

Francesco De Angelis, Jens-Arne Dickmann, Felix Pirson et Ralf von den Hoff (éditeurs), **Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der »arte plebea« bis heute**. Beiträge zu einem Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstags von Paul Zanker, Rom, Villa Massimo, 8. bis 9. Juni 2007. Palilia, volume 27. Éditeur Dr. Ludwig Reichert, Wiesbaden 2012.

La table ronde organisée à l'occasion des soixante-dix ans de Paul Zanker permis de faire le point sur un thème particulièrement fécond de la recherche en archéologie romaine, celui de l'art dit »plébéien«. Que ce soit en Italie ou dans les provinces, artistes et artisans n'adoptaient pas tous, et en toutes circonstances, les formes de représentations héritées des canons iconographiques et stylistiques grecs (c'est-à-dire idéalisés). Le savant italien Ranuccio Bianchi Bandinelli a été un des premiers à mettre en évidence ces différences de lexique (»Arte plebea«, *Dialoghi di Arch.* 1, 1967, 7–19). Il proposait ainsi d'opposer à un art aristocratique empruntant les modes de représentations grecs, un art »plébéien« (c'est-à-dire populaire) aux canons différents, volontairement plus réalistes.

La définition de l'art plébéien, de ses origines et de sa postérité était au cœur de travaux de Bianchi Bandinelli. Partant de l'observation d'un changement de

style dans l'art romain à la fin du deuxième siècle ap. J.-C., son ambition était de montrer que les formes artistiques prévalentes à la fin de l'antiquité n'étaient pas nouvelles; au contraire, elles avaient toujours existé dans l'art romain, parallèlement à un art de tradition hellénique, et mieux encore, elles plongeaient leurs racines dans l'art étrusque et médio-italique.

A travers cette grille de lecture, Bianchi Bandinelli renouvelait l'approche de Gerhart Rodenwaldt, qui dans les années quarante avait opposé pour l'époque romaine un »art d'état« à un »art populaire«. A ce système conceptuel, Bianchi Bandinelli associait un schéma inspiré de la théorie de la lutte des classes, reflet de ses sympathies marxistes. Pour lui, l'art italique aurait nourri les courants populaires de l'art romain en réaction à l'appropriation par les élites de l'art grec pour légitimer leur pouvoir. Depuis ces travaux fondateurs, l'évaluation de la validité de ces hypothèses et les contours de la définition de cet »art plébéien« ont fait l'objet de nombreux travaux parmi lesquels ceux de Zanker. La tendance aujourd'hui, à la suite des travaux de Zanker et de Tonio Hölscher notamment, est plutôt d'écarter cette lecture sociale d'une différenciation stylistique qui, elle, est pleinement justifiée. On lui préfère une interprétation plus »syntaxique«, c'est-à-dire liée aux registres iconographiques auxquels peuvent se rattacher les images. Ainsi, si les canons artistiques grecs étaient perçus comme particulièrement adaptés à la représentation de scènes mythologiques, ce n'était pas le cas pour la figuration de scènes inspirées de la vie quotidienne, de scènes familiales, d'événements ponctuels ou des activités professionnelles par exemple.

Ainsi cet »art plébéien« qualifié parfois d'»art populaire« (afin d'écarter la connotation politique) se définit à la fois par des critères stylistiques et par son répertoire iconographique. La composition des images concernées repose le plus souvent sur le principe de la perspective hiérarchique (la taille des éléments d'une composition dépend de leur importance, quelle que soit leur position dans la scène), de la perspective rabattue et de la symétrie axiale. Les figures, surtout en peinture, sont traitées de manière très stylisée, vivace, dynamique, les personnages sont filiformes et dépourvus de détails. Les thèmes traités sont quant à eux très spécifiques: il s'agit de scènes de la vie quotidienne, d'activités artisanales, commerciales, sportives, de représentations »historiques«, de souvenirs d'événements. Il s'agit donc d'un art à la fois réaliste dans les thèmes traités et antinaturaliste dans les formes adoptées.

Dans l'ouvrage ici présent, la question de la définition de l'»art plébéien« fait l'objet d'une première partie, courte mais fondamentale, intitulée »Begriffe und Methode«. Dans un premier article, Ida Baldassarre met la traditionnelle définition de l'art plébéien à l'épreuve d'un ensemble iconographique particulièrement riche et complet de la nécropole de l'Isola Sacra. L'article suivant, signé de Hölscher représente sans doute la contribution la plus importante de cet ou-

vrage. Cet article s'inscrit dans le prolongement de ses travaux et en particulier de son ouvrage »Römische Bildsprache als semantisches System« (Heidelberg 1987), dans lesquels il a déjà magistralement démontré le fonctionnement rhétorique et syntaxique de l'art romain comme une articulation de différents registres de langages. Hölscher a su mettre les mots sur un processus de l'art romain qui associait naturellement un certain type de scène à un certain type de traitement stylistique. Il apparaît que le choix d'une formule stylistique devait être adopté en fonction de la scène traitée plutôt qu'en fonction du statut social du commanditaire. A cet égard, la terminologie adoptée pour caractériser les deux grandes tendances stylistiques qui nourrissent l'art romain est tout à fait inappropriée: il n'y a pas, fondamentalement, un style réservé à l'aristocratie et un style réservé à la plèbe. Ainsi, que l'on soit en contexte officiel, ou en contexte privé, sur un monument public, ou dans l'atrium d'un particulier, la représentation d'une scène à caractère »historique« ou événementielle suivait les mêmes canons de représentations, ceux que l'on a reconnus comme constitutifs de l'art plébéen. Dans le présent article, l'auteur montre que l'association entre le sujet, le style et la forme permettent de rattacher, ou non, un décor au »Präsentativer Stil« désignation sous laquelle on retrouve les principales caractéristiques de l'art plébéen de Bianchi Bandinelli.

Une deuxième partie est axée sur Pompéi et offre trois contributions. Celle de Mario Torelli se concentre sur des peintures pompéiennes relevant de l'art populaire, notamment des décors de façade, certaines évoquant les activités professionnelles qui pouvaient se dérouler à l'intérieur des édifices et pouvaient dès lors fonctionner comme enseigne pour certaines d'entre elles. Ce type d'exemple illustre bien le rôle des images de ce registre au service de la communication entre individus. L'argumentation s'articule également autour d'autres exemples, qui montrent des décors à caractère plus événementiels, comme la peinture de Murécine représentant une scène de culte ou une manifestation religieuse ou encore la fameuse scène représentant la »rixes de l'amphithéâtre«. L'analyse du corpus pompéien, dans lequel on a la chance de pouvoir mener une enquête de grande échelle confrontant les thèmes iconographiques aux formes stylistiques adoptées pour les représenter, offre un des témoignages les plus convaincants de la validité des théories de Tonio Hölscher sur une lecture »syntaxique« de l'art romain. Dans l'article suivant, Pier Giovanni Guzzo s'interroge sur le statut et la fonction des peintures érotiques de Pompéi, thème sur lequel il a déjà produit de multiples publications. En fonction du contexte architectural dans lequel trouvaient place ces peintures, l'auteur les classe en deux catégories: celui des images »crues et grossières« qui étaient peintes dans les lupanars et autres lieux de prostitution et un second niveau, celui des images plus »sages«, que l'on trouvait en contexte domestique. Dans cette contribution, l'auteur identifie

un atelier qui aurait pu être spécialisé en images »crues et grossières« et suggère que pour les images les plus stéréotypées, les peintres aient pu travailler d'après des cahiers de modèles. L'article de Richard Neudecker revient sur un ensemble de tableaux provenant de la caupona de la via di Mercurio de Pompéi, à propos desquels John R. Clarke avait proposé une lecture très convaincante dans son »Looking at Laughter« (Berkeley 2007). Ici, l'interprétation de l'auteur suggère plutôt une lecture fonctionnelle, au premier degré, de ces images, qu'il comprend comme porteuses d'information de la part du tenancier pour sa clientèle. En ce qui me concerne, je trouvais la lecture de Clarke plus convaincante.

La troisième et dernière partie reprend le dossier de l'opposition entre un »art aulique« inspiré de l'art grec et un »art plébéen«. Cette grille dichotomique est le plus souvent comprise comme le fruit d'une lecture marxiste de l'art romain par Bianchi Bandinelli qui aurait alors été porté par ses convictions politiques. L'anti-naturalisme de l'art plébéen trouve-t-il son origine dans l'art médio-italique comme le pensait Bianchi Bandinelli? S'est-il construit en réaction aux canons naturalistes de l'art grec? Mais ce clivage pose de nombreux problèmes. D'autant plus que, la juxtaposition dans un même contexte, voire sur un même monument ou un même mur, d'images appartenant à l'un ou l'autre de ces deux »styles« est très fréquente; on pourrait se contenter de citer ici l'exemple le plus fameux de ce procédé, sur l'»autel de Domitius Ahenobarbus« (R. Bianchi Bandinelli, Rome. Le Centre du pouvoir. Collection Univers des Formes [Paris 2010, 1969 pour l'édition originale] 77-83). Si notre œil perçoit du conflit dans une œuvre comme celle-ci, la contradiction entre les images mythologiques traitées dans un style grec et les scènes réalistes ne devait sans doute pas frapper l'œil romain. Il existait un art en Italie, pour lequel le refus du naturalisme était un choix esthétique et non une option par défaut pour des artisans maladroits. Le respect des canons grecs dans les proportions, le style, la perspective, l'iconographie n'était pas perçu comme la norme universelle. Et au sein de l'art romain, non seulement cet art »non naturaliste« tenait une place extrêmement importante dans toutes les sphères de la société, mais son association, sa juxtaposition avec des formules émanant de l'art grec »naturaliste« étaient probablement perçues comme pertinentes. C'est un aspect de la question que l'on retrouve dans l'article Filippo Coarelli sur un ensemble de peintures funéraires de l'Esquilin et dans celui d'Adolf Borbein sur les réminiscences d'art italique dans les portraits d'Auguste. Pour Coarelli, les différences stylistiques entre les peintures de la Tombe de Quintus Fabius Maximus Rullianus et celles de la tombe de Quintus Valerius Falto peuvent s'expliquer par une différente localisation: les images les plus raffinées ornaient l'intérieur, tandis que les images plus »réalistes« se trouvaient en façade. Quant à Borbein, il met en évidence, dans le portrait d'Auguste, une fu-

sion entre des éléments grecs, et en particulier des citations du portrait d'Alexandre le Grand, et des éléments d'origine italique, à travers la comparaison avec des terres-cuites. Les deux dernières contributions, celles de Henner von Hesberg et de R. R. R. Smith concernent la sphère funéraire (tout comme celle de Coarelli précédemment mentionnée bien entendu). Von Hesberg est sans doute celui qui contredit le plus fermement les grilles de lecture de Bianchi Bandinelli et sa définition de l'«*arte plebea*». Il préfère parler de systèmes de communication virtuels fondés sur des formes artistiques, qui sont choisis par le commanditaire en fonction du message qu'il souhaite délivrer. Mais sa proposition me semble reprendre dans les grandes lignes les hypothèses de Hölscher. Pour mener à bien sa démonstration il s'appuie sur une série de reliefs funéraires. Enfin vient la contribution de R. R. R. Smith, qui étudie une série de sarcophages d'Aphrodisias. Selon l'auteur, ces sarcophages furent commandés par des affranchis, de leur vivant, ce qui explique que les portraits soient inachevés sur nombre d'entre eux, témoignant ainsi de leur modestie et de leur piété. Les artisans n'aurait pas repris leur travail après la mort de leur client. D'après les thèmes iconographiques choisis, que l'on retrouve sur des reliefs funéraires de l'Urbs, les affranchis choisissaient d'afficher leur statut de nouveau citoyen. Cet article clôt le volume, les éditeurs ayant proposé une introduction mais pas de conclusion. La lecture de l'ouvrage est très stimulante, et l'article de Hölscher en particulier s'avère capital. Les dossiers présentés sont bien choisis et donnent un éclairage très novateur sur cette question de l'art plébéien dont la définition se voit clairement renouvelée. La présence d'un index à la fin de l'ouvrage aurait évidemment été un plus, mais la nette délimitation thématique de chacun des articles, la petite taille du volume et la multiplicité des illustrations rendent malgré tout sa consultation efficace.

Toulouse

Alexandra Dardenay