Athéna Niké (Knell, 1998, 141–146) à l'Acropole. Les métopes du Parthénon exécutées en très haut relief devaient en fournir des exemples nombreux, mais une mutilation presque totale de la plupart des plaques n'en laisse voir des restes que sur les métopes Sud représentant la centaumachie. Les tenons sont évidents surtout à la métope n° 12 où ils devaient protéger les jambes et la queue du centaure (Fig. 3), au n° 26 où ils fixaient au fond le bras du Lapithe et la jambe antérieure de son adversaire (Fig. 4). La métope n°29 fait preuve d'un tenon massif et long qui unissait les jambes antérieures du vieux centaure essayant d'enlever une jeune femme lapithe (Fig. 5) et enfin sur le n° 32, un tenon puissant mais invisible d'en face, unit la tête du centaure qui fut déjà complètement dégagée au fond. A part de cela y peut remarquer encore le reste du pont par lequel fut attaché le sabot du centaure aujourd'hui perdu (Fig. 6). Les sculpteurs devaient calculer la stabilité et la résistance des motifs qui se détachaient presque entièrement du fond et paraissaient plus ou moins suspendus en air comme s'ils „sortaient“ dans un espace réel. Dans ces cas, ils savaient inventer une forme appropriée, esthétiquement réussie et évitant à la fois une vulnérabilité facile de leurs oeuvres, même s'ils ne pouvaient pas prévoir le destin et tous les dégâts ultérieurs que les monuments devaient subir au fil des temps. De ce point de vue, on doit admirer la mesure et l'harmonie avec laquelle les sculpteurs athéniens exécutèrent la frise des Panathénées non seulement en ce qui est du style mais aussi de la technologie d'un relief assez plat mais nettement élaboré et suggérant plusieurs plans. La richesse du modelé est extraordinaire, les corps et surtout les draperies offrent un incomparable éventail des formes extrêmement variées qui attestent une maîtrise et précision des sculpteurs presque incomparable. Plus tard, à Rome la même perfection caractérisera à son tour la frise de la colonne Trajane. Si on compare les deux monuments magistralement sculptés évoquant un espace et perspective réels malgré la hauteur limitée de quelques 5–8 centimètres de saillie, on ne peut pas s'abstenir de l'idée que cette technologie et hauteur du relief représentent la meilleure solution technologique choisie par les sculpteurs en vue d'une bonne préservation des reliefs contre des intempéries du temps et des dégradations progressives de la surface sculptée qui en résultent. La

colonne de Marc-Aurèle offre un spécimen des reliefs beaucoup plus saillants. Leur surface fut aussi plus désintégrée par césures et trous profonds exécutés à l'aide du trépan au lieu du travail minutieux effectué au ciseau. Si on compare les deux méthodes, le résultat actuel d'une telle désagrégation de la surface originale signifie une plus grande mutilation du décor sculpté. Au contraire, un relief moins saillant et travaillé au ciseau et par d'autres moyens qui lissaient la surface fut mieux protégé. Le choix de cette technologie permit que le décor de la frise du Parthénon et de la colonne Trajane nous parvinrent dans un relativement bon état de conservation.



Fig. 3: Métope Sud du Parthénon n° 12, 435-430 av. n. è., Musée de l'Acropole, Athènes.



Fig. 4: Métope Sud du Parthénon n° 26, 435-430 av. n. è., British Museum, Londres.



Fig. 5: Métope Sud du Parthénon n° 29, 435-430 av. n. è., British Museum, Londres.



Fig. 6: Métope Sud du Parthénon n° 32, 435-430 av. n. è., British Museum, Londres.

Si on revient à l'époque classique, les seuls motifs dégagés du fond sur la frise des Panathénées représentaient des accessoires métalliques dont on peut suivre des traces selon les trous. Il s'agissait des brides et des guides des chevaux rapportées en bronze. Cet usage fut pratiqué dans la sculpture monumentale grecque. Il était plus facile et aussi plus spectaculaire de forger le fil de bronze et de l'ajuster ensuite dans les trous préparés que de figurer ces motifs entièrement à l'aide du ciseau. Les accessoires métalliques contribuaient aussi à un rafraîchissement des longues séries des motifs pareils représentés au côtés sud et nord de la frise et de leur rythme.

Au 5^e siècle av. n. è., le bronze fut un matériel nettement préféré par les sculpteurs. L'usage de la fonte en cire perdue leur permettait d'exécuter des attitudes plus variées et des mouvements hardis de leurs types statuaires que les copistes ultérieurs avaient mal à transposer en marbre s'ils n'y avaient ajouté des supports mécaniques, dans la plupart non appropriés au thèmes représentés et parfois même gênants.

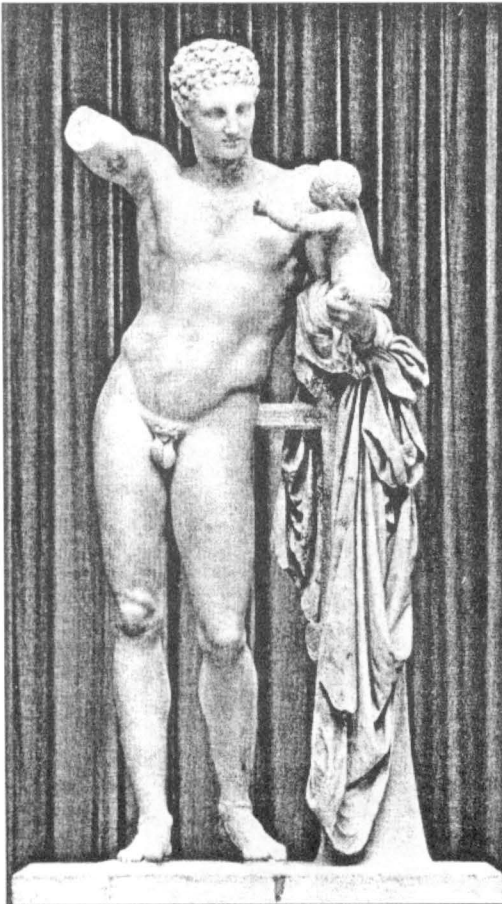


Fig. 7: Praxitèle, Hermès avec Dionysos, vers 330 av. n. è., Olympia.

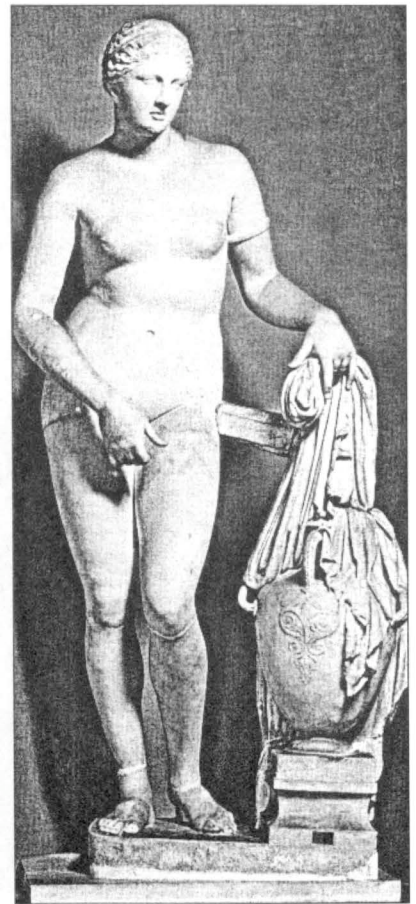


Fig. 8: Praxitèle, Aphrodite de Cnide, vers 350, Musei Vaticani, Rome.

Parmi les grands sculpteurs du siècle suivant qui réhabilitèrent le marbre en tant que leur matériel préféré, on cite avant tout Praxitèle (*hist. nat.* XXXIV 8, 69; XXXVI, 5, 20). Ayant recours aux attitudes déhanchées, il dut munir chacune de ses statues d'un support inévitable pour assurer la stabilité du type statuaire et traité comme une partie intégrante du thème. Comme le montre la plupart des statues qui lui sont attribuées, il laissa un ou deux ponts solides reliant le support avec le corps du personnage représenté. Ce raccord n'est pas trop gênant dans le cas d'Hermès d'Olympie (**Fig. 7**). Les copies romaines d'Afrodite de Cnide sont pourvues d'un tenon semblable (**Fig. 8**). Il paraît qu'une meilleure solution à laquelle Praxitèle parvint quant à la logique et harmonie entre la représentation de la figure humaine et son support représente le Sauroctone dont l'original fut coulé en bronze selon Pline (*nat. hist.* XXXIV, 20, 73).

Pour la sculpture libre de même que pour le relief de l'époque hellénistique étaient typiques des compositions spatiales grandioses et savamment organisées. Malgré leurs attitudes assez compliquées et presque bondissantes vers l'extérieur, les figures des combattants sur la grande frise de l'autel de Pergame ont été arrangées et développées en espace si bien que les moyens mécaniques pour fixer les motifs trop libérés du fond pouvaient être limités au plus nécessaire. Les sculpteurs eurent recours aux tenons relativement peu. Le plus souvent ce fut le cas d'une protection discrète des têtes et cous des serpents par lesquels se terminent les corps des Géants anguipèdes. En comparaison avec les autres masses sculptées puissantes elles représentent les parties les plus minces du relief et complètement détachées du fond comme le montre le cas du géant dans le groupe de Dioné sur la paroi nord (**Fig. 9**).



Fig. 9: Frise Nord du Grand autel de Pergame, géant du groupe de Dioné, Pergamenisches Museum, Berlin.

Même les sculptures libres aussi dynamiques que le Galate se tuant en fuite avec sa femme de la collection Ludovisi (Fig. 16), représente un motif compliqué. Pourtant il est bien construit pour minimaliser une détérioration possible. Ce thème conservé en une bonne copie romaine ne fut pourvu que des petits ponts protégeant la masse de la draperie tombante. Le bras droit soulevé de l'homme qui représente le point culminant de la composition aurait été la partie la plus fragile s'il n'avait pas été protégée par l'épée qu'il dirige envers soi-même. Du point de vue mécanique c'est ce motif concret qui substitue à la fois un lien nécessaire entre le bras et le corps.

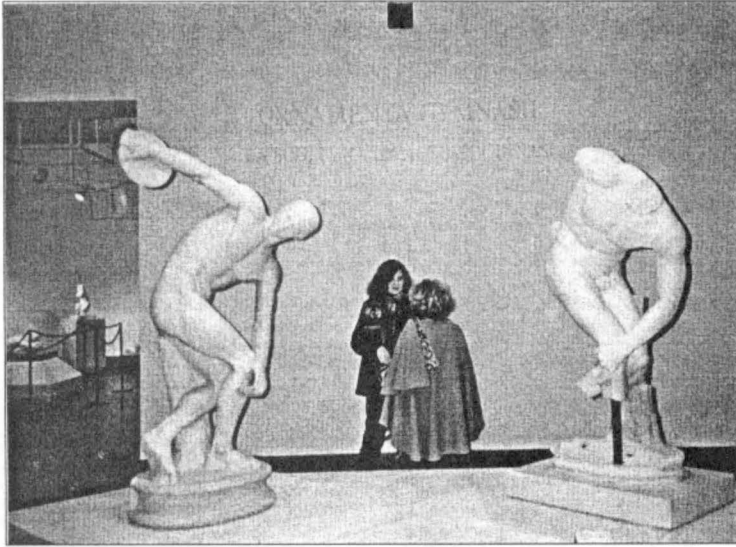


Fig. 10: Installation actuelle de deux Discoboles au Palais Massimo alle Terme à Rome.



Fig. 11-12: Myron, le Discobole Lancelotti, vers 450 av. n. è.
Palazzo Massimo alle Terme, Rome.

Les sculpteurs du hellénisme savaient très bien calculer la forme de leurs statues, leur esthétique et équilibre quant à leur projection spatiale. Si l'usage des tenons fut indispensable, ils s'en servirent mais savaient les déguiser et rendre presque invisibles des principaux angles de vue.

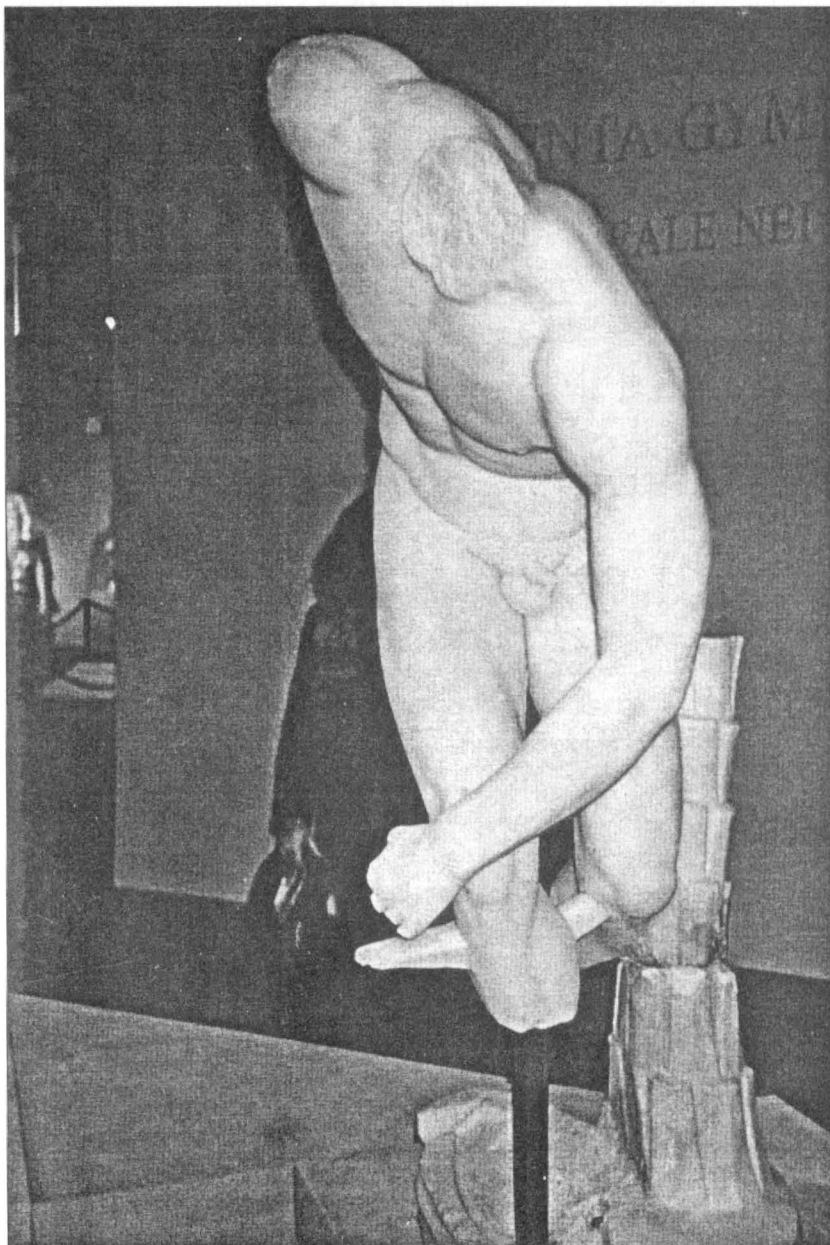


Fig. 13: Myron, le Discobole de Castelporziano, vers 450 av. n. è.
Palazzo Massimo alle Terme. Rome.

Pour les copistes de l'époque romaine qui transposèrent pour la plupart en marbre, des originaux classiques grecs confectionnés en bronze les moyens de protection furent absolument indispensables. La différence du poids entre le deux matériaux rendit inévitable une addition des supports et aussi un usage plus fréquent de différents ponts de sûreté. Leurs solutions s'avèrent pourtant assez hétérogènes et varient d'un cas à l'autre. Les copistes se servaient des tenons partout où ce fut nécessaire, quelquefois assez discrètement, quelquefois ils en appliquèrent un peu trop. Comme l'exemple peuvent servir deux copies du Discobole de Myron – celle de l'ancienne collection Lancelotti et le torse de Castelporziano, les deux juxtaposés aujourd'hui dans la nouvelle exposition du *Pallazo Massimo* à Rome (**Fig. 10**). Les deux exemplaires proviennent à peu près de la même époque (vers 130 d. n. è.) et chacun des copistes s'acquitta bien de sa tâche. Le Discobole Lancelotti est plus réussi en ce qui concerne le modelé, la justesse des proportions et la tension des muscles. Le sculpteur n'ajouta à sa statue qu'un tenon très discret pour protéger les doigts de la main gauche. Séparés l'un de l'autre, ils devaient être renforcés et unis à la jambe droite par un raccord aplati et invisible de la perspective frontale (cf. **Fig. 11, 12**). Cette attache protégea les pointes des doigts mais le reste subit un dégât et cette partie fut restaurée (Aurigemma, 1970, 103). Par contre le sculpteur qui exécuta le Discobole de Castelporziano fut extrêmement prévoyant et munit son exemplaire d'un tenon massif dans le but de raffermir le bras droit brandissant le disque et l'unit ainsi à la partie dorsale du corps (cf. **Fig. 10**). En plus, il eut recours à un autre tenon reliant presque dans la même ligne le genou gauche avec le mollet droit et celui-ci, comme en cas de l'exemplaire précédent, avec la main gauche rapportée devant la jambe droite. Enfin, on peut dire qu'il se laissa aller presque à l'extrême car un tenon minuscule attachant le pénis au testicule représente un détail amusant de sa méticulosité (**Fig. 13**). Le destin n'épargna pas cette statue des chocs qui provoquèrent une mutilation considérable pendant laquelle elle fut privée de la tête et du bras avec le disque.

Les copistes construisaient parfois des tenons assez bizarres pour assurer la stabilité et cohérence des statues en mouvement où de celles dont la composition s'ouvrait trop vers l'espace extérieur. À côté du Discobole de Castelporziano, on peut mentionner la statue du soi-dit Protésilaos à New York et l'Apoxyomène de Lyssippe. Le guerrier armé dont l'original prit naissance vers la moitié du 5^e siècle av. n. è. fut muni d'un long tenon dont on voit les traces et qui raccordait la lance à laquelle il s'appuie, avec son torse (**Fig. 14**). La copie d'Apoxyomène datant du début du Principat et qui est au Vatican reçut un support mécanique en marbre parce que sa composition fut jugée trop ouverte par le geste du bras droit tendu devant le corps. Il fut pourvu par un long tenon droit en sorte d'étau attaché presque au poignet et finissant au-dessus du genou. Les traces en sont conservées aux deux bouts. Les bras de l'Apoxyomène ont été reliés par le strigile qu'il tient dans la main gauche. La partie du bras qui est repliée devant le corps y est aussi attachée par un pont stabilisant (**Fig. 15**).

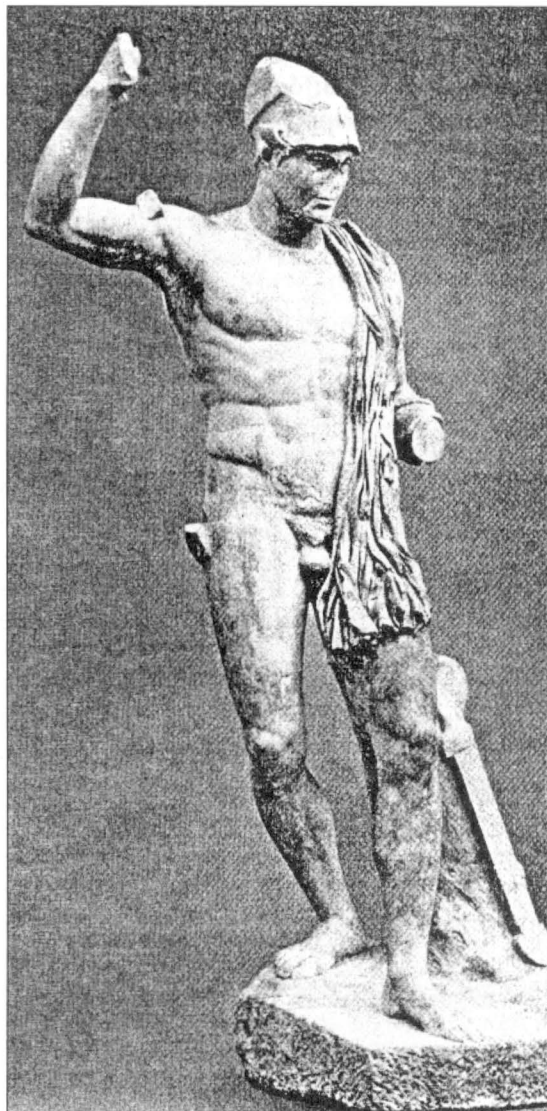


Fig. 14: Soi-dit Protésilaios, 450–440 av. n. è. Metropolitan Museum, New York.

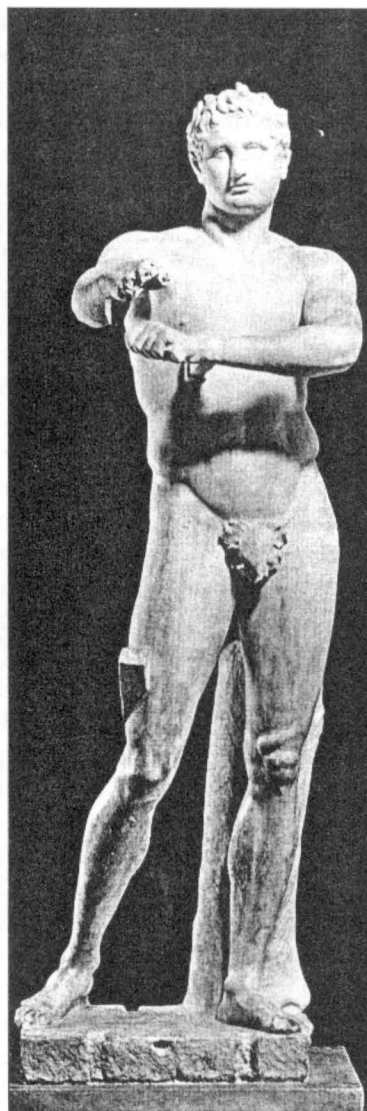


Fig. 15: Lyssippe, Apoxyomène, 330–320 av. n.-è. Musei Vaticani, Rome.

Les copistes de l'époque romaine transposaient en marbre aussi des groupes en bronze assez compliqués du point de vue de la composition et durent exécuter en marbre même des motifs délicats à façonner en pierre. Le matériau cristallin et friable ne se prêtait pas facilement à l'expression des formes trop dégagées et graciles qui pourraient se briser et abîmer toute la sculpture. Déjà pendant le dégrossissement du marbre le danger de la dégradation de la pièce fut imminent. Imposer une forme délicate au matériel aussi fragile que le marbre fut beaucoup

plus difficile que préparer son modèle pour l'exécution en bronze. C'est aussi le cas du groupe figurant l'intervention d'Artémis au sacrifice d'Iphigénie à la place de laquelle elle substitue une biche. La version originale est datée au début du 3^e siècle av. n.-è. (Bieber, 1955, 77). Une copie fragmentaire de cette représentation se trouve à la Glyptothèque Ny Carlsberg. Elle fut complétée et reconstruite par F. Studniczka (Fig. 17-18). M. Bieber nota que le sens de l'arrangement des motifs indique que l'autel aurait dû être placé plutôt à gauche et en proposa une autre reconstruction (Fig. 20). Le torse conservé du groupe fait voir le tenon par lequel fut attaché le bras tombant d'Iphigénie et l'autre devait protéger le bras d'Artémis tendu en avant pour maintenir la biche par les cornes. La représentation d'une biche au corps et membres graciles devait comporter plusieurs tenons. La tête avec les cornes qui représentent les éléments extrêmement minces et fragiles, s'est conservée séparément et montre que le copiste dut les protéger par un joint massif et assez laid s'il ne voulait pas courir le risque de leur mutilation (Cf. Fig. 19). Il reste douteux si cette précaution devait préserver la sculpture contre les dégradations possibles qui auraient pu survenir pendant son transport en place destinée et si le tenon devait être enlevé ensuite comme le pense M. Bieber ou s'il resta en place plus ou moins intentionnellement. En cas d'une copie c'est plus probable. Par des raisons pratiques les tenons ne devaient pas être considérés aussi gênants qu'ils nous paraissent aujourd'hui mais leur présence est devenue assez courante à l'époque romaine.

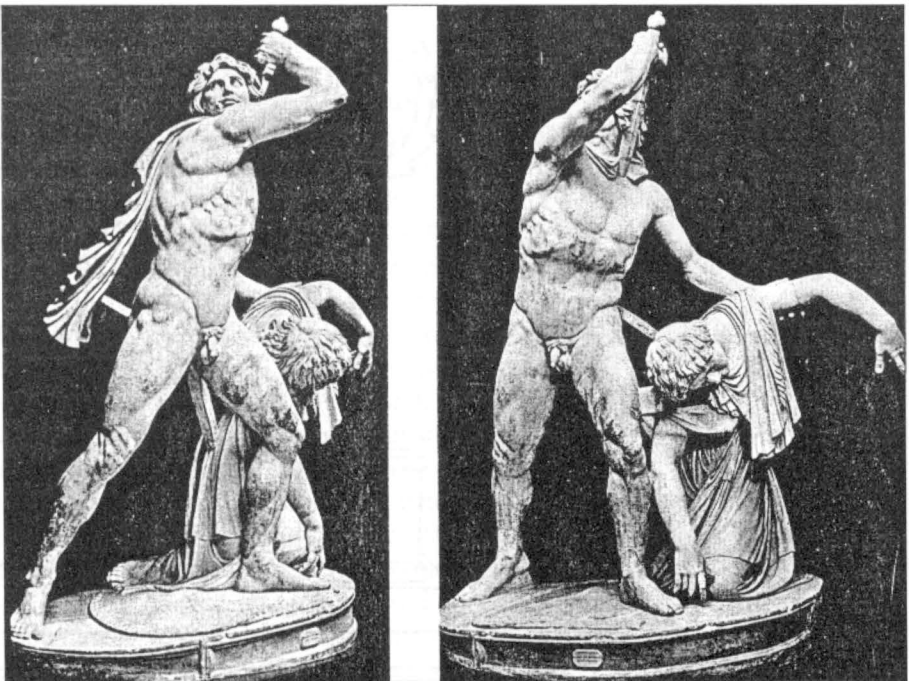


Fig. 16: Gaul tuant pendant la fuite son épouse et lui-même, 230-220 av. n. è. Museo Nazionale Romano-Palazzo Altemps (collection Ludovisi), Rome.

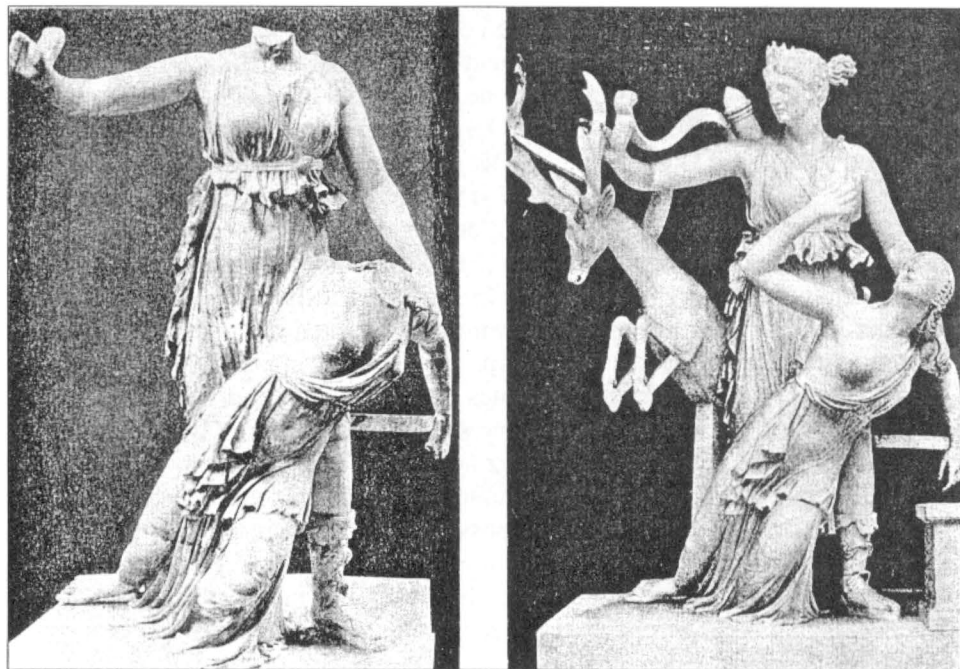


Fig. 17-18: Sacrifice d'Iphigénie, vers 230 av. n. è. Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague.

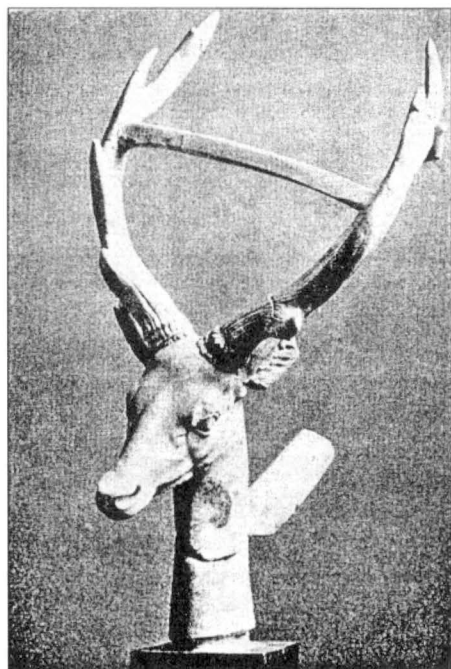


Fig. 19: Copie de la biche du même groupe.



Fig. 20: Reconstruction du groupe proposée par M. Bieber.

L'architecture hellénistique nous fournit plusieurs témoignages que la non finition fut souvent intentionnelle et se rangea au nombre des procédés décoratifs nouveaux. Des tenons de bardage qui animaient les motifs architectoniques dans la peinture pariétale du deuxième style en sont devenus les premières illustrations avant que les mêmes éléments architectoniques ne fussent pas découverts par les archéologues. Le plus célèbre exemple de ces motifs dans le domaine de la décoration peinte présente la villa de Fannius Sinistor à Boscoreale. Dans le décor du *cubiculum-alcôve*, aujourd'hui à New York, figure au premier plan un pilastre avec des tenons de bardage sur ses trois faces. Ceux-ci sont régulièrement disposés et peints même avec leurs ombres portées (Fig. 21). Une autre pièce – *salle corinthienne* fut ornée par les colonnes pourvues des mêmes éléments (Borda, 1958, 34). Les tenons en question paraissent assez saillants et le premier essai d'interprétation de ce phénomène leur attribua à tort un rôle pratique des patères faites selon cette hypothèse pour recevoir des couronnes des athlètes et voulut leur attribuer un rôle pratique des aménagements pour des *palais* (Lauter, 1983, 288). D'autres exemples sont attestés dans le décor de la Maison des griffons au Palatin (Borda, 1958, 21) qui représente un des premiers exemples de la transition vers le 2^e style. Sa datation vers l'an 80 av. n. è. (Turcan, 1995, 50) est aujourd'hui reportée vers la date plus haute 110–100 av. n. è. et elle donc de deux générations antérieure aux fresques de Boscoreale (Sauron, 1998, 96). Aux exemples plus récents de la moitié du 1^{er} siècle se range le décor de la Villa dite de Poppée à Oplontis, actuelle Torre Anunziata. La fresque au fond du *triclinium* représente deux colonnes aux tenons de bardage. Toujours au premier plan, elles constituent le cadre de la perspective centrée sur le sanctuaire d'Artémis Phosphoros (Fig. 23). Dans la peinture illusionniste du 2^e style ce type des colonnes ou pilastres sont toujours disposés au premier plan et évoquent un élément de l'architecture réelle destiné à encadrer une perspective du monde imaginaire qui se développe à partir de cette limite. La signification d'une scénographie compliquée que comporta le décor des vues arrangées de cette façon fut analysé par Gilles Sauron (Sauron, 1998, 92ss). L'ornement de ces colonnes est issu de non finition du travail sculpté et d'après Sauron cet élément architectonique devait représenter pour le spectateur un passage imaginaire constituant une opposition du monde réel avec sa corruptibilité omniprésente et inévitable et du monde idéal aérien, terre pure appartenant à l'éther et aux sphères astrales selon les platoniciens (Sauron, 1998, 96ss.). L'existence de ces motifs en architecture hellénistique fut prouvée un peu plus tard. Les parallèles tridimensionnels à ceux qui ont été connus des fresques représentent des petites colonnes votives en terre cuite avec la même disposition des tenons. Elles sont attestées dans la nécropole de Myrine en Asie Mineure (Lauter, 1983, 290s.). En ce qui concerne l'existence du type des colonnes où pilastres connus par l'intermédiaire de la peinture du 2^e style, il paraît que leur usage fut restreint, mais quelques fragments des architectures identiques se sont conservés à Rhodos (Lauter, 1983, 291) et à l'agora de Cnidos (Lauter, 1983, 295). En comparaison avec les exemplaires peints, les tenons réels sont très plats – leur hauteur dépasse à peine un centimètre – ce qui les qualifie comme des éléments purement décoratifs sans aucune fonction pratique.



Fig. 21: Cubiculum de la villa de Fannius Sinistor à Boscoreale, vers 50 av. n. è.,
Metropolitan Museum, New York.

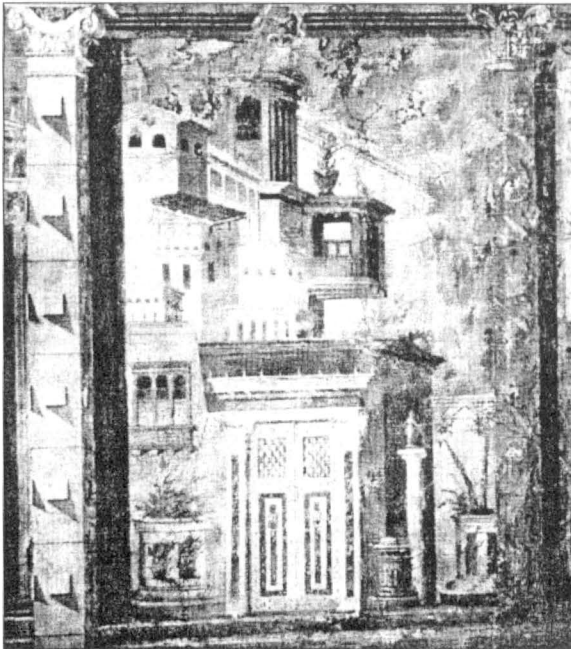


Fig. 22. salle corinthienne de la villa de Fannius Sinistor à Boscoreale, vers 50 av. n. è,
Metropolitan Museum, New York.

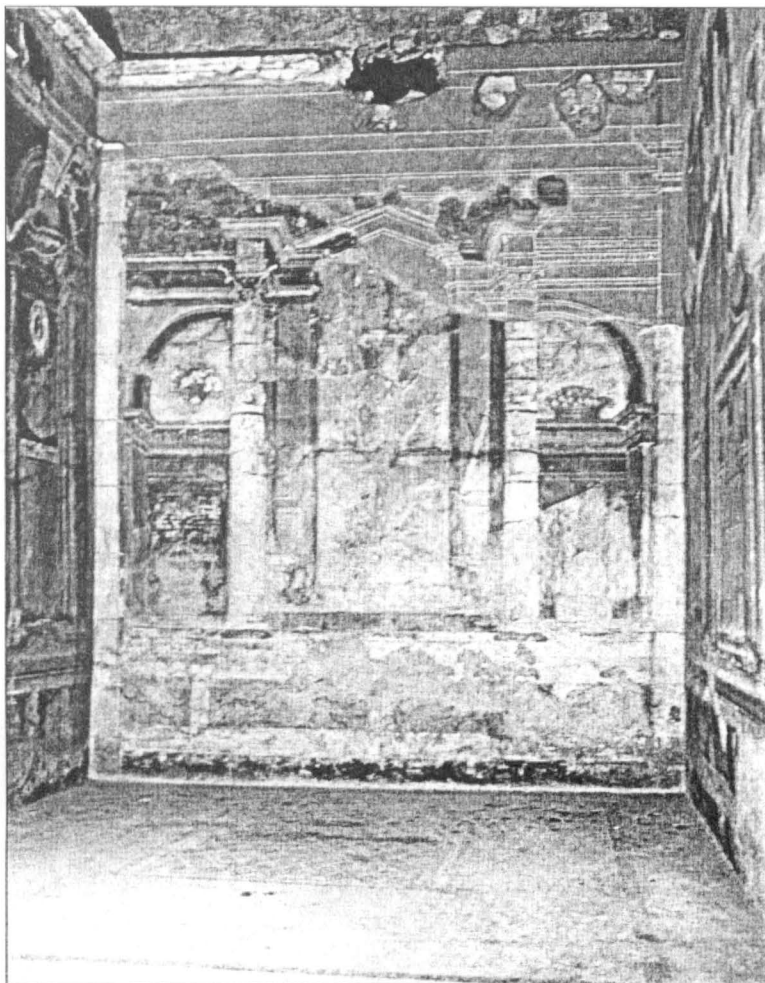


Fig. 23: Triclinium de la villa dite de Poppée à Oplontis, Torre Annunziata.

A côté de la sculpture libre, un usage fréquent des tenons caractérise toutes sortes des reliefs de l'époque romaine. Le panneau de l'arc de Titus illustrant le triomphe en fait voir des restes dans la partie des jambes des chevaux. Celles du premier plan qui saillaient dans l'espace extérieur ont été libérées en toute leur longueur et ne communiquaient avec le fond que par les tenons (Fig. 24). Au fil des temps, les parties les plus avancées du premier plan furent mutilées et les jambes entières ont été découpées grossièrement au plus tard à l'époque quand le monument entier fut encastré dans la fortification médiévale. Les panneaux sculptés de l'arc de Titus représentent une spécificité du relief romain qui à la différence des reliefs monumentaux grecs dont les formes isolées surgissent du fond vide du panneau sculpté, développe une illusion de profondeur et communique par ses saillies directement avec le milieu extérieur. Le sfumato flavien souligne tous ces aspects.

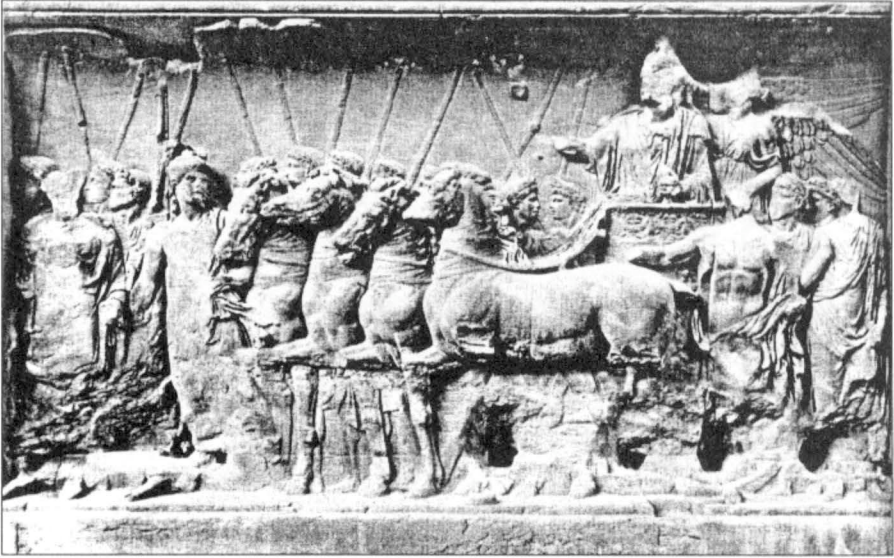


Fig. 24: Arc de Titus, le quadriga triomphal, 90-95, Rome.

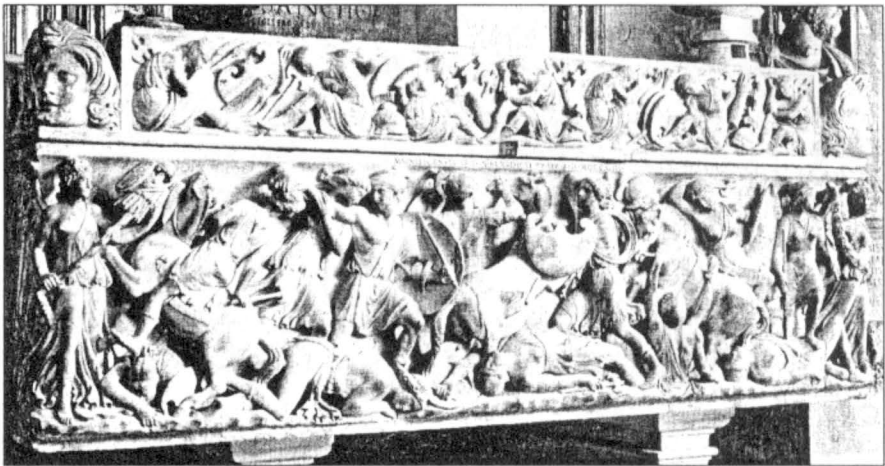


Fig. 25: Sarcophage avec une Amazonomachie, vers 140, Museo Capitolino, Rome.

La hauteur limitée des reliefs de la colonne Trajane mentionnée plus haut fut compensée par un agencement logique et clair des motifs et leur représentation en une perspective bien ordonnée et efficace. Les motifs figurés sur la colonne font part du relief et ne s'en détachent que très rarement. La technologie et le savoir-faire des sculpteurs atteignit à cette époque un niveau très élevé. La minutie de leur travail est incomparable. Dans la scène 91 (XXX) qui enchaîne le motif de la capitulation d'un *pileatus* dace et celui du transport des provisions, le sculpteur se laissa aller à dégager la roue du chariot représenté et travailla ce motif à jour. La roue qui se détachait ainsi du fond devait faire un effet intéres-

sant s'il avait été facilement perceptible à cette hauteur. Faute de sa fragilité, elle fut cassée et la roue jumelle originellement dissimulée au fond fait voir les traces des tenons minuscules à sa surface.



Fig. 26: Détails de la partie gauche du même sarcophage.

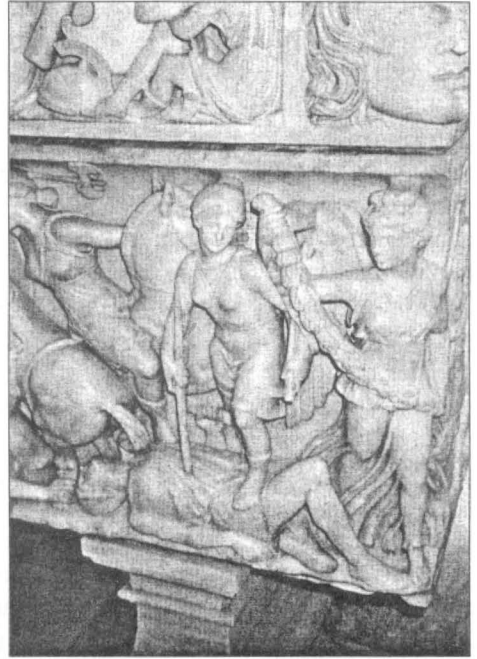


Fig. 27: Détails de la partie droite du même sarcophage.

L'aspect du décor ornemental des objets d'usage populaire tels que les urnes en marbre du principat dépendait du stade de finition. Comme c'est le cas des monuments funéraires romains même les urnes furent destinées au commerce même si elles n'étaient pas complètement terminées et cet état se projeta dans l'abaissement de leur prix. Si le stade de l'élaboration du décor floral se limita aux contours creusés par des trous confectionnés au trépan, l'objet reçut une apparence ajourée et fleurs et fruits représentés restèrent cernés par une quantité de ponts qui ne furent pas ôtés (cf. Sinn, 1987, 123s., n^{os} 121, 124). Ce qui paraît comme un ornement à son tour, correspond en réalité à une nonfinition de l'exemplaire en question.

Les sarcophages romains représentent un groupe des monuments qui méritent une attention spécifique du point de vue de leur technologie. La face principale de la cuve qui recevait un décor sculpté représenta un panneau assez restreint occupé par des compositions quelquefois assez compliquées, pleines des figures et d'actions. Leur mode se répandit à l'époque d'Hadrien et des Antonins, c'est à dire pendant la période du classicisme culminant qui eut une portée à la qualité excellente de la plupart des exemplaires. Les sculpteurs reprenaient le répertoire thématique et le formalisme des compositions hellénistiques transmis par l'intermédiaire

de la série des sarcophages attiques. A la différence des modèles grecs, ils ne laissent plus un cadre vide autour des compositions figurées mais les histoires représentées remplissent toute la façade disponible. Le haut niveau stylistique caractérise l'élégance, la justesse et l'harmonie des motifs figurés de même qu'une maîtrise technique extraordinaire dont disposaient les sculpteurs à cette époque. Ils savaient travailler la pierre avec une grande minutie et comme en peut servir d'illustration le sarcophage avec Amazonomachie du Musée Capitolin qui représente un des meilleurs spécimens du début de l'époque antonine (Fig. 25), ils pouvaient se permettre de sculpter des motifs extrêmement minces comme des tiges, lances et manches des haches ce qui deux siècles plus tard représentait déjà pour les producteurs des sarcophages paléochrétiens une difficulté considérable (la comparaison avec les baguettes magiques du Christ extrêmement grossières et quand même protégées par les tenons se prête à la première vue – cf. Fig. 37).

Ce procédé nécessita un très bon sens pour des qualités spécifiques de la pierre et une connaissance parfaite de l'art de travailler le marbre. Du point de vue des compositions représentées, les sarcophages offrent un enchaînement des motifs parfait, une richesse d'attitudes comparable à l'art monumental et un rythme fluide et harmonique. Les reliefs se détachent du fond en une saillie assez considérable et à cause de cela les parties les plus fragiles devaient être renforcées par les liens mécaniques ce qui concerne surtout des motifs figurés aux extrémités. Ces parties furent exposées beaucoup plus à une mutilation éventuelle qui pouvait se produire pendant le transport de l'objet et c'est pourquoi les tenons massifs et bien construits y furent appliqués fréquemment (cf. Fig. 26–27). L'antenne du trophée que brandit une Victoire encadrant la composition à l'extrémité gauche est pourvue par un pont qui porte des cannelures en spirales à sa surface (cf. Fig. 26). Les têtes des figures qui surgissent dans l'espace sont unies au fond par des tenons quadrangulaires typiques.

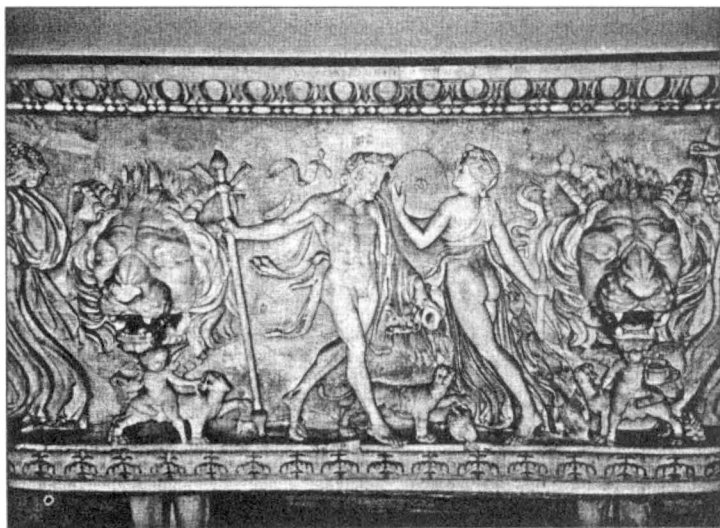


Fig. 28: Sarcophage dionysiaque, vers 160, Musei Vaticani, Rome.



Fig. 29: Sarcophage avec le mythe d'Endymion, Museo Capitolino, Rome.

Le *lénos* bacchique de la Cour octogonale représente une des meilleures réussites dans le domaine des sarcophages romains du 2^e siècle malgré que son sculpteur se servit d'une technique de sculpture différente. Les formes y surgissent directement du fond vide et uni sans profondeur, leur modelé est plein à la manière des reliefs grecs. Les figures rappellent les statues collées sur le panneau. L'usage des attaches n'était pas donc trop important et fut restreint aux petits ponts conservés pour raffermir les accessoires des satyres et des ménades (Fig. 28).

La manière romaine se développe en une série importante et extraordinairement riche des reliefs des sarcophages du 3^e siècle. Dans la plupart, la technologie reste la même. Les tenons dont la visibilité ne peut pas être dissimulée sont décorés par les cannelures. C'est le cas des joints entre les jambes des chevaux sur le sarcophage capitolin figurant le mythe de Séléne et Endymion (Fig. 29–31). On peut voir les parallèles de ce procédé également dans la sculpture libre. La statue capitoline du chasseur qui brandit le lièvre au-dessus de la tête illustre la manière romaine de présenter une statue de genre dans un contexte concret. La figure du chasseur est une pastiche tardive faite à partir de l'original grec du 5^e siècle av. n. è. et répète le type statuaire de Persée qui montre la tête de Méduse. Le sculpteur du 3^e siècle conserva la nudité héroïque mais en ce qui concerne des autres caractéristiques, il actualisa le motif victorieux à la mode contemporaine. Les accessoires comme un arbre ébranché agrandit la composition et avec la lance à laquelle s'appuie la statue de l'autre côté ils représentent des supports nécessaires pour sa stabilité. En même temps ils garantissent une liberté et un rythme parfaitement naturels à la figure élancée du chasseur moyennant des tenons appliqués en formes des moignons de branches et des ponts entre la figure et la lance (Fig. 32). Le tenon oblique renforçant la lance près de sa base est décoré par des cannelures en spirale (Fig. 33). Leur forme fait penser qu'à l'origine de ce motif pouvaient être les trophées des animaux exotiques comme par exemple les cornes des antilopes chevalines ou des oryx apportées à Rome comme curiosités.



Fig. 30: Attelage gauche du même sarcophage.



Fig. 31: Attelage droite du même sarcophage.

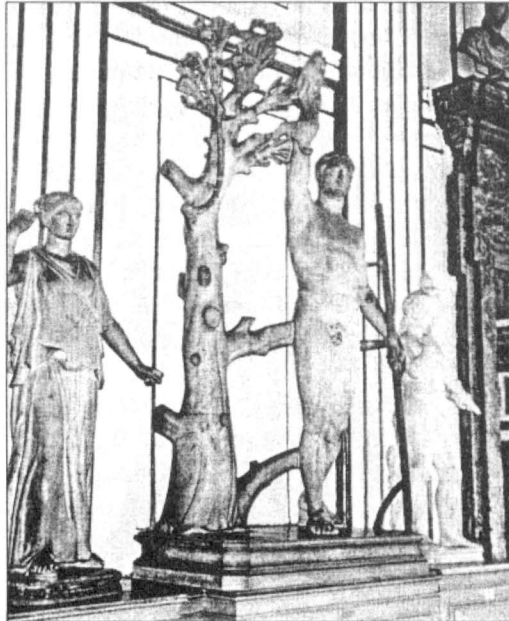


Fig. 32: Chasseur, vers 260, Museo Capitolino, Rome.

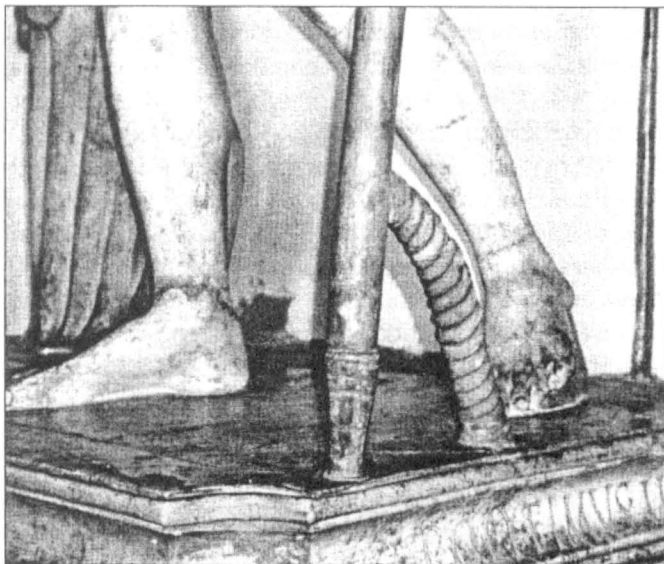


Fig. 33: Détail du support.



Fig. 34: Détail de Grand sarcophage Ludovisi, vers 260, Museo Nazionale Romano-Palazzo Altemps (collection Ludovisi), Rome.

Parmi les exemplaires du second tiers du 3^e siècle, on s'arrête aux deux exemples qui représentent des réalisations excellentes de même qu'extravagantes de son genre :

le grand sarcophage Ludovisi avec son accumulation des figures où sont enchevêtrés des motifs humains et animaliers recouvrant toute la façade sans que le spectateur puisse l'embrasser d'un seul coup d'oeil et

le sarcophage d'Acilia du Musée des Thermes (Palazzo Massimo) avec sa foule des philosophes et des Muses serrés l'un à côté de l'autre et répartis dans un très haut relief autour du pourtour du *lénos* comme s'ils voulaient en bondir vers l'espace libre. Cette organisation spéciale n'est en fait qu'une négation de la forme fixe du sarcophage qui reste dérobée derrière la foule abondante qui fourmille devant elle.

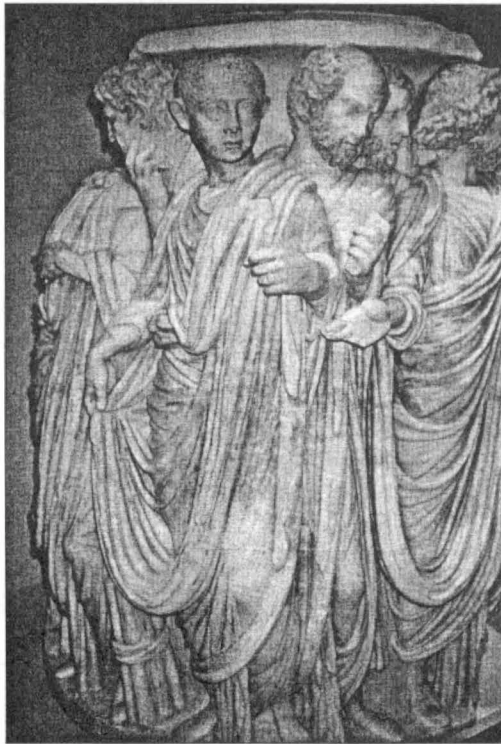


Fig. 35: Sarcophage d'Acilia, 260–270.
Museo Nazionale Romano-Palazzo Massimo alle Terme, Rome.

Les deux thèmes mentionnés sont représentés d'une manière très suggestive et rappellent nettement des effets théâtraux. Malgré les rapports compliqués parmi les motifs voisins sur le sarcophage Ludovisi, le sculpteur y pratiqua très peu de moyens protecteurs supplémentaires et, dans la plupart, il ne s'agissait pas de tenons proprement dit. Le relief est construit de telle façon que les motifs emmêlés se protègent l'un l'autre. Une virtuosité d'exécution plastique presque sans

égal se manifeste non seulement dans les figures des Romains et des barbares qui répètent des poncifs hellénistiques (cf. avec le sarcophage d'Ammendola) mais surtout dans la réalisation de quelques objets subtils. Il s'agit des rênes dont la plupart se sont conservées malgré leur fragilité apparente. Le sculpteur se contenta de les attacher seulement aux deux bouts pour les protéger. Il s'en va de même pour les épées, mais plusieurs d'eux furent brisées et mutilées plus tard. Les traces d'attaches de leurs pointes sont assez discrètes (Fig. 34). Les parties vides entre les formes subtiles détachées et le fond furent creusées par le trépan d'une façon extrêmement délicate. Les ponts se sûreté minuscules n'ont pas été introduits que parcimonieusement là où ce fut vraiment nécessaire.

La grande saillie des figures sur le sarcophage d'Acilia nécessita que les têtes soient munies des tenons quadrangulaires massifs. Celui qui unit au fond la tête du jeune garçon avec les cheveux coiffés à *pennes*, peut à fois servir de preuve que la tête du philosophe originel fut remaniée en portrait car les traces d'un dégrossissement secondaire y sont clairement évidentes (Fig. 35). Je note que des interventions effectuées sur les tenons représentent un indice utile pour une analyse approfondie d'un objet sculpté. L'illustration suivante montre que les mains des philosophes munies des rouleaux furent aussi protégées par des tenons quadrangulaires dont on voit des traces sur les draperies (Fig. 36).



Fig. 36: Détail du sarcophage précédent.



Fig. 37: Détail du sarcophage de Sabinus (R I 6), Musei Vaticani, Rome.

En comparaison avec les deux exemplaires mentionnés, les reliefs des sarcophages fabriqués au début du 4^e siècle représentent une dégradation progressive du procédé décoratif et du savoir-faire des sculpteurs. Ceux qui confectionnaient les sarcophages furent plutôt des artisans. La sensibilité pour les formes plastiques et leur arrangement en espace dégénéra beaucoup dans les deux premières décennies. Les sarcophages paléochrétiens de l'époque constantinienne en fournissent une preuve suffisante. Le manque de l'espace, l'agencement paratactique des épisodes dans lesquels se répète la figure du Christ ou de Saint-Pierre, frontalité, immobilité d'une part et une détérioration de la technologie au profit des formes plus simples et négligées, usage fréquent du trépan à la place du modelé plastique caractérisent des traits principaux de la production sculptée de l'antiquité tardive. Les figures des sarcophages constantiniens sont toutes alignées à la même hauteur et les sommets des têtes restent unies au rebord supérieur de la cuve. Les tenons ne sont en usage que pour quelques situations stéréotypées parmi lesquelles appartiennent les raccords confectionnés entre le pouce et l'index qui accompagnent le geste des orantes. Quelquefois, le sculpteur y ajouta même quelques raies obliques rappelant les cannelures en spirale des exemplaires antérieurs (Fig. 37).

Les petits ponts sont visibles sur le sarcophage dogmatique où ils unissent les motifs voisins des trois premières scènes en commençant par Eve de la Création de l'homme jusqu'au serpent autour de l'arbre du paradis (Fig. 38). Il est probable que ces éléments devaient rester en place même si le décor de ce sarcophage avait été parachevé.

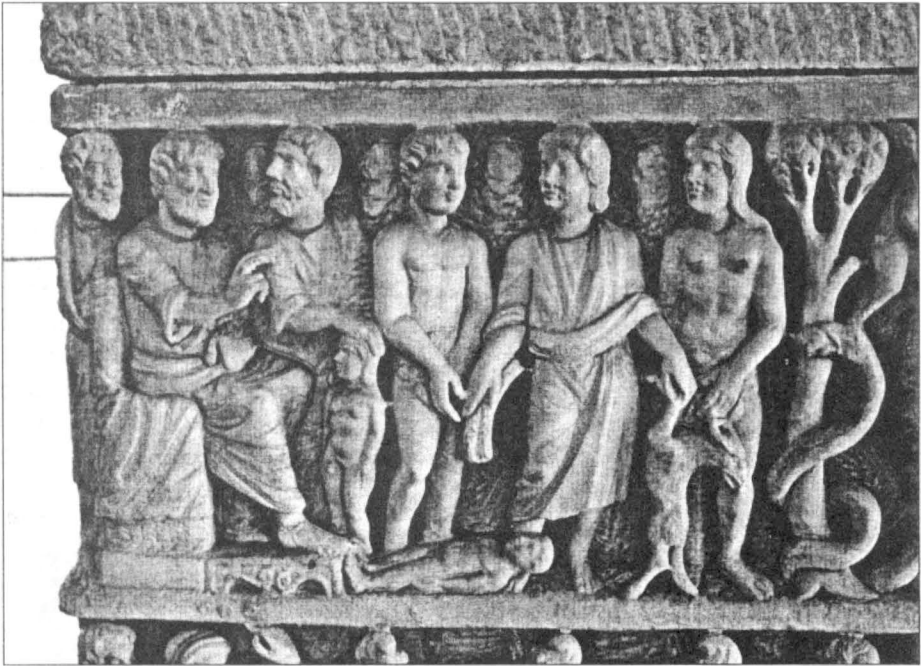


Fig. 38: Détail du sarcophage dit dogmatique R I 43, Musei Vaticani, Rome.



Fig. 39: Détail du registre supérieur du sarcophage 'de deux frères (R I 45), Musei Vaticani, Rome.

Le renouveau du style et de la forme plastique s'opéra vers le milieu du 4^e siècle. Les sarcophages de cette époque parmi lesquels se rangent le sarcophage 'de deux frères' du Vatican et le sarcophage de Junius Bassus des Grottes sous la basilique de Saint-Pierre. Leur relief est de nouveau plus accentué, les figures et motifs au premier plan sont séparés du fond et nécessitent d'y être attachés par des joints solides. Dans le cas du sarcophage 'de deux frères' les tenons atteignent parfois une longueur considérable comme celui qui s'étend jusque vers la tête du coq du présage du reniement à Pierre qui fut ici représenté d'en face (Fig. 39). Les tenons ont reçu la forme des coins massifs qui se rétrécissent vers le motif qu'ils protègent. D'autant plus intéressant s'avère le changement de leur forme dans la partie droite de la rangée inférieure des reliefs. Ceux-ci sont plus plats et possèdent des arêtes arrondies (Fig. 40). La différence m'a amené à supposer une intervention possible d'un second sculpteur (Pardyová, 2001, 183ss.), après que j'ai pu constater une manifestation du même procédé dans le cas du sarcophage de la Passion de la même collection (Pardyová, 2001, 182s.).

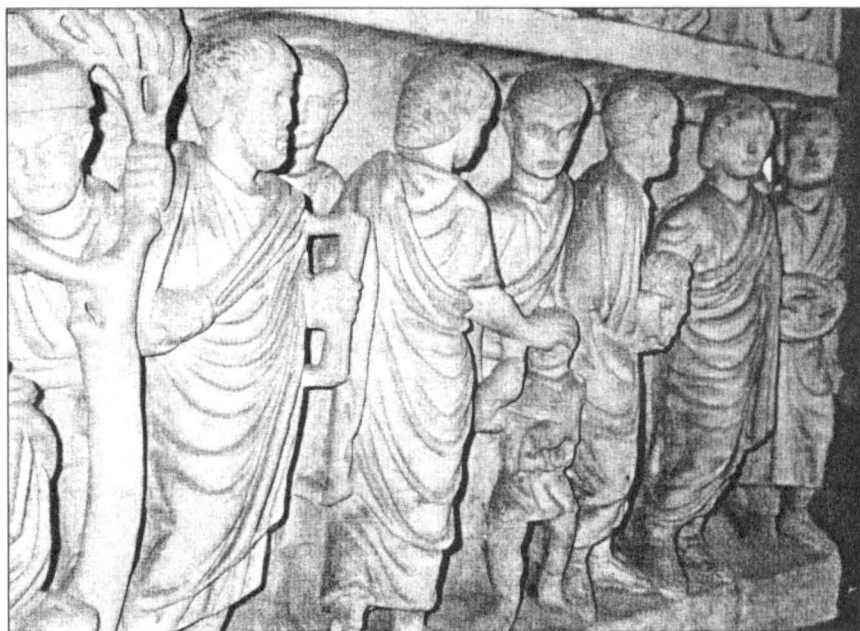


Fig. 40: Détail du registre inférieur du sarcophage précédent.

Une photo oblique du sarcophage de Junius Bassus illustre l'usage des tenons typiques qui protègent même les colonnettes dont les fûts ont été complètement débarrassés du fond (Fig. 42).

Le sarcophage de Lot de la catacombe de Saint-Sébastien qui est un peu postérieur de deux exemplaires mentionnés montre une série intéressante des ponts pour les doigts de Pierre et du Christ dans la scène du Présage du reniement qui les unissent l'un à l'autre (Fig. 41).



Fig. 41: Détail du sarcophage de Lot (R I 188), Catacomba di San Sebastiano, Rome.



Fig. 42: Détail du sarcophage de Junius Bassus (R I 680), Tesoro di San Pietro, Rome.

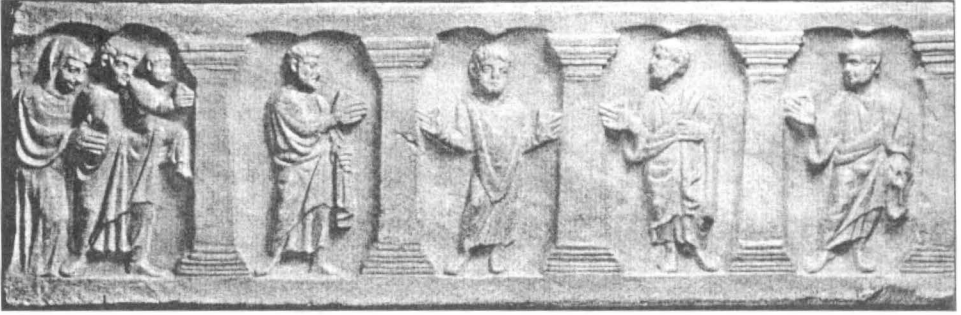


Fig. 43: Sarcophage dit de Sain-Cassien, 370–380, église de Saint-Victor, Marseille.

Le sarcophage de Saint Cassien de la nécropole Saint-Victor de Marseille fournit un des derniers exemples sculptés qui peuvent nous renseigner au sujet des tenons dans la sculpture gréco-romaine. Nous l'avons choisi parce qu'il fut longtemps daté aux environs de 430 quand mourut Saint Cassien qui y fut enseveli selon la tradition (Benoit, 1954, 84). Dans son étude sur les sarcophages tardifs de la Gaule méridionale et l'analyse de leur marbres Maats Immerzeel remarqua que la datation de ce monument n'est pas correcte et qu'il faut reporter cet exemplaire à la fin du 4^e siècle, autour de 380 (Immerzeel, 1991, 861). Le sarcophage en question représente en réalité un sarcophage d'enfant fabriqué selon une commande spéciale dans un atelier de Rome. Il fut destiné pour le petit garçon qui est figuré au centre de la cuve en position d'orante et à gauche de ce motif il figure encore comme le tout petit garçon avec ses parents. Pour Saint Cassien il ne fut utilisé que secondairement. Au temps de l'antiquité chrétienne, les sarcophages destinés pour les enfants étaient souvent d'une qualité inférieure. La raison en pouvaient être une réduction du prix ou le besoin d'exécuter la commande avec rapidité à l'occasion de la mort inattendue d'un enfant. Le relief de ce sarcophage est très peu accusé, malgré cela les mains des personnages qui esquissent le geste typique de l'orante sont munies par les ponts entre le pouce et l'index (Fig. 43). Ces accessoires n'ont quand même aucune fonction pratique parce que les mains ne sont pas séparées du fond. Les tenons ne sont qu'indiqués et ils ont perdu leur fonction pratique. Donc vers la fin du 4^e siècle, ces moyens typiques de la statuaire dégénèrent en un symbole futile, fausse apparence d'une qualité professionnelle qui à l'époque ne fut plus recherchée et peu à peu s'en alla à l'oubli. Ainsi, par une apparence conservée pour que les tailleurs des sarcophages tardifs fassent preuve qu'ils sachent encore utiliser les manières des sculpteurs se termine notre aperçu du rôle que ces moyens parfaitement fonctionnels exercèrent dans l'histoire de la sculpture gréco-romaine.

BIBLIOGRAPHIE

- AURIGEMMA, S. 1970: *Le terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*. Roma.
- BENOIT, F. 1954: *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille. Fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine (Gallia V -supplément)*. Paris 1954.
- BIEBER, M. 1955: *The Sculpture of the Hellenistic Age*. New York 1955.
- BOARDMAN, J. 1994: *La sculpture grecque archaïque*. London.
- BORDA, M. 1958: *La pittura pompeiana*. Milano.
- BROMMER, F. 1982: *Die Parthenonskulpturen (Metopen, Fries, Giebel, Kultbild)*. Mainz.
- DUTHOY-FREL, F. 2000: Note sur la technique de la copie et la facture attique. *Eirene* 36, 2000, 101–109.
- IMMERZEEL, M. 1991: Quelques remarques sur l'origine des sarcophages paléochrétiens en Provence. *Marbre, perçoir et style*. – Akten des XII. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie. Bonn 22.–28. Sept. 1991. *JbAC ErgBd* 20, 2, 1995, 855–863.
- KNELL, H. 1998: *Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur*. Darmstadt.
- LAUTER, H. 1983: *Künstliche Unfertigkeit: hellenistische Bossensäulen*. *JdI* 98, 287–310.
- PARDYOVÁ, M. 2001: Les sarcophages 'de l'Anastasis' et 'des deux frères' du Vatican sont-ils oeuvres de deux sculpteurs? (Remarques à propos des autres sarcophages du 'groupe du sarcophage de deux frères'). *Slovenská archeológia* XLIX/1-2, 2001, 181–202.
- SAURON, G. 1998: Un procédé de l'imagerie à Rome: une transposition ornementale. In: *Images romaines. Actes de la table ronde organisé à l'Ecole normale supérieure 24-26 octobre 1996. Études de la littérature ancienne* 9 (ed. Clara Auvray-Assayas). Paris.
- SCHMIDT, E. 1962: *Le grand autel de Pergame*. Leipzig.
- SINN, Fr. 1987: *Stadrömische Marmorurnen*. Mainz.
- TURCAN, R. 1995: *L'art romain dans l'histoire. Six siècles d'expressions de la romanité*. Paris.

