

Les portraits flaviens dans les collections du Musée du Louvre et du Cabinet des Médailles

Marie Pierre Delanos

► **To cite this version:**

Marie Pierre Delanos. Les portraits flaviens dans les collections du Musée du Louvre et du Cabinet des Médailles . Art et histoire de l'art. 2014. <dumas-01546143>

HAL Id: dumas-01546143

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01546143>

Submitted on 23 Jun 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.



ÉCOLE DU LOUVRE

Marie Pierre DELANOS

Les portraits flaviens dans les collections du Musée du Louvre et du Cabinet des Médailles

Mémoire de recherche

(2^e année de 2^e cycle)

en histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction

de M^{me} Cécile COLONNA

Septembre 2014

CC BY NC ND



Table des matières

Table des matières	3
Avant-propos	5
Introduction	6
<i>Le portrait : héritage ou innovation ?</i>	9
<i>Les sources</i>	11
Les portraits masculins	21
Les portraits de Vespasien	21
<i>Présentation de l'empereur</i>	21
<i>Les portraits en numismatique</i>	23
<i>Les portraits en ronde-bosse : les différents types</i>	25
<i>La situation au Cabinet des Médailles</i>	34
<i>Comparaison entre les différents portraits</i>	37
Les portraits de Titus	39
<i>Présentation de l'empereur</i>	39
<i>Ses portraits en numismatique</i>	41
<i>Les typologies des portraits sculptés</i>	42
<i>Titus au Musée du Louvre</i>	45
<i>Un camée aux traits de Titus</i>	51
<i>Comparaison des différents portraits de Titus</i>	53
Les portraits de Domitien	55
<i>Présentation de l'empereur</i>	55
<i>Portraits numismatiques</i>	57
Les portraits d'inconnus	68
<i>Les portraits Ma 4520 et Ma 4669</i>	68
<i>Un couple au Cabinet des Médailles</i>	72

Les portraits féminins	75
Les portraits de Iulia Titi	75
<i>Sa grande présence en numismatique</i>	76
<i>Les différents types de portraits monétaires</i>	77
<i>Julie en trois dimensions</i>	80
<i>Sa grande présence en glyptique</i>	81
Les portraits de Domitia Longina	88
<i>Les différents types de portraits</i>	89
<i>Le portrait du Musée du Louvre</i>	92
<i>Les portraits conservés au Cabinet des Médailles</i>	94
<i>Premières conclusions</i>	97
Les portraits d'inconnues	101
Conclusion.....	110
Bibliographie	112

Avant-propos

Je tiens particulièrement à remercier Cécile Colonna, ma directrice de recherche. Elle m'a permis de traiter ce sujet qui me tenait à cœur. Elle m'a savamment aiguillée et dirigée par ses nombreux et précieux conseils.

Ma reconnaissance va également aux professionnels qui ont pris le temps de me recevoir. Grâce à Daniel Roger et à Agnès Schérer, j'ai pu voir les œuvres sculptées des réserves du Musée du Louvre et avoir accès à leur dossier d'œuvre. Je remercie également Mathilde Avisseau-Broustet pour m'avoir confié durant une matinée les camées et intailles dont j'avais besoin.

Mes derniers remerciements vont à mes proches. A un voisin autrichien, pour ses cours accélérés d'allemand. A une autre amie germanophone pour son aide à la traduction. Et à l'ami relecteur qui a peut-être ainsi trouvé sa voie.

Introduction

L'arrivée des Flaviens au pouvoir

Le 11 juin 68, Néron se donnait la mort. Par cet acte s'ouvrait officiellement une nouvelle période de guerre civile. Car depuis le début de l'année, la révolte grondait. Elle était menée d'un côté par Vindex en Gaule et par Galba en Espagne¹. Reconnu empereur par les prétoriens puis le Sénat, Galba, vieux général, fit preuve de maladresses envers ses deux soutiens et envers le peuple. Aussi n'eut-il aucun recours pour faire face aux oppositions montantes. Vitellius, légat de Germanie inférieure, fut proclamé empereur par ses troupes en janvier 69. Le 10 janvier, comme en réponse, Galba adopta Pison pour lui succéder. Cependant, le 15 janvier, Othon, gouverneur de Lusitanie, était également acclamé empereur d'abord par le Sénat puis par les prétoriens². Ces derniers ayant retiré entièrement leur soutien à Galba, le tuèrent ainsi que son successeur. Avec seulement neuf mois de pouvoir, la destitution de Galba signe le début de la valse des empereurs.

Othon lui succéda donc, mais peu de temps : le 14 avril 69, il était en mauvaise posture militaire face aux troupes de Vitellius. Il se donna la mort. Les rênes du pouvoir échurent alors à Vitellius.

Mais pendant ce temps, un complot s'organisait en Orient. Titus Flavius Vespasianus est nommé empereur par le préfet d'Égypte. Il rallie autour de lui les légions d'Égypte, de Judée, de Syrie et du Danube. Ce vieux général avait été envoyé par Néron pour mater la révolte des juifs. Laisant cette bataille à son fils Titus, Vespasien se lance à la conquête de Rome. A l'automne 69, Vespasien et ses troupes touchent le sol italien et écrasent les troupes alliées à Vitellius à Crémone. De là, différentes provinces dont les Espagnes et les Gaules se rallient à Vespasien. Vitellius, enfermé dans Rome, comprend qu'il ne peut s'opposer à la marche de Vespasien. Il tente de négocier

¹ Le Glay 2007, p. 237 et 258

² Le Glay 2007, p. 259

sa vie avec le préfet de Rome, qui n'est autre que le frère de Vespasien. A cet instant, les prétoriens et le peuple refusent l'autorité de Vespasien : un affrontement a lieu le 18 décembre dans l'*Urbs* même. Le Capitole est brûlé, les partisans de Vespasien tués. Le frère de Vespasien est « lynché »³ par la foule. Domitien, le fils cadet de Vespasien, échappa à la mort grâce à la ruse : déguisé en prêtre d'Isis⁴, il parvint à tromper l'ennemi puis réussit à se cacher en attendant l'entrée victorieuse de son père, le 22 décembre 69. Alors, Vitellius fut tué et le Sénat consentit à reconnaître Vespasien comme empereur.

L'avènement de Vespasien sonnait la fin de la guerre civile. Cependant, cette année terrible n'était pas sans répercussion dans l'Empire. Tacite⁵ en dresse un tableau saisissant. Les difficultés s'amoncelaient et étaient de tout ordre. La guerre contre les juifs ne se finissait pas ; certaines provinces connaissaient révoltes et accords avec les barbares ; les soldats erraient dans l'Empire semant encore un peu plus de désordres. De plus, le nouvel empereur avait quitté Rome pour retourner en Orient et le plus sacré des sanctuaires était en ruines. Toutefois, l'opiniâtreté de Vespasien permit de tout remettre en ordre en deux ans⁶.

Un empereur chevalier

Le choix de Vespasien par les troupes d'Orient n'est pas évident. C'est un homme déjà âgé, qui a soixante ans lors des événements de l'année terrible. Son origine est modeste pour un empereur : il est issu d'une famille d'ordre équestre, une première pour un *princeps*. Son avantage par rapport aux empereurs de 68 – 69 réside dans sa descendance : deux fils !

Le premier, Titus, est depuis longtemps associé à son père ; il fut notamment à ses côtés durant la guerre des juifs. De plus, il reçut une excellente éducation aux côtés de Britannicus. Il est certain que Vespasien nourrissait de grands espoirs à son encontre. Le second fils, Domitien, ne reçut pas la même attention de la part de son père, accaparé par son aîné. Cela n'empêcha pas qu'une fois empereur, Vespasien chercha sans attendre à associer ses deux fils à son image.

Ainsi, de nombreuses monnaies furent frappées à l'effigie du père au droit et des fils au revers⁷. Lors de ses consulats, Vespasien était épaulé soit par Titus, soit par Domitien. Différents honneurs étaient de même prodigués à ses fils : tous deux sont faits César et princes de la jeunesse

³ Le Glay 2007, p. 260

⁴ Suétone, *Domitien*, I

⁵ Voir Tacite, *Histoires*, I

⁶ Le Glay 2007, p. 261

⁷ Giard 1998, pl. XVII, 1 et 2

en 69⁸. Tous ces faits illustrent bien les mots que Suétone prête à Vespasien lors d'une séance du Sénat : ses fils lui succèderaient ou alors ce ne serait personne⁹. Paroles bien prophétiques puisque ses deux fils furent empereurs.

Le principat de Vespasien permit surtout de remettre l'Etat en bonne marche¹⁰. Il effaça également les dernières traces de la mégalomanie de Néron en rendant le centre de Rome à son peuple grâce à l'érection du Colisée¹¹ – premier amphithéâtre en dur dans la capitale – et fut à l'origine de la construction du temple de la Paix et de la reconstruction du *templum Divi Claudii*. Par la divinisation de Claude, Vespasien montre bien son envie de se placer dans la continuité de ce Julio-Claudien et plus généralement de la dynastie précédente, tout en rejetant Néron. Emmanuelle Rosso va même plus loin en pensant que la *pietas* de Vespasien envers Claude et celle de Titus envers Britannicus avait pour but de les insérer dans la *domus Augusta*¹². En effet, Vespasien a en commun avec Auguste les victoires militaires : il est le survivant de l'année 69 et est victorieux des juifs dès 70 avec la destruction du temple de Jérusalem. Mais ce palmarès unique ne lui procure pas la légitimité nécessaire¹³. Il a besoin d'ancêtres remarquables, ce dont son origine équestre le prive. Cet appel à la divinité de sang des Julio-Claudiens tente d'y remédier.

A la mort de Vespasien, Titus fit diviniser son père. Ainsi le problème était réglé : la divinisation du père éleva la *gens Flavia* au-dessus des autres *gentes* aristocratiques pour se placer au niveau de la *domus Augusta*. Cependant, le mérite et l'assise des Flaviens étaient tels que nul, parmi le peuple ou le Sénat, ne songea à remettre en cause le pouvoir impérial avec la disparition de Vespasien. Titus remplaçait son père, dans un principe de continuité. Continuité cependant toute relative : les deux années à la tête de l'Empire ne permirent pas à l'aîné d'exprimer sa voix. Restant dans le sillage de son père, il n'est pas garanti qu'il ne s'en serait pas éloigné avec les années. Un certain penchant pour le monde oriental était déjà sensible et se serait peut-être affirmé davantage¹⁴.

A la mort de Titus en 81, Domitien devient empereur. Rapidement, il fit diviniser Titus¹⁵. La *gens Flavia* prenait de l'amplitude. Domitien avait alors deux prédécesseurs divinisés ; la fille de Titus, Julie, revêtit un caractère plus sacré, en tant que fille d'un empereur divinisé. L'oncle et la

⁸ Le Glay 2007, p. 263

⁹ Suétone, *Vespasien*, XXV

¹⁰ Le Glay 2007, p. 261

¹¹ Le Colisée fut achevé sous le principat de Titus, en 79

¹² Rosso 2007, p. 130

¹³ Rosso 2007, p. 128

¹⁴ Le Glay 2007, p. 263

¹⁵ Suétone, *Domitien*, II

nièce devinrent d'autant plus importants qu'une autre divinisation eut lieu : celle d'une certaine Flavia Domitilla. Trois femmes au même nom sont à répertorier parmi les Flaviens : l'épouse de Vespasien – et mère de Titus et Domitien –, la sœur de Titus et Domitien et la petite-fille de Vespasien, poussée à l'exil par Domitien en 95¹⁶. Les deux premières citées étaient mortes lors de l'avènement de Vespasien. La divinisation ne peut concerner que celles-ci. Et pour les spécialistes, Diva Domitilla ne pourrait être que la mère¹⁷. La divinisation d'un mort de manière rétrospective ne doit pas étonner car elle fut plusieurs fois utilisée sous ce principat. Domitien avait eu un fils avec Domitia et l'avait perdu avant son avènement. La date de sa mort est difficile à établir. Mais quelques temps après l'évènement funeste, de manière rétrospective¹⁸, Domitia devint *mater divi Caesaris*, mère du divin César. Chacun des personnages importants de la *gens Flavia* avait ainsi un lien avec le divin. Sous Domitien, le *Templum Gentis Flaviae* pouvait alors être érigé. Une telle construction montre l'indépendance acquise par la dynastie flavienne vis-à-vis de la précédente.

Si la quête de cette indépendance se lit par le biais des actions des dynastes flaviens, elle se dévoile également à travers les différents portraits des membres de la nouvelle famille impériale.

Le portrait : héritage ou innovation ?

La naissance du portrait impérial est indissociable de celle du *princeps*. Son fondateur usa de toute son astuce stratégique afin de bâtir l'image plastique de l'*Augustus*¹⁹. La beauté sans âge et classicisante incarnait la part divine d'Auguste et le plaçait au-dessus de ses semblables. Cette jeunesse éternelle symbolisait également le retour – certes fictif – à la *Res publica* et l'entrée dans un nouvel âge d'or²⁰.

A la fin de la dynastie julio-claudienne, le portrait impérial a bien changé. Néron, le dernier *princeps*, présente un visage aux chairs lourdes et aux coiffures toujours savamment organisées. Cette sophistication traduit sur les monnaies, le marbre et les pierres dures l'amour du luxe de Néron²¹.

¹⁶ Rosso 2007, p. 143

¹⁷ En tête des spécialistes : Rosso 2007, p. 146 et Wood 2010

¹⁸ Rosso 2007, p. 140

¹⁹ Zanker 2010, p. 99

²⁰ Sauron 2014, p. 32

²¹ Fejfer 2009, p. 270

Au lendemain de son suicide, le rejet du dernier des Julio-Claudiens est immédiat. Si cela se traduit par le vote de la *damnatio memoriae* de la part du Sénat, le nouvel homme fort, Galba, rompt avec la tradition néronienne en politique. Et pour symboliser cet éloignement, le portrait devient une arme. C'est pourquoi Galba, un vieux général, choisit de se faire représenter sous les traits d'un vieil homme, honnête et droit. Les traits sont tellement accentués que certains spécialistes parlent d'un retour du vérisme, expression statuaire du Ier siècle avant notre ère²². Si Othon renoua avec l'influence néronienne, Vitellius préféra le choix de Galba.

Lors de son avènement, le choix de Vespasien est clair. Bien que loin de Rome, il donne néanmoins des directives au sujet de l'image qu'il veut diffuser. Ainsi, dès les premières émissions monétaires, il se fait représenter sous les traits d'un vieil homme, ce qu'il est. Comme Galba, il recherche à transmettre sa droiture, sa rudesse de soldat. Ce souhait s'oppose à la luxuriance et à la nonchalance véhiculée par l'image de Néron. La distance avec cet empereur est maintenue. Ce rejet s'exprima également dans les actions d'évergétisme des Flaviens.

Cependant, la veine de la vieillesse n'était pas non plus une si grande nouveauté. En effet, le prédécesseur de Néron, Claude, se faisait déjà représenter sous des traits vieillissants. Ainsi, le choix d'une représentation âgée, s'il répondait à la réalité, avait une raison plus politique. Si Vespasien a cherché à se rapprocher de Claude par ses actes, il peut être envisagé que le nouvel empereur voulut établir une continuité entre lui et son prédécesseur. Aussi choisir le même mode d'expression figurée permettait-il de renvoyer directement le spectateur à l'image de Claude, sans passer par Néron. Or, avec la *damnatio memoriae*, les statues de Néron à Rome furent pour la plupart enlevées de la scène publique, retaillées voire détruites. Vespasien, qui fit diviniser Claude, se trouvait alors directement à sa suite dans une liste statuaire des *summi viri*. Par ce procédé, la continuité entre les Flaviens et le dernier bon Julio-Claudien était illustrée.

Le portrait n'était pas un détail donné au sort mais le résultat d'une réflexion de longue haleine. Si la construction politique du portrait se veut pleine de subtilités, l'appel à des voix extérieures, parfois opposées, est nécessaire afin de se parer d'une distance critique. La comparaison et la confrontation des divers témoignages parvenus jusqu'à nous lèvent alors le voile de la construction politique de l'image de l'empereur.

Parmi ces traces du passé, les voix parfois dissonantes des auteurs ayant connu l'empire romain peuvent nous éclairer.

²² Kleiner 1992, p. 168

Les sources

Les textes littéraires sont d'auteurs et de nature différents. Leur témoignage est ainsi d'utilité diverse. Aussi convient-il de les présenter. L'édition utilisée a été celle des Belles Lettres, donnant accès au texte en latin. Une exception doit cependant être notée et est signalée ci-dessous.

Martial

Martial est né un 1^{er} mars, entre 38 et 41 de notre ère, à Bilbilis, un municipe de la Tarraco-naise. Ses parents étaient aisés - du moins relativement²³, ce qui permit au futur poète de recevoir une éducation soignée. Après sa jeunesse passée dans la péninsule ibérique, Martial se rendit à Rome, âgé d'une vingtaine d'années. Une fois dans *l'Urbs*, en quête de protecteurs, il se rapprocha de célèbres compatriotes comme Sénèque et Quintilien²⁴. Cependant, l'implication de la *gens Annaei* dans la conjuration de Pison en 65, l'obligea à trouver de nouveaux protecteurs ; difficile épisode. Installé dans un premier temps au troisième étage d'un *insula* du Quirinal, il se rapprocha de personnages riches et devint un *minor amicus*. Aussi se retrouva-t-il entouré d'influents qu'il nomme dans ses écrits *domini regesque*. Au-delà de ce cercle de puissants, il tenta de s'octroyer les faveurs des *principes* de son époque : Titus puis Domitien. Alors, en 80, il attira l'attention de la cour impériale en rédigeant le *Liber Spectaculorum* qui loue l'inauguration de l'amphithéâtre des Flaviens. Touché, Titus lui accorda sa protection. Malheureusement, ses ambitions furent déçues. A la mort du premier fils de Vespasien en 81, le poète réitéra l'essai en envoyant quelques vers à Domitien. Ce dernier ne répondit pas aux hautes attentes du poète. Martial dut alors se contenter de la protection de riches citoyens romains. Ses journées, occupées entre visites à ses patrons protecteurs et mondanités, ont inspiré les *Epigrammes*. Désabusé de la vie romaine, il se décida à quitter Rome pour vieillir dans sa campagne natale où il mourut en 104.

De son œuvre, seules nous sont parvenues des épigrammes. D'ailleurs, les écrits les plus connus sont éponymes. Regroupés en quatorze livres, tous se veulent être un « tableau de la vie »²⁵ : l'auteur s'attache plus à donner forme humaine aux vices plutôt qu'à dénoncer des personnes con-

²³ Martial, *Epigrammes*, p. VIII

²⁴ Martial, *Epigrammes*, p. IX

²⁵ Martial, *Epigrammes*, p. XVII

nues de son temps. Cependant, certains vers sont directement dirigés vers Domitien et ses excès, ce qui ici nous intéresse. L'autre écrit recensé du poète est le *Liber Spectaculorum*. Trente-deux épigrammes y sont rassemblés, dont trente font directement allusion aux jeux donnés par Titus à l'amphithéâtre flavien, en 80. En revanche, l'empereur n'est que peu évoqué, ce qui ne peut agré-
menter notre propos.

Stace

Contemporain, Stace naquit vers 40 de notre ère en Grande Grèce, à Naples. Son père, grammairien, initia très tôt l'enfant à la poésie. Devenu grammairien à son tour, il obtint la couronne poétique des Jeux de Naples, au plus tard en 78. Toutefois, en 69, il était installé à Rome, où il rencontra une veuve – sa future épouse – Claudia. Menant une vie mondaine, il fut plusieurs fois présenté à la cour impériale pour ses œuvres, principalement pendant le principat de Domitien. En 95, il tomba malade ; sa trace se perd à partir de 96.

De ses œuvres, sont connues deux épopées, la *Thébaïde* et l'*Achilléide*, inachevée. Il rédigea également de courts poèmes pour célébrer les grands de l'époque flavienne. Ces écrits sont regroupés en cinq livres, sous le nom de *Silves*. A l'inverse de Martial, Stace est protégé par Domitien et, pour cette raison, flatte pompeusement l'empereur. Les évocations de Domitien répondent alors à l'image que le *princeps* cherche à donner.

Juvénal

Peu de choses sont connues de la vie de Juvénal. D'après certains calculs, il serait né au plus tard en 65 ap. J.-C.²⁶, en Campanie, à Aquinum et serait mort au cours du IIe siècle, après 127. De sa jeunesse, tout est ignoré ou presque. Les biographies médiévales le font fils naturel ou adoptif d'un riche affranchi. L'auteur lui-même fait des allusions aux écoles de grammairien et de rhéteur qu'il aurait fréquentées. Les mêmes biographies font état d'un exil en Haute-Egypte à la fin de la vie du poète ; exil bien discuté.

Ses œuvres poétiques sont rassemblées en un même recueil, *les Satires*. Bien que commencées en 100 de notre ère, Juvénal décrit la cour de Domitien - et ses excès - à divers endroits mais en particulier dans la Satire IV.

²⁶ Juvénal, *Satires*, p. IV

Suétone

Autre auteur à parler de l'époque flavienne, Suétone. Il serait né aux environs de 77, au plus tôt en 69. Si le lieu de naissance est inconnu, la connaissance de la vie romaine par Suétone fait affirmer à certains exégètes qu'il passa une majeure partie de sa vie dans la capitale²⁷. Sa famille d'ordre équestre, sans être riche, était aisée, ce qui lui permit de suivre l'enseignement de *litterator* puis du *grammaticus*. A la suite de son éducation, il préféra se lancer dans la carrière civile plutôt que militaire. Protégé par Pline le Jeune puis, à la mort de ce dernier, par Caius Septicius Clarus, il devint en 119 le secrétaire *ab epistulis Latinis* d'Hadrien. Malheureusement, en 122, le renvoi et la disgrâce de son protecteur conduisirent à l'éviction de Suétone, certainement à la suite d'une intrigue de cour. Dès lors, la vie de l'auteur nous est inconnue, de même que la date de sa disparition.

Du grand nombre d'ouvrages qu'il écrit, seules deux œuvres sont parvenues jusqu'à nous : les *Vies des Douze Césars* et *De grammaticis et rhetoribus*. Le premier nous intéresse, en particulier les passages sur la famille flavienne : les vies de Vespasien, Titus et Domitien. Ces passages décrivent les caractères des trois empereurs, leurs qualités aussi bien que leurs vices.

Dion Cassius

Un autre historien est à citer. Natif de la partie hellénophone de l'Empire, Dion Cassius est né autour de 155²⁸. Issu d'une famille sénatoriale, il connut les différents échelons prodigués par le *cursus honorum*. En bonne grâce auprès de Septime Sévère, la protection de l'empereur lui permit d'acquérir des charges importantes : en 229, il devint consul aux côtés de son protecteur²⁹. Brillant fonctionnaire, il était également connu comme un homme de lettres et avait sa place dans le cercle de Julia Domna. Cependant, à la suite d'événements mal connus, il dut s'éloigner de Rome. De retour dans sa Nicée natale, il se consacra alors à son œuvre majeure, *Histoire romaine*. Une fois son histoire achevée, Dion Cassius s'éteignit en 234 ou 235³⁰.

Son travail d'historien comportait quatre-vingt livres, commençant avec la création de Rome pour s'achever aux temps de Dion Cassius, avec Sévère Alexandre. Le volume qui nous intéresse est le livre LXVI. La première partie est quasiment complète ; malheureusement, le discours sur le principat de Domitien n'a jamais été retrouvé. La publication de ce livre n'a pas encore été réalisée

²⁷ Suétone, *Vies des Douze Césars*, p. III

²⁸ Dion Cassius, *Histoire romaine*, livre 1, p. I

²⁹ Dion Cassius, *Histoire romaine*, livre 1, p. V

³⁰ Dion Cassius, *Histoire romaine*, livre 1, p. IX

dans l'édition des Belles Lettres. A défaut, le site internet Remacle.org qui propose le texte grec et la traduction réalisée en 1845 par Etienne Gros ont été utilisés.

Face aux portraits littéraires, se présentent ensuite les portraits monétaires, de la glyptique et de trois dimensions. La recherche s'est depuis longtemps intéressée aux possibles personnages représentés et à la signification politique des images retrouvées.

Etat de la question

Historiographie du sujet

L'identification est l'une des clés de l'appréhension du portrait romain, notamment pendant la période impériale. De nombreux portraits se sont vus rattacher à des personnages importants de l'histoire romaine et souvent à des empereurs. Mais sur quels postulats ?

La difficulté de l'identification réside dans le fait que la plupart de ces portraits furent retrouvés sans inscription. Ainsi, les identifications d'un personnage de l'époque flavienne reposent sur des sources indirectes. La plus utilisée est l'œuvre littéraire de Suétone, *La vie des douze Césars*. Le dernier livre porte sur Vespasien, Titus et Domitien, les trois empereurs de la dynastie flavienne. La méthode de Suétone est similaire dans toutes les biographies : il s'attache à décrire la naissance et l'enfance du futur *princeps*, avant de s'attarder sur la carrière civile comme militaire et de passer au règne du personnage. Un portrait physique et psychologique accompagne chaque biographie, ce qui poussa de nombreux scientifiques à chercher des correspondances entre les traits énoncés par Suétone et ceux gravés dans les portraits. En effet, durant l'époque moderne, chaque portrait exhumé se voyait identifié à un personnage de l'histoire romaine, en fonction de l'image qu'en donnaient les grands auteurs latins.

Mais la question de l'objectivité des portraits peints par Suétone doit être posée. Ce chevalier est né en 69 de notre ère ; il n'a donc pu connaître personnellement les empereurs flaviens. Cependant, grâce à son poste de secrétaire d'Hadrien (117-138), il a eu accès aux archives impériales sur lesquelles se fonde son travail. Toutefois, les informations sur les traits et les caractères des empereurs ne relèvent pas des archives. Au contraire, Suétone s'est beaucoup appuyé sur l'image des em-

pereurs véhiculée par les sénateurs. Or, ces derniers étaient le plus souvent opposés au *princeps*. Le portrait qui en résulte est par conséquent plus souvent péjoratif que laudatif. Le regard sur ces empereurs, que nous propose Suétone, est biaisé par l'opinion sénatoriale.

Bien que, dès le XIXe siècle, le crédit à porter aux écrits de Suétone soit discuté par plusieurs spécialistes comme Alexis Pierron (1814-1878), *La vie des douze Césars* reste la référence pour connaître les empereurs. En témoigne l'ouvrage de Jules Zeller, *Les empereurs romains : caractères et portraits historiques*, publié en 1883. L'auteur s'inspire largement de Suétone, au point qu'il est difficile de déceler ce qui est tiré de l'auteur latin et quelles sont les réflexions propres à Jules Zeller. Ainsi, l'identification des portraits romains se fonde encore principalement sur les dires de Suétone.

Au XXe siècle, les choses changent. Les chercheurs s'éloignent progressivement des dogmes imposés par Suétone pour se raccrocher à des preuves plus tangibles. C'est ainsi que le rapprochement entre les émissions monétaires et les portraits en ronde-bosse a lieu. Les monnaies ont un avantage immense : le personnage représenté est désigné par une inscription. L'identification de l'empereur ou d'un autre grand personnage de son temps ne peut être soumise au doute. Les différentes monnaies sont alors devenues la référence pour la définition des traits des différents empereurs.

Où en est la méthode d'identification aujourd'hui ?

Point méthodologique

L'identification des portraits ne peut se faire qu'à partir d'une association tangible entre un visage et une inscription nommant son propriétaire³¹. Malheureusement, la majeure partie des effigies sculptées ou gravées ont été découvertes ou redécouvertes sans inscription. Dater ces œuvres devient alors compliqué. La seule possibilité est de tracer des liens comparatifs entre les portraits identifiés, et logiquement datés, et ces effigies.

Nous l'avons dit, les portraits les plus facilement associés à des inscriptions nominatives sont les effigies monétaires. Au profil d'un empereur ou d'un autre personnage important en son temps, est ajoutée une inscription qui permet d'identifier l'homme ou la femme représenté. La comparaison

³¹ Une inscription dédicatoire par exemple (Rosso 2010, p. 271)

des différents traits monétaires permet d'établir les caractéristiques physiques notables et fréquentes d'un personnage. Dans la plupart des cas, la confrontation des effigies monétaires permet également de repérer des différences régulières menant à la création d'une classification en type.

Ces différents types correspondent à une évolution notable dans les traits du personnage représenté. C'est pourquoi l'hypothèse veut que l'abandon de certains traits physiques pour d'autres soit synonyme d'un événement particulier à célébrer. Dans le cas d'une vie d'empereur, il peut s'agir des *Decennalia*, qui fête l'anniversaire de dix années de règne³². Si cette célébration est facile à appréhender, d'autres événements nous échappent afin d'expliquer la création d'un nouveau type de portrait³³.

Une fois l'image monétaire d'un personnage définie, l'intérêt est de la comparer avec les œuvres en ronde-bosse. Le rapprochement des effigies monétaires et de portraits en trois dimensions est délicat. En effet, il est parfois difficile de retrouver la transposition exacte de mêmes traits d'une monnaie à un buste. Cependant la confrontation de la numismatique à la ronde-bosse éloigne ou ramène des portraits sculptés au corpus d'un empereur. Mais elle ne permet pas une identification assurée.

Intervient ensuite la comparaison entre les différents portraits en ronde-bosse rapprochés par une technique particulière.

La recherche actuelle a mis au point la *Kopienkritik*. Le postulat de départ propose qu'à l'origine de dizaines, voire de centaines de portraits d'un même empereur, existait un modèle, l'*Urbild*. Ce portrait qui ne peut être retrouvé fut copié de nombreuses fois grâce à la technique de « la mise aux points »³⁴. Au moyen d'un compas, l'artisan reportait des points du portrait-modèle, l'*Urbild*, sur des blocs de marbre. Des copies émergeaient alors des ateliers impériaux de Rome pour être diffusées dans tout l'Empire et servir également de copies.

Par la confrontation des portraits d'empereur ressemblants, des traits caractéristiques d'un point de vue physiognomique tentent d'être mis en exergue. Alors, l'ensemble de ces particularités permet de se rapprocher de l'*Urbild*. Le croisement des différents traits rend possible de discerner la proximité ou non d'un portrait par rapport à son modèle. De plus, les traditions locales dans le domaine de la sculpture ou la marque d'un atelier peuvent altérer, d'une manière plus ou moins prononcée, un portrait et l'éloigner de l'*Urbild*. Malgré tous ces aléas statuariens, le portrait d'un empe-

³² Kersauson 1996, p. 11

³³ Kersauson 1996, p. 12

³⁴ Balty 1995, p. 273

reur doit toujours présenter les traits caractéristiques de l'*Urbild* correspondant. La coiffure doit ainsi être particulièrement fidèle au modèle³⁵. Auquel cas, le portrait ne représente pas un empereur.

Cependant le portrait hypothétique qu'est l'*Urbild* ne peut être arbitrairement désigné. Un portrait, qu'importe le nombre de particularités physiques qu'il possède, ne peut être considéré comme le modèle de centaines de copies. L'*Urbild* est en effet un portrait disparu, ce qui répond parfaitement à l'image impériale qu'a demandé l'empereur.

Cette technique a été étendue à des personnages moindres que l'empereur mais importants pour leur époque. Leur statut ayant entraîné la production de portraits sculptés en grand nombre, il est possible de comparer les différentes sculptures. La méthode énoncée peut alors concerner des membres de la famille impériale comme l'impératrice, un futur successeur et d'autres membres de la famille impériale. Alors qu'elle s'applique également à des portraits d'hommes publics de la fin du Ier siècle avant notre ère, cette technique d'identification ne peut concerner le portrait de particuliers sous l'Empire, à cause de l'omniprésence de l'image impériale.

Les portraits de particuliers ne peuvent pas être identifiés sans la présence d'une inscription. Toutefois l'identification de portraits à un personnage impérial laisse aux chercheurs la possibilité d'ériger une chronologie stylistique des portraits durant la période de l'Empire. Les portraits de particuliers sont alors jugés en fonction de cette évolution stylistique et rapprochés à la période à laquelle ils semblent les plus proches.

Le choix du sujet

La place de la glyptique

L'identification semble être issue d'un long travail de comparaison entre les différents portraits connus des empereurs et des membres de sa famille. Si au départ les effigies monétaires peuvent aider à repérer les portraits sculptés susceptibles de porter les traits d'un empereur, seule la confrontation entre les différentes sculptures selon la méthode de la *Kopienkritik* rend possible l'acceptation ou le refus d'une identification.

³⁵ Kersauson 1996, p. 13

Toutefois ce procédé possède des limites. Rien ne saurait remplacer les inscriptions dédicatoires identifiant avec exactitude un personnage³⁶. A défaut de l'épigraphie, existerait-il un autre moyen d'asseoir un peu plus la certitude de certaines identifications ?

Une forme de portraits n'apparaît que très sporadiquement dans les comparaisons avec les effigies sculptées. Pourtant la glyptique et les portraits gravés présentent des traits physiques souvent beaucoup mieux détaillés et travaillés que sur les monnaies. Cet art luxueux ne saurait en effet tolérer une effigie ratée sur une pierre de grand prix. Si ces portraits sur pierres dures ne sont pas identifiés par des inscriptions, ne sont-ils pas plus à même de voir le profil qu'ils portent être comparé à ceux des monnaies ? Le dessin en deux dimensions en glyptique comme en numismatique semble plus facile à comparer. De plus, les illusions de volume et de relief s'expriment davantage dans la taille des pierres dures que sur les frappes monétaires. Aussi, pourquoi les portraits gravés ne sauraient-ils pas servir d'intermédiaires entre les portraits irréfutables de la numismatique et ceux fluctuants de la sculpture ?

Quel corpus à l'étude ?

Pour répondre à cette vaste question, il fallait choisir un corpus relativement restreint afin de bien maîtriser les différents présupposés du problème. En effet, une très bonne connaissance des pièces avancées est nécessaire pour mieux discerner similitudes et divergences entre les portraits.

Le choix s'est ainsi porté sur une dynastie peu étendue dans le temps et dont le portrait est facilement reconnaissable. Grâce à la rupture stylistique opérée à partir de Vespasien, les particularités flaviennes du portrait sont accentuées et plus facilement lisibles. Le portrait flavien est en effet un moment intense pour l'expression excessive des traits de l'âge dans l'histoire du portrait. De plus, la typologie des portraits de Vespasien, Titus et Domitien a donné lieu à une littérature abondante : les différents types de chaque empereur sont bien définis et reconnus.

En plus des trois *principes*, seuls deux autres membres de la famille impériale apparaissent dans la sphère publique : Julie, la fille de Titus, et Domitia, l'épouse de Domitien. Leurs portraits sont plus difficiles à cerner. Les nombreux points communs aussi bien en numismatique qu'en ronde-bosse ne facilitent pas la distinction des deux femmes. Et depuis seulement quelques années,

³⁶ Rosso 2010, p. 271

les réflexions se multiplient sur le portrait romain des femmes en général et sur ceux de Julie et Domitia en particulier. La glyptique aidera-t-elle à mieux les différencier l'une de l'autre ?

La proximité des musées parisiens a achevé de définir le corpus. Le Musée du Louvre conserve plusieurs portraits de chaque empereur de la période. Si certains sont considérés comme modernes, les effigies antiques restent suffisantes pour mener à bien la recherche. Parmi les collections, on compte ainsi un portrait antique pour Vespasien, deux pour Titus. Seul le portrait de Domitien comporte une incertitude. Du côté des femmes, le catalogue raisonné propose comme antiques une statue représentant Julie, un portrait de Domitia, et, cela semble surprenant, une tête de Marcia Furnilla³⁷.

Les portraits d'inconnus ne sont pas en restes : deux pour les hommes et cinq pour les femmes. Leur présence donnera lieu une confrontation avec les portraits identifiés.

Pour la glyptique, le Cabinet des Médailles présente « une des plus importantes collections de pierres gravées »³⁸. La dynastie flavienne est relativement bien représentée. Si seulement une intaille est rapprochée à Vespasien, Titus apparaît sur un camée d'une belle qualité. Pour Domitien, se comptent une intaille et un buste en calcédoine. Les effigies féminines ne sont pas absentes : Julie est présente sur pas moins de six pierres et Domitia sur deux. Les inconnus sont cependant moins représentés ; cela est probablement dû au luxe qu'incarnaient ces petits portraits.

La dynastie restreinte des Flaviens, l'intérêt des questions soulevées par leurs portraits ainsi que la bonne proximité des œuvres rendirent possible la recherche envisagée. Néanmoins, un état des lieux des portraits était nécessaire pour traduire toute la richesse et la subtilité du portrait flavien. L'analyse des portraits à la lecture des thèses les plus récentes pourra également apporter dans certains cas un éclairage nouveau. La comparaison entre numismatique, glyptique et ronde-bosse n'en sera que plus facile.

Aussi le premier point concerne-t-il le portrait masculin. Pour plus de clarté, chaque *princeps* est présenté séparément. Après une brève biographie de l'empereur, les portraits littéraires puis monétaires sont présentés. Pour répondre aux conclusions tirées des effigies monétaires, le rappel des types sculptés montre les liens étroits entre les deux sortes de portraits. Enfin, l'étude des sculp-

³⁷ Kersauson 1996, p. 27

³⁸ Vollenweider 2003, p. 10

tures et pierres gravées peut commencer, donnant lieu à des rapprochements lorsqu'ils sont judicieux.

Avant de clore le débat, les portraits sculptés et gravés d'inconnus seront traités.

La division du genre continue avec les portraits féminins dans la seconde partie. Première femme flavienne représentée de son vivant, Julie ouvre le propos. Bien que les auteurs ne nous aient pas laissé de biographie précise, la numismatique est beaucoup plus bavarde. Sa division en de nombreux types prouve combien l'image de la fille de Titus est dure à cerner. De plus, la typologie monétaire ne correspond pas forcément à celle que l'on peut établir pour les portraits en ronde-bosse. L'intervention de la glyptique pourra peut-être faciliter la reconnaissance des traits de Julie sur les portraits sculptés.

Autre femme importante de la dynastie : Domitia. Les représentations de l'épouse de Domitien sont si proches de celle de Iulia Titi qu'il est difficile de distinguer les deux femmes sur certains portraits sculptés. La glyptique pourra-t-elle une fois trancher ?

Les inconnues seront ensuite évoquées. En effet, les liens qu'entretient le portrait des particuliers avec celui de l'empereur ou des membres de la famille impériale sont tellement imbriqués que certains inconnus sont parfois, rétrospectivement, promus empereurs. Malheureusement, l'inverse est vrai également. Ce phénomène très fréquent chez les portraits d'inconnues mérite à être évoqué et compris.

Mais avant tout cela, le premier des Flaviens arriva au pouvoir, amenant avec lui de nombreuses nouveautés pour le domaine du portrait.

Les portraits masculins

Les portraits de Vespasien

Présentation de l'empereur

Biographie

Titus Flavius Vespasianus est né le quinzième jour avant les calendes de décembre, soit le 17 novembre de l'année 9 apr. J.-C., dans un petit village près de Rieti en pays sabin. Son père, Flavius Sabinus, était de rang équestre tandis que sa mère, Vespasia Polla, appartenait à une famille honorable de Nursie. Deux autres enfants naquirent de cette union : l'aîné, Flavius Sabinus, qui devint plus tard préfet de Rome et une fille comme dernier enfant, Flavia, qui mourut jeune. Ils furent tous ensemble élevés par une aïeule paternelle, Tertulla, dans une métairie en Etrurie³⁹. Cette éducation dans les provinces de Rome détonne singulièrement par rapport aux autres Césars. D'origine équestre, Vespasien se lança dans la carrière que son rang lui réservait.

Sa première charge mentionnée par Suétone⁴⁰ est celle de tribun militaire en Thrace, certainement autour de 26⁴¹. En 35-36, il fut questeur en Crète puis en Cyrénaïque ; il devint édile en 38 avant d'être prêteur en 39-40. Enfin, il prit la tête d'une légion en 43, lors de la campagne de Bretagne sous Claude. Quelques années plus tard, il arriva à Rome avec la charge de consul suffète,

³⁹ Suétone, *Vespasien*, II

⁴⁰ Suétone, *Vespasien*, II

⁴¹ Zosso - Zingg 2009, p. 60

avant de partir pour l’Afrique comme proconsul – en remplacement de Vitellius. Puis entre 66 et 68, il fut envoyé mater la révolte de Jérusalem grâce à ses « talents militaires » mais surtout du fait de « l’obscurité de sa naissance et de son nom »⁴². En effet, malgré ses hautes fonctions, Vespasien n’inquiétait pas les hauts dirigeants de l’empire à cause de ses origines équestres et sabinas. Les renseignements que Suétone nous donne sur le *cursus honorum* de Vespasien sont conformes à une carrière équestre, bien que les premières charges durent avoir été tuées par l’auteur.

L’ensemble nous montre une carrière qui ne brûle aucune étape : chaque élévation semble due au mérite du soldat. Cela explique l’âge auquel il atteint les plus prestigieuses. Contrairement aux héritiers de l’aristocratie romaine, Vespasien dut user de toutes ses capacités pour se hisser aux plus hautes fonctions, au troisième âge de la vie. « Une carrière moins brillante que solide »⁴³. Ce point se retrouve dans le portrait qu’en font les auteurs.

Vespasien dans la littérature latine

L’auteur le plus bavard au sujet du premier des Flaviens est Suétone. Le secrétaire d’Hadrien a donné nos connaissances sur les origines plébéiennes de Vespasien. Toutefois, écrivant *a posteriori*, il assène son discours de signes divins qui attesteraient de la volonté des dieux dans l’arrivée de Vespasien au pouvoir. Ces manifestations sont intéressantes puisqu’elles soutiennent l’idée selon laquelle la valeur d’un homme n’est peut-être pas toujours reconnue par son appartenance sociale ; mais les dieux la reconnaissent et la font connaître par leurs divers présages. Cette relecture prouve que pour devenir empereur, l’aval des dieux est nécessaire. Si les ancêtres de la famille de Vespasien ne pouvaient ni appuyer leur descendant, ni en être le garant aux yeux des Romains, les dieux s’en sont chargés. De cette manière, Suétone dépasse le problème des origines équestres de Vespasien. A défaut des hommes, les dieux ont reconnu en lui, dès le départ, les vertus d’un futur *princeps*. Et les différentes qualités de cet homme soutiennent le bon choix pris par les dieux. Le rapide rétablissement de l’Etat romain suggère un homme réaliste et prudent, qui sut rester intègre et qui garda sa rudesse de soldat⁴⁴. Il fit également preuve de *pietas* vis-à-vis d’anciens *principes*, notamment envers Claude. En lui dédiant un temple sur le forum, il reconnut les mérites mais surtout la divination de celui qu’il considère comme le dernier bon empereur ; moyen de renier la ligne de conduite mais surtout l’héritage de l’empereur chauve. Si le portrait élogieux de Suétone déborde d’anecdotes significatives sur le caractère de Vespasien, les descriptions physiques sont

⁴² Suétone, *Vespasien*, IV

⁴³ Le Glay 2007, p.262

⁴⁴ Le Glay 2007, p. 262

rares. La plus longue associe une « stature carrée, [d]es membres solidement charpentés⁴⁵ » au *princeps* ; description qui pourrait concerner tout soldat. Seule allusion à son visage : il « semblait contracté par l'effort »⁴⁶. Le portrait littéraire donné par Suétone présente un homme « simple comme un citoyen et clément »⁴⁷. Ainsi, le peu de matière descriptive dont nous avons hérité du secrétaire d'Hadrien ne permet pas d'élaborer un portrait précis ; tout au plus, il érige une vague image physique de l'empereur.

Les portraits en numismatique

Mais cette image n'est pas neutre, car les valeurs que Suétone y rattache se retrouvent dans diverses sortes de portraits. Les premiers diffusés le furent par le biais des pièces de monnaies. Dans un contexte aussi volubile que la guerre civile, la monnaie était le moyen de diffuser un portrait sommaire au plus grand nombre en un minimum de temps. Pour résumer, frapper monnaie à son effigie équivalait à imposer sa prise de pouvoir, la faire accepter et ainsi la légitimer. Aussi, Vespasien aurait-il fait battre des monnaies à son effigie à Rome dès la fin 69⁴⁸, avant de quitter définitivement l'Orient pour l'*Urbs* en octobre 70⁴⁹. Malgré cette rapidité, le portrait numismatique n'en était pas pour autant bâclé ; il répondait au contraire à des désirs très précis et justifiés.

Les premiers coins frappés présentent un Vespasien qui n'est guère proche des principales effigies que l'on connaît. Une raison est avancée dans la littérature scientifique : loin de Rome lors de sa prise de pouvoir - et personnage inconnu des ateliers monétaires -, les graveurs ont représenté un homme d'après les qualités qu'on lui décernait mais surtout d'après les effigies de Galba. En effet, ces protagonistes étaient tous deux âgés lors de leur arrivée au pouvoir. De plus, tous deux refusaient la jeunesse idéale pour une vieillesse idéalisée. Leur ressemblance est telle qu'il est possible que certaines monnaies à l'effigie de Galba aient été retravaillées en Vespasien.

Ce n'est qu'au retour de Vespasien de la guerre contre les juifs en octobre 70, que des traits

⁴⁵ Suétone, *Vespasien*, XX

⁴⁶ Suétone, *Vespasien*, XX

⁴⁷ Suétone, *Vespasien*, XXI

⁴⁸ Giard 1998, p. 10

⁴⁹ Depeyrot 2006, p. 73

individualisés apparaissent. Le nouvel empereur s'éloigne de l'image monétaire de son prédécesseur Galba. Sa tête imposante est marquée par l'âge. Le crâne est dégarni sur le dessus. De profondes rides sont incisées sur le front. Le sourcil froncé rapetisse l'œil déjà grignoté par le bourrelet subsourcilier. Le profil dévoile un nez crochu. Le décharnement des chairs est sensible par les pommettes et la pomme d'Adam saillante. Les lèvres minces et la bouche enfoncée par rapport au menton saillant renforcent cette image.

En opposition au profil parfait des effigies augustéennes, Vespasien se fait représenter par des traits très individualisés. Sont-ils pour autant « réalistes »⁵⁰ ? Les indications descriptives que veut bien nous donner Suétone ne permettent pas de l'affirmer⁵¹. S'il est visible que l'idéalisation lancée par Auguste est entièrement abandonnée, cela ne signifie pas pour autant que les traits physiques de Vespasien soient réalistes. Au contraire, la mise en avant de l'âge et son accentuation dans les portraits comportent des avantages. La vieillesse de Vespasien ne répond qu'à la construction d'une image qui est différente de celle d'Auguste. Le premier des Flaviens ne peut en effet pas se réclamer d'une ascendance divine. Faire le choix d'une jeunesse éternelle reviendrait à vouloir rattacher son image à celle d'Auguste et à ainsi se placer, sinon à sa hauteur, au moins dans son sillage. De plus, le choix de la jeunesse avait été pris par Othon, un des trois empereurs de l'année 69 et ancien partisan de Néron. Par le refus de la jeunesse classicisante, Vespasien évite alors les amalgames d'image.

Prendre de manière exacerbée les traits d'un vieil homme revient également à renouer avec une tradition de la fin de la République. Or, à cette époque troublée, chaque trait individualisé se voulait caractéristique d'une vertu ; les spécialistes parlent alors de « monotonie pathognomonique »⁵². Les qualités d'un homme étaient pour ainsi dire sculptées sur son visage : le citoyen romain pouvait y lire la *gravitas*, la *constantia* ou encore la *severitas*, valeurs chères à ses yeux⁵³. La physionomie était ainsi bâtie en fonction des qualités reconnues et donc aux succès personnels⁵⁴. Pour un personnage qui ne peut s'appuyer sur d'illustres ancêtres et uniquement sur son mérite personnel, le choix de traduire ses propres qualités dans son portrait est judicieux. Ainsi, à défaut de s'appuyer sur la *gloria maiorum* - la gloire accumulée par sa famille -, Vespasien put compter sur ses hauts faits, c'est-à-dire sur sa *virtus*⁵⁵.

Cette même image se retrouve sur les portraits de Vespasien appartenant à d'autres domaines

⁵⁰ Poulsen 1974, p. 10

⁵¹ Voir plus haut, « Vespasien dans la littérature latine »

⁵² Zanker 2010, p. 114 et Giuliano cité par Zanker

⁵³ Zanker 2010, p. 115

⁵⁴ Zanker 2010, p. 118

⁵⁵ Thomas 2003, p. 134

comme la sculpture et la glyptique. Il n'est pas à douter que le but et les qualités visés soient les mêmes.

Les portraits en ronde-bosse : les différents types

Le type I

Grâce à l'ensemble des portraits conservés et authentifiés comme le fondateur de la dynastie flavienne, a été établie une typologie. Deux types semblent se distinguer. Le type I, plus ancien dans la chronologie, concernerait les portraits antérieurs au principat de Vespasien. Parfois appelé « type jeune »⁵⁶, les traits du général sont moins marqués par les années. Le visage est plutôt plat ; ce qui pourrait être lié avec la réutilisation d'anciens portraits de Néron, Othon ou Vitellius. Les marques de l'âge sont déjà présentes : le front large est ridé, ainsi que les joues et le menton. Les yeux sont rapprochés et encadrés par des pattes d'oie. Le nez est busqué et les lèvres fines. Comme exemple, on peut citer le portrait 1890 découvert à Carthage et conservé au British Museum⁵⁷. Diana Kleiner situe sa réalisation juste après 70 de notre ère⁵⁸.

Un deuxième type

Toutes ces caractéristiques annoncent le type suivant. Celui-ci correspondrait aux années de son règne. L'image donnée est alors celle d'un meneur militaire fort et décidé. C'est ainsi que les chercheurs définissent l'air un peu strict qui se dégage des portraits de Vespasien. L'individualisation déjà présente pour les portraits du premier type se retrouve dans ceux de type II. Le front est large, les yeux rapprochés, le nez busqué et le menton carré, « puissant »⁵⁹. En revanche, le poids des années est beaucoup plus sensible. La légère frange laisse place à un crâne largement dégarni.

Le front est profondément ridé : trois larges sillons horizontaux se déploient tout du long. A la naissance du nez, deux rides profondément inscrites servent de transition. Les yeux, toujours rapprochés, sont davantage enfoncés, ce qui rend le bourrelet subsourcilier plus imposant. Les autres

⁵⁶ Kleiner 1992, p.172

⁵⁷ Voir annexes : planche 3

⁵⁸ Kleiner 1992, p. 172 et 173

⁵⁹ Kleiner 1992, p.172

rides sur les joues, le menton et autour de la bouche sont plus accentuées. Les lèvres sont plus minces, ce qui mène à penser que Vespasien pourrait être édenté sur ces représentations.

Un des portraits les plus caractéristiques est celui conservé à la Ny Carlsberg Glyptothek de Copenhague, I.N. 2585⁶⁰. Du fait du contexte de ces créations, il n'est pas étonnant que la majorité des portraits en ronde-bosse mais également monétaires appartiennent au type II. Quelles différences concrètes existe-il entre ces deux types de portraits ?

Si l'on compare le portrait 1890 du British Museum avec le I.N. 2585, les principales divergences viennent de la chevelure et de la bouche. De la chevelure, car bien que le traitement des mèches soit analogue – les mèches sont ramenées vers le haut du visage sur les tempes, dans les deux cas –, le portrait de Copenhague I.N. 2585 dévoile une calvitie que s'efforce de dissimuler celui de Londres. Quant aux lèvres, elles sont épaisses pour celui du British Museum alors qu'elles ont presque disparu sur le portrait de Copenhague I.N. 2585.

Ces distinctions, qui sont plutôt flagrantes, permettent de séparer les deux types qui se rejoignent en de nombreux points. Les rides sont, par exemple, disposées de manière presque identique : trois rides au front, même ride du lion, mêmes pattes d'oie ; deux rides qui, de part et d'autre du nez, atteignent les commissures de la bouche ; deux pareilles rides qui habitent le bas des joues pour se rejoindre sous le menton. Si le jeu des rides ainsi que leur profondeur peuvent mener à la confusion des types, le manque de cheveux et la perte des dents sont des indices beaucoup plus sûrs.

Des réalisations posthumes ?

Cependant, il est d'autres portraits qui semblent échapper à cette classification. C'est pourquoi une troisième catégorie est parfois reconnue⁶¹ : les portraits posthumes. Ces derniers seraient créés à partir des deux types précédents. Les traits de ces portraits seraient plus proches du type I ; toutefois, les rides profondes rappelleraient le second.

Le portrait retrouvé à Ostie, conservé au Museo nazionale delle Terme et inventorié inv.330, illustre, selon Diana E. E. Kleiner, cette catégorie⁶². Le menton est lacunaire, des entailles mineures strient le front, les joues et les oreilles. La joue gauche semble avoir subi un grattage ; l'oreille droite a eu une partie de son pavillon recollée. Le *princeps* n'est pas représenté chauve comme sur l'effigie de Copenhague I.N. 2585. Toutefois, sa chevelure n'est pas aussi foisonnante que pour le portrait de Carthage. En effet, la ligne de frange est très haute et s'interrompt avant de retrouver les

⁶⁰ Voir annexes : planche 4

⁶¹ C'est le cas de Diana Kleiner, dans son ouvrage, Kleiner 1992, p. 172

⁶² Voir annexes : planche 5

tempes garnies. En revanche, le mouvement des mèches temporales rabattues vers l'avant semble respecté. Le front, qui est comme sur les autres effigies décrites précédemment imposant, s'anime par la présence de trois rides ; ces dernières se retrouvent sur les portraits de Londres et de Copenhague. Cependant, si elles sont profondément incisées sur ces derniers, elles ne le sont qu'à peine pour le portrait inv.330 découvert à Ostie. Le constat est le même pour tous autres sillons de l'âge évoqués plus haut : ils sont changés en ridules, estompés sur le portrait inv.330.

Le regard est identique aux deux types précédents : les yeux, petits et rapprochés, sont profondément enfoncés, ce qui fait ressortir le bourrelet subsourcilier. Les sourcils sont arqués et le jeu des chairs du front donnent un air de sérieux au *princeps*. Le nez est busqué – quoique légèrement – comme sur la plupart des représentations numismatiques de Vespasien. On retrouve les rides nasolabiales déjà présentes dans les portraits présentés plus haut qui guident l'œil jusqu'à la bouche de l'empereur. La lèvre supérieure est plus fine que l'inférieure. Cela détonne par rapport aux premiers types : dans un cas, soit les lèvres sont relativement épaisses, soit elles semblent disparaître. Dans le cas présent, il semble que la bouche puisse servir de critère à part entière pour distinguer les portraits posthumes des autres séries. Le menton manque et ne peut fournir d'informations complémentaires pour la question de la distinction des types. Cependant, le cou plutôt élancé présente des plis mais surtout fait ressortir la pomme d'Adam ; ce vieillissement souligné des chairs se rapporte davantage aux portraits vieillis du *princeps*.

Le portrait d'Ostie inv.330 cumule des signes de l'âge tout en en gommant d'autres. Ainsi, la chevelure moins éparse que sur les portraits de type II rajeunit Vespasien. De même, bien que la bouche ne reprenne pas le dessin relativement épais des portraits du premier type, les lèvres n'en disparaissent pas davantage du visage ; la lèvre supérieure moins épaisse que la lèvre inférieure évoque peut-être un entre-deux (âge mûr vs âge mature).

Le portrait d'Ostie inv.330, bien que par des détails il s'éloigne des deux types précédents, peut-il cependant être considéré comme posthume ? Quels indices permettent d'en resituer la création après la mort de Vespasien ?

Durant le principat de Domitien (81 – 96), furent sculptés les reliefs dits de la Chancellerie⁶³. L'un d'entre eux présente *l'adventus* de Vespasien, c'est-à-dire son retour de Judée. La mise en scène dévoile un Domitien jeune accueillant son père aux portes de Rome. Les traits de Vespasien sont ici primordiaux pour la classification des portraits. En effet, la datation absolue de ces reliefs permet de mieux situer – et resituer – certains portraits qui ne répondraient pas entièrement aux descriptions des deux premiers types. Sur le relief, Vespasien est représenté le corps de trois-quarts

⁶³ Voir annexes : planche 6

face et la tête de profil. Cette dernière pourrait ne pas aider davantage que les profils monétaires. Toutefois, le très haut relief utilisé pour son traitement rend toute la troisième dimension au portrait et sa prise en compte comme portrait sculpté valable.

Une chevelure pleine est traitée en mèches grossières, ce qui n'empêche pas que leur mouvement rappelle celui des autres chevelures de Vespasien : elles sont peignées de l'arrière vers l'avant des tempes, du haut vers le bas. Cette chevelure importante par rapport aux autres exemples, laisse deviner une boîte crânienne carrée. Le front est toujours large et rectangulaire. Les rides du haut du visage sont multiples : trois strient le front ; un ensemble plus important que d'habitude anime le haut du nez. La transition entre le haut du visage et le regard se fait par un bombement des chairs du front qui est retenu par les sourcils arqués. Les yeux, toujours petits et rapprochés, portent un lourd bourrelet subsourcilier. Le nez busqué rappelle les portraits monétaires. Le jeu des rides pour la partie médiane du visage se retrouve ici parfaitement : d'abord les pattes d'oie, puis les plis naso-labiaux et les creux dans la joue qui se finissent en rides et se rejoignent sous le menton. Les joues sont d'ailleurs moins pleines que sur le portrait du British Museum ; les chairs semblent relâchées et même tomber. La bouche rappelle celle d'Ostie inv.330, entre l'absence des lèvres et leur relative épaisseur. Une dépression se fait jour entre la bouche et le menton, comme sur la plupart des portraits sculptés. Le cou fin ne porte pas de rides mais laisse apparaître la pomme d'Adam. Ce portrait montre bien un homme plutôt jeune par sa chevelure pleine, par la présence de lèvres fines mais existantes et son expression ferme et volontaire. Toutefois, par le nombre des rides et le décharnement des chairs, Vespasien paraît âgé.

La même ambiguïté de l'âge du *princeps* est partagée par les portraits d'Ostie et du relief de la Chancellerie. Cette ambiguïté permet de les rapprocher. Les reliefs de la Chancellerie sont clairement postérieurs au règne de Vespasien. La jeunesse du corps mais la sagesse traduite par les différents signes de l'âge sur le visage peuvent s'expliquer par la divinisation du premier des Flaviens. La jeunesse viendrait de la part de divin qui dormait en Vespasien. Sa grande carrière et toute son expérience acquise se reflèteraient sur son visage. La divinisation expliquerait alors l'association des signes de l'âge avec une certaine jeunesse. Cette lecture peut se retrouver dans le portrait d'Ostie inv.330. La combinaison des rides avec un corps relativement jeune, ce que montrent la chevelure et la bouche, traduirait la même jeunesse éternelle en lien avec la part de divin chez Vespasien.

Toutefois, les styles des deux portraits sont très différents. Certains spécialistes allemands⁶⁴ expliquent cet éloignement par la date de création. La tête d'Ostie inv.330 est supposée comme

⁶⁴Notamment Daltrop - Wegner 1966, p. 79

avoir été réalisée sous le principat de Titus, entre 79 et 81⁶⁵ alors que le portrait de *l'adventus* fut conçu plus tard sous Domitien (81 – 96). Cette différence dans le style n'empêche pas les mêmes auteurs allemands de considérer que les têtes d'Ostie inv.330 et des reliefs de la Chancellerie sont les plus proches iconographiquement⁶⁶.

Le dernier type des portraits de Vespasien regroupe en réalité toutes les têtes qui sont datables après son principat. Elles sont repérables par la combinaison des signes de l'âge avec des signes plus jeunes tout en présentant des signes qui n'appartiennent pas aux deux premiers types : le traitement particulier de la bouche et la chevelure sont de ceux là.

Les portraits en ronde-bosse du Musée du Louvre

Les portraits conservés du *princeps* au Musée du Louvre sont au nombre de quatre. Trois d'entre eux ont été considérés comme de facture moderne.

Les portraits modernes

Le premier portrait, le Ma 1259⁶⁷, porte les traits de Vespasien. Cependant, une certaine froideur dans le travail du marbre et le traitement particulier des yeux font pencher pour une création moderne, peut-être d'après un portrait antique⁶⁸. La deuxième effigie sculptée, Ma 1261⁶⁹, reprend également les traits de Vespasien mais d'une manière accentuée et rajeunie, trahissant sa réalisation moderne. Le troisième portrait, Ma 1263⁷⁰, serait une des « mauvaises copies du début du XIXe siècle »⁷¹.

⁶⁵ Kleiner 1992, p. 172

⁶⁶ Kleiner 1992, p. 172

⁶⁷ Voir annexes : fiche 1 et planche 1

⁶⁸ Kersauson 1996, p. 547

⁶⁹ Voir annexes : fiche 2 et planche 1

⁷⁰ Voir annexes : fiche 3 et planche 1

⁷¹ Kersauson 1996, p. 549

Le cas Ma 1262

Le dernier serait antique, bien que l'ensemble des chercheurs ne suit pas l'opinion de l'auteur. Intéressons-nous à celui-ci, inventorié Ma 1262⁷².

La statue représente Vespasien, habillé d'une toge. Il tient un rouleau dans la main gauche. La tête est étrangère au corps et le collage des deux est un héritage de la collection Campana. Pour rester fidèle au sujet, nous nous pencherons uniquement sur la tête. Réalisée en marbre à grain fin mêlé à des particules brillantes, elle est un peu plus grande que nature. La surface est par endroits peu lisible à cause des concrétions conséquentes à l'enfouissement – et ce, malgré le nettoyage Campana. La tête est un remontage de plusieurs morceaux. L'arrière de la tête a été comblé par ce qui semble être une résine. Quelques parties du visage sont également l'œuvre des restaurateurs du marquis : les oreilles, le nez et le menton sont des reprises de cette époque.

Si le visage présente une surface très lisse et lisible, la chevelure ainsi que l'arrière de la tête le sont beaucoup moins. Au-dessus du front, le crâne n'est pas dégarni mais les mèches très légèrement incisées ne donnent que peu de volume ; ce qui suggère une calvitie prochaine. De plus, la ligne de la frange placée très haut et les tempes bien dégarnies renforcent cette idée. Autre effet illusionniste : les mèches ramenées vers l'avant, vers les tempes ; procédé qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la chevelure des portraits de Londres et de Copenhague. Le front s'en déploie encore davantage et devient imposant. Il est rythmé par un jeu de rides : deux profonds sillons horizontaux animent le front tandis que deux plis à la naissance du nez servent de transition. Le tout appelle à un jeu d'ombre et de lumière, renforçant le traitement qui s'annonce déjà expressif.

Sous des sourcils arqués, les yeux rapprochés sont enfoncés au point que le bourrelet sous-sourcilier en surplombe le coin externe. Coin qui est terminé par des pattes d'oie. Le bourrelet retombe sur la paupière supérieure qu'il cache de tout son poids en vue frontale. Sous les cernes, de hautes pommettes précèdent les joues fortement creusées par deux sillons qui se rejoignent sous le menton. D'autres rides partent de part et d'autre des narines pour encadrer la bouche. Cette dernière, aux lèvres minces et comme enfoncées, donne l'impression d'être édentée. La bouche légèrement tirée vers le haut du côté gauche donne l'esquisse d'un sourire, peut-être ironique.

Malgré les restaurations, les principaux traits de Vespasien semblent présents. On reconnaît le même traitement de la chevelure pour ce qui est de la frange et des mèches sur les tempes. L'arrière de la chevelure n'est malheureusement que peu lisible. Le large front n'est certes ridé que

⁷² Voir annexes : fiche 4 et planche 2

de deux sillons ; toutefois, la césure des rides en leur milieu et leur articulation avec les plis situés à la naissance du nez rappellent le jeu des marques de l'âge, aussi bien sur le portrait de Londres que sur celui de Copenhague I.N. 2585.

Un Vespasien sans valeur ?

Les auteurs⁷³ qui se sont penchés sur ce portrait reconnaissent les traits de Vespasien. Cependant, le reproche va à la restauration qui paraît excessive : elle aurait été « un peu plus loin que la surface faciale antique » comme le soutiennent Georg Daltrop et ses collègues⁷⁴. A leurs yeux, le portrait est « iconographiquement et artistiquement sans valeur »⁷⁵. Il est vrai que la surface trop abîmée complique la lecture de l'arrière du crâne. Toutefois, les traits du visage de Vespasien sont clairs et facilement compréhensibles. De plus, l'équipe allemande n'hésite pas à établir un lien comparatif entre ce portrait et celui conservé au Museo nazionale delle Terme, à Rome, au sujet du « caractère » et de la « chevelure »⁷⁶.

De son côté, Kate de Kersauson ne doute pas de reconnaître les traits de Vespasien, malgré le nettoyage Campana. Elle trouve même des points communs avec d'autres portraits identifiés comme ceux du *princeps*. Elle s'attarde sur « les traits accusés par l'âge », ce qui lui permet de citer les portraits de Copenhague (I.N. 2585) et Florence comme comparants⁷⁷. Par ce moyen, elle date alors le portrait du Musée du Louvre de la même époque que celui de la glyptothèque danoise, entre 76 et 79 apr. J.-C.

Cependant, certains détails éloignent les portraits de Paris et de Copenhague. Kate de Kersauson évoque « une calvitie prononcée »⁷⁸ dans les deux cas ; la chevelure est moins simpliste. Le portrait I.N. 2585 de la glyptothèque danoise montre effectivement une calvitie bien avancée ; le sommet du crâne est bien dégarni. Toutefois, sur les tempes, des mèches sont incisées ; elles sont peignées du haut vers le bas et vers l'avant, tout comme sur le portrait de Paris. Dans les deux cas, il s'agit certainement d'une coquetterie pour cacher du mieux possible le manque de cheveux. Cependant pour le *togatus* de Paris, les mèches des tempes laisse la place à une frange, certes haute mais existante. Par ce détail, le portrait parisien serait le plus jeune.

⁷³ Kersauson 1996, p. 28

⁷⁴ Daltrop – Wegner 1966, p. 78

⁷⁵ Daltrop – Wegner 1966, p. 78

⁷⁶ Daltrop – Wegner 1966, p. 78

⁷⁷ Kersauson 1996, p. 28

⁷⁸ Kersauson 1996, p. 28

Passons aux autres signes de l'âge : le jeu de rides est de même composition, tout en différant dans certains détails. Le nombre de rides est plus important à Copenhague qu'à Paris. Le front du premier portrait présente trois rides alors qu'on ne peut en décompter que deux pour le second. Les joues sont creusées pareillement par des sillons qui se rejoignent sous le menton ; mais encore une fois ils sont plus nombreux pour le premier avec trois sillons, que pour le second (deux sillons). De plus le compte des sillons, plis et autres rides vieillissent le portrait de Copenhague. Le portrait du Louvre peut être considéré comme représentant un *princeps* plus jeune et pourrait donc se rapprocher de ceux du type I.

Toutefois, un détail ne va pas dans ce sens ; sur le portrait du Louvre, les lèvres sont fines ; la lèvre supérieure disparaît presque comme happée par la bouche. En comparaison avec le chef de file des portraits de type I, la différence est flagrante : le portrait découvert à Carthage et conservé au British Museum présente des lèvres relativement épaisses par rapport aux autres effigies de Vespasien. Sur le portrait Ma 1262, la bouche est composée par une lèvre supérieure nettement plus fine que la lèvre inférieure. Si cette organisation ne rappelle pas celle du portrait I.N. 2585 de Copenhague, elle n'est pas non plus identique à la bouche du Vespasien conservé au British Museum. A quel type peut donc se rapporter ce portrait ?

La bouche du portrait de Paris se retrouve entre celle du type I et celle du type II. Un peu comme sur le portrait inv. 330 d'Ostie. D'ailleurs, la chevelure du Vespasien parisien est composée d'une façon qui rappelle beaucoup le portrait d'Ostie : une chevelure pleine qui laisse dégagé le haut des tempes. Le mouvement de mèches temporales est identique : elles sont peignées vers le visage, du bas vers le haut. Le *princeps* n'est donc pas chauve, bien que le début d'une calvitie soit sensible ; en effet, le retour des mèches vers le visage est une coquetterie que l'on retrouve sur d'autres portraits du *princeps*. Quoiqu'il en soit, le sommet du crâne n'est pas dégarni comme pour le portrait I.N. 2585 de Copenhague. La chevelure ne correspond pas aux types I et II mais semble plus comparable au portrait d'Ostie.

De même, l'affaissement des chairs ainsi que la pomme d'Adam proéminente sont autant de signes de vieillesse que le Ma 1262 partage avec le portrait d'Ostie. Le Vespasien parisien paraît se détacher des caractéristiques propres aux types I et II pour se rapprocher des portraits posthumes. D'ailleurs, les auteurs allemands, bien que considérant le portrait du Louvre inintéressant pour l'étude des traits de Vespasien, le rapprochent toute de même de la tête découverte à Ostie⁷⁹. De son côté, Kate de Kersauson préfère le rapprochement avec le portrait de Copenhague, de type II car

⁷⁹ Daltrop – Wegner 1966, p. 79

tous deux présentent « des traits accusés par l'âge, une calvitie prononcée, le bourrelet subsourcilier appesanti sur la paupière supérieure »⁸⁰.

Certes, les signes de l'âge sont communs aux deux portraits ; mais ils sont également communs à bien d'autres portraits du *princeps*. De plus, comme nous venons de le voir, la chevelure du Vespasien parisien est plus proche de celle du portrait inv.330 d'Ostie que du I.N. 2585 de Copenhague. Il est vrai que dans le cas du portrait parisien, le bourrelet de la paupière supérieure fait disparaître le coin externe des yeux, comme sur le portrait danois. Toutefois, cette caractéristique se retrouve sur d'autres portraits qui n'appartiennent pas à la classification de type II, comme sur le portrait conservé à la Galerie des Offices, à Florence, considéré lui aussi comme posthume⁸¹. Les principaux indices viendraient à dire que le portrait Ma 1262 pourrait être un portrait posthume. Il aurait alors été créé après 79, année de la mort de Vespasien, et non pas durant les années 76 – 79 qu'avance Kate de Kersauson⁸².

Toutefois, le style de l'œuvre parisienne semble éloigné des deux portraits utilisés comme référence pour les créations posthumes. Est-ce que cela est dû au nettoyage trop excessif réalisé par les équipes du marquis Campana ? Est-ce que le style est dû à une date de création plus tardive ? Il est difficile de trancher. Cependant, on peut écarter l'hypothèse d'un portrait non canonique, au sens où l'entend Lee Ann Riccardi⁸³. En effet, l'auteur définit son concept à partir d'œuvres issues des ateliers provinciaux. Or, la statue aurait été retrouvée à Pompéi : le concept ne saurait alors s'appliquer ici. Toutefois, devant le manque de renseignements précis, on ne peut être plus affirmatif.

Si les principaux traits du premier des Flaviens sont reconnaissables sur Ma 1262, si les signes caractéristiques des portraits posthumes s'y retrouvent, le style semble échapper aux attentes des spécialistes. Il n'est pas étonnant que l'œuvre ait alors été d'une part rejetée du corpus des portraits sérieux de Vespasien par les Allemands⁸⁴ et par la suite, moins étudiée. Malgré cela, le portrait porte bien le « caractère » de Vespasien⁸⁵. Le camée conservé au Cabinet des Médailles permettra-t-il d'éclairer un peu le cas ?

⁸⁰ Kersauson 1996, p. 28

⁸¹ Daltrop – Wegner 1966, p. 78

⁸² Kersauson 1996, p. 28

⁸³ Riccardi 2000, p. 110

⁸⁴ Daltrop – Wegner 1966, p. 78

⁸⁵ Daltrop – Wegner 1966, p. 78, « Gepräfe »

La situation au Cabinet des Médailles

L'intaille

Au Cabinet des Médailles est conservé un portrait de Vespasien⁸⁶. Il s'agit d'une petite intaille, taillée dans un nicolo bleu et noir, présentant des taches brunes au revers. Il mesure 1,3 cm de hauteur pour 1,1 de largeur. L'intaille est plate des deux côtés⁸⁷. Elle a rejoint le fonds du Cabinet des Médailles lors du don Toutain. Elle ne comporte pas de numéro d'inventaire. Deux moulages ont été réalisés.

La tête du *princeps* est représentée tournée vers la gauche. La boîte crânienne est imposante et de forme arrondie. Cela détonne des portraits en ronde-bosse dont le crâne présente un carré aux coins bien anguleux. La chevelure est présente bien que le front et les tempes soient dégarnis. Sous des sourcils arqués, le bourrelet subsourcilier est bien sensible. L'œil n'en ressort que plus petit. Le nez est droit et en pointe⁸⁸. Le menton est proéminent, ce qui diminue la taille de la bouche, déjà constituée de lèvres fines et serrées. Les signes de l'âge sont beaucoup moins présents que sur les portraits en ronde-bosse. La pommette saillante laisse percevoir un creux qui pourrait être associé aux rides naso-labiales habituelles. La pomme d'Adam proéminente rappelle le décharnement des chairs déjà observé en ronde-bosse. Un air volontaire et ferme se dégage de cette gravure grâce au crâne imposant, à une nuque puissante et au large cou sur lequel retombe les plis du manteau, certainement militaire⁸⁹. Quelques traits de visage permettent d'identifier l'homme comme le premier des Flaviens : l'imposante boîte crânienne, la chevelure, le bourrelet subsourcilier, la bouche mince, le menton proéminent et la pomme d'Adam saillante. Ces points se retrouvent sur les portraits en ronde-bosse du premier des Flaviens.

La numismatique à la rescousse ?

Toutefois, une comparaison plus poussée entre cette intaille et les autres portraits de Vespasien est délicate. Les détails ne sont pas nombreux et plus souvent suggérés que réellement

⁸⁶ Voir annexes : fiche 21 et planche 28

⁸⁷ Vollenweider 2003, p. 125

⁸⁸ Vollenweider 2003, p. 126

⁸⁹ Vollenweider 2003, p. 126

perceptibles. On peut penser à la ride naso-labiale. De plus, il se trouve certaines différences entre l'intaille et les portraits en ronde-bosse : par exemple, le crâne est de forme arrondie et non pas carré comme pour les sculptures. Ce peut être dû à des contraintes imposées par le matériau de l'intaille. Cependant, cette forme crânienne se retrouve sur des portraits monétaires⁹⁰. Il ne semble donc pas que la forme de la pierre soit à prendre en compte ; au contraire, la forme arrondie de la tête du *princeps* pourrait servir de critère pour une datation relative.

De même, le petit nez de l'empereur n'est pas comparable aux longs nez busqués habituellement trouvés sur ses portraits en trois dimensions. Là encore, certains portraits monétaires des premiers temps du principat font état d'un nez aux mêmes proportions. Néanmoins, les portraits monétaires partageant les mêmes traits physiques ne sont pas nombreux. Marie-Louise Vollenweider et Mathilde Avisseau-Troustet en comptaient un dans le catalogue de numismatique romaine du British Museum⁹¹. Il est vrai que ce denier présente les traits les plus proches de ceux de l'intaille. La boîte crânienne forme un arc de cercle ; le front est bombé avec un léger ressaut au sourcil ; le nez est droit et retroussé quand on le compare aux autres nez monétaires ; l'oreille est imposante comme sur l'intaille ; un léger creux sert de transition entre l'arrière de la tête et la nuque. A toutes ces caractéristiques qui font écho à celles de l'intaille, il faut ajouter le peu de signes de vieillesse qui permet l'épanouissement du volume des chairs pour le denier, et la suggestion de ce volume pour l'intaille.

Toutefois, quelques détails éloignent le denier de l'intaille : outre la différence de matériau, le portrait monétaire est plus élancé que celui de l'intaille. En effet, bien que la boîte crânienne soit circulaire, le visage ne reprend pas ce mouvement et se veut plus longiligne. Ce *denarius* qui stylistiquement paraît proche de l'intaille a été réalisé dans un atelier de Rome⁹². La nomenclature de Vespasien court le long du droit : IMP CAESAR VESPASIANUS AUG. On y apprend donc que Vespasien était « Imperator Caesar Vespasianus Augustus » ; lors de la frappe du denier, Vespasien était déjà proclamé et reconnu *princeps*. Le revers permet d'affiner la fourchette chronologique : « COS ITER TR. POT ». Vespasien était alors consul pour la seconde fois et possédait la puissance tribunicienne. Le consulat étant une charge annuelle (et, pour l'empereur, renouvelable autant de fois souhaitées durant le principat), il est possible de dater le deuxième mandat consulaire de Vespasien : cela correspond à l'année 69-70. Par ricochet, ce raisonnement explique la datation haute de l'intaille. Toutefois, d'autres pièces de monnaies frappées à l'effigie de Vespasien semblent être de bonnes candidates pour se prêter à une comparaison avec l'intaille.

⁹⁰ M.-L. Vollenweider cite le denier n°9, pl. 1 de l'ouvrage de Mattingly 1966 (Vollenweider 2003, p. 126).

⁹¹ Toujours le denier n°9, pl. 1 dans l'ouvrage Mattingly 1966.

⁹² Mattingly 1966, p. 1

Le catalogue des collections numismatiques de la Bibliothèque nationale de France en possède quelques-unes. Elles sont toutes issues des ateliers de Rome, comme le précédent denier. Et bien qu'elles soient postérieures, elles n'en sont pas moins ressemblantes. Le profil le plus proche de celui de l'intaille est certainement l'*aureus* n°59, planche XXVIII⁹³.

Vespasien a la tête laurée et tournée vers la droite. Le crâne et le visage forment presque un cercle parfait ; le léger creux entre la nuque et l'arrière de la tête est sensible ; la chevelure est pleine tout en laissant un front imposant ; un ressaut se fait sentir au niveau des sourcils ; le nez, petit, semble droit ; le menton proéminent donne l'impression que les lèvres rentrent dans le visage ; l'oreille est par sa taille et sa grossière exécution proche de celle de l'intaille. Peu de signes de l'âge sont ici présents : le volume n'en est que plus souligné comme notamment pour les joues. Par la titulature donnée sur le droit, on apprend que Vespasien en était à son quatrième consulat lors de la frappe de la monnaie⁹⁴, qui par conséquent eut lieu en 72 – 73. Bien que cela fasse trois années de différence avec la précédente comparaison, cet *aureus* peut être considéré comment avoir été frappé durant les débuts du principat de Vespasien.

Une autre effigie monétaire peut être stylistiquement rapprochée du portrait de l'intaille. Un denier, reproduit dans le volume II du *Roman Imperial Coinage*⁹⁵, présente le premier des Flaviens la tête laurée tournée vers la droite. Le crâne et le visage forment un cercle presque parfait ; la transition entre l'arrière de la tête et la nuque se fait en douceur ; le front est bombé ; un tout léger ressaut est sensible à la hauteur des sourcils ; le nez est petit et droit ; l'oreille est imposante et grossièrement exécutée. Le volume est parfaitement transmis grâce à l'absence de rides. Malgré cela, il appartient aux premiers portraits qui présentent les traits caractéristiques de Vespasien, tout en ne permettant pas sa reconnaissance⁹⁶. Sur le droit, court la même nomenclature que pour le denier précédent : « IMP CAESAR VESPASIANUS AUG » ; au revers, la même inscription : « COS ITER TR POT ». Le denier a alors été frappé pendant le deuxième consulat de Vespasien. Toutefois, les auteurs sont plus précis et bornent leur datation à l'année 70, entre les mois de janvier et juin, tout en émettant l'hypothèse d'une création plus tardive dans la même année.

⁹³ Giard 1998, planche XXVIII

⁹⁴ Giard 1998, p. 93 : « IMP CAES VESP AUG P M COS IIII »

⁹⁵ Carradice et Buttrey 2007, pl. I n° 19

⁹⁶ Carradice et Buttrey 2007, p. 59 « the first portraits with Vespasian's characteristic features begin to appear, though many are still not recognisably Vespasian »

Comme un dernier mot...

A la suite de ces comparaisons survient une conclusion. Le style de l'intaille se retrouve dans les représentations monétaires des premières années de Vespasien en tant que *princeps*. Il est d'ailleurs étonnant que les deniers datent de la même période alors que *l'aureus* est plus tardif.

Autre point surprenant : les signes de pouvoir. L'absence d'insignes de pouvoir sur l'intaille, comme la couronne de laurier ou de chêne, pose question. Sur les différentes effigies monétaires évoquées plus haut, toutes sont laurées. Il est parfois difficile de voir de quels types de couronne il s'agit. Toutefois, le ruban noué derrière la tête et laissé au vent est parfaitement visible. Ainsi, sur le portrait gravé du nicolo, aucune distinction honorifique ne distingue l'empereur d'inconnus. A quoi est due cette absence ? A la datation haute de réalisation de l'intaille ? Ou ce manque d'insigne est-il un signe qu'il s'agit d'un portrait d'inconnu ? Il est difficile de répondre à ces interrogations. Toutefois, si l'on s'en tient à la ressemblance avec les effigies monétaires, il est possible de dater la taille de ce portrait au début du principat de Vespasien, entre 70⁹⁷ et 72-73.

Comparaison entre les différents portraits

Les différents portraits connus de l'empereur Vespasien ont été présentés. En commençant par les connaissances issues des textes antiques, il en ressort une image plus morale que physique. Image cependant intéressante pour deux points. L'auteur Suétone écrit des années après la mort de Vespasien. Il n'a pas été le témoin de cette époque. Son jugement n'est donc pas neutre mais dépend de la postérité connue par le premier des Flaviens. Vespasien entretenait de bonnes relations avec le Sénat ; l'aristocratie a ainsi retenu une image globalement positive de l'homme. Mais elle a également retenu ses origines équestres, problématiques pour un *princeps*, qui ne se veut en réalité que le premier des sénateurs. Ce souci est bien relevé par Suétone. En même temps, la réaction de Vespasien fut d'en tirer parti.

⁹⁷ Vollenweider 2003, p. 126

Le portrait littéraire formulé par Suétone présente un homme d'une grande intégrité morale. Sa *virtus* acquise sur les champs de bataille n'est pas sa seule qualité. Par son expérience, il a accumulé une grande sagesse qui se révéla d'une grande aide pour gouverner l'Empire. Tel est le tableau que dresse Suétone. Le choix de la représentation du *princeps* concorde avec les éloges de l'auteur. Ainsi, les portraits en numismatique, en ronde-bosse et en glyptique présentent une image commune. C'est celle d'un vieil homme, soucieux de ses actions. Et, malgré ses origines modestes, un sentiment de *pietas* émerge de Vespasien par ses actions vis-à-vis de Claude. Les qualités de Vespasien répondent aux attentes du Sénat et à l'image traditionnelle du vieux citoyen romain. En répondant correctement à ces attentes, Vespasien réussit à rassembler dans ses portraits les valeurs du bon empereur avec celles du citoyen romain inconnu mais valeureux.

Cependant, de nombreuses différences stylistiques résident entre les portraits de divers matériaux. Lorsque l'on compare le portrait Ma 1262 du Louvre avec l'intaille du Cabinet des Médailles, certaines apparaissent. Par exemple, la forme du crâne de Ma 1262 diverge de celle de l'intaille. Sur le portrait sculpté, le visage et le crâne sont d'une taille avoisinante, ce qui n'est pas le cas pour le portrait gravé. En revanche, les traces de l'âge sont présentes et exprimées d'une façon très semblable. L'image véhiculée sur les deux supports est bien la même. Toutefois, la comparaison doit s'arrêter là : les points communs sont trop maigres.

Dans le cas présent, l'intaille ne peut pas établir un nouveau lien entre la numismatique et la ronde-bosse, entre l'identification affirmée par une inscription dans un cas, et celle obtenue par comparaison stylistique.

Le portrait de Vespasien tente de véhiculer de nouvelles qualités, que ce soit en ronde-bosse, en glyptique ou en numismatique. Les mêmes idées sont-elles également perçues à travers les portraits de Titus ?

Les portraits de Titus

Présentation de l'empereur

Biographie

Titus Flavius Vespasianus est le fils aîné de Vespasien et Domitilla, né en 39. Loin de l'enfance rustique de son père, il fut éduqué à la cour impériale, aux côtés de Britannicus. Il poursuivit ensuite sa carrière dans le même domaine que son père. Dès 60, il servit dans l'armée en tant que tribun militaire en Germanie puis en Bretagne⁹⁸. On ne sait pas quand Titus épousa Arrecina Tertulla, fille d'un chevalier. A la mort de sa première épouse en 65, Titus se remaria avec Marcia Furnilla, avec qui il eut une fille, Julie⁹⁹. Cependant, pour des raisons qui ne sont pas connues, le mariage ne tint pas et Titus répudia sa seconde épouse¹⁰⁰.

Sa carrière ne connut toutefois pas de ralentissement puisqu'il devint questeur en 65 avant d'être légat de légion dès 66. Dès lors sous les ordres de son père, il arriva en Judée pour réprimer la révolte des juifs. Il y resta à la tête des troupes, lorsque Vespasien se rendit à Alexandrie et fut proclamé empereur en 69. Il contint la révolte juive et la mata définitivement en 70 avec la prise du temple de Jérusalem. A la suite de cet événement, il retrouva son père à Rome pour le triomphe en juin 71. Son soutien à son père ne s'arrêta pas au domaine militaire. Dès 70, alors que Vespasien venait à peine d'être reconnu empereur par le Sénat, Titus fut associé au pouvoir suprême avec le titre de César puis de prince de la jeunesse. A l'image de cette collaboration politique, nombre de consulats furent assumés collégialement entre le père et le fils (70, 72, 74 à 77 et enfin 79). De plus, Titus partageait la puissance tribunicienne et le pouvoir proconsulaire avec son père et fut préfet du

⁹⁸ Zingg et Zosso 2009, p. 61

⁹⁹ Suétone, *Titus*, IV

¹⁰⁰ Suétone, *Titus*, IV

prétoire dès 71. Cette charge permettait à Titus de remplacer le *princeps* aux yeux des institutions lors de son absence de Rome. La volonté de continuité dynastique était évidente tant Titus était associé aux activités impériales que remplissait son père. Cette association depuis les premiers mois de la dynastie flavienne explique pourquoi aucune voix ne s'est élevée contre l'accession de Titus au titre de *princeps* lors de la mort de son père, le 24 juin 79.

Son principat fut court mais intense : en moins de deux ans, il fit inaugurer le Colisée commencé par Vespasien, connut l'une des plus dévastatrices catastrophes avec l'éruption du Vésuve, le 24 août 79 et dut faire face à un incendie à Rome¹⁰¹. Peu après, il mourut le 13 septembre 81 et fut divinisé par le Sénat.

Dans la littérature

Les principales informations nous viennent de Suétone et de Dion Cassius. Séparés de près d'un siècle, les auteurs forgent pourtant la même image de Titus : celle d'un empereur mesuré, plein d'égards à l'encontre de son entourage et de la population¹⁰².

Si les éloges dans la littérature sont nombreux, les historiens se veulent plus mesurés quant au réel tempérament de Titus. Bien qu'appelé « l'amour et les délices du genre humain »¹⁰³, il semblerait que la perception du *princeps* fût moins laudative de la part de la plèbe et du Sénat. Certains aspects de son règne montrent des côtés orientalisants qui rappelaient Néron¹⁰⁴. La tradition historiographique aurait embellie ces deux années pour mieux noircir l'époque de Domitien¹⁰⁵.

¹⁰¹ Suétone, *Titus*, VIII

¹⁰² Suétone, Titus et Dion Cassius, LXVI

¹⁰³ Suétone, *Titus*, I

¹⁰⁴ Le Glay 2007, p. 263

¹⁰⁵ Le Glay 2007, p. 263

Ses portraits en numismatique

Les effigies monétaires de Titus sont difficiles à classer en différents types. Cependant, une première distinction peut être réalisée. À l'avènement de son père, Titus se trouvait en Judée, enlisé dans la guerre des juifs. N'étant pas à Rome au moment où son père en prit le contrôle en décembre 69, il était de fait absent alors des premières frappes monétaires romaines. A cet instant, son père désirait déjà asseoir son pouvoir dans la durée ; pour y parvenir, il associa son image à celle de ses fils. Ainsi, si le droit présentait le profil de Vespasien, le revers dévoilait le visage de Titus, accompagné ou non de celui de Domitien. Cependant, peu de détails physiques sont utilisables pour identifier Titus. En effet, ses traits ne sont pas différenciables de ceux de son frère. Seules les inscriptions permettent d'identifier l'un ou l'autre des fils de Vespasien. Cette ressemblance n'est pas surprenante : Titus étant loin de Rome, les graveurs n'avaient alors pas de modèle auquel se rapporter. Il en était de même pour Vespasien : s'il avait imposé l'image d'un vieil homme et des vertus qui l'accompagnaient, les premières effigies monétaires montrent un certain flottement. En effet, les traits font plus appel à un homme que les graveurs connaissaient bien, à un ancien empereur, Galba. Les premières images de Titus diffusées dans Rome grâce aux monnaies montraient alors un jeune homme sans trait individualisé. Mais là encore, le choix de cette image voulait montrer le lien entre Vespasien et son aîné, ainsi que représenter celui qui avait déjà été nommé César et prince de la jeunesse.

Lors de l'arrivée de Titus à Rome, les effigies changèrent. Le visage présente des particularités physiques, que l'on associe alors à l'aîné de Vespasien. Ces caractéristiques se répandirent alors à l'ensemble des portraits de Titus. Dès lors, les effigies monétaires présentèrent Titus par les mêmes traits. Toutefois, certains spécialistes voient encore une distinction à apporter. Klaus Fittschen distingue deux types monétaires pour Titus¹⁰⁶. L'un reprend l'organisation des boucles du portrait d'Erbach. L'autre type monétaire aurait les mèches frisées.

¹⁰⁶ Fittschen 1977, p. 64

Les typologies des portraits sculptés

Un air de famille

Le portrait de Titus est proche de celui de son père. On peut certainement parler d'air de famille, tant les ressemblances sont nombreuses : même front large, visage large, yeux rapprochés, sourcils arqués et nez busqué. Toutefois, les points communs s'arrêtent là. Les lèvres du fils sont plus pleines, les rides sur les joues et les pattes d'oie sont absentes. Le menton est animé d'une fossette. Mais toutes les traces de l'âge ne sont pas absentes : des rides sillonnent le front de Titus accentuant ainsi son expérience et sa maturité. La chevelure reprend les limites de celle du père : la frange est relativement haute et la ligne de cheveux remonte au niveau des tempes, suggérant peut-être une calvitie à venir. Cependant, la chevelure est plus dense, signe de l'âge de Titus : la frange est épaisse, les boucles nombreuses dynamisent et grossissent le volume de cheveux. La typologie établie par les auteurs allemands¹⁰⁷ distingue deux ensembles.

Titus, César et prince de la jeunesse

Le premier type se rapporte à la statue découverte à Herculaneum et conservée au Museo archeologico nazionale de Naples¹⁰⁸. Le corps en cuirasse a été retrouvé avec la tête, mais seule cette dernière rentre dans notre propos.

Titus a un crâne puissant et massif avec un très large visage, dont la forme se rapproche d'un carré. Comme son père, un large front se déploie sous une chevelure cependant plus abondante. Les arcades sourcilières sont arrondies, les yeux grand ouverts. Bien que la paupière supérieure soit visible, un épais « coussin »¹⁰⁹ la surplombe : peut-être est-ce une réminiscence du bourrelet sous-ciliculaire que l'on trouve sur les portraits de Vespasien. Le nez est gros, imposant ; sa racine est solide et sa ligne courbe et concave. La pointe du nez est légèrement charnue. Deux sillons partent de chaque côté des cavités nasales en une ligne qui suggère l'épaisseur de la chair des joues et en même temps que leur affaissement. Sous deux autres lignes obliques, les commissures de la

¹⁰⁷ Daltrop – Wegner 1966, p. 19 - 25 et Fittschen 1977, p. 64

¹⁰⁸ Voir annexes : planche 13

¹⁰⁹ Daltrop-Wegner 1966, p. 19 : « Polstern »

bouche : se déploient alors des lèvres épaisses, charnues qui surplombent le menton. Entre les deux, une dépression qui rappelle les portraits en ronde-bosse de Vespasien. Le même menton proéminent se retrouve également, mais il revêt une fossette. On retrouve bien certaines caractéristiques du portrait du père ; l'idée de continuité passait subtilement à travers ces traits communs.

Toutefois, la jeunesse est présente sur le portrait d'Herculanum. Jeunesse déjà dans le mélomélisme savamment étudié des boucles de Titus. Les mèches sont traitées unes par unes, non pas de façon graphique mais plastique, enroulées sur elles-mêmes. Sur les tempes cependant, un petit air paternel apparaît : les mèches sont en effet coiffées vers l'avant. Il ne s'agit certainement pas ici du même artifice utilisé par Vespasien : la chevelure est épaisse, les mèches foisonnantes et la ligne de la frange peu relevée au-dessus des tempes. Ce traitement des mèches unes par unes, dans un relief parfois relativement plat, comme au-dessus de la tête, parfois s'épaississant comme au niveau des tempes, caractérise bien les portraits de Titus. Le modelé des chairs, leur volume reprennent l'idée de bonne santé, de jeunesse du César.

Contrairement à Vespasien, l'ossature de Titus n'est pas visible. Cependant, ces traits de jeunesse ne sont pas idéaux puisque des marques de l'âge – au moins de maturité – habillent le visage de l'aîné de Vespasien. Deux sillons parallèles animent le front. Ils partent au-dessus de l'œil droit avant de s'abaisser au milieu de leur chemin pour remonter. Il se trouve alors une interruption ; le second segment des deux sillons repart plus bas mais toujours dans un mouvement ascendant. Cette statue est le chef de file de nombreux d'autres portraits¹¹⁰. L'un d'entre eux est la tête de Titus conservée à Rome aux Musei Vaticani¹¹¹. Les traits du visage sont tellement proches qu'il peut s'agir d'une copie du premier. Seule la chevelure s'éloigne un peu de la description précédente ; en effet, elle paraît avoir reçu moins d'attention. Les spécialistes datent la sculpture d'avant 79 de notre ère¹¹² ; ce type correspondrait alors à l'association au pouvoir de Titus avec son père, entre 70 et juin 79.

¹¹⁰ Daltrop-Wegner 1966

¹¹¹ Voir annexes : planche 14, n°721

¹¹² C'est le cas de Kleiner 1992, p. 172

L'empereur Titus

Le second type de portraits fut conçu pendant le principat du premier fils de Vespasien, entre juin 79 et septembre 81. Les mêmes traits généraux évoqués plus haut se retrouvent sur les portraits de cette classe : le visage est large, le front est haut, les yeux sont proches, les sourcils arqués, le nez busqué. Des lignes sinueuses animent toujours le front et le menton porte toujours la fossette. Les différents détails dépeints rappellent inéluctablement ceux déjà décrits pour le Titus d'Herculanum. Seule la coiffure semble foncièrement différente.

Le portrait porte les traits reconnaissables de Titus. La forme de son crâne est « frustre », reprenant la proportion d'un carré¹¹³. Le front est un peu fuyant et limité par la frange rectiligne. Cette dernière accentue les côtés angulaires du front. Deux sillons se déploient à l'horizontale du large front. Malgré les éclats, on devine que les sourcils devaient être arrondis et arqués ; ils surplombent des yeux grands et globuleux. On retrouve le « coussin » évoqué par Wegner et ses collègues¹¹⁴ par-dessus la paupière supérieure. Le nez est une restauration et ne peut être pris en compte. Les lèvres sont épaisses ; mais la lèvre supérieure est toujours plus imposante que l'inférieure. Le menton, toujours précédé par une dépression, n'en ressort que davantage. La fossette est également présente malgré les éclats dans la pierre. Les chairs sont généreuses ; les traces de l'âge sont suggérées, à peine perceptibles. Ainsi, les sillons naso-labiaux et les plis obliques recouvrant les commissures des lèvres sont tout juste tracés, contrairement à ce que l'on pouvait lire sur le portrait d'Herculanum.

Cependant, la chevelure se fait moins dense, jusqu'à s'estomper au niveau des tempes. Quelques mèches légèrement tournées comme des boucles s'occupent d'animer la chevelure. Un arrangement des mèches de la frange s'organise : un mouvement général se déploie de la droite vers la gauche de manière plus sensible que pour les portraits de type Herculanum. Toutes les mèches constituant la frange sont peignées de la gauche vers la droite, donnant ainsi une succession de fourches. Sur les tempes, les mèches réagissent à un autre mouvement ; elles sont ramenées vers l'avant, comme elles l'étaient sur l'effigie du père. Dans la nuque, les mèches sont arrangées.

Le portrait du Schloss Erbach sert de référence à ce type¹¹⁵. Il est daté du principat de Titus, entre 79 et 81 apr. J.-C.

¹¹³ Fittschen 1977, p. 63 « klobig »

¹¹⁴ Daltrop - Wegner 1966, p. 19

¹¹⁵ Voir annexes : planche 13

Titus au Musée du Louvre

Le Musée du Louvre conserve cinq portraits identifiés comme le premier fils de Vespasien. Trois d'entre eux sont jugés modernes.

Les portraits considérés comme modernes

Le premier, inventorié Ma 1067, présente Titus de pied¹¹⁶. Il est vêtu d'une cuirasse ; un pan du *paludamentum*, ou manteau militaire, est suspendu à l'épaule gauche avant de tomber de son tout long, n'étant retenu que partiellement par le bras gauche. Le corps du *princeps* présenté en *imperator* amorce une marche en avant, qui est soulignée par la position des jambes et le bras droit levé en une sorte d'exhortation. Ce bras est d'ailleurs une restauration de Girardon¹¹⁷. Cette attitude corporelle n'est pas sans rappeler l'Auguste de Prima Porta, lui-même habillé en soldat et dans l'attitude de *adhlectio* ; sculpture qui a pu servir de modèle à l'artiste de Louis XIV.

Si Kate de Kersauson reconnaît l'origine antique du corps, elle considère que la tête n'appartient pas au corps cuirassé et la date de l'époque moderne¹¹⁸. Il est vrai que l'iris et la pupille gravés des yeux ne permet pas une datation flavienne. De plus, la chevelure est « travaillée au trépan d'une manière qui n'apparaît pas dans les effigies sculptées du temps de Titus »¹¹⁹. Ces deux détails rejettent la tête à l'époque moderne et ne rentre ainsi pas notre propos.

Le deuxième portrait Ma 1491 du Musée du Louvre est un buste cuirassé dont la tranche est oblique¹²⁰. Kate de Kersauson estime que seules une partie de la face de la cuirasse, une de l'abdomen et les épaules drapées sont les uniques restes d'une statue en pied antique. Le reste est le

¹¹⁶ Voir annexes : fiche 5 et planche 8

¹¹⁷ Kersauson 1996, p. 30

¹¹⁸ Kersauson 1996, p. 30

¹¹⁹ Kersauson 1996, p. 30

¹²⁰ Voir annexes : fiche 6 et planche 8

résultat d'un comblement des manques sculptés afin de rendre aux parties antiques une histoire. La tête rapportée au corps n'est pas d'origine antique. Malgré les efforts pour coller aux traits de Titus, le style est « un peu forcé »¹²¹. Kate de Kersauson rejoint ainsi l'équipe allemande de Wegner qui pense que la tête a été réalisée durant la Renaissance¹²², notamment à cause de l'aspect « un peu savonneux »¹²³ du marbre.

Ce portrait ne supporte aucune comparaison ni avec les types décrits dans le catalogue de Fittschen¹²⁴ concernant le buste d'Erbach, ni avec la liste des portraits recensés dans l'ouvrage de Wegner¹²⁵. Pourtant, des trous à peine perceptibles à l'œil nu sont présents sous les oreilles ; ces traces qui ont été en partie gommées pourraient être les témoins d'une copie d'un original. Les cavités correspondraient alors au report de points au compas. Kate de Kersauson croit en cette hypothèse ; le buste servant de modèle aurait disparu mais aurait été ressemblant au portrait conservé au Museo Vaticano, dans la Sala dei Busti¹²⁶. Le raisonnement part des six mèches frontales aux extrémités tournées vers la gauche que le portrait du Ma 1491 a en commun avec le portrait romain.

Un troisième portrait appelé Ma 1258 est considéré comme moderne¹²⁷. En plâtre pour le buste, en marbre pour la tête, le nez et les oreilles ont été restaurés. La physionomie de Titus est indéniable ; cependant, les traits sont entachés « d'une certaine froideur »¹²⁸. Froideur qui serait la conséquence de l'expression d'un classicisme alors absent de l'art de l'époque flavienne. Ces arguments permettent à l'auteur de soumettre une création pendant le XVIIIe siècle pour cette œuvre¹²⁹.

Passons maintenant aux portraits jugés antiques.

¹²¹ Kersauson 1996, p. 30

¹²² Kersauson 1996, p. 30

¹²³ Daltrop - Wegner 1966, p. 91

¹²⁴ Fittschen 1977, p. 64 - 65

¹²⁵ Daltrop - Wegner 1966, p. 80

¹²⁶ Kersauson 1996, p. 30

¹²⁷ Voir annexe : fiche 7 et planche 8

¹²⁸ Kersauson 1996, p. 550

¹²⁹ Kersauson 1996, p. 550

Le portrait Ma 1258 : Titus en toge

Le marbre Ma 1268 est une statue de pied¹³⁰. Elle représente le premier fils de Vespasien, habillé d'une toge. Il tient un rouleau dans la main gauche. L'ensemble mesure 2.02 m de hauteur pour 0.93 m de largeur et 0.59 de profondeur. La statue a subi des restaurations. La partie supérieure gauche du torse en est une. La main gauche ainsi que le *volumen* sont modernes. Certains plis de la toge ont été refaits en plâtre. Pour le portrait, le nez cassé a été comblé par un morceau de plâtre ; il en est de même pour les pavillons manquants des oreilles. L'œuvre a été découverte à Rome, près de Saint-Jean-de-Latran. Elle est entrée dans les collections publiques par l'intermédiaire de l'acquisition de la collection Campana par le musée, en 1863. Nous ne nous arrêterons uniquement aux problématiques liées à la tête pour rester fidèle au propos.

La tête volumineuse se partage de manière équitable entre le visage et la boîte crânienne. Elle présente un large front aux angles très prononcés qui rappellent le carré que l'on retrouve sur de nombreux portraits de Titus. Le front est paré en sa hauteur d'une frange aux mèches aplaties, tournées vers la gauche du visage. Cet alignement n'est pas sans rappeler le mouvement de la frange du buste d'Erbach. Sur les tempes, des boucles rondes mais aplaties reprennent un mouvement bien connu sur les effigies de Vespasien et sur certaines de son fils aîné : bien que légèrement bouclée, la chevelure est rabattue vers l'avant du visage. A l'arrière de la tête, la chevelure n'est en revanche qu'à peine esquissée.

Sur le front, se déploient deux sillons profondément gravés dans le marbre. Ces sillons parallèles sont ininterrompus et accentuent le dessin de ceux du type d'Herculanum. De plus, ces derniers sont interrompus dans la partie droite du front. Sous ces sillons, la transition avec la partie centrale du visage se fait par la présence de deux rides du lion. Profondément incisées, elles modèlent le front, donnant aux chairs un aspect très expressif. Les sourcils fins sont arqués de la même manière que sur la statue d'Herculanum. Dessous, des yeux au globe à fleur du marbre reposent sous « le coussin » ainsi nommé par l'équipe allemande¹³¹. La paupière supérieure est visible, et l'inférieure, gonflée, donne par son volume l'impression de cernes.

Bien qu'une partie soit une restauration de plâtre, la majeure part du nez de l'époque est conservée. Imposant, il présente une bosse amorcée ; il ne semble pas reprendre l'arc concave qui a

¹³⁰ Voir annexes : fiche 8 et planche 9

¹³¹ Daltrop - Wegner 1966, p. 80

été décrit pour les portraits références¹³² plus tôt. Les sillons partant de part et d'autres des narines quoiqu'à peine marqués sont sensibles selon l'éclairage. Ils surplombent les plis obliques aux commissures, ici relevées, de la bouche. Le menton avec fossette arrive toujours après la cavité qui le sépare de la bouche. La transition entre le dessous du visage et le cou est bien marquée, par la présence d'un pli. Le visage suggère quelques signes de maturité. Les joues sont moins pleines et ont même tendance à se creuser.

Les chairs sont plus ballotées par le jeu des rides, notamment au niveau du front. Cette maturité est parfois associée à la rigueur du *princeps*, à sa « préoccupation de bien faire »¹³³. Quelques puissent être les raisons psychologiques qui peuvent expliquer cet expressionnisme plus fort du modelé des chairs, il est certain qu'il s'éloigne de la jeunesse des portraits de la veine de celui d'Herculanum.

Les principaux traits de Titus se retrouvent sur ce portrait. Toutefois, des réserves sont émises. Max Wegner, par exemple, considère que la tête a pu avoir été faite à l'époque moderne¹³⁴. Bernouilli pense que cette tête n'a que « peu d'intérêt »¹³⁵. Au contraire, Kate de Kersauson estime que la facture antique est lisible malgré l'usure et les réparations¹³⁶. Si la lecture est en effet possible, la comparaison avec d'autres portraits de Titus devrait également l'être.

Le buste de Titus conservé au British Museum partage certains traits avec le Titus parisien. La frange est composée de la même façon : mèches aplaties, peignées vers la droite du visage. Le regard est également très semblable. Les yeux sont moins globuleux que sur d'autres portraits, comme celui d'Herculanum, et sont cernés. Ils sont cependant à fleur de marbre, précédés de la paupière supérieure et surplombés par un « coussin ». Les sourcils sont arqués de la même façon, provoquant un amas des chairs sur le bas du front, de part et d'autre de la naissance du nez. La bouche voit ses commissures remonter malgré les plis obliques. Mais les signes de maturité ne sont pas aussi sensibles que sur le portrait Ma 1258. De plus, le visage du *princeps* de Londres est plus plat ; la boîte crânienne est d'un volume plus important que le visage, contrairement au portrait du Louvre.

Cet équilibre se retrouve cependant sur d'autres portraits comme celui du Museo archeologico nazionale de Naples. Les signes plus insistants de la maturité seraient en revanche dus au trai-

¹³² Statue d'Herculanum et portrait d'Erbach

¹³³ Kersauson 1996, p. 32

¹³⁴ Daltrop - Wegner 1966, p. 91

¹³⁵ Cité par Kersauson 1996, p. 32

¹³⁶ Kersauson 1996, p. 32

tement très plastique, qui rappelle l'art hellénistique¹³⁷. De plus, les reprises modernes auraient affadi et ainsi parfois accentué certains traits¹³⁸. Pour Kate de Kersauson, ce portrait représentant Titus serait bien antique ; mais contrairement à la plupart des autres portraits du *princeps*, il serait influencé par une vision plus plastique, « presque expressionniste »¹³⁹ et donc hellénistique du modelé et des transitions entre les différentes parties du visage. L'expression plastique pourrait expliquer la bosse si inattendue sur le nez de Titus. Si cette hypothèse se vérifie, elle marque immanquablement le goût prononcé de Titus pour l'art hellénistique en particulier et pour l'Orient en général. Cependant, ce goût est loin d'être attesté par les portraits littéraires que nous ont légués Suétone et Dion Cassius.

Kate de Kersauson date cette statue de l'époque flavienne. Toutefois, l'organisation de la chevelure et surtout de la frange est un indice pour rapprocher la tête du buste d'Erbach. La fourchette de datation pourrait en être plus mince et concerner les années de règne de Titus, entre juin 79 et septembre 81.

Une tête de Titus dans les collections françaises, Ma 3562

Le second portrait, Ma 3562, est en marbre à grain moyen¹⁴⁰. Il mesure 43cm de hauteur pour 27 de large et 25 d'épaisseur. Derrière la tête, un morceau de marbre est manquant. La provenance est inconnue puisqu'il se trouvait dans le fonds ancien du Musée du Louvre¹⁴¹. La surface du marbre est très abîmée. De nombreux éclats et éraflures parcourent le visage. Le nez est diminué, l'oreille droite mutilée. Seuls les endroits situés sous la bouche et sous les paupières inférieures ont pu rester intacts. La base du cou du côté gauche permet de dire que la tête devait s'encaster dans un buste cuirassé¹⁴².

¹³⁷ Kersauson 1996, p. 32

¹³⁸ Kersauson 1996, p. 32

¹³⁹ Kersauson 1996, p. 32

¹⁴⁰ Voir annexes : fiche 9 et planche 10

¹⁴¹ Kersauson 1996, p. 34

¹⁴² Kersauson 1996, p. 34

La tête, soutenue par un long cou, amorce un mouvement vers la gauche. Les cheveux, taillés en longues mèches, sont ramenés vers l'avant. La chevelure, que l'on devine épaisse malgré l'usure de la surface antique, descend bas sur la nuque. Les mèches longues à l'arrière de la tête, deviennent souples, courtes et parfois bouclées sur les tempes. Leur organisation suit une ligne oblique. Le front présente deux rides rectilignes et parallèles qui ne sont pas sans rappeler les sillons frontaux de la statue d'Herculanum. Les sourcils sont en fort relief, ombrant la partie interne des yeux. On peut imaginer qu'il s'agit d'un reste du « coussin » propre au regard de Titus. La paupière supérieure forme d'ailleurs un bourrelet saillant. La paupière inférieure est signalée par un léger ressaut du marbre. Le nez est manquant mais n'handicape pas le reste du visage.

Sont parfaitement visibles les deux sillons naso-labiaux qui partent de chaque narine. Le pli oblique au-dessus de chaque commissure est présent. Les lèvres, malgré l'éclat sur la lèvre supérieure, semblent avoir été épaisses. Toutefois, la bouche est moins longue par rapport aux autres effigies de Titus. La dépression entre elle et le menton est tout à fait sensible. Un bourrelet de chair rejoint le cou, formant ainsi un pli.

Malgré l'état de conservation de la tête, les traits de Titus sont, pour la majorité, reconnaissables. Cependant, il faut noter des incohérences qui dénotent avec la connaissance que l'on a des portraits du deuxième des Flaviens.

Le traitement de la chevelure, par exemple, est inattendu pour une effigie flavienne. En effet, la descente de la chevelure dans la nuque est surprenante. De même, le mouvement uniforme qui brasse les longues mèches et surtout la mise en avant des mèches jusque derrière les oreilles¹⁴³ ne sont pas typiques des portraits identifiés à Titus. De plus, la forme arrondie de la tête ne colle pas aux crânes carrés de Titus. Or, ce sont des traits que l'on retrouve davantage sur les portraits de Néron. En effet, des analogies existent entre ce portrait de Titus et celui de Néron Br 22, en bronze, conservé dans le même musée¹⁴⁴. On y retrouve tout d'abord le même mouvement général vers la gauche. Également, la chevelure tombe bas sur la nuque, les mèches connaissent le même traitement. Et la forme générale de la tête est plus arrondie. Les traits sous-jacents de Néron sont sensibles. Et il est fortement possible que le portrait dans une première vie eût représenté Néron. Kate de Kersauson¹⁴⁵ avance cette hypothèse que partagent également Paul Zanker et Max Bergmann.

¹⁴³ Kersauson 1996, p. 34

¹⁴⁴ Voir annexes : planche 11

¹⁴⁵ Kersauson 1996, p. 34

Un camée aux traits de Titus

Conservé au Cabinet des Médailles, le camée n°250 est issu de la donation du duc de Luynes de 1862. Mesurant 2,5cm en hauteur et 1,9 en largeur, c'est un fragment d'onyx blanc ivoire sur fond gris clair de calcédoine. Le camée est composé de deux couches et il lui fut associé une monture en or pendant l'époque moderne¹⁴⁶.

Selon Vollenweider¹⁴⁷, il représente Titus de profil, le visage tourné vers la gauche. Ernest Babelon y reconnaissait Tibère¹⁴⁸, ce qui est peu probable du fait de l'épaisseur du relief et du volume typiquement flaviens. Les joues pleines et l'absence des signes de l'âge rajoutent à cette impression de volume du camée mais également d'embonpoint du personnage. Le premier fils de Vespasien est d'ailleurs reconnaissable par bien des signes ; tout d'abord par la massivité de la tête, du cou, de l'épaule. La tête très carrée, dont une ligne relie de façon « presque droite »¹⁴⁹ l'occiput à la forte nuque, rappelle la boîte crânienne très angulaire des portraits de Titus, notamment en ronde-bosse¹⁵⁰. A cela, viennent s'ajouter le nez imposant à la courbe concave, les lèvres épaisses et le menton proéminent. Dans une lecture soignée de l'objet, on remarque le front imposant mais surtout les sourcils placés haut et arqués de Titus. Ces derniers points font directement référence aux portraits sculptés du *princeps*¹⁵¹. La chevelure n'est pas non plus sans intérêt. Les mèches sont enroulées sur elles-mêmes, comme les portraits de Titus retrouvés à Izmir et à Sabratha¹⁵². On y retrouve les « boucles en crochet »¹⁵³ terminées par un trou central du camée. Cette fantasque chevelure s'oppose en effet au le traitement sobre des mèches de Vespasien.

Si cette opposition est visible avec les portraits en ronde-bosse du premier des Flaviens, elle l'est également sur l'intaille décrite plus haut. Ce portrait en creux montre une chevelure sans exubérance ; les mèches sont à peine soulignées, seul le mouvement général du rabat des mèches vers

¹⁴⁶ Voir annexes : fiche 22 et planche 28

¹⁴⁷ Vollenweider 2003, p. 126

¹⁴⁸ Cité dans Vollenweider 2003, p. 126

¹⁴⁹ Vollenweider 2003, p. 126

¹⁵⁰ C'est le cas du portrait Ma 1258 par exemple.

¹⁵¹ Type Herculaneum et type Erbach confondus

¹⁵² Voir annexes : planche 15

¹⁵³ Vollenweider 2003, p. 126

l'avant est suggéré par quelques traces d'outils. C'est pourquoi il est possible de taxer cette coiffure de « luxuriante »¹⁵⁴. D'ailleurs, les portraits en ronde-bosse présentant ces mèches si particulières ne sont pas nombreux. Au regard du catalogue réalisé par Wegner et ses collègues, deux semblent correspondre : ceux d'Izmir et de Sabratha. Sur le portrait venant d'Asie mineure, les mèches s'enroulent sur elles-mêmes au point de gonfler la chevelure. Malgré cela, le dessin des « boucles en crochet »¹⁵⁵ achevées par un trou se retrouve. Sur la tête retrouvée en Lybie, le volume est nettement expressif ; toutefois, la vue de profil reprend le tourbillon des boucles du camée. Le traitement plus aplati des boucles se rapproche davantage de celui du camée. Cependant, le matériau même du camée oblige les graveurs un volume très restreint. Il est possible que les « boucles en crochet » soient aplaties par nécessité. Une autre raison peut être avancée : la tête qui présente le plus d'exubérance vient d'Asie mineure, haut lieu de la *luxuria*, pour l'esprit traditionnel romain. L'apaisement du volume et de l'exagération pourrait ainsi traduire la volonté de ne pas trop appuyer l'origine orientale de la chevelure. Ce rejet du monde hellénistique et toutes ses exacerbations était encore fort dans la Rome de la seconde moitié du premier siècle. Le souvenir de Néron qui se voulait monarque hellénistique imprégnait encore la Ville.

La localisation du lieu de découverte de l'un des portraits évoqués plus haut étant l'Asie mineure, Vollenweider estime donc que ces « boucles en crochet » sont représentatives du goût de Titus pour l'Orient. Cette hypothèse repose également sur la manière dont est coupé le buste de Titus sur le camée. La tranche n'intervient pas à la fin du cou, mais après l'épaule qui est comme « projetée en avant »¹⁵⁶. Seul le pli séparant le cou de l'épaule permet de comprendre le raccourci artistique. Marie-Louise Vollenweider retrace l'origine de ce procédé en Orient, grâce à des monnaies frappées en Asie sous Vespasien.

Le premier denier cité représente Titus durant l'année de son cinquième consulat, en 76¹⁵⁷. Bien que la frappe du denier ait été localisée en Asie, rien n'a pu déterminer une origine plus précise¹⁵⁸. Le pli séparant le cou de l'épaule projetée en avant est nettement visible ; toutefois, la tranche n'est plus horizontale comme sur le camée mais oblique, presque verticale. La seconde pièce n'est pas décrite dans le catalogue¹⁵⁹ ; le droit et le revers présentent Vespasien pour l'un, et très probablement Titus pour l'autre. Le pli délimitant le cou de l'épaule n'est guère visible. Toute-

¹⁵⁴ Vollenweider 2003, p. 126

¹⁵⁵ Vollenweider 2003, p. 126

¹⁵⁶ Vollenweider 2003, p. 126

¹⁵⁷ Mattingly 1966, p. 101 et voir planche 17, n°15

¹⁵⁸ Mattingly 1966, p. 100

¹⁵⁹ Seule une note se rapporte à la monnaie : Mattingly 1966, p. 104, note 496

fois et bien que les profils soient tournés vers la droite, la tranche reprend, à partir du premier sommet de gauche, le même mouvement que celle sur le camée. Ce point semble, comme le pli séparateur, venir d'Orient : la monnaie est en effet classée parmi les planches des frappes monétaires asiatiques et syriennes de Vespasien¹⁶⁰.

Les influences orientales sur le camée ne sont donc pas niables. Toutefois, comme le reconnaît Marie-Louise Vollenweider, la qualité de la taille et surtout le prix du matériau indique que le camée est issu d'un atelier impérial¹⁶¹. Elle soumet alors l'idée que Vespasien a pu ramener avec lui des artistes d'Asie mineure à Rome. Les monnaies peuvent venir confirmer ce propos. En effet, la coiffure luxuriante de Titus retrouvée sur un portrait sculpté d'Asie mineure se retrouve sur quelques effigies monétaires. Dans le catalogue de Jean-Baptiste Giard, deux pièces proposent une effigie de Titus dont la coiffure se rapproche de celle du camée.

La première, un denier¹⁶², présente le *princeps* au profil à droite et à la tête laurée. Les mèches sont traitées en cercle ; l'absence de trou central peut s'expliquer par le traitement un peu sommaire du portrait. Sur la seconde, un sesterce, les boucles sont travaillées moins grossièrement ; l'extrémité en crochet ainsi que le trou sont visibles¹⁶³.

Ces deux frappes sont sorties des ateliers de Rome, en 79¹⁶⁴. La présence attestée de cette coiffure sur des coins d'origine romaine prouvent qu'elle était connue des ateliers d'émission monétaire de l'*Urbs*. La venue d'artistes syriens ou micro-asiatiques avec Vespasien, comme le soutient Marie-Louise Vollenweider, est possible.

Comparaison des différents portraits de Titus

Le portrait de Titus commence dans la littérature. Encore une fois, Suétone est certainement

¹⁶⁰ Mattingly 1966, pl. 18, n°6 pour la présente pièce

¹⁶¹ Vollenweider 2003, p. 126

¹⁶² Giard 1998, planche LXXIII, 12

¹⁶³ Giard 1998, planche LXXVII, 145

¹⁶⁴ Giard 1998, p. 200 pour le denier et p.216 pour le sesterce

l'auteur le bavard au sujet du physique et de la personnalité du personnage. La neutralité du secrétaire d'Hadrien est encore une fois à mettre en doute. La douceur de Titus est certainement accentuée pour mettre en avant la tyrannie de Domitien. Les historiens estiment d'ailleurs que Titus était moins délicieux que Suétone ne le décrit¹⁶⁵. Une tendance orientaliste serait sensible chez Titus et l'aurait été davantage au fil des années de son principat. Or, chez Suétone, deux seules références à l'Orient concernent Titus. La première est la guerre des juifs, achevée en grande partie grâce à lui¹⁶⁶. Ce détail est plutôt de nature à louer Titus. La seconde concerne la fameuse histoire entre l'aîné de Vespasien et une princesse orientale, Bérénice¹⁶⁷. Si Suétone en parle comme un moment d'égarement, il semblerait que le penchant pour l'Orient de Titus ait perduré, même après son retour à Rome.

Les portraits évoqués plus haut viennent appuyer ce point. Le camée n°250 du Cabinet des Médailles montre par de subtils détails un attachement à l'Orient. Quant au portrait Ma 1268, l'expressionnisme des chairs en appelle à une influence hellénistique. Les portraits figurés de Titus ajoutent ainsi une dimension tue par les auteurs : celle de l'orientalisme. En s'appuyant sur la glyptique et la sculpture, les effets venus d'Orient s'accumulent : on pense, pour n'en citer que deux, aux mèches de l'un, au modelé de l'autre. Or, si les signes existent en numismatique, ils sont plus repérables en glyptique et en sculpture. Ainsi, la glyptique vient appuyer une dimension subtilement présente en sculpture. Le lien créé via les camées et intailles entre la ronde-bosse et les effigies monétaires permet, en conséquent, de mieux appréhender le passage de cette tendance orientalisante d'un matériau à un autre, du portrait en deux dimensions à trois.

La glyptique permet ainsi de mieux souligner cette subtile mouvance orientalisante.

Cette influence de l'Orient va-t-elle devenir plus sensible sous Domitien ?

¹⁶⁵ Le Glay 2007, p. 263

¹⁶⁶ Suétone, *Titus*, V

¹⁶⁷ Suétone, *Titus*, VII

Les portraits de Domitien

Présentation de l'empereur

Biographie

Titus Flavius Domitianus est né le neuvième jour avant les calendes de novembre, soit le 24 octobre de l'année 51¹⁶⁸. Peu de souvenirs de son enfance nous sont parvenus. Suétone est seulement en mesure de rapporter des rumeurs plus ou moins fondées. Ainsi, Domitien n'aurait pas connu le luxe de l'enfance de son frère. Selon l'auteur, le cadet des Flaviens aurait vécu son enfance et son adolescence dans un dénuement certain¹⁶⁹. De plus, son éducation n'équivalait pas celle de Titus. Il ne fréquenta pas la cour et l'éloignement de son père alors en Judée ne lui permit pas de le voir assurer un contrôle de son éducation. Il semble que Vespasien ait tout misé sur l'aîné, prodiguant ainsi une éducation sommaire à Domitien¹⁷⁰.

En pleine tourmente de l'année 69, Domitien se retrouva seul à Rome, avec pour seul parent le frère de son père, Titus Flavius Sabinus. Ce dernier, alors préfet de la Ville, ne survécut pas aux événements de 69 ; par son astuce, le cadet traversa discrètement les révoltes de la fin de l'année 69¹⁷¹. Domitien qui avait suivi son oncle dans le temple de Jupiter capitolin, se réfugia chez le gardien puis prit l'apparence d'un prêtre d'Isis, ce qui lui sauva la vie¹⁷². A la mort de Vitellius, Domitien était le seul Flavian encore en vie à Rome. Les troupes au service de son père le retrouvèrent et le nommèrent alors César¹⁷³. En attendant le retour de son père déclaré empereur par

¹⁶⁸ Le Glay 2007, p. 263

¹⁶⁹ Suétone, *Domitien*, I

¹⁷⁰ Zingg et Zosso, p. 63

¹⁷¹ Suétone, *Vitellius*, XV

¹⁷² Suétone, *Domitien*, I

¹⁷³ Suétone, *Domitien*, I

le Sénat en décembre 69, il prit en main les plus hautes fonctions. C'est durant cette période qu'il épousa Domitia Longina. Avec le retour de Vespasien en septembre-octobre 70, les espérances de Domitien furent détruites ; alors que le cadet voulait diriger l'Etat comme il l'avait fait pendant neuf mois, Vespasien le plaça sous tutelle¹⁷⁴. De cette façon, il fut éloigné du pouvoir. Titus, qui rentra à Rome en 70, fut au contraire associé à son père, comme le prouvent les nombreux consulats et autres charges prisent en commun. Malgré cela, il appartenait à tous les grands collèges religieux, voyait son nom accompagner ceux de son père et de son frère sur les monuments publics et devint plus tard, consul aux côtés de son père¹⁷⁵. Toutefois, son caractère « brouillon et vindicatif »¹⁷⁶ irritait ses proches et l'éloignait davantage des dirigeants de sa famille. Jugeant sa situation injuste, il alla jusqu'à participer à des complots contre Titus, pendant le principat de ce dernier¹⁷⁷.

Au lendemain de la mort de Titus, le 14 septembre 81, Domitien fut reconnu empereur par le Sénat. S'il fut décrit par la suite comme un tyran, tout son principat n'est pas aussi noir. Certes, le dernier des Flaviens n'était pas d'un caractère facile mais il fit preuve d'un sens du devoir et fut même à l'origine de plusieurs innovations. Toutefois, une évolution est sensible pendant ces quinze années. Durant la première décennie, l'opposition au *princeps* fut mondaine et littéraire. Les complications arrivèrent en 89 avec la révolte menée par l'usurpateur Lucius Antonius Saturninus, légat de Germanie supérieure. Domitien arriva à mettre un terme à cette opposition et essaya même de se rapprocher du Sénat. Cependant, en 93, Domitien commet l'irréparable avec une série de persécutions visant les sénateurs, les juifs puis les chrétiens. Les philosophes durent fuir Rome et l'Italie. La famille impériale n'était pas à l'abri du courroux du *princeps*. Pour un adultère¹⁷⁸, l'impératrice elle-même dut s'exiler quelques temps. En conséquence de cette insécurité grandissante, les proches de Domitien s'épaulèrent dans la constitution d'un complot, qui mit fin et au règne et à la vie du *princeps*. Le 18 septembre 96, Domitien fut poignardé. Avant sa mort, un vieux sénateur, Lucius Cocceius Nerva, avait été choisi comme nouvel empereur¹⁷⁹. La dynastie des Flaviens s'éteignait.

Portrait littéraire

La postérité n'a pas été tendre avec Domitien. A commencer par Suétone. Le secrétaire

¹⁷⁴ Le Glay 2007, p. 263

¹⁷⁵ Le Glay 2007, p. 263

¹⁷⁶ Le Glay 2007, p.263

¹⁷⁷ Le Glay 2007, p.263

¹⁷⁸ Suétone *Domitien*, X

¹⁷⁹ Le Glay 2007, p. 274

d'Hadrien décrit l'arrivée progressive de la cruauté de Domitien. Cette folie est peinte de la même façon chez Dion Cassius. Chez les deux historiens, le penchant cruel du futur empereur s'est rapidement exprimé, comme le suggère cette anecdote sur les mouches. Dans le LXVI, Dion Cassius raconte comment Domitien, pour occuper son temps, s'amusait à tuer les mouches.

A la cruauté, vient s'ajouter une jalouse immense à l'encontre de son frère. Suétone fait état de la participation – réelle ou fictive – de Domitien à des complots visant son frère. Dion Cassius évoque les circonstances. Le personnage est ainsi présenté cruel et jaloux ; deux traits de caractères qui annoncent et expliquent l'attitude du mauvais empereur.

Cependant, d'autres auteurs sont beaucoup plus tendres avec le fils cadet de Vespasien. Stace, par exemple, loue sans complexe les bienfaits du *princeps*¹⁸⁰. Auteur flatteur assurément, Stace s'assurait de dépeindre Domitien comme ce dernier le désirait. On aperçoit alors un prince loué, adulé et comparé à Hercule¹⁸¹. Cette assimilation aussi claire entre un empereur et un personnage divin est une première. Domitien semble avoir un peu bouleversé les règles du principat : peu à peu, le *princeps* se change en dieu de son vivant.

Le portrait littéraire de Domitien est complexe. Cruel et fourbe pour les uns, dieu vivant pour les autres, il est difficile de trouver un juste milieu dans la littérature latine. Quel parti les portraits figurés ont-ils choisi ?

Portraits numismatiques

Les portraits de Domitien sont généralement répartis en trois catégories. La première ne concerne que les effigies monétaires et n'est pas représentée en ronde-bosse.

Lors de l'avènement de Vespasien en 69, Domitien avait alors 19 ans. Les premières effigies du cadet du *princeps* apparurent dès 69, toujours en association avec son frère, au revers des monnaies¹⁸². Proclamé en 70 César et Prince de la jeunesse¹⁸³, Domitien partage souvent le revers

¹⁸⁰ Stace, *Silves*, III. La dédicace à Domitien reflète particulièrement le propos

¹⁸¹ Stace, *Silves*, III

¹⁸² Giard 1998, p. 86 et planche XXVII et Carradice 2007, pl. 1

des monnaies de son père avec son frère. Mais aucun trait distinctif n'est discernable entre les deux frères. Si Titus voit une effigie qui lui est propre créée pour le droit des monnaies dès 71¹⁸⁴, Domitien dut attendre l'année 72 – 73 pour que son effigie seule soit gravée sur les revers des monnaies de son père¹⁸⁵. En cette même année 72, Domitien est représenté sur le revers d'un sesterce de Titus¹⁸⁶. Cependant, les revers de ces sesterces montrent un Domitien à cheval. Les traits de son visage ne sont pas discernables.

Le premier type monétaire

Il faut alors attendre l'année 73 pour voir le visage du second fils de Vespasien en détail. Pour célébrer le deuxième consulat de Domitien¹⁸⁷, des *aurei* sont frappés à son effigie. Contrairement à Eric R. Varner et Diana E. E. Kleiner qui datent le premier type des portraits de Domitien à partir de 72¹⁸⁸, il semble plus logique de redescendre cette datation d'un an. Les catalogues de Carradice et Giard proposent des portraits monétaires de Domitien très proches¹⁸⁹. Sur ces pièces de monnaies, Domitien porte une chevelure pleine, agrémentée de boucles. Les mèches ondulées de sa frange sont peignées de la droite vers la gauche. Parfois, quelques mèches présentent une orientation différente au-dessus du coin externe l'œil droit¹⁹⁰ ou au niveau des tempes¹⁹¹.

Pour Diana E. E. Kleiner, ce motif chevelu se veut plus proche de ceux de Néron que des Flaviens¹⁹². Le nez de Domitien est imposant, crochu comme celui de son père. Sur quelques coins, la pointe du nez semble proéminente¹⁹³. La bouche est longue avec la lèvre supérieure couvrant en partie l'inférieure ; ce trait fait écho, selon l'auteur, aux portraits de Caligula. Le menton est ferme et carré, comme sur les effigies de Vespasien et de Titus. Le visage large repose sur un cou épais. La tranche ramène en avant l'épaule droite et laisse apercevoir le haut du torse. Ce portrait montre un jeune homme, ce qui correspond pleinement à la réalité. La barbe pictée qui se trouve sur plusieurs effigies des émissions de 73 peut être interprété comme un signe représentatif de la jeunesse du

¹⁸³ Le Glay 2007, p. 263

¹⁸⁴ Carradice 2007, p. 82 et planche 30

¹⁸⁵ Carradice 2007, p. 83 et planches 30 à 32

¹⁸⁶ Carradice 2007, p. 87 et planche 32, 418

¹⁸⁷ Mattingly 1966, p. XXIV

¹⁸⁸ Varner 2004, p. 112 et Kleiner 1992, p. 176

¹⁸⁹ Carradice 2007, planche 4, 538 à 541 et Giard 1998, planche XXX, 100 à 107

¹⁹⁰ Carradice 2007, planche 4, 539

¹⁹¹ Giard 1998, planche XXX, 104

¹⁹² Kleiner 1992, p. 176

¹⁹³ Giard 1998, planche XXX, 100

second héritier de Vespasien qui avait alors 22 ans.

Les traits des Flaviens sont reconnaissables grâce au visage large, aux yeux enfoncés et au nez busqué. Mais la chevelure et le motif particulier de la bouche sont, selon Diana E. E. Kleiner, autant de signes de rejet de l'iconographie, du moins une partie, des portraits flaviens. Domitien aurait déjà recherché à se rapprocher de la dynastie des Julio-Claudiens¹⁹⁴.

A partir de 75,

Le deuxième type de portraits est daté entre 75, faisant suite à l'émission des premières effigies monétaires, et 81, date de l'accession de Domitien au principat¹⁹⁵. La chevelure présente plus de boucles au niveau de la frange alors que les tempes ont légèrement tendance à se dégarnir. Cette chevelure qui descend toujours un peu bas sur le front est organisée un peu différemment. Les tempes se couvrent de mèches qui vont jusqu'à la moitié haute voire jusqu'au milieu de l'oreille¹⁹⁶. Le mouvement de la frange contrebalancé par ces mèches qui descendent devant les oreilles forme un angle qui rappelle les portraits monétaires de Titus. Certaines des boucles frontales et temporales semblent avoir été traitées en « tire-bouchon »¹⁹⁷. Ce trait est relativement nouveau car il ne se retrouve pas sur le traitement des chevelures de Vespasien et de Titus – du moins sur les effigies monétaires¹⁹⁸. Le mouvement de la frange reste cependant le même, de droite à gauche.

Les traits du visage semblent plus appesantis, plus matures. Sous un front imposant, les yeux sont petits et rentrés. Si le nez reste la plupart du temps busqué, certaines effigies monétaires commencent à montrer un nez qui diminue, se raidit et dont la pointe est tombante¹⁹⁹. La bouche présente toujours une lèvre supérieure surplombant l'inférieure. Le menton, comme sur les effigies du père et du frère aîné, est proéminent. Ce portrait monétaire se diffuse à partir du troisième consulat de Domitien en 75 jusqu'à la fin du principat de Titus en 81.

Le dernier type monétaire

¹⁹⁴ Kleiner 1992, p. 176

¹⁹⁵ Varner 2007, p. 112 et Kleiner 1992, p. 176

¹⁹⁶ Carradice 2007, planche 49, 833 et 835

¹⁹⁷ Varner 2007, p. 112 « corkscrew »

¹⁹⁸ Comparer avec les sesterces ayant Domitien au droit (Carradice 2007, planche 52, 925 et 926)

¹⁹⁹ Pour le principat de Vespasien, voir Giard 1998, planche LXIII, 764 et pour le principat de Titus, Carradice 2007, planche 106, 330

Le troisième type s'observe sur les frappes du principat de Domitien, entre 81 et 96. Les portraits de ces années partagent des ressemblances avec les précédents tout en annonçant des changements qui détonnent avec ceux des Flaviens précédents.

La ligne de cheveux est plus haute, laissant au front davantage d'amplitude. La chevelure connaît une nouvelle organisation. Depuis l'occiput jusqu'au front, les mèches sont coiffées en séries de vagues. Cette coiffe s'éloigne considérablement des styles chevelus vus pour les deux Flaviens précédents. Elle en rappelle un autre, celui de Néron, agrémenté de mèches en virgule²⁰⁰. Les mèches frontales sont toujours orientées de la droite vers la gauche, mais de manière plus méticuleuse. Sur la tempe gauche, les mèches sont orientées dans le sens inverse. Cette organisation n'est pas sans rappeler les deux dernières coiffures de Néron. Les sourcils sont généralement droits, ce qui souvent diminue la taille de l'œil. Le nez busqué de manière plus ou moins prononcée se retrouve et rappelle l'appartenance de Domitien aux Flaviens²⁰¹. Cependant, de plus en plus d'effigies montrent un nez droit, comme il apparaissait déjà sur certaines de type II²⁰². La lèvre supérieure est saillante et recouvre partiellement la lèvre inférieure, comme sur les anciens types de Domitien. Le menton reste proéminent mais d'une moindre manière. Dans un grand nombre des effigies monétaires de cette époque, les portraits gardent des signes évidents d'appartenance à la *gens Flavia*. Cependant, ils semblent atténués, rendant ainsi au portrait des proportions plus harmonieuses, qui ne sont pas sans rappeler celles des portraits monétaires des Julio-Claudiens.

Les différents types statuariers

Le premier type monétaire ne trouve pas d'écho dans la statuaire²⁰³. En revanche, des portraits sculptés semblent correspondre au type II des effigies monétaires.

Le premier type

Le portrait G 1394 conservé à la Glyptothèque de Munich présente de fortes ressemblances

²⁰⁰ Varner 2007, p. 112 « Nero's coma in *gradus formata* hairstyles »

²⁰¹ Giard 1998, planche XCII

²⁰² Giard 1998, planche XCIII, 82, 84, 86 entre autres

²⁰³ Kleiner 1992, p. 176

avec les effigies monétaires des années 75 à 81²⁰⁴. On retrouve le même schéma capillaire. La frange empiète sur une partie du front. Cette dernière est composée de mèches plates orientée vers la gauche, hormis deux mèches au-dessus de l'oreille droite. Cette organisation se veut fidèle aux images de monétaire de Domitien et s'éloigne donc des portraits monétaires et sculptés de Vespasien et de Titus. Cependant, l'air de famille est toujours sensible sur les traits du cadet. Les yeux sont grands comme eux de son frère et enfoncés comme sur les représentations de Vespasien. Le nez busqué rappelle également ceux des effigies monétaires des autres hommes de sa famille.

Toutefois, la comparaison familiale doit laisser place à une indépendance que Domitien évoque dès ces années. Sa lèvre supérieure protubérante devient l'une de ses caractéristiques sculptées. Il l'aurait empruntée à Caligula²⁰⁵. La référence aux Julio-Claudiens ne s'arrête pas là ; l'organisation de la frange serait un écho aux coiffes néroniennes²⁰⁶.

Dès les premières représentations sculptées, Domitien cherche à s'éloigner des traits familiaux choisis par Vespasien. Et cette différence va perdurer jusqu'au début du principat de Domitien où elle ne fera que s'accentuer.

Le type II

Le changement de portrait n'intervient pour Domitien qu'avec son arrivée au pouvoir suprême, en septembre 81. Un type II en statuaire est alors créé en même temps que le type III en numismatique. Le portrait en marbre du Museo del Palazzo dei Conservatori illustre ce dernier type statuaire. Les mêmes caractéristiques que pour les effigies monétaires sont observables. Le front est dégagé de la frange. L'organisation capillaire a changé : les mèches ondulées sont rangées en virgule, vers l'avant jusqu'à la frange. Ce trait rappelle les coiffures de Néron. L'organisation de la frange est plus réfléchi : un mouvement de droite à gauche balaie la frange, excepté au-dessus de la tempe droite. Les yeux sont toujours enfoncés sous des sourcils au doux relief. Le nez est toujours légèrement busqué. Ce sont autant de traits qui rappellent les portraits des deux autres empereurs. En revanche, la lèvre supérieure saillante distingue toujours Domitien des membres de sa famille.

Le portrait sculpté reprend avec une exactitude remarquable les autres mis en avant sur les effigies monétaires du type III.

²⁰⁴ Voir annexes : planche 17

²⁰⁵ Kleiner 1992, p. 176

²⁰⁶ Kleiner 1992, p. 176. La frange de Domitien peut être comparée à celle de Néron (portrait Br 22, Musée du Louvre)

Un Domitien au Musée du Louvre

Le Musée du Louvre conserve un portrait aux traits de Domitien, inventorié Ma 1264²⁰⁷. Fait de marbre, il présente le *princeps* cuirassé. Le buste repose sur un pied douche qui a été ajouté postérieurement. Un collet ajuste la tête au buste ; la tête ne devait certainement pas appartenir à ce torse. Les restaurations et les ajouts postérieurs sont présents. Ainsi, le nez et les oreilles sont des restaurations en marbre. La partie supérieure de la tête a été retravaillée et la couronne est un ajout. Le tout mesure 87 cm de hauteur. Rentrée dans les collections publiques après avoir appartenu à la collection Albani, la provenance n'est pas connue²⁰⁸. Le buste étant moderne, il ne convient pas de l'intégrer dans le propos²⁰⁹.

Sous la couronne de laurier²¹⁰, la frange présente des mèches plates, dont l'extrémité est orientée vers la gauche. Cette organisation très méticuleuse rappelle les chevelures froidement dessinées de certains Julio-Claudiens²¹¹. Sur les tempes, des mèches ondulées, presque bouclées descendent jusqu'à atteindre la moitié supérieure des oreilles. Sous cette coiffure, le front n'en ressort pas carré comme sur les portraits de Vespasien et de Titus ; au contraire, il prend une forme plutôt douce, arrondie.

Cette forme est soutenue par le dessin des sourcils, arrondis également. Les grands yeux, qui ne sont pas à fleur de peau, sont encadrés par les paupières supérieures et inférieures. Cette forme arrondie pour le haut du visage est comparable avec d'autres portraits de Domitien. La tête conservée au Museum of Fine Arts de Boston présente, en-dessous d'une frange en arc de cercle, des sourcils au dessin arrondi. Les yeux en amande sont insérés entre une paupière supérieure incisée et une paupière inférieure suggérée par un gonflement. Toutefois, il faut noter que l'organisation des mèches frontales ne correspond pas à la coiffure observée sur le portrait Ma 1264. En effet, dans le cas de l'effigie sculptée de Boston, la frange et le reste de la chevelure rappellent sans conteste ceux de Néron²¹². Cette observation mène à proposer que les traits de Domitien ont été gravés par-dessus un ancien portrait de l'empereur poète. Le portrait retaillé en Domitien aurait été exécuté entre 69 et 75. Cette datation affine celle donnée par Wegner en 1966 ; il classait déjà ce portrait dans les premières représentations de Domitien, durant le principat de

²⁰⁷ Voir annexes : fiche 10 et planche 16

²⁰⁸ Kersauson 1996, p. 551

²⁰⁹ Kersauson 1996, p. 551

²¹⁰ Kate de Kersauson parle d'une couronne de laurier et puis de chêne (Kersauson 1996, p. 551). Il semblerait que la première option soit la bonne.

²¹¹ Kersauson 1996, p. 551

²¹² <http://www.mfa.org/collections/object/domitian-151340>, consulté le 23 août 2014

Vespasien entre 69 et 79²¹³.

Pour une coiffure semblable à celle qui orne le Domitien parisien, il faut se tourner vers les portraits du type III. En effet, on retrouve cette organisation chevelue sur des effigies monétaires datant du règne de Domitien²¹⁴. Des portraits en ronde-bosse présentent également cette coiffure ; le portrait gravé sur les reliefs de la Chancellerie est l'un d'entre eux. La date de son exécution ne fait aucun doute et sert ainsi de repère. Le visage en haut relief est orné d'une frange de deux rangées de mèches. Traitées en virgule, la rangée supérieure suit un mouvement vers la droite alors que la rangée inférieure voit les mèches se tourner vers la gauche du visage. Seules quelques mèches sur la tempe gauche sont d'un mouvement opposé. Cette organisation méticuleuse est identique à celle du portrait Ma 1264. La limite supérieure du front ne forme pas un arrondi aussi parfait que pour le portrait du Louvre. Il est probable que la taille en haut relief explique la légère dissymétrie.

Ce dernier semble cumuler deux choses : une coiffure de type III et une forme générale pour le haut du visage qui reprend celle de portraits plus anciens.

Le nez est droit mais sa pointe n'est pas proéminente. La bouche, petite, présente des lèvres d'épaisseur égale. Le menton est indiqué, bien qu'il ne soit pas aussi saillant que sur les effigies monétaires.

Ce portrait propose certains traits de Domitien. Mais les caractéristiques propres à l'air de famille flavien sont absentes ou comme gommées. Le nez trop droit pour Domitien, la bouche entr'ouverte aux lèvres égales ainsi que le menton trop timide incitent à penser que le visage a lui aussi été retouché. L'équipe allemande de Max Wegner juge d'ailleurs que « la majorité du portrait est composée d'ajouts » et que « le reste a fortement été revu »²¹⁵. Ils ajoutent que le portrait Ma 1264 n'a rien en commun avec les portraits connus et reconnus comme représentant Domitien.

Comme nous l'avons vu, le Domitien parisien partage difficilement des traits communs avec des portraits d'un même type statuaire. Kate de Kersauson partage l'opinion allemande ; pour elle, les traits de Domitien ont été « dénaturés »²¹⁶ pour en faire une figure au goût julio-claudien. Cette recherche de classicisme autorise l'auteur à dater la reprise du buste à la fin du XVIIIe siècle²¹⁷. Pourtant, l'historiographie soutient l'identification à Domitien ; dans les catalogues d'Antoine Héron de Villefosse, le buste est décrit comme un « Domitien cuirassé »²¹⁸, puis comme « Domitien

²¹³ Megner 1966, p. 37

²¹⁴ Voir plus haut

²¹⁵ Wegner 1966, p. 104 « Der größte Teil des Kopfes besteht aus Ergänzungen. Das Übrige stark überarbeitet. »

²¹⁶ Kersauson 1996, p. 551

²¹⁷ Kersauson 1996, p. 551

²¹⁸ Héron de Villefosse 1890, n°2452

couronné de laurier »²¹⁹. Si l'historiographie nous porte à penser qu'il s'agit d'un portrait du dernier des Flaviens, l'analyse stylistique et des traits indique que l'origine antique de la conception du visage de Domitien est très incertaine.

Portraits en glyptique

Une intaille en jaspe

L'intaille plate, faite de jaspe sanguin, mesure 1,1cm de hauteur pour 0,9 de largeur et 0,3 d'épaisseur²²⁰. Elle est entrée dans les collections de la Bibliothèque nationale de France avec le legs Seguin, en 1909²²¹.

Une tête d'homme, tournée vers la gauche, est gravée dans le jaspe. En arrière-plan, un caducée montre le rapprochement du jeune homme à Mercure. Devant une telle association, le personnage gravé dans l'intaille doit être un membre de la famille impériale. La chevelure composée de boucles est très volumineuse, mais on perçoit tout de même l'oreille qui s'en détache. La chevelure tombe sur le front qu'elle cache un peu. Un peu bombé, le front laisse place à un nez droit à la pointe proéminente. L'œil est gros et globuleux ; il se tient sous un grand sourcil arqué. La joue pleine mène à la bouche entr'ouverte, aux lèvres épaisses. Le menton faiblement saillant précède le pli qui sert de transition avec le cou. Ce dernier, long, descend jusqu'aux épaules et au haut du torse.

La datation de cette intaille n'est pas aisée. En effet, dans un premier temps, se relèvent des détails plutôt d'influence grecque : la tête à la forme très arrondie et l'œil au globe bombé en

²¹⁹ Héron de Villefosse 1896, n°1264

²²⁰ Voir annexes : fiche 23 et planche 29

²²¹ Vollenweider 2003, p. 126 et p. 235

appellent à l'art grec²²². Toutefois, d'autres éléments ramènent à l'art flavien : le relief de l'intaille est typique de cette dynastie et la tranche se retrouve sur de nombreuses monnaies flaviennes²²³. Dès les premières émissions monétaires sous l'aval de Vespasien, cette tranche si particulière se retrouve aussi bien sur les effigies monétaires de Vespasien que de ses deux fils. Sur des deniers frappés dans les ateliers de Rome en 69 – 70, Vespasien, la tête tournée vers la droite et laurée, présente le haut de son épaule et le haut du torse. Cette tranche se repère par les deux sommets qui interrompent la ligne limitant l'effigie. Ce procédé permet de souligner le haut des pectoraux, d'intégrer l'épaule à l'effigie et de terminer à l'extrémité basse du cou²²⁴. Les effigies en revers des deux héritiers affrontés revêtent la même tranche. De plus, l'effigie monétaire de chacun des fils de Vespasien partage sensiblement la même proportion entre la tête et le cou que le portrait gravé sur cette intaille.

D'après ces constatations, Marie-Louise Vollenweider a finalement daté l'intaille de l'époque flavienne²²⁵. Or, le personnage, du fait de son assimilation avec Mercure, est un prince : dans le contexte de l'époque, le choix repose sur Titus ou Domitien. Cependant, le témoignage de Stace qui évoque l'assimilation de Domitien à Hercule ne permet d'affirmer que le fils cadet de Vespasien ait pu également être représenté en Mercure²²⁶. Les traits ne correspondent pas à l'un des types de Titus. Il en est de même pour la correspondance avec les types statuaires et monétaires de Domitien. Cependant, la coiffure arrangée en boucles grossières peut faire écho au portrait découvert à Ostie représentant le cadet de Vespasien²²⁷. Marie-Louise Vollenweider conclut à l'identification du prince en Domitien, au début du principat de son père. La jeunesse des traits de Domitien et la correspondance avec des monnaies frappées durant les premières années du principat de Vespasien ont mené l'auteur à une datation haute, autour de 70²²⁸.

Une ronde-bosse en calcédoine

Autre portrait en pierre semi-précieuse de Domitien, un buste en ronde-bosse de calcédoine²²⁹. La pierre est de couleur légèrement cendrée au niveau de la tête, avant de devenir brune au niveau du cou puis du buste. Les mesures sont de 5 cm en hauteur, 4,1 cm en largeur et 2,4

²²² Vollenweider 2003, p. 127

²²³ Vollenweider 2003, p. 127

²²⁴ Giard 1998, p. 87 et planche XXVII, 1 et 2

²²⁵ Vollenweider 2003, p. 126

²²⁶ Stace, *Silves*, III et Vollewendier 2003, p. 127

²²⁷ Wegner 1966, pl. 24

²²⁸ Vollenweider 2003, p. 127

²²⁹ Voir annexes : fiche 24 et planche 29

cm pour l'épaisseur. Il est entré dans les collections du Cabinet des Médailles en 1915 après être passé dans la collection Crignon de Montigny²³⁰.

Le second fils de Vespasien est représenté de face, imberbe et cuirassé. L'égide orne son buste. La chevelure est composée de mèches en virgule. Elles forment un bourrelet au-dessus de la nuque. Du côté du visage, les mèches sont ramenées sur le front et la tempe gauche, et sont orientées vers la gauche. Le mouvement de la chevelure est différent sur la tempe droite et se fait vers la droite. La chevelure ne descend pas le long des oreilles grandes, voire mal proportionnées. La haute ligne des cheveux dégage le front. Grand et bombé, il forme deux angles au contact de la chevelure, au-dessus des tempes. Cette configuration reprend celle de Vespasien et de Titus, aussi bien sur des effigies monétaires que sur des portraits sculptés et gravés. Les hauts sourcils arrondis aèrent le regard. Les grands yeux sont situés entre une paupière supérieure incisée et un gonflement dans le matériau qui veut suggérer la paupière inférieure. Encore une fois, ce trait est partagé par de nombreux portraits de Domitien. Le regard du spectateur descend ensuite le long du nez busqué pour arriver à la bouche. La lèvre supérieure surplombe l' inférieure. Le menton est saillant. La délimitation entre le visage et le cou n'est cependant pas nettement coupée.

A part ce dernier point, tous les traits gravés ont déjà été retrouvés sur des portraits du dernier des Flaviens. On retrouve tout d'abord des traits caractéristiques de la dynastie flavienne : le nez busqué, le menton saillant et le cou épais par exemple. Des effigies monétaires font état d'autres points décrits plus haut : même chevelure, même front et composition du regard, même bouche. Cette dernière se retrouve dans cette forme sur des monnaies frappées dès 73, donc dès le premier type de portrait du futur *princeps*²³¹. Elle perdure sur les portraits de types II et III. La coiffure n'apparaît elle qu'à partir de l'accession de Domitien au principat, en septembre 81. Les coins aussi bien que les portraits en ronde-bosse de cette époque la portent. Ces deux points permettent alors de dater la réalisation de ce portrait entre 81 et 96, durant le règne du dernier des Flaviens.

²³⁰ Vollenweider 2003, p. 133

²³¹ Voir plus haut

Comparaison des différents portraits

Les portraits en divers matériaux montrent un retour à l'idéalisation des traits. Ce retour au classicisme se fait progressivement. Dès ses premières représentations individuelles, Domitien cherche à gommer les traits familiaux. Mais ce n'est qu'une fois sur la plus haute marche du pouvoir que Domitien va pouvoir remplacer le traitement expressionniste pour un travail plus froid de ses portraits. Cette froideur des traits se traduit par l'abandon des signes de l'âge. De même, le rapprochement avec les portraits julio-claudiens dépasse le simple classicisme d'exécution. Les traits physiques d'empereurs passés sont dorénavant plus lisibles sur le visage de Domitien.

Ces changements sont visibles sur tous les types de support. Cela montre bien l'unité que forment tous les portraits, quelque soit leur matériau.

La bonne connaissance des portraits de Domitien a permis d'établir une typologie solide, que ce soit en numismatique ou en ronde-bosse. Ainsi les portraits en glyptique ne sont pas une aide nécessaire à l'identification du *princeps*. Cependant, leur comparaison avec les effigies d'autres matériaux met l'accent sur la cohérence du portrait d'un même personnage.

Si les portraits de trois empereurs posent de nouveaux jalons pour l'art, sont-ils suivis par les effigies de particuliers ?

Les portraits d'inconnus

L'image omniprésente de l'empereur dans le quotidien des Romains se veut influente pour les portraits de particuliers. Voyons si les exemples du corpus étudié portent les traces de cette influence.

Les portraits Ma 4520 et Ma 4669

Le Musée du Louvre conserve deux portraits d'inconnus répertoriés dans le catalogue rédigé par Kate de Kersauson et datés de l'époque flavienne.

Le portrait Ma 4520

Le premier d'entre eux est répertorié Ma 4520²³². Taillé dans un marbre à grain serré et terne, il mesure 39 cm de hauteur pour 19 cm de largeur et 21 cm de profondeur. Des traces de restauration sont visibles. Le nez et les sourcils ont été refaits ; la bouche a été reprise à l'époque moderne. Des taches plus sombres sur la pierre indiquent également des reprises. La provenance de la pièce n'est pas renseignée car elle était déjà présente dans l'ancien fonds²³³.

Le visage est charnu. La chevelure est traitée en différentes petites mèches qui sont peu différenciées les unes par rapport aux autres. Elles sont grossièrement indiquées au sommet du crâne²³⁴. L'organisation se fait par un étagement des boucles sur les côtés et à l'arrière de la tête. Les cheveux descendent d'ailleurs jusqu'un peu après la naissance de la nuque. La frange est légèrement tombante en son milieu, sur le front. Les mèches ramenées vers l'avant, sur les tempes montrent une chevelure très foisonnante. Cette association entre une frange relativement droite et

²³² Voir fiche 11 et planche 19

²³³ Kersauson 1996, p. 56

²³⁴ Kersauson 1996, p. 56

des mèches temporales proéminentes engendrent la formation d'angles droits de part et d'autre du front. Deux autres mèches courtes, plus légèrement en relief sur le marbre, sont ramenées vers l'avant, devant les oreilles. L'arcade sourcilière est droite puis présente un pli convexe tombant à l'extérieur de l'œil. La paupière supérieure est marquée, courte et épaisse. Un pli de chair entre cette paupière et le sourcil semble être une forme atténuée du bourrelet subsourcilier. Les yeux sont globuleux, légèrement à fleur de marbre. La paupière inférieure est signalée grâce à un gonflement et à la présence d'une cerne. Malgré cette dernière, aucune ride d'expression n'est observable. Seule la suggestion est de mise. Ainsi, une légère dépression de chaque coin du nez représente le sillon naso-labial. De chaque côté de la bouche, un pli oblique, uniquement visible sur le profil, cache le départ des commissures. La lèvre inférieure est épaisse de face mais semble être moins saillante que la lèvre supérieure, comme le montrent les photographies du profil. A la suite de la bouche et de la dépression qui la suit, un menton saillant se présente à la vue. La transition entre ce dernier et le cou se fait par un pli marqué dans la pierre. Sur la vue du profil gauche, la pomme d'Adam semble être marquée.

Le portrait Ma 4669

Le second portrait d'inconnu répertorié par Kate de Kersauson²³⁵ pour l'époque flavienne est inventorié Ma 4669²³⁶. Il est taillé dans un marbre à grain moyen et mesure 25 cm de hauteur pour 20 cm de largeur et 23 de profondeur. Le nez a été refait en plâtre. La provenance et sa date d'acquisition sont inconnues.

Le portrait, qui ne semble qu'ébauché, présente la tête d'un jeune homme reposant sur un pied-douche d'époque moderne. La chevelure est composée de mèches « moutonnantes »²³⁷, seulement suggérées. La frange est droite, les mèches temporales ramenées vers l'avant. Les favoris ne semblent n'avoir jamais été terminés²³⁸. Sous un front dégagé et droit, les yeux assez grands sont enfoncés sous des arcades sourcilières arrondies. Le bas du visage présente un aspect droit, ce qui semble indiquer que cette partie est moins achevée que le reste. En effet, par le manque de modelé, l'espace entre le nez et les lèvres, la bouche et le menton forment une même ligne de profil. La transition entre le menton et le cou n'est, elle non plus, pas soulignée.

L'état d'ébauche ne permet pas de décrire avec plus de précisions la tête de l'inconnu. Le

²³⁵ Kersauson 1996, p. 58

²³⁶ Voir annexes : fiche 12 et planche 19

²³⁷ Kersauson 1996, p. 58

²³⁸ Kersauson 1996, p. 58

manque d'informations rend peu possible une datation certaine. Seule la forme des boucles qui rappelle à Kate de Kersauson les cheveux en coques de Marc-Aurèle et des personnages de son temps²³⁹, lui permettent d'avancer la date du IIe siècle de notre ère. Mais elles ne lui permettent pas d'éclipser entièrement une datation plus haute, vers la fin du premier siècle de notre ère.

Un exemple de *zeitgesicht* ?

Comme nous venons de le voir, seul le premier portrait décrit peut se prêter à une lecture plus sérieuse. Sur celui-ci, certains traits des empereurs flaviens sont discernables. Le front reprend ainsi la forme aux extrémités angulaires de Vespasien, Titus et du premier type sculpté de Domitien. Ainsi, le portrait de l'inconnu reprend un trait physique flavien. Et ce n'est pas le seul. Le regard est composé par des yeux globuleux à fleur de peau qui reprennent dans l'idée ceux de Titus. Le léger bourrelet subsourcilier fait écho à celui des effigies flaviennes. La suggestion par le modelé des rides naso-labiales et des plis obliques se trouve déjà sur les effigies de Titus. Le profil de la partie basse du visage est commun à ceux des dirigeants flaviens : une bouche petite, aux lèvres plutôt épaisses, suivie d'une dépression et d'un menton saillant. La transition entre le menton et le cou est aussi un détail flavien. Toutes ces caractéristiques communes entre le portrait de cet inconnu et les représentations des empereurs flaviens sont à ajouter à leur traitement expressif. Un air est commun ; un air qui accentue les particularités voire les imperfections d'un visage. Ce concept s'éloigne de beaucoup de la jeunesse idéalisée d'Auguste ou, plus proche des Flaviens, de l'exagération pathétique hellénistique de Néron. Une mouvance qui se trouve dans les portraits des empereurs semble se retrouver chez les particuliers.

Ce procédé en appelle à deux phénomènes étudiés par les chercheurs. A.-K. Massner, en 1982, a développé la théorie de l'*angleichung*²⁴⁰. Il la définit comme une « répétition délibérée de détails iconiques, formels ou physiologiques des portraits d'Auguste dans des portraits des autres membres de la dynastie Julio-Claudienne »²⁴¹. Si l'auteur n'évoque que le cas d'Auguste et des membres de sa famille, le concept est aujourd'hui étendu à l'ensemble des dynasties impériales²⁴². Cette manière délibérée de marquer un lien de parenté avec l'empereur établit du même coup un lien avec le pouvoir. Cette volonté est inhérente à la cour et surtout aux membres de la famille

²³⁹ Kersauson 1996, p. 58

²⁴⁰ Cité dans Fejfer 2008, p. 272

²⁴¹ Massner 1982, « deliberate repetition of iconic, formal or physiologic details of the portraits of Augustus in portraits of the other members of the Julio-Claudian dynasty », in Fejfer 2008, p. 272

²⁴² Ainsi Fejfer l'évoque pour les Flaviens dans Fejfer, 2008, p. 275

impériale. Par ce procédé, il est possible pour l'empereur d'ériger des liens familiaux qui sont parfois distendus.

Est-ce le cas du portrait Ma 4520 ? Bien que les points communs soient nombreux, une certaine individualisation semble transparaître à travers le portrait de cet inconnu. La chevelure présente de nettes différences : la hiérarchisation des mèches par étages sur les côtés et l'arrière de la tête ne font écho ni au portrait de Vespasien, ni à ceux de ses fils. Le visage, quoique charnu, reste long ; la forme carrée des Flaviens n'est ainsi pas respectée. Ces détails de poids prouvent que le portrait de l'inconnu ne répond pas au concept de l'*angleichung*. Il paraît logique d'affirmer que l'inconnu n'était certainement pas un membre de la *gens Flavia*. Peut-être n'appartenait-il pas à la cour non plus.

Le second phénomène mis en avant par les chercheurs se veut repérer une ressemblance entre les portraits impériaux et ceux d'inconnus, mais d'une façon moins prononcée que dans le cas de l'*angleichung*.

Le portrait impérial est alors perçu comme une référence auquel les riches Romains se comparent. Les particuliers imitent certaines constitutions du portrait impérial : la pose de la tête, l'arrangement de la chevelure et de la barbe, l'expression du visage et la physionomie²⁴³. Contrairement à l'*angleichung*, le portrait de particuliers n'est pas entièrement aux traits de l'empereur ; leur image n'est pas complètement assimilée à celle de l'empereur. Des différences existent. On parle alors de *zeitgesicht* ou « visage d'époque » comme le propose Paul Zanker²⁴⁴. C'est ainsi qu'il nomme l'influence du portrait impérial sur les productions statuariques des autres classes de la société. Le *zeitgesicht* ne concerne ni les membres de la famille impériale, ni l'entourage proche de l'empereur au sein de la cour impériale. En revanche, le phénomène se lit sur les visages sculptés des autres classes de la population, des élites aux classes inférieures, comme les affranchis. C'est pourquoi, durant l'époque flavienne, l'hellénisme est moins sensible dans l'ensemble des portraits de cette époque. Tacite en accorde la venue à l'influence des choix de Vespasien, qui militait pour un mode de vie plus modeste que Néron²⁴⁵. Ainsi, les modifications du portrait sont passées de rang impérial aux autres rangs de la société.

Ces modifications, ces similitudes entre les portraits d'un empereur et des particuliers se lisent sur le portrait Ma 4520 du Musée du Louvre. Toutefois, comme on a pu le voir plus haut, des différences – comme le visage large et une chevelure particulière – marque le caractère propre,

²⁴³ Fejfer 2007, p. 271

²⁴⁴ Zanker 1982, p. 309

²⁴⁵ Fejfer 2007, p. 275

l'individualité du personnage représenté. Le portrait de l'inconnu Ma 4520 cumule bien ressemblances et dissemblances avec le portrait impérial. Par conséquent, il semble bien répondre à la définition du « visage d'époque ». Cependant, si certains traits impériaux sont observables sur ce portrait, ils sont beaucoup moins expressifs que sur les portraits des Flaviens. Pourquoi ? Est-ce une caractéristique du « visage d'époque » ?

Jane Fejfer avance une hypothèse²⁴⁶. Elle rappelle que la plupart des classes sociales ne s'offrait un portrait qu'au moment du décès de la personne. Or, le contexte funéraire est plus enclin à l'idéalisation ; il faut que le défunt puisse apparaître aux yeux des prochaines générations comme un ancêtre respectable de la famille. Ce désir d'idéalisation du mort peut s'opposer avec certains styles impériaux. Et certainement avec le style flavien. Les rides accentuées, l'affaissement des chairs et les différentes traces de l'âge sur un ton expressif ne correspondaient pas, selon Jane Fejfer, à l'image que les générations suivantes voulaient garder d'un ancêtre²⁴⁷. Cette idéalisation, qui allait de paire avec la glorification de l'histoire familiale, justifie une prise de distance avec le portrait flavien. Cette idée peut expliquer pourquoi les traits flaviens que l'on retrouve sur le portrait sont atténués. Ce phénomène est partagé par l'ensemble des portraits de particuliers qui sont datés de la période flavienne.

Un couple au Cabinet des Médailles

L'intaille n°47 présente un couple dont les bustes sont affrontés²⁴⁸. Le nicolo est légèrement ébréché sur le bord. Il mesure 1,2 cm de haut pour 1,5 de large et 0,3 d'épaisseur. Il est issu de l'ancienne collection du Cabinet du roi ; sa mention en est faite pour la première fois dans l'inventaire de 1664²⁴⁹.

Dans le cadre du portrait masculin, nous nous intéresserons dans un premier temps uniquement au buste de l'homme représenté.

Les traits sont plutôt grossiers. Le profil, tourné vers la gauche, présente un petit visage encastré sous une importante chevelure et une barbe. Le traitement des mèches se fait en deux temps. Au-dessus de l'occiput, les mèches sont ramenées vers l'avant. Ce procédé se retrouve

²⁴⁶ Fejfer 2007, p. 279

²⁴⁷ Fejfer 2007, p.285

²⁴⁸ Voir annexes : fiche 25 et planche 34

²⁴⁹ Vollenweider 2003, p. 132

beaucoup sur les effigies flaviennes, qu'elles représentent Vespasien, Titus ou Domitien. En-dessous de l'occiput, des grosses mèches retombent le long de la nuque. Autre détail capillaire : la barbe. Cette dernière est représentée par de gros traits que l'on retrouve également pour signifier les sourcils. Le manque de détails est flagrant. Cependant, certains traits physiques rappellent les visages des empereurs flaviens : l'œil est profondément enfoncé sous un sourcil épais ; il est inséré entre deux paupières nettement représentée.

Ainsi, peut-on également évoquer le phénomène de *zeitgesicht* dans la glyptique ? Dans l'exemple cité, seul un trait fait écho aux portraits des empereurs. Les mèches ramenées vers l'avant du front rappellent en effet la coiffure des trois dirigeants flaviens. Cependant, les autres caractéristiques sont trop minces pour être rapprochés à celles des portraits impériaux. C'est pourquoi la datation d'époque flavienne vient principalement de la coiffure de la femme. On y reconnaît en effet le « nid d'abeille » et le chignon de nattes arborés par les dames de la période. La glyptique n'est pas ainsi pas une aide pour essayer de retrouver le phénomène du « visage d'époque ». Seule la confrontation entre les rondes-bosses peut établir une grille pour définir ce qu'est un « visage d'époque » masculin à l'époque flavienne.

Les facettes du portrait masculin à l'époque flavienne sont nombreuses. Cependant, grâce à la littérature abondante, les différents types des empereurs sont définis avec assurance. De plus, une forte unité lie toutes les sortes de portraits. De la numismatique à la ronde-bosse, on retrouve le même caractère d'un empereur. Cette unité se lit également en glyptique. Les liens entre les diverses sortes de portraits sont indéniables ; les effigies frappées, gravées et sculptées se répondent. Ainsi, la glyptique peut devenir un appui supplémentaire pour asseoir une identification.

Si l'unité définit l'ensemble des portraits impériaux, il n'en est pas de même pour les portraits d'inconnus. En ronde-bosse, l'influence du portrait du *princeps* est sensible ; c'est le phénomène de « visage d'époque ». Cependant, ce principe est moins évident en glyptique. La faute aux traits pas assez détails. La production de camées et intailles s'est en effet ouverte à une population moins riche que la famille impériale. On parle ainsi de « portraits bourgeois »²⁵⁰. La perte de qualité dans l'exécution de ces portraits peut ainsi s'expliquer par les moyens financiers

²⁵⁰ Vollenweider 2003, p. 11

moindres dont disposent ces « bourgeois ».

Ainsi, la glyptique peut se révéler utile pour les portraits impériaux. En est-il de même pour l'identification des autres membres de la famille impériale ?

Aux côtés des trois dirigeants flaviens, deux femmes : la fille de Titus, Iulia Titi, et l'épouse de Domitien, Domitia. Les deux connurent divers honneurs et représentations aussi bien numismatique qu'en ronde-bosse et glyptique. Est-ce que les différents types de portraits forment une même unité, comme c'est le cas pour les portraits impériaux ? Quelle est la place des portraits de glyptique ?

Les portraits féminins

Première femme présente dans la *gens Flavia*, la fille de Titus. Julie reçut de premiers honneurs dès le principat de Vespasien. Par conséquent, elle est la première à qui est assenée une image réfléchie et politique. Aussi convient-il de commencer avec Iulia Titi.

Les portraits de Iulia Titi

Présentation de la fille de Titus

Julie est la fille que Titus aurait eue avec son épouse Marcia Furnilla²⁵¹. Elle serait née le 13 septembre 64. Peu de choses nous sont parvenues de la vie de Iulia Titi. La raison de sa mort n'est qu'une hypothèse. Elle se serait éteinte des suites d'une fausse couche en 94²⁵². Mais certaines spécialistes pensent qu'il ne faut pas tenir compte des rumeurs de la liaison qu'elle aurait entretenue avec son oncle, Domitien²⁵³. Les maigres renseignements sur l'identité de sa mère, sa date de

²⁵¹ Suétone, *Titus*, IV

²⁵² Suétone, *Domitien*, XXII

²⁵³ Rosso 2009, p. 205

naissance et de mort ne sont pas certaines²⁵⁴.

Les sources littéraires n'apportent que peu de connaissances sur la vie de la princesse flavienne. Suétone lie le destin de Julie à celui de son oncle. Dans son développement sur Domitien, le secrétaire d'Hadrien évoque en effet une liaison entre l'oncle et la nièce et la fausse couche qui serait à l'origine de la mort de Julie. Les autres auteurs ne sont pas plus diserts ; Pline le Jeune évoque uniquement Julie pour relater la même histoire²⁵⁵.

Sa grande présence en numismatique

Si les sources littéraires ne sont pas prolixes au sujet de Julie, la numismatique en raconte beaucoup plus. Iulia Titi reçut de son vivant beaucoup d'honneurs officiels qui étaient visibles sur les sources épigraphiques mais surtout en numismatique ; elle en aurait plus reçu que Domitia Longina, l'épouse de Domitien²⁵⁶. Elle est la première femme de la *gens Flavia* à être appelée *Augusta* et à posséder son propre monnayage²⁵⁷. Elle garde les honneurs qui lui sont rendus durant toute la période flavienne : depuis Vespasien, quand des coins la représentent dès 72, jusqu'en 94, date présumée de sa mort. Emmanuelle Rosso répertorie cinq types monétaires et suppose qu'il en est sans doute de même pour la ronde-bosse²⁵⁸. A titre de comparaison, Domitien n'est représenté que sous trois types de portraits différents, monnayage et ronde-bosse compris. De plus, il fallut attendre Faustine la Jeune pour qu'une femme de la famille impériale dépasse Julie en nombre de types. En effet, on connaît pour l'épouse de Marc-Aurèle autant de types monétaires et neuf différents pour la ronde-bosse²⁵⁹. A comparaison, il est étonnant que la fille d'un empereur qui ne fut jamais impératrice eût le même nombre de types monétaires que l'épouse qui resta trente ans aux côtés de Marc-Aurèle.

Plusieurs raisons pourraient expliquer une telle importance monétaire. Une femme de la famille impériale se doit de répondre à des exigences. Elle doit perpétuer la dynastie, transmettre la légitimité dynastique à travers l'enfantement. Or, bien que les sources littéraires soient ténues, aucun enfant de Julie n'a jamais été mentionné. Il en est de même en numismatique. Le rôle de

²⁵⁴ Rosso 2009, p. 205

²⁵⁵ Pline le Jeune, *Lettres*, IV, 6

²⁵⁶ Rosso 2009, p. 206

²⁵⁷ Rosso 2009, p. 206

²⁵⁸ Rosso 2009, p. 206

²⁵⁹ Rosso 2009, p. 206

mère d'un héritier n'a ainsi jamais pu être appliqué à Julie.

Autre possibilité : Julie pourrait avoir été le moyen de lier vertus publiques et privées comme la fécondité, la prospérité, la concorde conjugale et l'harmonie filiale. Selon Emmanuelle Rosso, ce ne fut pas le cas²⁶⁰. D'ailleurs, Domitia Longina, par son statut d'épouse impériale, convenait plus à ce rôle.

La dernière idée avancée en appelle à la notion de *Concordia*, utilisée lors d'une guerre civile ou d'un vide dynastique. Seule une femme peut l'incarner ; Julie aurait été un instrument pour symboliser la *Concordia* au sein de la famille impériale. Son incarnation permettait de souligner la solidité des liens familiaux ainsi que la puissance de la *gens Flavia* malgré l'absence d'héritiers.

En même temps Julie était la femme la plus jeune de la famille impériale ; elle canalisait ainsi tous les espoirs de descendance et d'agrandissement des Flaviens. La surreprésentation de Julie aurait donc pour origine la volonté de montrer la cohésion de la famille impériale tout en soumettant l'idée que la venue d'un héritier n'était pas chose impossible. Sans ces deux critères, Julie n'aurait certainement pas connu un tel déploiement de son image²⁶¹.

A l'importance que revêtit l'image publique de la fille de Titus, il est compréhensible que le nombre de types se soit accru et ait évolué en fonction des attentes de la famille impériale.

Les différents types de portraits monétaires

Les premières apparitions

A l'avènement des Flaviens, Julie est le seul membre féminin de sang de la famille impériale. La femme de Vespasien, Domitilla Maior, est morte avant l'avènement des Flaviens à une date ignorée. L'unique fille de Vespasien, Domitilla Minor, est également morte avant l'arrivée de son père au pouvoir, à une date encore inconnue. Julie était alors la seule femme et la seule descendante de la *gens Flavia* à cette époque.

Ce fait explique que les premières effigies monétaires de la fille de Titus apparurent dès 72, durant le principat de Vespasien. Elle apparaît aux côtés de son père, sur un piédestal. Cette représentation est très rare ; la tendance va plutôt à la représentation du couple impérial. Or, à cette

²⁶⁰ Rosso 2009, p. 208

²⁶¹ Rosso 2009, p. 208

date, l'épouse de Titus a été remerciée. Julie sert de substitut ; elle vient combler le manque féminin autour du premier fils de Vespasien et par la même occasion, le pouvoir des Flaviens s'en voit renforcé. A défaut d'une épouse, Titus est capable de présenter une fille qui saurait un jour donner un descendant à la famille impériale. Par sa place sur le monnayage et aux côtés de son père, Julie devient un « substitut d'épouse pour le César Titus »²⁶².

Tel père, telle fille

Cependant, la place de Julie a rapidement changé à l'occasion de son mariage avec Titus Flavius Sabinus, fils ou petit-fils du frère de Vespasien. Ce nouveau couple occupe alors une position semblable au couple formé par Domitien et Domitia Longina. Car, en cas d'union féconde, le pouvoir passera des mains de Titus à celles de son petit-fils. C'est pourquoi l'importance de Julie dans les espoirs dynastiques s'accrut par ce mariage. Elle obtint alors le titre d'*Augusta* et occupa une place encore plus grande en numismatique. Un nouveau type monétaire fut alors créé : le type III. Plusieurs sous catégories sont rassemblées sous ce type²⁶³. Les traits juvéniles de Iulia Titi laissent place à des traits plus matures, dignes d'une future matrone romaine.

Durant les deux années de règne de Titus, de nouveaux changements s'amorcent dans le portrait monétaire de Julie. Tout d'abord, la tête de Julie s'agrément d'une couronne. Cette distinction est assez rare chez les effigies monétaires flaviennes de l'époque pour être soulignée. Seul le portrait frappé de « Diva Domitilla » présentait un tel emblème. Autre changement : les traits de Julie s'épaississent et se rapprochent sensiblement de ceux de son père. Une certaine homogénéisation du portrait de Julie avec celui de son père s'opère ici²⁶⁴. Le transfert des traits impériaux sur ceux de son proche entourage répond au concept de l'*angleichung*, développé par Massner²⁶⁵.

Après la mort de Titus

En 81 le changement d'empereur bouscule l'image monétaire de Julie. Elle devint alors « IULIA AUGUSTA DIVI TITI F(ilia) ». L'image de Julie évolue et suit celle de l'épouse du nouvel

²⁶² Rosso 2009, p. 210

²⁶³ Rosso 2009, p. 212

²⁶⁴ Rosso 2009, p. 213

²⁶⁵ A.-K. Massner cité dans Fejfer 2008, p. 272

empereur, Domitia. Alors, abandonnant les traits de son père, le visage monétaire de Julie voit sa lèvre inférieure marquer un retrait par rapport à la supérieure. Cette caractéristique est fortement liée au portrait de Domitien. Le phénomène de l'*angleichung* est encore visible mais avec un autre personnage référent, entraînant la création d'un nouveau type monétaire (type IV)²⁶⁶. L'élaboration parallèle des images monétaires des deux femmes de la famille impériale n'est pas anodine ; elle est un moyen de mettre les deux personnages sur un pied d'égalité²⁶⁷. Un peu plus tard, lors de l'exil de l'épouse impériale, Iulia Titi restait la seule femme flavienne à Rome. Pendant cette répudiation, Domitia vit les frappes monétaires à son image fortement diminuer. Logiquement, celles de Julie occupèrent alors l'espace vacant. De plus, son statut particulier la mettait encore plus en avant. En effet, à la mort de son père, la titulature de Julie a changé : elle est devenue fille de divin, une nouveauté dans la société romaine. Ce privilège permettait de la dépeindre comme une intermédiaire entre Domitien et la *domus divina* flavienne²⁶⁸, composée des membres décédés de la *gens Flavia* (Vespasien et Titus en tête).

Les derniers types monétaires

L'importance de Julie n'a pas disparu avec la mort de celle-ci. Sans délai après ce funeste événement, le Sénat votait la divinisation de Iulia Titi. Deux types de portraits suivirent.

Des portraits officiels furent alors créés, respectant avec précision les effigies monétaires de ce type. Ce type, appelé V.a²⁶⁹, est le mieux attesté dans la statuaire et la glyptique. Le diadème fait de nouveau son apparition ; mais aucun autre important changement n'est visible par rapport au précédent type. Les traits de Julie ont toujours un air commun avec les représentations de Domitia.

Les secondes créations habillent les traits de Julie d'essence divine. Ces dernières ne sont pas recensées sur le monnayage. La coiffure à la mode durant l'époque flavienne cède le pas à de longues anglaises comme pour la Vénus Capitoline. Il n'est pas sûr que ce rapprochement à Vénus ait été public. Le manque de frappes monétaires reprenant ce thème va dans ce sens. De plus, l'époque flavienne voit la diffusion des apothéoses privées. Ce type, nommé V.b²⁷⁰, comporte un caractère ambigu, entre sphère publique et sphère privée qu'il n'est pas aisé de reconnaître dans la

²⁶⁶ Rosso 2009, p. 216

²⁶⁷ Rosso 2009, p. 216

²⁶⁸ Rosso 2009, p. 217

²⁶⁹ Rosso 2009, p. 218

²⁷⁰ Rosso 2009, p. 218

statuaire ou la glyptique.

Les traits de Julie ont beaucoup bougé sur les effigies monétaires. Cela explique que de nombreux types aient été définis. Cependant, la définition d'une telle classification n'est-elle pas excessive ? Les portraits sculptés et gravés peuvent-ils permettre d'y voir plus clair ?

Julie en trois dimensions

Iulia Titi ou Domitia ?

Les portraits féminins posent beaucoup de problèmes. La numismatique apporte moins d'effigies à confronter par rapport aux empereurs ; des signes aussi distinctifs que la coiffure se retrouvent de manière identique sur les portraits de Julie, Domitia ou encore d'inconnues. Avant d'élaborer une classification des portraits de Domitia, encore a-t-il fallu en distinguer les traits par rapport aux autres femmes de l'époque flavienne. Un chercheur allemand, Ulrich Hausmann, s'y est attelé²⁷¹.

Dans ses écrits, il montre que, malgré la coiffure très similaire, les traits de Domitia sont différents de ceux de Julia Titi. Domitia a de longs yeux, en forme d'amande. Au contraire, Julie a les yeux de son père : grands et globuleux. Le nez de Domitia est aquilin, parfois crochu tandis que celui de Julie est plus petit, presque retroussé. De même, la transition, chez Julie, entre le front et le nez se fait par un creux abrupt. Sur les portraits de Domitia la transition est beaucoup plus douce. La bouche des deux femmes flaviennes diffère : Julie présente une bouche aux lèvres épaisses, comme son père. Celle de Domitia est plus fine²⁷². A la suite de cette distinction, une répartition des portraits féminins s'est faite entre ceux de Julie et ceux de Domitia.

Un portrait sculpté au Musée du Louvre ?

²⁷¹ Pour plus de précisions, voir Daltrop-Wegner 1966, p. 63 à 71 et l'article U. Hausmann, « Zu den Bildnissen der Domitia und der Julia Titi », *RM* 82, 1975, p. 315 – 328

²⁷² Daltrop-Wegner 1966, p. 65 – 66

Le musée parisien possède une statue, haute d'1,91 m. Une femme vêtue d'une tunique tient dans sa main gauche une corne d'abondance. Le visage aux formes pleines et charnues arbore la coiffe dit en « nid d'abeille », typique de l'époque flavienne.

Si le corps appartient à un type bien connu de la statuaire²⁷³, c'est moins le cas pour la tête. Les chairs pleines, les grands yeux, les lèvres épaisses et le menton rond rappellent des traits de Julie. Toutefois « le travail sec et plat »²⁷⁴ trahit l'origine moderne de la création du visage. De plus, si les boucles amassées en « nid d'abeille » sur le devant du front sont une invention flavienne, le traitement ne l'est pas ; en effet, l'entassement n'est pas aussi sophistiqué que durant la période flavienne. De même le trou des boucles est trop large et démontre l'usage excessif du trépan.

La tête qui se veut rappeler celle de Julie doit être selon toute évidence une œuvre des restaurateurs Campana²⁷⁵. Elle ne peut donc pas être prise en compte.

Cependant un autre domaine renferme de nombreux portraits de Julie : la glyptique. Et de nombreuses pièces se trouvent au Cabinet des Médailles.

Sa grande présence en glyptique

Le béryl

Le Cabinet des Médailles possède cinq portraits de Julie. Le premier d'entre eux est une intaille à la surface légèrement bombée et à la base convexe²⁷⁶. Le béryl bleu vert a été inséré dans une monture carolingienne. Elle fut probablement réalisée sous Charles le Chauve, vers 870 – 877²⁷⁷. Neuf saphirs entourés d'un double fil d'or rayonnent autour de la monture. Une perle surmonte chaque saphir disposé sur les côtés de l'intaille. Le saphir supérieur est gravé d'un dauphin au droit et d'un monogramme au revers. L'intaille est intacte si l'on omet le petit manque du diadème. Elle mesure, sans la monture, 5 cm de hauteur pour 3,7 de largeur.

L'intaille a été longtemps conservée dans le trésor abbatial de la basilique Saint-Denis. La

²⁷³ Kersauson 1996, p. 40

²⁷⁴ Kersauson 1996, p. 40

²⁷⁵ Kersauson 1996, p. 40

²⁷⁶ Voir annexes : fiche 26 et planche 30

²⁷⁷ Vollenweider 2003, p. 128

description la plus ancienne, et donc la première mention de l'intaille dans le trésor, date de 1534²⁷⁸.

Julie pose de profil, tournée vers la gauche. Sous un front bombé et des sourcils arrondis, se déploient de grands yeux globuleux. Ils sont insérés entre une paupière supérieure bien marquée et une paupière inférieure signalée par un ronflement de l'intaille. Le nez parfaitement droit mène à une bouche aux lèvres épaisses et légèrement entr'ouvertes. La lèvre supérieure est légèrement saillante. Suivant un petit creux, le menton rond rejoint doucement un cou épais. Un collier court le long de ce dernier avant de tomber sur les hauts plis d'une tunique. La richesse et la sophistication sont de mise sur ce portrait : des pendants d'oreilles parent la nudité de la naissance du cou ; une coiffure compliquée est organisée en trois temps. Surplombant le front, une masse de boucles est entassée devant le diadème. La hauteur en est impressionnante ; l'emploi de mèches postiches n'est pas à exclure. Ce coussin de boucles descend devant les oreilles. Les mèches sont tournées sur elles-mêmes, laissant apparaître un trou en leur centre. L'addition de toutes ces boucles ainsi formées se compare à un « nid d'abeilles ». A partir du diadème, la chevelure est ramenée vers l'arrière, divisée en mèches nattées. Ces dernières sont ramenées sur l'occiput en chignon. Comme en opposition à une telle sophistication, de petites mèches s'échappent dans le cou. Une inscription sur le côté gauche de l'intaille sort le graveur de l'anonymat : « Ευοδος εποει » (Euodos l'a fait²⁷⁹).

La coiffure est emblématique de l'époque flavienne. Le bourrelet de boucles appelé « nid d'abeille » sert de prélude aux nattes tirées vers l'occiput et ramenées en chignon. Le port du diadème n'est cependant pas anodin. Seules quelques femmes sous la dynastie flavienne reçurent cet honneur. En numismatique, il a été concédé aux femmes de la famille impériale : Domitilla Maior et Domitilla Minor, respectivement la femme et la fille de Vespasien, à Iulia Titi et enfin à Domitia²⁸⁰. Et les traits sont ceux de l'une d'entre elles. Le front bombé, l'œil globuleux, les lèvres épaisses sont autant de signes physiques que Titus présente sur ses effigies monétaires et sculptées. De plus, les joues pleines, le menton épais et le cou imposant trahissent un embonpoint qui se retrouve chez Titus. Si ces traits féminins ressemblent à ceux de Titus, il est certain que l'on est en face d'un exemple d'imitation des traits de l'empereur au sein de la famille impériale. L'inscription ne laisse en effet aucun doute quant à l'identité du personnage. Au-delà des effigies monétaires, le concept d'*angleichung* se retrouve dans la glyptique.

²⁷⁸ Vollenweider 2003, p. 128

²⁷⁹ Traduction de M.-L. Vollenweider dans Vollenweider 2003, p. 128

²⁸⁰ Vollenweider 2003, p. 128

Et ces rondeurs se retrouvent également sur des œuvres en ronde-bosse. Plusieurs têtes de Julie présentent les mêmes traits, le même embonpoint. L'une des plus proches est certainement celle conservée à Soleure²⁸¹. Bien que le nez soit manquant, le profil est très proche de celui de l'intaille : le front est légèrement bombé, les lèvres sont épaisses et la lèvre supérieure proéminente et le menton descend jusqu'au cou. L'œuvre de Soleure présente également la même coiffe : un toupet « nid d'abeille » s'abaisse jusqu'au niveau de l'oreille ; il précède un diadème. L'arrière de la chevelure est composé de fines nattes ramenées sur l'occiput en un chignon.

L'intaille et la tête décrite montrent un portrait de Julie plus mûre ; les spécialistes allemands parlent alors « d'effigies de matrone »²⁸². Ce nom renvoie directement au statut de femme mariée de Julie. Et, en effet, les traits plus pesants de l'intaille et du portrait de Soleure s'éloignent du portrait de jeunesse Ludovisi, conservé à Rome, au Museo Nazionale delle Terme²⁸³. La taille du béryl serait donc postérieure au mariage de Julie.

Des émissions monétaires présentent également des ressemblances avec le portrait de glyptique. Une série de *dupondii* montre sur leur droit *Iulia Titi*, la tête tournée vers la droite²⁸⁴. Sur ceux-ci, Julie présente une coiffure très proche : le toupet de boucles, les nattes ramenées vers l'arrière avant d'être enroulées autour de l'occiput en un chignon. Seul le diadème fait défaut sur ces effigies. Du côté des traits, le front bombé, le nez droit, les lèvres épaisses avec la proéminence de la lèvre supérieure ainsi que le menton qui descend jusqu'au cou sont observables. L'embonpoint est perceptible par le volume cédé aux joues. Autour de Julie, la même titulature : *IULIA IMP(eratoris) T(iti) AUG(usti) F(ilia) AUGUSTA*, « Julie *Augusta* fille de l'empereur Auguste Titus »²⁸⁵. Cette titulature a été établie avant la mort de Titus ; en effet, à la disparition de son père, Julie voit sa titulature se complexifier ainsi *IULIA AUGUSTA DIVI TITI F(ilia)*. Elle devient alors « Julie Augusta fille du divin Titus ». Si les *dupondii* ne sont pas datés avec précision, ils sont compris entre le début du principat de Titus et sa fin²⁸⁶.

Marie-Louise Vollenweider date l'intaille du trésor de Saint-Denis aux environs de 90. Cette approximation répond aux calculs sur la possible longévité d'Euodos et de son atelier²⁸⁷. Cependant, l'analyse des traits ne permet pas d'avancer une date aussi poussée. La réalisation de

²⁸¹ Voir annexes : planche 21

²⁸² Daltrop-Wegner 1966, p. 119 « der matronalen Bildnisse »

²⁸³ Daltrop-Wegner 1966, p. 118 et voir annexes : planche 21

²⁸⁴ Giard 1998, planche LXXXVI, 265 à 274

²⁸⁵ Giard 1998, p. 232

²⁸⁶ Giard 1998, p. 232

²⁸⁷ Vollenweider 2003, p. 129

l'intaille suit la création et la diffusion du portrait de matrone de Julie ; elle a donc pu avoir lieu entre le début du principat de Titus et le décès de Julie.

On voit bien ici comment l'intaille se sert parmi les effigies monétaires et les portraits sculptés pour trouver des comparants. La pierre décrite est un intermédiaire entre la numismatique et la sculpture. Des liens entre le monde monétaire et la pierre sculptée peuvent-ils être établis grâce à la glyptique? Penchons-nous sur les autres intailles et camée du Cabinet des Médailles identifiés à Julie.

Les autres portraits en glyptique

Le Cabinet de Médailles abrite d'autres portraits en glyptique de Julie. Parmi eux, quatre intailles et un camée.

Le premier portrait est une intaille d'agate gris foncé, inventoriée C 2899²⁸⁸. Elle mesure 1,3 cm de hauteur pour 1 cm de largeur. Elle a été acquise en 1848.

Une autre intaille creusée dans de la cornaline représente Julie ; elle a été montée sur une bague pendant la période moderne. Son hauteur est d'1,7 cm, sa largeur d'1,2. Elle est entrée au Cabinet par le don du duc de Lyones. Elle porte le numéro d'inventaire 155²⁸⁹.

De nouveau sur une agate mais aux différents tons compris entre le bleu gris et le brun foncé, une intaille de 3 cm de hauteur pour une largeur de 1,8 présente Julie tournée vers la gauche. La pierre provient d'un don de M. Lhérie, effectué le 5 février 1857. Elle est inventoriée sur le registre D au numéro 6345 (ou intaille 2090a)²⁹⁰.

La dernière intaille, de cornaline, mesure 1,6 cm de hauteur pour 1,2 de largeur. Elle est entrée dans les collections françaises par le don Armand-Valton, en 1909. Elle ne porte pas de numéro d'inventaire²⁹¹.

Le dernier portrait de la fille de Titus conservé dans les collections de Cabinet est un camée ; en onyx blanc, il est composé de deux couches. Sa hauteur est de 1,8 cm et sa largeur d'1,3. Il est

²⁸⁸ Voir annexes : fiche 27 et planche 31

²⁸⁹ Voir annexes : fiche 28 et planche 31

²⁹⁰ Voir annexes : fiche 29 et planche 32

²⁹¹ Voir annexes : fiche 30 et planche 32

issu de la collection Froehner²⁹², acquise en 1925. Il porte le numéro 2004²⁹³.

Ces portraits ont de nombreux points communs. Tout d'abord, la coiffure. Sur les cinq profils, elle est organisée de la même façon. Un toupet de boucles mange une partie du front ; les cheveux descendent jusqu'aux oreilles. Un diadème s'ensuit. Puis, les cheveux sont répartis en mèches nattées vers l'arrière de la tête avant de former un chignon autour de l'occiput.

Les traits également sont comparables : un front bombé précède un nez droit. Cependant, sur les portraits des intailles C 2899 et 2090a, la pointe du nez a tendance à tomber. La bouche aux lèvres épaisses est légèrement proéminente. Le menton rond tombe jusqu'à rejoindre le cou épais de Julie. L'embonpoint est de nouveau sensible par la plénitude des joues.

De manière générale, les traits des intailles et camée sont dans la même mouvance que pour l'intaille du trésor de Saint-Denis. La femme représentée n'est pas une jeune fille, bien que la jeunesse de Julie ne soit pas à nier. Mais les formes pleines, si elles reprennent celles du visage de Titus, ajoutent à Julie la maturité. Ici encore Julie est représentée comme une matrone. Cela justifie les datations qui se situent entre 85 et 90²⁹⁴. Cependant notons que l'intaille 155 aux traits plus doux suggère une Julie un peu plus juvénile que pour les autres portraits gravés. Pourtant, si les traits sont plus juvéniles, ils peuvent rivaliser avec ceux du buste Ludovisi.

La glyptique au service des autres portraits

Dans l'établissement d'une typologie des portraits de Julie, la numismatique ne donne pas de repères chronologiques aussi immuables que dans le cas des portraits masculins. Ainsi, cette difficulté ne permet que l'élaboration d'une chronologie en fonction de la titulature de la fille de Titus. Malheureusement, les textes antiques ne se révèlent pas être de grands informateurs pour l'évolution de la titulature de Julie. Ainsi, la datation du matériel numismatique ne se fait pas à l'année près, mais plutôt en fonction d'un groupe d'années. L'ignorance des événements biographiques de Julie n'aide pas non plus à affiner ces fourchettes de datation. La division des effigies monétaires de Julie montre que la recherche s'est penchée sur les moindres détails afin de

²⁹² Vollenweider 2003, p. 129 à 131

²⁹³ Voir annexes : fiche 31 et planche 32

²⁹⁴ Vollenweider 2003, p. 129 à 131

pouvoir établir une chronologie en fonction de la stylistique. Toutefois, une typologie aussi complexe permet-elle de mieux appréhender les portraits sculptés ?

De l'aveu d'Emmanuelle Rosso, certains types définis en numismatique ne trouvent pas d'écho dans les portraits en ronde-bosse. Le type III est sous-divisé en catégories a, b et c. Seule la sous-division b se retrouve en ronde-bosse avec le portrait du Palazzo Altemps. Les deux autres catégories sont absentes de la ronde-bosse²⁹⁵. Est-il simplement malaisé de lire la transcription en trois dimensions des traits monétaires ? Ou certaines identifications sculptées échapperaient-elles à la définition stricte des traits monétaires de Julie ?

Face à une image monétaire à de trop nombreuses facettes, le portrait gravé de Julie propose uniquement une tendance. Les différents portraits gravés évoqués plus haut sont univoques. C'est une Julie aux traits jeunes mais lourds qui est mise en avant. La confrontation des effigies gravées avec des portraits sculptés de Julie, comme celui de Soleure, prouve la diffusion de cette même image de la princesse sur les différents matériaux. Image que partagent également certaines effigies monétaires.

La lèvre supérieure légèrement saillante des portraits gravés de Julie opère un rapprochement avec les portraits monétaires de type IV. Comme le soutient Emmanuelle Rosso, l'adoption de cette caractéristique physique de Domitien permet de dater les frappes monétaires la comprenant du principat de l'oncle²⁹⁶. Par ricochet, il est permis de penser que les portraits gravés dont la lèvre supérieure est légèrement saillante seraient à dater de la même période que les effigies monétaires de type IV. Ces monnaies furent frappées entre la mort de Titus et celle de Julie, soit entre fin 81 et le début des années 90²⁹⁷. Par le principe de continuité, il paraît également possible de dater les portraits sculptés rapprochés aux effigies gravées décrites plus haut de la première moitié du principat de Domitien. Le portrait de Soleure aurait donc été réalisé entre 81 et 90 environ.

L'importante concordance entre les traits des portraits gravés et des effigies sculptées permet ainsi de redéfinir les traits de Julie et pourraient conforter certaines identifications.

Cependant, certaines effigies offrent aux yeux du spectateur une Julie adolescente ; la correspondance entre les émissions monétaires du principat de Vespasien et le buste Ludovosi

²⁹⁵ Rosso 2009, p. 214

²⁹⁶ Rosso 2009, p. 216

²⁹⁷ La date de mort de Julie n'étant pas certaine, il est délicat de donner une année précise.

tendent à prouver que cette tendance était partagée aussi bien en numismatique qu'en ronde-bosse. Malheureusement, au cours des recherches menées, aucun portrait gravé portant des aussi traits juvéniles n'a pu être trouvé²⁹⁸.

Dans le cas des portraits de Julie, la glyptique sert de passerelle entre la numismatique et la ronde-bosse. Alors que les effigies monétaires sont trop prolifiques, la glyptique simplifie la donne. Elle met au jour une tendance plus générale du portrait de Iulia Titi ; et cette image de la jeunesse mature trouve de nombreux échos dans la sculpture. Aussi, les portraits gravés viennent-ils renforcer l'identification de Julie à des portraits sculptés. Cependant, si la glyptique vient en aide au portrait de la maturité, elle est profondément muette vis-à-vis du portrait de jeunesse de la fille de Titus.

²⁹⁸ Megow recense bien des portraits gravés de Julie mais aucun n'est comparable au buste Ludovisi. Voir Megow, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus*, Berlin, 1987, p. 306 - 307

Les portraits de Domitia Longina

Présentation de Domitia

Contrairement aux Flaviens, Domitia Longina est issue d'une famille illustre. Née entre 50 et 55, elle est une descendante d'Auguste par sa mère, Cassia Longina. Son ascendance paternelle n'avait rien à envier. Sa tante paternelle, Caesonia Milonia, a même été impératrice aux côtés de Caligula. Corbulon, son père, avait été un grand général et fut sénateur. Il était l'un des hommes de plus respectés et influents de son temps, ce qui explique pourquoi Néron l'obligea au suicide en 65. Domitia est le dernier enfant du mariage.

Son enfance est en revanche peu connue. La disgrâce de son père dut éloigner la famille de la scène politique romaine pendant quelques années. Il faut attendre l'année 70 pour revoir Domitia, cette fois mariée, à un sénateur. Une fille, Plautia, naquit de cette union. Toutefois en 71, Domitien réussit à briser le mariage et obtenir un divorce afin de pouvoir épouser Domitia. En 80, elle donne naissance à un héritier qui malheureusement mourut en 83.

La vie de Domitia est rythmée d'après celle de son mari. Le 14 septembre 81, à la suite de la proclamation par le Sénat, Domitia devient impératrice. Elle lui est étroitement associée sur les monnaies et sur les honneurs, notamment titulaires. Cependant, cette entente ne dure pas. Autour des années 83 – 84, Domitia doit s'éloigner de la cour et Domitien divorce. La raison n'en est pas sûre : liaison avec un acteur ? participation à un complot avorté ? incapacité à donner de nouveau un héritier ? Quelques temps après, Domitia est de nouveau en grâce auprès de son mari. En 96, un

complot fut fatal à Domitien. Selon les auteurs, Domitia en aurait été partie prenante²⁹⁹. La fin de la dynastie flavienne éloigne Domitia de la sphère politique. Elle se retira à Gabies, dans les environs de Rome. Elle semble y avoir vécu jusqu'à la fin de sa vie, qui est estimée entre 126 et 146.

Les différents types de portraits

La difficile élaboration d'une typologie

Mais les portraits recensés de Domitia ont longtemps porté préjudice à toute classification. Même Max Wegner et ses collègues ne séparent pas hermétiquement les différents types.

Ces catégories veulent coller les deux seules tendances monétaires qui semblent, selon la plume allemande, se dessiner. Une première présenterait Domitia comme MATER DIVI CAESARIS, « mère du divin César ». Elle correspondrait alors à une série de frappes monétaires pour célébrer la naissance d'un héritier. La seconde tendance décrirait Domitia sous les traits d'une matrone. Seul l'âge qui peut être déduit d'un portrait sert donc de définition d'un type. Ainsi, un premier type se veut incarner la jeunesse de Domitia ; puis le deuxième type concernerait une Domitia aux traits un peu plus matures. Le troisième et dernier type présenterait des traits encore plus matures et moins féminins³⁰⁰. En revanche, aucune date certaine ne peut être avancée. Les frappes monétaires avec Domitia sur le droit ne portent pas de repère indéniable comme pour les figures masculines. En effet, les titulatures féminines ne coïncident pas avec des charges annuelles – le consulat en particulier – ce qui empêche toute datation à l'année près. Le seul critère pour une classification chronologique revient être le critère de l'âge.

C'est pourquoi la réflexion des Allemands se porte uniquement ou presque sur les traits de maturité qui sont discernables sur les effigies monétaires et comparables aux portraits en ronde-bosse. Cependant, hormis le critère de l'âge présumé de Domitia, aucun autre n'a alors été avancé.

Paul Zanker, qui s'est voulu plus radical, a essayé de définir plus précisément ces types. Il est parvenu à en compter deux. Le premier concernerait les jeunes années de Domitia, entre son

²⁹⁹ Suétone, *Domitien*, XVII

³⁰⁰ Daltrop-Wegner 1966, p. 66 – 67

mariage avec Domitien et le début de son règne. Le second serait un type de la maturité. Par cette répartition, Paul Zanker se veut très sélectif puisqu'il ne choisit que deux portraits pour le premier type et pour le second, cinq répliques.

Les autres portraits retenus par l'équipe précédente sont considérés comme des portraits d'inconnues³⁰¹.

Eric R. Varner remet en cause une telle compartimentation³⁰². Par l'étude des profils et de la chevelure de l'ensemble des portraits recensés par Hausmann³⁰³, le chercheur américain a pu affirmer que six portraits rejetés par Zanker représentaient en réalité la même femme, Domitia³⁰⁴. La typologie des portraits de Domitia est bien difficile à établir et n'a de cesse encore de bouger.

La typologie actuelle

Et la lecture actuelle des portraits de Domitia est encore différente. La comparaison des portraits monétaires, sculptés et taillés semble se répartir en trois catégories.

La première découlerait de son mariage avec Domitien, à partir de 70 donc. Ce premier portrait faisait une pierre deux coups. Il célébrait la nouvelle position de Domitia, femme de Domitien, alors César à l'époque. Et en même temps, le lien établi entre la *gens Flavia* d'origine équestre et la *gens Domitia* aux illustres ancêtres élevait la première à l'aristocratie. Cependant, aucun coin n'aurait été frappé dans les années 70 avec l'effigie de Domitia³⁰⁵. La non-concordance entre la ronde-bosse et la numismatique affaiblit la possibilité de l'existence de ce premier type. Cependant, des effigies monétaires plus tardives collent à ces premiers portraits sculptés. Sous le principat de Domitien, une série de frappes monétaires entre 80 et 82 reprend la coiffure et partage une certaine concordance avec les traits doux et jeunes des marbres³⁰⁶.

Avec l'accession de Domitien au principat, le statut de Domitia change. Devenant impératrice, elle voit des honneurs nouveaux lui être attribués. Des frappes monétaires la font mère du divin César et la célèbrent ainsi comme la mère de l'héritier disparu, tout en soumettant l'idée

³⁰¹ Cité dans Varner 1995, p. 188

³⁰² Varner 1995, p. 189

³⁰³ Daltrop-Wegner 1966, p. 122 à 125 et planches 53 à 57

³⁰⁴ Varner 1995, p. 189

³⁰⁵ Varner 1995, p. 190

³⁰⁶ Varner 1995, p. 191

que la venue d'un second héritier est possible. D'autres frappes font d'elle une *Augusta*. Ce titre souligne la perspective plus autoritaire, plus autocratique du principat par Domitien. Ces bouleversements peuvent se rapporter à une série de portraits de marbre. Le plus grand changement par rapport au type précédent vient de l'apparition du diadème. Pour la première fois, cet attribut peut être considéré comme partie intégrante des traits d'un type statuaire³⁰⁷. Autres nouveautés : des traits plus matures, plus lourds. La chevelure évolue également ; la queue de cheval est délaissée pour un chignon qui s'enroule autour de l'occiput. Le toupet grandit par le rajout de quelques boucles.

Un dernier type peut contenir les autres portraits de Domitia. Un groupe de quatre portraits sculptés présentent l'impératrice dépourvue de son diadème. La coiffure est identique au deuxième type. Toutefois, les traits se veulent plus lourds, vieillissants. Malgré le traitement classique utilisé, les signes de l'âge dénotent clairement de profil. Les sillons naso-labiaux sont très bien discernables, le menton aux chairs plus lâches accuse l'âge.

Le traitement général de ces portraits s'oppose à celui des portraits de deuxième type. Les mèches sont d'une manière plus graphique que plastique. L'arrangement des boucles du toupet est très rigide, presque stéréotypé. Cette impression plus figée dans le marbre mène à reculer la date de création de ces portraits sculptés. Domitia vécut longtemps après la mort de son mari en 96. Elle connut les règnes de Nerva, Trajan et même d'Hadrien. Or, le traitement de ce groupe sculpté appuie fortement une datation de l'époque trajane³⁰⁸. La création de portraits de Domitia sous Trajan n'est pas étonnante. Dans une galerie présentant au peuple les modèles féminins à retenir, Domitia devait faire la jonction entre Livie et la famille de Trajan, Plotine, Marciana et Matidia.

L'ensemble des typologies se fonde sur la chevelure, les traits du visage et leur concordance, ou non, avec les effigies numismatiques. Contrairement à l'identification des empereurs, celles de l'impératrice flavienne part des portraits en trois dimensions pour ensuite trouver des échos possibles dans la numismatique. La biographie de Domitia en revêt une importance encore plus grande. Les différents événements connus de la vie de l'impératrice deviennent le support de toute la réflexion et la légitimation ou non de la création d'un type statuaire.

³⁰⁷ Varner 1995, p. 195

³⁰⁸ Varner 1995, p. 203

Le portrait du Musée du Louvre

Au Musée du Louvre, est conservée une tête en marbre à grain très fin, mesurant 30 cm de haut, 23 de long et 22 de profondeur. Le cou est cassé à mi-hauteur ; le diadème est cassé en plusieurs endroits. Le nez est le résultat d'une restauration de plâtre. La bouche a subi des reprises modernes. Cette tête a été découverte lors des fouilles menées par Napoléon III dans les jardins Farnèse, sur le Palatin, en 1852. Elle est entrée dans les collections du musée parisien en 1866.

La tête s'orne de la coiffure féminine à la mode à la fin du Ier siècle de notre ère. Un amas de mèches courtes et frisées est rassemblé au-dessus du front, formant le fameux « nid d'abeille ». Le traitement de cette partie fut exécuté à l'aide d'un trépan. Assis contre le mur de boucles, un diadème. Le reste de la chevelure est tressé, tiré et remonté sur l'occiput en un chignon.

La massivité du « nid d'abeille » empiète sur le visage : la surface du front est réduite, les tempes sont dissimulées. Les sourcils faiblement indiqués dégagent le regard. Les yeux globuleux sont insérés entre d'épaisses paupières. Les joues bien en chair semblent écraser une bouche étroite et « sinueuse »³⁰⁹. Le menton rond descend doucement jusqu'à rejoindre le cou ; un pli souligne la jonction.

La jeunesse du modèle est indéniable ; aucune ride, seule une faible dépression de part et d'autre des narines est présente. L'expression est plutôt bienveillante grâce aux commissures des lèvres qui remontent légèrement. Sinon, aucune trace d'expression n'est saisissable. Les traits sont comme « figés », trahissant un « pseudo-classicisme » qui devient une mode à l'époque flavienne³¹⁰.

D'autres sculptures en comparaison

L'identification du portrait comme une effigie de Domitia n'a pas toujours été évidente : Héron de Villefosse l'identifia plus à Julie³¹¹. Mais Bernoulli avança l'identité de Domitia³¹². A quelle femme flavienne ce portrait est-il le plus proche ?

³⁰⁹ Kersauson 1996, p. 42

³¹⁰ Kersauson 1996, p. 42

³¹¹ Héron de Villefosse 1896, n°1193

³¹² Cité dans Kersauson 1996, p. 42

Outre la coiffure qui ne peut distinguer Domitia de Julie, les différences recensées par Ulrich Hausmann sont d'une aide précieuse. Si le nez ne peut être pris en compte, la bouche petite et sinueuse correspond plutôt à Domitia. De plus, la transition entre le front et le nez ne forme pas une dépression comme sur la majorité des portraits de Julie. Au contraire, le front voit naître directement le nez. Ce point se retrouve sur plusieurs autres portraits identifiés à Domitia, comme celui de Copenhague, conservé à la glyptothèque Ny Carlsberg mais surtout à celui du Museo nazionale delle Terme de Rome³¹³. Le front vertical s'achève par le départ du nez dans une manière identique à celui du Musée du Louvre.

Ainsi, malgré l'expression figée et le manque d'individualisation, les traits du portrait Ma 1193 se rapporteraient plus à Domitia. De plus, le portrait du Musée du Louvre partage de manière très semblable de nombreux points communs avec le portrait MM 1959 : 001, conservé au Medelhavsmuseet à Stockholm³¹⁴. Le visage quoique rond partage le même embonpoint des joues, du menton et du cou. De plus, le mur chevelu mange le front de manière identique : le front est alors réduit à un triangle. Les sourcils faiblement marqués surplombent des yeux dessinés de la même façon. La bouche du portrait de Stockholm porte des éclats qui empêchent une lecture comparative dans le cas de la lèvre supérieure. Toutefois, on imagine une ligne sinueuse entre les deux lèvres, comme sur le portrait du Musée du Louvre. A ajouter, la partie droite de la bouche qui montre bien une extrémité ascendante comme c'est le cas pour l'autre portrait.

Les traits sont tellement similaires qu'il est certain qu'il s'agit de la même personne. Et les ressemblances se retrouvent également dans la coiffure avec le port du diadème et l'organisation similaire des mèches.

Il n'est pas étonnant que les deux portraits soient rapprochés et intégrés à un même type par Eric R. Varner³¹⁵. Si l'on reprend la classification du chercheur américain, les deux portraits appartiennent au type II. Leur rapprochement tient dans un premier temps du port du diadème. Ce dernier symboliserait l'arrivée de Domitien au pouvoir suprême et dans le même temps, la nouvelle dénomination de Domitia en tant qu'*Augusta*³¹⁶. Pour l'auteur, le diadème est un symbole impérial, et en cela, uniquement porté par les membres de la famille impériale.

Un autre indice fait pencher la datation du portrait vers les années du principat de Domitien. La coiffure, bien que très répandue sur les portraits de femmes de l'époque, ne se trouve pas aussi

³¹³ Voir annexes : planche 23

³¹⁴ Voir annexes : planche 24

³¹⁵ Varner 1995, p. 196

³¹⁶ Varner 1995, p. 194

souvent sur les effigies de Domitia. La coiffe la plus souvent attestée et portée par Domitia se compose du « nid d'abeille » associé à une queue de cheval pour l'arrière de la tête. C'est ce que révèlent les émissions monétaires à l'effigie de l'épouse de Domitien³¹⁷. Cependant, si la plupart des coins représentent Domitia coiffée d'une queue de cheval, la coiffure sculptée sur le portrait parisien n'est pas non plus tout à fait absente de la numismatique. Les frappes romaines font en effet état de cette coiffure lors d'émissions datées entre 81 et 84³¹⁸. Le revers de ces pièces voit courir la mention « MATER DIVI CAESARIS ». Domitia est alors célébrée comme la mère du défunt César, fils qu'elle eut de Domitien. Si le diadème est absent des coiffures sur effigies monétaires, Eric R. Varner estime qu'il n'est rien de plus normal puisqu'il considère que les diadèmes ne sont pas communément représentés sur les effigies monétaires féminines avant la venue des Sévères³¹⁹.

Si la numismatique peut être problématique pour caractériser l'effigie de Domitia, des portraits d'un autre matériau peuvent-ils venir appuyer cette identification ?

Les portraits conservés au Cabinet des Médailles

Dans son catalogue raisonné, Marie-Louise Vollenweider propose deux intailles à l'identification de Domitia.

L'intaille n°1973.1.477

La première est un nicolo bleu clair grisâtre, fixé sur une couche de calcédoine. Le tout est monté sur une feuille d'or, puis inséré dans un bijou rectangulaire également en feuille d'or. Cette pièce est décorée par de multiples motifs d'orfèvrerie. Elle provient de la collection H. Seyrig et est entrée dans les collections publiques en 1973. L'intaille mesure 2,4 cm de hauteur pour 1,9 de large. L'ensemble mesure 4 cm de haut pour 3,3 de longueur³²⁰.

³¹⁷ Giard 1998, planche XCIII

³¹⁸ Varner 1995, p. 195

³¹⁹ Varner 1995, p. 196

³²⁰ Voir annexes : fiche 32 et planche 33

Domitia est tournée vers la gauche. Sa coiffure sophistiquée reprend la célèbre coiffe d'époque flavienne : un amas de boucles est ramené sur le front. Les restes des mèches sont finement tressées avant d'être ramenées vers l'arrière de la tête et rabattues en chignon sur l'occiput. Seule distinction : un diadème s'interpose entre le toupet et la seconde partie tressée. Sous un front légèrement bombé, l'œil est grand ouvert mais n'est pas aussi globuleux que sur les effigies gravées de Julie, l'intaille d'Euodos en tête. Un regard doux se déploie alors sous un sourcil légèrement arrondi. Le nez est droit. La bouche aux lèvres un peu épaisses est petite. Le menton, petit et proéminent, descend rondement jusqu'à la naissance du cou ; la rencontre des deux s'agrémente d'un pli. Comme seul bijou, deux perles sont suspendues à l'oreille impériale. Le portrait est dénué de relief.

La présence du diadème atteste de la haute stature de la femme représentée. De plus, la coiffe en « nid d'abeille » la situe dans l'ère flavienne. Reconnait-on les traits de Domitia ? L'œil moins ouvert que sur les effigies de Julie et le nez droit témoignent d'une physionomie qui s'apparente à celle de l'impératrice. Cependant, la coiffure est plus souvent celle de Julie que sienne. Cependant, certains avers de frappes monétaires montrent Domitia ainsi coiffée. D'ailleurs, le chignon aplati comme ici apparaît sur une série de monnaies particulières³²¹. Sur des coins probablement datés des années 82 – 83, l'impératrice présente ce chignon. L'intérêt en vient également de la titulature : elle est appelée « mère du divin César ». Ces indices mènent à penser que l'intaille serait à classer dans les portraits de type II de l'impératrice.

On retrouve d'ailleurs de fortes similitudes entre le profil de l'intaille et celui des têtes de type II, comme celle conservée à Stockholm, au Medelhabsmuseet. La datation donnée par Marie-Louise Vollenweider est des alentours de 81. Or, le type II englobe l'ensemble des années du principat de Domitien. Et bien qu'ayant été répudiée un temps, Domitia continua à son retour de recevoir des honneurs, donc des statues. Il est peut-être plus adapté de dater l'intaille du règne de Domitien, entre 81 et 96.

Un morceau de cornaline inventorié 1973.1.518

La seconde intaille est un morceau de cornaline, parvenue au Cabinet des Médailles à travers

³²¹ Mattingly 1966, p. 413 n° 501

la collection H. Seyrig, en 1973. Sa hauteur est d'1,2 cm et sa largeur de 0,9 cm³²².

Le buste de Domitia est tourné vers la droite, affrontant la figure d'un paon. Une inscription court de droite à gauche : ΕΠΙ ΚΙ Ω³²³.

Les cheveux sont rassemblés en un toupet sur le front ; à l'arrière, une queue de cheval ou une tresse³²⁴ rassemble le reste de la chevelure. Le visage est traité grossièrement. Le front très bombé précède un long nez droit. La bouche est petite, le menton rond et proéminent.

L'oiseau faisant face à Domitia est l'attribut de Junon. L'impératrice est ainsi associée à l'épouse de Jupiter. Cette association identifie sans hésitation Domitia. En effet, des monnaies rapprochent Domitia à Junon³²⁵. De plus, Stace décrit dans ses *Silves* le couple impérial sous les traits de Jupiter et de Junon³²⁶. Par tous ces indices, l'intaille n'a pu être réalisée que durant le principat de Domitien.

Confrontation sculpture - glyptique

On l'a vu, la numismatique peut être problématique pour caractériser l'image de Domitia. Afin de vraiment assurer l'identification de l'impératrice, il faut se tourner vers d'autres matériaux.

L'intaille n° 1973.1.477, conservée au Cabinet des Médailles, présente un profil comparable à celui du portrait Ma 1193 du Musée du Louvre. On retrouve sur les deux portraits un regard identique. Sous des sourcils faiblement arrondis, un œil grand ouvert est toutefois moins globuleux que sur les portraits de Julie. Dans les deux cas, le nez est droit ; la bouche, petite, se compose de deux lèvres peu épaisses. Sur l'intaille comme sur le Ma 1193, le menton est légèrement saillant.

Cette correspondance de traits physiques impose l'idée que la même personne est représentée sur ces différents supports. Un rapprochement chronologique peut alors être fait. En respectant la fourchette chronologique donnée par la réalisation de l'intaille, une datation pour Ma 1193 qui couvrirait le principat de Domitien semble donc cohérente.

³²² Voir annexes : fiche 33 et planche 33

³²³ Vollenweider 2003, p. 131 pour la transposition

³²⁴ Vollenweider 2003, p. 131. M-L. Vollenweider y voit une tresse.

³²⁵ Mattingly 1966, planche 47, 11

³²⁶ Stace, *Silves*, Livre III

Premières conclusions

Les portraits de membres féminins de la famille impériale se distinguent nettement des portraits de leurs confrères. A une simplicité chevelue chez les hommes, les portraits féminins rivalisent de sophistication. Aux visages masculins marqués par l'âge et les responsabilités – particulièrement pour Vespasien puis Titus -, les traits féminins font état d'une formule anti-âge. Bien que certains des portraits de Domitia et Julia Titi soient considérés comme plus matures, leurs traits n'ont pourtant rien de comparables avec les innombrables sillons, ridules et creux de Vespasien et de Titus.

Dans un premier cas, Julie ne fut représentée qu'à partir du principat de son père. Mais les honneurs commencèrent sous son grand-père, comme le prouve la découverte d'inscriptions épigraphiques la mentionnant³²⁷. Bien que mariée, elle restait une jeune femme. Sa jeunesse en sculpture peut s'expliquer par son âge véritable.

Pour Domitia, le contexte statuaire sous Domitien plaidait au retour à une certaine idéalisation des traits, au retour à une jeunesse inébranlable. Par le principe de l'*angleichung*, les portraits de Domitia ont pu répondre à ce désir de jeunesse inaltérable dans le marbre. Cette expression en opposition avec le discours sculpté sous Vespasien et Titus sera-t-il confirmé par les portraits de particulières ?

Domitia contre Julie

Un point est plus problématique. Les traits de Julie et de Domitia sont parfois si proches qu'il est impossible de déterminer avec exactitude s'il s'agit de la fille de l'un ou de l'épouse de l'autre.

Le portrait du musée de Stockholm évoqué plus haut a été tour à tour identifié à Julia Titi ou Domitia. Bien qu'il semble que les traits soient ceux de Domitia, la longue hésitation et les

³²⁷ Rosso 2009, p. 207

différents revirements³²⁸ prouvent combien la différenciation des traits est ténue. Si les traits des deux femmes de la dynastie sont difficiles à établir, sur quel autre critère se fonder ?

La numismatique pourrait être une bonne aide. Comme pour bon nombre de portraits d'hommes politiques romains, l'effigie monétaire est le meilleur point de départ : la titulature permet en effet d'identifier avec certitude un personnage et donc d'en déduire ses traits caractéristiques³²⁹. En effet, les titulatures permettent de réellement différencier Domitia de Julie.

Malheureusement, les traits des deux personnages sont très proches. La coiffure, en revanche, est plus souvent constituée d'un chignon pour Julie et d'une queue de cheval pour Domitia, mais ce n'est pas une règle absolue d'exceptions. Encore une fois, ce détail ne permet pas d'identifier avec certitude l'une ou l'autre. Les deux femmes ont en effet chacune été représentées avec les deux coiffures, bien qu'à des proportions différentes.

La classification en types qui suit l'évolution de la coiffure peut porter à bien des confusions. Alexandridis compte ainsi six types monétaires pour Julie uniquement³³⁰. Quatre auraient été créées sous le principat de Titus : soit deux par an, entre 79 et 81 ! Puis les deux autres dateraient de la période de Domitien.

Si l'on suit le principe d'autres chercheurs pour qui chaque nouveau type de portrait correspond à un événement bien précis³³¹, quels peuvent-ils être ? Quels sont les quatre événements marquant qui pourraient justifier de la création de quatre types en deux ans ? L'accession de Titus au principat en est un. Cependant, aucun autre fait marquant n'est connu ni par les auteurs latins, ni par l'épigraphie. Dénombrer quatre types différents semble être un peu abusif. Et en même temps, l'incertitude à regrouper les effigies monétaires de Julie sous un même type prouve combien sa physionomie est difficile à cerner.

Une autre difficulté vient s'ajouter : l'absence de titulature datable comme pour les effigies masculines provoque une perte de repères qu'il est difficile de combler. Les frappes monétaires sont datées par fourchettes de plusieurs années. Cette méthode rassemble dans un premier temps les titulatures semblables à défaut d'un regroupement en fonction de la ressemblance des traits. De

³²⁸ Pour plus de précisions, voir d'Ambra 2013, p. 516

³²⁹ Rosso 2010, p. 282

³³⁰ Citée dans D'Ambra 2013, p. 513

³³¹ Varner utilise cette méthode pour les portraits de Domitia dans Varner 1995

plus, rapprocher les effigies monétaires par fourchette rejette forcément les effigies aux traits – à défaut d’une titulature sur laquelle s’appuyer – moins proches. En d’autres termes, la division par groupe empêche peut-être de lire une évolution stylistique qui serait peut-être plus probante.

Un portrait assuré de Julie

Malgré toutes ces difficultés, une effigie monétaire de Julie trouve un écho presque parfait dans un portrait en ronde-bosse. Il s’agit du buste Ludovisi comparé au profil d’une monnaie datable de l’année 80 – 81. Cette comparaison partagée par l’ensemble de la communauté scientifique permet d’établir avec certitude un premier type de portrait pour Julie. Cependant, la concordance presque parfaite comme la loue Emmanuelle Rosso³³², n’est pas davantage possible entre d’autres effigies monétaires et portraits sculptés qu’il s’agisse de Julie ou de Domitia.

La glyptique peut-elle aider ?

Un *Urbild* ?

Cependant, les portraits du Musée du Louvre et du Medelhavsmuseet sont tellement semblables que l’on peut se poser la question de leur création. Sont-ils issus d’un même atelier ? La Domitia parisienne fut retrouvée lors de fouilles sur le Palatin. Elle appartenait certainement à une galerie de portraits célébrant la dynastie flavienne dans le palais de Domitien³³³. Qu’en est-il du portrait suédois ? La provenance n’est pas attestée, puisque le portrait a été acheté en 1959 à un marchand d’art³³⁴. Toutefois, le matériau est certainement d’origine italienne³³⁵, ce qui permet d’imaginer une création italienne, voire romaine.

Cependant, au vu de la proximité de leurs traits, il n’est pas impossible de penser que les deux têtes sont deux copies d’un même modèle ou *urbild*. Bien que la tête suédoise soit conservée loin de Rome, sa découverte eut certainement lieu dans la péninsule italienne. La ressemblance des

³³² Rosso 2010, p. 282

³³³ Varner 1995, p. 191

³³⁴ Renseignements sur le site internet du Medelhavsmuseet : <http://collections.smvk.se/carlotta-mhm/web/object/3102286>, consulté le 25 août 2014

³³⁵ Renseignements sur le site internet du Medelhavsmuseet : <http://collections.smvk.se/carlotta-mhm/web/object/3102286>, consulté le 25 août 2014

deux têtes et la proximité du lieu de découverte rappellent que de nombreuses copies étaient diffusées dans tout l'Empire grâce à la technique de « mise aux points »³³⁶. Les maigres dissemblances entre les deux portraits sont-ils dus aux différences inévitables avec cette technique ou à l'exécution par deux sculpteurs ? La première hypothèse pourrait expliquer la distance en matière de ressemblance qui peut séparer deux portraits que la communauté scientifique veut identifier comme une seule et même personne.

La proximité des traits entre Julie et Domitia est problématique. L'identification des deux femmes se révèle parfois périlleuse. Pourtant certains portraits sont assurément rapprochés à l'une ou à l'autre. Ces certitudes ne peuvent en revanche répondre aux questions posées par les autres portraits des deux femmes. Aussi quelques identifications bougent-elles encore.

La glyptique pourrait être une aide pour la reconnaissance des portraits de Julie. En effet, la collection du Cabinet des Médailles présente un nombre intéressant d'intailles et camées aux traits de la princesse. De plus, la taille de ces pierres est précise et détaillée. La définition des traits de Julie semble ainsi possible. La glyptique pourrait-elle alors trancher dans le cas de portraits sculptés à l'identification flottante ?

Se bornant aux portraits des collections françaises, penchons-nous sur les portraits sculptés d'inconnues.

³³⁶ Balty 1995, p. 272

Les portraits d'inconnues

Le cas du portrait Ma 1155 : un portrait de Marcia Furnilla ?

Précisions sur son mauvais enregistrement

Le numéro d'inventaire Ma 1155 donne lieu à la notice 12 du catalogue raisonné ; son propos concerne le portrait d'une inconnue³³⁷. Cependant, à la consultation des dossiers d'œuvre, il semblerait que l'attribution de numéros diverge. Selon le dossier d'œuvre du portrait Ma 1155, celui-ci ne correspondrait non pas à la notice 12 mais à la 9 du catalogue raisonné. En effet, le portrait de la notice 12 correspond mieux à l'indication donnée par Antoine Héron de Villefosse pour le numéro 581 « buste de dame romaine drapée, de l'époque des Flaviens, collection Borghèse »³³⁸. Le dossier d'œuvre explique que le buste moderne a été séparé de la tête antique, sur laquelle a été inscrite au crayon la mention erronée « n°1155 ». Au contraire, la tête présentée comme Ma 1158 par Kate de Kersauson répond mieux aux explications d'Antoine Héron de Villefosse pour le n°1155 : « dame romaine du temps de Domitia ; tête ; fouilles Napoléon III ; jardins Farnèse du Palatin (Rome) »³³⁹. Le numéro Ma 1158 représente « une dame romaine d'époque antonine ; buste ; collection Campana »³⁴⁰. Ce dernier n'a pas encore été identifié dans les collections romaines du Musée du Louvre.

Il faut donc considérer que la tête supposée de Marcia Furnilla porte le numéro Ma 1155 et l'inconnue de la notice 12, le Ma 581.

³³⁷ Kersauson 1996, p. 32

³³⁸ Héron de Villefosse 1896, n°581

³³⁹ Héron de Villefosse 1986

³⁴⁰ Héron de Villefosse 1896, n°1158

Marcia Furnilla, mère de Julie

La tête présumée de Marcia Furnilla fut taillée dans un marbre à grain fin. Elle mesure 27 cm de hauteur, 27 cm de largeur et 23 cm d'épaisseur. La tranche du portrait antique directement sous le menton. Le pied-douche et le cou sont des ajouts modernes. Le pavillon des oreilles est brisé. La lèvre supérieure a été reprise à l'époque moderne.

La tête a été découverte lors des fouilles des jardins Farnèse du Palatin en 1852 et est entrée dans les collections du Musée du Louvre en 1866³⁴¹. Une autre tête a été exhumée pendant ces mêmes fouilles ; elle est aujourd'hui identifiée à Domitia.

La coiffure typique de l'époque flavienne orne la tête de cette femme. Le « nid d'abeille » empiète sur le front et encercle le visage jusqu'à l'extrémité inférieure des oreilles. L'arrière de la tête est natté ; les tresses sont ramenées ensuite sur l'occiput.

Le visage offre à la vue du spectateur un visage juvénile. Sous des arcades sourcilières arrondies, des grands yeux globuleux sont à fleur de marbre. Les paupières sont notées : un ressaut incisé dans le marbre délimite finement la paupière supérieure ; un gonflement du matériau suggère la paupière inférieure. Le nez droit présente une légère crevasse à sa rencontre avec le front.

Les joues pleines ne présentent aucun creux ou ridule. Les lèvres sont épaisses. Et le menton rond et proéminent descend doucement jusqu'à la naissance du cou.

Les traits ne sont pas sans rappeler ceux de Julie : l'embonpoint, le regard grand et aéré ainsi que la transition marquée entre le front et le nez sont autant de points que l'on retrouve sur les portraits de Julie. Pourtant, ce portrait ne présente pas

³⁴¹ Voir annexes : fiche 15 et planche 25

une jeunesse aussi éclatante que le buste Ludovisi. De même, les traits décrits ne sont pas aussi lourds que les présentent les autres portraits de Julie.

Ces observations ont amenées à proposer l'identification de Marcia Furnilla³⁴². Toutefois certains éléments peuvent remettre en cause cette hypothèse.

Le silence de la numismatique

Etonnant que cela puisse paraître, la numismatique est muette au sujet de Marcia Furnilla. Le peu d'éléments connus de la vie de la seconde femme de Titus mène à penser que ce silence est une conséquence directe de sa séparation avec l'aîné de Vespasien. La date n'en est pas précisément connue, mais elle aurait lieu avant l'avènement de Titus comme *princeps*³⁴³. Cette absence peut être d'autant plus étonnante que des femmes de la *gens Flavia* mortes avant l'arrivée au pouvoir de Vespasien furent honorées. C'est le cas d'une certaine Flavia Domitilla. Ce nom peut concerner ou bien la femme de Vespasien, ou bien sa fille³⁴⁴.

De plus, le renvoi de Marcia Furnilla par son époux explique difficilement que des effigies à son image purent être sculptées.

Les autres portraits sculptés

Les portraits les plus éloquents de Marcia Furnilla recensés sont conservés à la Ny Carlsberg Glyptothek, à Copenhague. Dans les deux cas, il existe des similitudes avec le Ma 1155. Le regard est constitué de grands yeux ; les paupières sont rendues de manière identique. Le nez est droit et la transition avec le front est creusée, mais de manière plus marquée sur Ma 1155. La bouche est épaisse, mais droite. Le menton rond est proéminent dans les deux cas.

Toutefois les traits sont appesantis. La jeunesse en fleur de Ma 1155 ne se retrouve pas sur les deux portraits de Copenhague. Sur ces derniers, des traces de fatigue sont lisibles : les commissures de la bouche sont tombante sur I.N. 3164 et les sillons naso-labiaux sont marqués sur I.N.711. Ce dernier point éloigne le portrait parisien de ses homologues danois.

³⁴² Kersauson 1996, p. 38

³⁴³ Suétone, Vie de Titus

³⁴⁴ Pour plus de détails, voir l'article de Wood

Si les traits partagent des points communs avec les effigies de Julie, il faut peut-être revenir vers les portraits de la fille de Titus.

Un portrait plus ressemblant : l'intaille n°155

La majeure partie des intailles et camée représentant Julie la représente avec des traits appesantis. Cependant, l'intaille n°155 dépeint une Julie sensiblement plus jeune. Cette jeunesse ne se compare pas à celle du buste Ludovisi.

Le profil de l'intaille possède de nombreux points communs avec le portrait Ma 1155 : même travail pour le regard et bouche épaisse. Le front n'est pas bombé comme pour les autres effigies gravées de Julie. Point de similitude supplémentaire avec Ma 1155. Les mêmes joues pleines plaident dans les deux cas en faveur d'une certaine jeunesse. Le menton est rond et proéminent et descend doucement rejoindre la naissance du cou.

L'intaille n°155 possède ainsi les mêmes similitudes que les portraits de Copenhague ont avec Ma 1155. Mais détail de point : la représentation de la jeunesse est la même sur le portrait du Musée du Louvre que sur l'intaille. La même représentation de la jeunesse dans les deux cas paraît rapprocher davantage le Ma 1155 avec l'intaille.

L'intaille montre qu'il existe une jeunesse se situant à un stade intermédiaire entre le buste Ludovisi et les effigies plus matures de Julie. Le portrait Ma 115 serait-il la traduction en trois dimensions de cette deuxième jeunesse ?

Les inconnues

Le Musée du Louvre présente d'autres portraits non identifiés. A la lumière de la glyptique, sera-t-il possible d'y retrouver des traits connus ?

Parmi ces cinq portraits sculptés, deux ont une origine attestée. Le premier, Ma 581, est entré dans les collections françaises après l'achat de la collection Borghèse. Sculpté dans un marbre à

grain fin avec des particules brillantes, le portrait mesure 28 cm de hauteur pour 21 de largeur et 22 de profondeur.

Le portrait Ma 4329 provient d'Italie. C'est l'origine donnée dans l'ancienne collection Dufourny. La hauteur est de 38 cm ; la largeur et la profondeur font respectivement 24 et 23 cm. Le nez est manquant et l'arrière de la tête a subi une restauration.

Un troisième portrait semblerait, d'après les observations de Kate de Kersauson, venir de Cyrénaïque³⁴⁵. La sculpture d'origine offrait au regard une femme de pied enveloppée dans un manteau couvrant la tête. Aujourd'hui ne subsiste que la partie supérieure aux épaules. En-dessous, une large facture laisse manquant la partie gauche du torse. Le buste Ma 3130 mesure 80 cm de haut, 37 de large et 45 en profondeur.

Les deux derniers portraits, tous deux issus de la collection Campana, n'ont pas de provenance connue. Le premier, Ma 1198, présente une tête de femme : 24 cm de hauteur, 22 en largeur et 21 en profondeur. Malgré une création antique, certaines parties ont été retouchées à une époque moins ancienne. Le menton et le nez sont de plâtre et la bouche a été retravaillée. Le dernier, Ma 1202, se compose d'une tête antique apposée sur un buste moderne. Les dimensions de la tête atteignent 27 cm en hauteur, 21 en largeur et 15 en profondeur.

Tous ces portraits féminins partagent la même sculpture chevelue : un mur de boucles ramenées sur le front, des mèches tirées vers l'arrière avant d'être enroulées en chignon sur l'occiput. Bien sûr, on ne peut vérifier l'arrière de la tête de la femme couverte d'un manteau (Ma3130).

Parmi toutes ces têtes, trois se distinguent des deux autres par leur qualité d'exécution : Ma 581, Ma 1198 et Ma 1202. L'attention portée aux boucles du « nid d'abeille » en est très symptomatique. Les mèches sont, sur les trois portraits, traitées avec beaucoup de soin. Elles sont individualisées, trouées en leur centre au trépan et détaillées. La forme du mur de boucles est également travaillée : elle est massive et d'un ovale parfait pour le portrait Ma 581 alors qu'elle est oblongue pour les deux autres portraits. Sur les portraits Ma 581 et Ma 1202, les mèches ne sont pas tressées mais uniquement ondulées après le mur de mèches. Les tresses partent derrière l'oreille droite avant d'être montées en chignon. Sur le troisième portrait, tout l'arrière de la tête est tressé. Cette sophistication capillaire et son traitement réfléchi pourraient-ils trahir le statut impérial de ces têtes ?

Les traits sont plus ressemblants sur Ma 581 et Ma 1202. Les deux visages sont charnus et les signes de l'âge peu sensibles. Les yeux sont peu enfoncés sous des sourcils arrondis ; le globe oculaire est large et bien dégagé bien qu'encadré par des paupières inférieures et supérieures

³⁴⁵ Kersauson 1996, p. 46

épaisses. Sur les deux portraits, se devine le creusement de futures rides naso-labiales. Ces deux portraits portent des traits doux, complaisants et jeunes. Ils ne sont pas sans rappeler les effigies de Domitia, notamment celle du Louvre. Si le visage de la Domitia parisienne présente un embonpoint plus prononcé, il partage les mêmes caractéristiques décrites ici avec les deux autres portraits. Au-delà d'un mimétisme capillaire, le même traitement des yeux, des sillons naso-labiaux et surtout de la neutralité des expressions trahissent un air de ressemblance.

Air de ressemblance qui se retrouve sur Ma 3130 et Ma 4329. Dans les deux cas, un embonpoint est sensible, au moins par la largeur du visage. Les yeux sont très grands et à fleur de marbre, également insérés entre d'épaisses paupières inférieures et supérieures. Si l'un des portraits vient d'Italie, le second est certainement de la Cyrénaïque. L'aire de diffusion de ces ressemblances semble étendue. S'agit-il d'un portrait provincial de l'impératrice ?

Il ne semble pas. En effet, les similitudes de ces inconnues avec le portrait Ma 1193 de Domitia s'arrête à un air de ressemblance. Ce phénomène, large dans sa diffusion géographique, semble ainsi correspondre au *zeitgesicht* ou visage d'époque développé par les chercheurs allemands³⁴⁶.

Selon Jean-Charles Balty, le visage d'époque trahit une volonté de la part d'un particulier d'emprunter les traits de l'empereur ou de l'impératrice. Dans les portraits féminins, la ressemblance donne priorité à la coiffure. Pour l'auteur, les traits féminins ont toujours gardé une certaine idéalisation alors que les traits masculins ont connu beaucoup de variations et d'innovation. En cela, un visage d'inconnue peut difficilement être rapproché de celui d'une impératrice.

Toutefois, il est indéniable qu'au-delà de la coiffure et de cette idéalisation omniprésente chez les femmes, des traits propres à une impératrice peuvent se trouver relayer dans les portraits d'inconnues. Et c'est le cas ici. L'embonpoint du visage se retrouve sur les portraits de Domitia et de Julie. Les yeux des deux femmes flaviennes sont toujours à fleur de marbre, bien que leur forme diffère. Ces deux caractéristiques qui peuvent paraître anodines sont en réalité des signes d'un esprit du temps puisqu'on le retrouve sur les portraits d'inconnues cités plus haut. Mais ses ressemblances ne trahissent qu'une vague similitude avec les femmes de la famille impériale.

Cependant, si la coiffure est un bon indicateur de visage d'époque, il en est de même des traits faciaux.

Le portrait Ma 1198 soutient ce dernier point. Portrait d'une dame à la coiffure en « nid d'abeille », le visage est creusé, vieilli. Les pommettes saillantes, les yeux enfoncés sous les sour-

³⁴⁶ Notamment par P. Zanker dans Herr...und

cils, l'air grave sont autant de signes qui s'opposent à l'embonpoint, à l'air neutre et à la jeunesse idéalisée rencontrés sur les portraits précédents. Pourquoi ce choix de la vieillesse ? Est-ce une forme d'individualisation, voire de réalisme ? Si ce penchant vers la vieillesse semble dénoter par rapport aux portraits féminins d'époque flavienne, ce n'est pas le cas pour le portrait masculin. Comme souligné précédemment, les inconnus gravés dans le marbre suivaient la veine vieillissante de leurs empereurs. Mais il semble difficile à croire qu'une femme ait voulu que son portrait suive la mode flavienne pour la coiffure tout en suivant celle des hommes pour le visage.

Au contraire, l'attitude « austère »³⁴⁷ de cette femme trouve plus d'analogies avec des portraits féminins de l'époque trajane, comme cette inconnue conservée au Musée de l'Ermitage³⁴⁸. Bien que la coiffe soit assurément d'époque flavienne, les traits tirent vers la période suivante. Cette constatation peut amener à penser que le portrait réalisé à la fin de l'ère flavienne put être repris ultérieurement. Cependant d'autres portraits féminins du début de l'époque trajane portent la coiffe flavienne³⁴⁹. Certainement durant le principat de Nerva, l'absence d'une impératrice laissait l'influence de Domitia encore intacte. La création d'un tel portrait mêlant coiffure flavienne et traits austères pourrait être comprise entre la fin de l'époque flavienne et le début de l'ère trajane. Mais il se peut que la présence de la coiffure en « nid d'abeille » soit symptomatique de tout à fait autre chose.

A la fin du premier siècle de notre ère, cette coiffure pullulait sur les têtes féminines. Si elle était difficile d'exécution, elle n'en était pas moins réellement portée³⁵⁰. Contrairement aux précédents styles capillaires, cette nouvelle mode tendait à rendre visible les femmes mais dans une certaine uniformité³⁵¹. Il était alors difficile d'identifier une personne tant sa taille en était changée. Ce point n'a pas échappé à la critique de Juvénal³⁵². La coiffure n'a été instaurée ni par Julie ni par Domitia. Au contraire, elle provient des femmes de sénateurs ; les femmes de la famille impériale n'ont fait que suivre une mode patricienne. Différents auteurs en donnent une explication logique.

Durant la première décennie de l'ère flavienne, aucune femme de la famille impériale n'était représentée, que ce soit dans la ronde-bosse ou la numismatique. Ce vide incita probablement aux femmes de l'élite sénatoriale à développer une telle coiffe, marquant ainsi la rupture avec ce qui était fait sous Néron. Et il n'est en rien étonnant de remarquer un tel luxe dans une coiffure qui viendrait des patriciennes. Si la coiffure d'un homme se doit de traduire son rôle actif dans la société, celle d'une femme ne peut avoir un tel but. Le statut de la femme la cantonnait en effet à un rôle

³⁴⁷ Kersauson 1996, p. 34

³⁴⁸ Cité par Kersauson 1996, p. 34

³⁴⁹ Comme Matidia, la nièce de Trajan

³⁵⁰ Bartmann 2001 et D'Ambra 2013, p. 523

³⁵¹ D'Ambra 2013, p. 523

³⁵² Juvénal, *Satires*, VI, 501 – 505

passif, du point de vue de la vie publique. La sophistication d'une coiffure était alors, pour une femme, le moyen de symboliser sa richesse et le luxe dans lequel elle vivait. Si pour l'un la chevelure se devait d'être courte pour se plier à l'action, pour l'autre elle représentait sa position sociale. Cette différenciation du genre se retrouve parfaitement dans la sculpture : les artisans romains se servaient avant tout de la coiffure pour permettre la distinction hommes – femmes³⁵³. Durant l'époque flavienne, au choix d'une chevelure peu dense par les hommes, le « nid d'abeille » en était la réponse féminine.

Mais une coiffure si compliquée n'était-elle pas contraire au conservatisme affiché des Flaviens ? A l'avènement de Vespasien, une nette distance fut prise avec la manière qu'eut Néron de gouverner. Au loin étaient rejetées les influences des monarques hellénistiques ! La tradition et la *virtus* romaines redevenaient l'éthique à suivre. Cela se traduit par divers choix de Vespasien. Tout d'abord, il s'inséra dans la continuité de Claude et non de Néron ; il demanda au Sénat sa divination et lui dédia un temple³⁵⁴. Par la suite, il rendit le centre de Rome à ses habitants avec le Colisée, achevé sous Titus. L'abandon du pathos hellénistique des portraits de Néron n'est alors que suite logique. En rejetant l'orientalisme néronien, Vespasien choisit d'être représenté comme un vieil homme plein d'expériences et de sagesse. Il rejetait du même coup la jeunesse idéale et froide d'Auguste pour préférer se reporter aux portraits de la fin de la République.

Dans ce contexte, l'exubérance et la luxuriance des boucles surplombant le front paraissent être contraires à la recherche de modestie et de contenance des Flaviens. Au contraire, les années post-néroniennes auraient permis à l'aristocratie romaine de s'affirmer sous le contexte chaotique. Les recherches d'exubérance auraient pu continuer durant ces années. Les femmes auraient alors rivalisé d'ingénuité pour traduire capillairement leurs richesses. En suivant ce point de vue, il paraît compréhensible qu'une telle luxuriance orne les têtes des riches aristocrates malgré la rigueur flavienne. De plus, le manque de représentations des femmes flaviennes aurait permis son développement et/ou sa persistance. La venue des premières effigies flaviennes avec Julie sous le règne de Titus traduirait le suivi de la mode patricienne par la famille flavienne. L'utilisation du diadème aurait alors un rôle important : il aurait permis dans un premier temps de distinguer les portraits impériaux des privés. En d'autres termes, le port du diadème servait à élever les portraits des femmes flaviennes par rapport à leurs contemporaines³⁵⁵.

³⁵³ Bartmann 2001, p. 3

³⁵⁴ Rosso 2007, p. 129

³⁵⁵ D'Ambra 2013, p. 524

Les portraits d'inconnues du Musée du Louvre mettent en exergue le phénomène de « visage d'époque ». Loin de reprendre les traits des femmes de la *gens Flavia*, ces inconnues ne reprennent que des caractéristiques dans le but de les individualiser. Ainsi un air de ressemblance peut se lire sur les visages d'inconnues avec l'impératrice. Toutefois la ressemblance ne va pas plus loin. Ce point est également soutenu par les portraits gravés de Domitia et Julie. Aucun trait physique précis des profils des intailles et camées ne se retrouvent sur les portraits sculptés du Musée du Louvre.

Conclusion

L'étude des effigies sur divers matériaux a montré la richesse du portrait flavien. Pour les portraits de Vespasien, Titus et Domitien, on trouve une unité parfaite entre les effigies frappées, gravées et sculptées. Les trois différents matériaux traduisent avec précision une même image. La lecture des intailles et camées peut ainsi se révéler utile pour agrémenter un propos, pour asseoir une identification.

Du côté des portraits féminins, la typologie des portraits est moins figée. Tout d'abord car la distinction des traits de Domitia et de Julie est parfois encore difficile. De plus, il manque une chronologie absolue pour les effigies monétaires. Cette échelle du temps permettrait peut-être de mieux appréhender les changements de types monétaires – et d'en deviner les raisons. Mais l'établissement d'une chronologie s'avère difficile. La vie des deux femmes flaviennes est en effet mal documentée. Les auteurs latins ne font que des allusions à certains événements, sans non plus donner de date précise. On pense évidemment au supposé avortement de Julie qui entraîna sa mort ; ni Suétone, ni Pline le Jeune ne le datent précisément.

Les lacunes biographiques ajoutées aux datations relativement larges des portraits monétaires expliquent en partie la fluctuation des typologies des deux Flaviennes. Mais la grande ressemblance entre les deux femmes restent le cœur du problème.

La glyptique permet en partie de résoudre la difficulté. Dans certains cas, les traits précis des portraits gravés peuvent venir soutenir une identification en faveur de l'une ou de l'autre. Comme dans le cas du portrait Ma 1155, les traits gravés peuvent être plus proches que ceux d'autres rondes-bosses. Dans cet exemple, la même représentation de la jeunesse plaide pour une identification à Julie. L'existence de deux portraits de matériaux différents mettant en avant une jeunesse comprise entre les traits du buste Ludovisi et ceux des autres portraits serait à vérifier sur d'autres portraits en ronde-bosse.

Les effigies gravées peuvent donc se révéler utiles. Cependant il faut se rappeler que les

intailles et camées ne sont pas accompagnés d'inscription indicative. Les identifications réalisées sont d'ordre stylistique. Leur rapprochement avec la ronde-bosse peut néanmoins se faire. Toutefois, si la proximité entre des traits gravés et sculptés est parfois visible, leur confrontation ne permet pas d'identifier avec certitude un personnage.

La glyptique peut s'avérer être un indice supplémentaire pour une identification mais pas une preuve en elle-même. Aussi le portrait Ma 1155 mériterait-il une confrontation avec des portraits sculptés ou frappés pour être acceptée. Les portraits gravés peuvent ainsi lancer des pistes pour des identifications incertaines.

Bibliographie

SOURCES ANTIQUES

Dion Cassius, *Histoire romaine. Livres 41 et 42*, trad. du grec par François Hinard, Les Belles Lettres, Paris, 2002

Dion Cassius, *Histoire romaine. Livre 66*, trad. du grec par Etienne Gros, Remacle.org, consulté le 25 août 2014

Juvénal, *Satires*, trad. du latin par Pierre de Labriolles et François Villeneuve, Les Belles Lettres, Paris, 1996

Martial, *Epigrammes. Tome I*, trad. du latin par H. J. Izaak, Les Belles Lettres, Paris, 1961

Stace, *Les Silves. Tome 1*, trad. du latin par H. J. Izaak, Les Belles Lettres, Paris, 1961

Suétone, *La vie des douze Césars*, trad. du latin par Henri Ailloud, 1^{re} éd. Les Belles Lettres, Paris, 1931, Rééd. Gallimard, Collection « Folio Classique », Paris, 2004

LITTERATURE SCIENTIFIQUE

Andreae 2012 : Bernard Andreae, *L'art romain d'Auguste à Constantin*, Picard, Paris, 2012

Balty 1995 : Jean-Charles Balty, « Diversité et universalité du portrait romain. Modèles urbains et diffusion dans les provinces », pp. 272-284, in *Le regard de Rome : portraits romains de Mérida, Toulouse et Tarragona*, Toulouse, musée Saint-Raymond, 13 octobre-31 décembre 1995, éd. Mairie de Toulouse-Musée Saint-Raymond, Toulouse, 1995

Bastien 1992 : Pierre Bastien, *Le buste monétaire des empereurs romains. I.*, éd. numismatique romaine, Wetteren, 1992

D'Ambra 2013 : Eve d'Ambra, « Mode and models in the Flavian female portraits », *American Journal of archaeology*, vol. 117, n°4, octobre 2013, pp. 511-525

Daltrop - Wegner 1996 : Georg Daltrop, Ulrich Hausmann, Max Wegner, *Das römische Herrscherbild. II. Abteilung Band 1, Die Flavien. Vespasian, Titus Domitian, Nerva, Julia Titi, Domitia, Domitilla*, Berlin, 1966

Depeyrot 2006 : Georges Deyperot, *La monnaie romaine : 211 av. J.-C.-476 ap. J.-C.*, Errance, Paris 2006

Fejfer 2008 : Jane Fejfer, *Roman portraits in context*, Walter de Gruyter, Berlin, 2008

Fejfer 1998 : Jane Fejfer, « The Roman emperor portrait. Some problems in methodology », *Ostraka*, VII, n°1-2, 1998, pp. 45-57

Fittschen 1997 : Klaus Fittschen, *Katalog des Antiken Skulpturen in Schloss Erbach*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1977

- Fittschen 2011 : Klaus Fittschen, « Il fenomeno dell'assimilazione delle immagini nelle ritrattistica romano di eta imperiale », pp.247-251, in *Ritratti : Le tante facce del potere : [mostra, Roma, Musei capitolini, 10 marzo - 25 settembre 2011]*, Mondo Monstre, Rome, 2011
- Giard 1998 : Jean-Baptiste Giard, *Monnaies de l'Empire romain. Vol. III. Du soulèvement de 68 après Jésus-Christ à Nerva*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1998
- Girard 1987 : Jean-Louis Girard, « L'idée dynastique sous les Flaviens », *Ktèma*, 1987, vol.12, pp.169-173
- Héron de Villefosse 1896 : Antoine Héron de Villefosse, *Catalogue sommaire des marbres antiques du Musée du Louvre*, Paris, 1896
- Kersauson 1996 : Kate de Kersauson, *Catalogue des portraits romains. Tome II, De l'année de la guerre civile, 68-69 après J.-C., à la fin de l'Empire*, éd. Réunion des Monuments nationaux, Paris, 1996
- Kleiner 1992 : Diana Kleiner, *Roman sculpture*, Yale University Press, New Heaven, 1992
- Le Glay 2007 : Marcel Le Glay, Yann Le Bohec, Jean-Louis Voisin, *Histoire romaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 2007
- Mikocki 1995 : Tomasz Mikocki, *Sub speciae Deae : les impératrices et les princesses romaines assimilées à des déesses : étude iconologique*, thèse d'histoire, tapuscrit, Université de Varsovie, 1995
- Queyrel 1997 : François Queyrel, « Iconographie hellénistique : pour une méthodologie des identifications [A propos de Marie-Louise Vollenweider, avec la collaboration de Mathilde Avisseau-Broustet, Camées et intailles, I, Les portraits grecs du Cabinet des Médailles. Catalogue raisonné] », in *Revue numismatique*, 6e série - tome 152, 1997, pp. 429-451
- Riccardi 2000 : Lee Ann Riccardi, « Uncanonical Imperial Portraits in the Eastern Roman Provinces : The Case of the Kanellopoulos Emperor », in *Hesperia*, vol.69, tome 1, 2000, pp. 105-132

- Rosso 2007 : Emmanuelle Rosso, « Culte impérial et image dynastique : les *divi* et *divae* dans la *Gens Flavia* », in T. Nogalès, *Culto imperial. Politica y poder* (Hispania Antigua. Serie Arqueologica 1.), Rome, 2007, pp. 125-152
- Rosso 2009 : Emmanuelle Rosso, « Les portraits de Julie, fille de Titus. Image individuelle, image familiale, image dynastique », *Ktèma*, vol.34, 2009, pp.205-225
- Rosso 2010 : Emmanuelle Rosso, « Le portrait tardo-républicain en Gaule méridionale : essai de bilan critique », in *Revue archéologique*, 2010/2, n°50, pp. 259-307
- Sauron 2014 : Gilles Sauron, « Mythe et pouvoir : la mystification augustéenne », p. 32-33, in *Auguste*, Rome Scuderie del Quirinal 18 octobre 2013-9 janvier 2014, puis Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 19 mars 2014-13 juillet 2014, éd. Réunion des Musées nationaux, Paris, 2014
- Thomas 2003 : Jean-François Thomas, « La conscience du passé dans la conception de la gloire à Rome », in *L'ancienneté chez les Anciens. Tome I, la vieillesse dans les sociétés antiques : la Grèce et Rome*, éd. Université de Montpellier III, Montpellier, 2003
- Varner 1995 : Eric R. Varner, « Domitia Longina and the politics of portraiture », *American Journal of archaeology*, vol. 99, n°5, avril 1995, pp. 187-206
- Varner 2001 : Eric R. Varner, « Portraits, plots and politics », *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 46, 2001, pp. 41-93
- Varner 2004 : Eric R. Varner, *Mutilation and transformation : damnatio memoriae and Roman imperial portraiture*, Brill, Leyden, 2004
- Vollenweider 2003 : Marie-Louise Vollenweider, Mathilde Avisseau-Broustet, *Camées et intailles. Tome II, les portraits romains du Cabinet des Médailles : catalogue raisonné*, éd. Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2003
- Wood 2010 : Susan Wood, « Who was Diva Domitilla ? », *American Journal of Archaeology*, vol. 117, janvier 2010, pp.45-57

- Zanker 1982 : Paul Zanker, « Herrscherbild und Zeitgesicht », in *Römisches Porträts*, Berlin 1982, p. 307-312
- Zanker 1983 : Paul Zanker, *The power of images in the age of Augustus*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1983
- Zanker 2009 : Paul Zanker, « Da Vespasiano a Domitiano. Immagine di sovrani e moda », pp. 62-67, in Filippo Coarelli (dir.), *Divus Vespasianus : il bimillenario dei Flavi*, Electa, Milan, 2009
- Zanker 2011 : Paul Zanker, « Individuo e tipo. Riflessioni sui ritratti individuali realistici nella tarda Repubblica », pp.109-129, in *Ritratti : Le tante facce del potere : [mostra, Roma, Musei capitolini, 10 marzo - 25 settembre 2011]*, Mondo Monstre, Rome, 2011
- Zosso - Zingg 2009 : François Zosso et Christian Zingg, *Les empereurs romains, 27 av. J.-C. 476 apr. J.-C.*, Errance, Paris, 2009