



HAL
open science

Le modèle impérial : originaux et déclinaisons

Stéphane Martin

► **To cite this version:**

Stéphane Martin. Le modèle impérial : originaux et déclinaisons. Isabelle Bardiès-Fronty, Michèle Bimbenet-Privat, Philippe Walter. Le bain et le miroir. Cosmétique et soins du corps de l'Antiquité à la Renaissance, Gallimard, pp.142-147, 2009. hal-01596489

HAL Id: hal-01596489

<https://hal.science/hal-01596489>

Submitted on 27 Sep 2017

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Stéphane Martin, « Le modèle impérial : originaux et déclinaisons »,
in Isabelle Bardiès-Fronty, Michèle Bimbenet-Privat et Philippe Walter (dir.),
Le bain et le miroir. Cosmétique et soins du corps de l'Antiquité à la Renaissance,
Paris, 2009, p. 142-147.

Version *post-print*, produite par l'auteur / author-produced, post-print version

N.B. : les numéros de pages, en gras entre crochets, indiquent le début d'une nouvelle page / page numbers, in bold between square brackets, indicate the beginning of a new page.

[p. 142] La signification des portraits impériaux

L'empereur contrôlait très strictement son image. Celle-ci était codifiée à son avènement, et pouvait changer, ou être enrichie d'un nouveau type de représentation, en certaines occasions de son règne¹. Le changement d'effigie se marquait aussi sur les monnaies. Pour chaque type, le processus était le même : on façonnait une *imago* en argile, effigie du prince qu'il devait approuver personnellement. Puis cette effigie était diffusée dans les ateliers grâce à des moulages en plâtre. Il était important que, d'un bout à l'autre de l'Empire, les sujets eussent une image, et si possible la même, du souverain, et les textes montrent que ce dernier y était très attentif². Les portraits impériaux sont souvent porteurs d'un message politique qui peut être traduit par l'expression ou la coiffure. Par exemple, on est frappé par la ressemblance des premiers Julio-Claudiens, au point que l'identification fait parfois débat³. Cette identification est voulue, et met en relief la continuité dynastique. De même, les effigies de Septime Sévère sont proches de celles de Marc Aurèle, car le premier, pour légitimer son pouvoir, se prétendait fils du second⁴. Le regard levé vers le ciel qui se généralise à partir du III^e siècle est à interpréter comme un signe de la proximité de l'empereur avec le divin. La barbe de Julien II, dit l'Apostat (cat. Cl84), est souvent interprétée comme la marque de son retour au paganisme et à la philosophie grecque. Les portraits d'impératrices sont beaucoup moins chargés de telles significations. Leur rôle politique était moindre, et il est intéressant de constater que, quand certaines accédaient au pouvoir, leur portrait était alors très proche de celui de son époux. Le

¹ Rappelées dans Balty, 2006, p. 223-224.

² Voir Hurllet, 2006, p. 50-51, et Balty, 2006, p. 222.

³ Voir par exemple le buste de Caius César (?) conservé à Arles, auparavant identifié comme Octave, et considéré par certains comme un buste de Marcellus : Rosso, 2006, p. 322-325.

⁴ Baharal, 1989.

cas le plus frappant est celui de Séverine, épouse d'Aurélien, qui assura la « régence » après la mort de celui-ci.

La diffusion des portraits impériaux

Il faut ici dissocier les bustes sculptés des monnaies. Jean-Charles Balty a, dans un article récent⁵, fait le point sur les bustes. Des études de fraîche date ont montré que de nombreux portraits que l'on considérait comme produits localement, sur la base du style, proviennent en fait d'ateliers italiens, voire romains. Cela ne signifie pas pour autant que la production des effigies impériales était exclusivement italienne; les portraits « provinciaux » sont également courants, et on a pu identifier des ateliers locaux non seulement en Orient, mais aussi en Gaule, en Hispanie. Les traitements très différents, bien que conformes au modèle officiel, que l'on peut déceler sur les effigies d'un même personnage dans une même province montrent qu'il existait un nombre relativement grand d'ateliers capables d'un tel travail (fig. 53). Les portraits impériaux étaient en priorité placés dans des lieux fréquentés (places, édifices de spectacle, ponts, arcs de triomphe)⁶. En ce qui concerne les monnaies, on ne peut douter que, dans les ateliers impériaux, les graveurs possédaient également un modèle officiel. La situation était peut-être différente sous les Julio-Claudiens, où l'on remarque une grande variété d'effigies selon les ateliers, parfois à l'intérieur d'un même atelier, avec une gravure parfois assez pauvre. Dans les ateliers provinciaux, dont l'activité s'arrête sous Claude (41-54) en Occident, mais perdure en Orient jusqu'au milieu du III^e siècle, les portraits sont beaucoup plus schématiques. On peut se demander si cela tient à une technique moins bonne, à une absence de modèle, ou si la ressemblance avait moins d'importance et que la légende suffisait. Une inscription grecque d'Oinoanda de Lycie, du milieu du III^e siècle, montre qu'un nouvel empereur avait soin que son image circulât dès son avènement⁷. Les *images* servant de modèle aux portraits devaient mettre de deux à trois mois pour se répandre dans tout l'Empire⁸. On remarque souvent, sur les premières émissions monétaires d'un souverain, une forte ressemblance avec son prédécesseur ; au III^e siècle, dans un contexte de succession rapide des monarques, il arrivait même que l'on gardât l'ancien portrait, et que seule la légende changeât. Cela prouve que la monnaie était mise en circulation très rapidement, et donne une idée de son importance dans la propagation de l'image et du nom de l'empereur. En contexte urbain, l'image impériale était présente partout,

⁵ Balty, 2006.

⁶ Pour la Gaule, Rosso, 2006. chap. VI, p. 121-150 ; pour Corinthe, De Grazia Vanderpool, 2003, p. 372-373.

⁷ Dessau, 1892-1916, ILS, 8870.

⁸ Sur la vitesse de propagation des images et des nouvelles, voir Hurlet, 2006, p. 57-63.

à travers les statues, les monnaies et les reproductions populaires, comme le montre la célèbre lettre de Fronton à Marc Aurèle : « Tu sais que dans toutes les échoppes, les petits restaurants, les boutiques, les halles, les vestibules, les fenêtres, en tout lieu, partout, sont communément exposées des images de toi, la plupart certes mal peintes, la plupart aussi sculptées et gravées par une main fruste, voire méprisable⁹. »

[p. 143] L'adoption de la mode impériale par les sujets provinciaux

Les raisons d'adopter la même mode que la famille impériale sont simples : tout d'abord, quelle meilleure façon d'« être dans le coup » que d'être coiffé comme le souverain ou sa femme ? Les effigies de particuliers que nous avons conservées, représentent le plus souvent des membres de l'élite. Le seul fait de pouvoir financer une statue était un signe de leur pouvoir. Ressembler au souverain renforçait cette appartenance aux classes supérieures, d'autant plus que ces statues d'aristocrates étaient souvent présentées non loin des statues impériales qu'ils avaient peut-être contribué à payer. Cela est particulièrement vrai dans le cas de coiffures très élaborées, comme celles de l'époque flavienne (cat. C175) ou du début du II^e siècle (cat. C176). Les riches affranchis forment une catégorie à part, qu'il faut bien néanmoins classer dans l'élite financière. Pour ces derniers, arborer la même mise que le prince et les aristocrates était un signe d'intégration sociale, d'une romanité dont ils devaient faire les preuves, et un gage d'adhésion à la *res publica*. Il est probable que la mode se diffusait surtout dans les centres urbains, mais on ne peut se livrer ici qu'à des suppositions. La rapidité du processus est également difficile à évaluer. En effet, les bustes de particuliers sont principalement datés par leur similarité avec les bustes impériaux, eux-mêmes parfois datés (voire identifiés) par les monnaies. Les comparaisons avec des époques plus récentes laissent toutefois penser qu'un changement de mode à la tête de l'État se répercutait assez rapidement parmi les sujets : que l'on songe par exemple au règne de Louis XIV quand le Roi-Soleil était l'arbitre de toutes les tendances.

[NB : les p. 144-147 correspondent aux notices des monnaies sélectionnées pour l'exposition et illustrant l'article.]

⁹ Fronton, *Correspondance*, IV, 12, 6, trad. P. Fleury.

Bibliographie

Baharal 1989 : Drora Baharal, « Portraits of the Emperor L. Septimius Severus (193-211 A.D.) as an Expression of his Propaganda », *Latomus*, 1989, vol. 48, n° 3, p. 566-580.

Balty 2006 : Jean-Charles Balty, « Ateliers de sculpture et diffusion de l'image impériale : l'exemple des provinces de la Méditerranée occidentale (Gaule, péninsule Ibérique, Afrique du Nord) », in Milagros Navarro Caballero et Jean-Michel Roddaz (dir.), *La transmission de l'idéologie impériale dans l'Occident romain*, Bordeaux, 2006, p. 221-246.

De Grazia Vanderpool 2003 : Catherine de Grazia Vanderpool, « Roman Portraiture: The Many Faces of Corinth », in Charles K. Williams et Nancy Bookidis (dir.), *Corinth, the centenary: 1896-1996*, Athènes, 2003, p. 369-384.

Hurlet 2006 : Frédéric Hurlet, « Les modalités de la diffusion et de la réception de l'image et de l'idéologie impériale en Occident sous le Haut-Empire », in Milagros Navarro Caballero et Jean-Michel Roddaz (dir.), *La transmission de l'idéologie impériale dans l'Occident romain*, Bordeaux, 2006, p. 49-68.

Rosso 2006 : Emmanuelle Rosso, *L'image de l'empereur en Gaule romaine. Portraits et inscriptions*, Paris, 2006.