

Un portrait de Faustine II œuvre du maître graveur des Antonins

Autor(en): **Vollenweider, Marie-Louise**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **22 (1974)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728525>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Un portrait de Faustine II œuvre du maître graveur des Antonins

par Marie-Louise Vollenweider

LE PORTRAIT

Dans le nombre considérable de chefs-d'œuvre glyptiques que le Musée d'art et d'histoire de Genève a pu acquérir pendant les années 60 se trouve un joyau qui non seulement se présente comme une pièce de maître mais témoigne d'une époque de haute civilisation.¹ En nous abstenant de décrire en détail le collier auquel est suspendue l'intaille entourée d'un cadre en or de moindre qualité, nous nous limiterons à la description de l'œuvre gravée de 22 mm de hauteur (fig. 1) dont la matière s'est avérée être un béryl très pur à la réfraction de 157-158 négative.² Elle est d'un vert extrêmement pâle, de sorte que l'amateur aura peine à la distinguer d'un cristal de roche. Pour sa matière seule, nous pouvons considérer ce bijou comme une pièce rare mais qui fut en faveur au II^e siècle après J.-C., notamment à l'époque des Antonins. Nous présentons ici un portrait d'homme gravé sur un même béryl pâle (fig. 2), d'une grandeur analogue.³ Cet homme au fin profil, au grand nez busqué, à l'ample chevelure bouclée, rappelle les portraits de Lucius Verus et doit être considéré comme contemporain de Marc Aurèle mais aussi du portrait de femme du Musée de Genève.

Non seulement il existe entre ces deux intailles un rapport quant à la matière, mais une parenté stylistique assez nette les relie, bien que les personnes représentées soient très différentes de caractère: ici une femme aux traits plutôt adoucis, là un jeune homme à la tête allongée, hautain et entreprenant. Le soin que l'artiste a porté soit à l'un, soit à l'autre, est à peu près égal dans l'expression d'un front plutôt bas

mais légèrement bombé, celui de la femme en grande partie recouvert par une chevelure lisse mais ondulée, celui de l'homme par des mèches épaisses formant des pointes de flammes. Le nez de ce dernier semble en revanche plus mince que celui de la femme, chez qui la narine est légèrement renflée. Une ressemblance frappante apparaît d'autre part sur les bouches aux lèvres charnues et aux bords distants, l'œil analogue, la paupière en bourrelet, les bords de la pupille du portrait féminin étant plus soulignés, tandis que la menue moustache de l'homme y est remplacée par une légère ride. Si le menton de l'homme est couvert d'une barbe soigneusement tondu accusant à peine la naissance de boucles qui rejoignent en favoris celles plus amples de la chevelure et si l'arcade sourcilière est plus broussailleuse, le portrait de Genève avec son sourcil rendu par une simple ligne trahit plus de sobriété. Ces différences ont toutefois surtout pour but de rendre compte des traits individuels que l'artiste a respectés, tels aussi la chlamyde du général fixée en bas de l'épaule (fig. 2) et le manteau couvrant le chiton de la femme, figurés d'ailleurs

¹ Collier à huit feuilles ou plaquettes en or de forme rhomboïde, alternant avec des fils d'or se terminant en anneaux accrochés aux rhomboïdes. De la plus simple manufacture est également le fermoir, qui consiste en l'habituel crochet se liant à un anneau divisé en huit globules soudés. A un fil d'or opposé au fermoir est suspendue à un manchon ourlé et orné de nervures l'intaille encadrée d'un double fil d'or, l'extérieur hachuré obliquement et troué en bas à gauche.

² Nous exprimons notre gratitude à Monsieur Pichon, de la Maison Gübelin à Genève, d'avoir bien voulu donner cet examen de la pierre.

³ Cf. description des images.



Figure 1

avec les mêmes lignes incisées accusant les bords de l'étoffe. Il n'a pas été moins méticuleux dans le dessin de la coiffure: sur l'intaille du Musée de Genève, les cheveux partant du sommet de la tête sont subdivisés en trois bandeaux ondulés se terminant en un volumineux chignon distant qui recouvre l'occiput en deux nattes superposées; dans la nuque, une petite mèche forme un crochet, tandis qu'une natte mince suit le profil du crâne du chignon jusqu'au sommet.

Une telle coiffure ne nous laisse pas dans l'embarras au sujet de sa datation: ce n'est que Faustine II qui peut l'avoir portée, ou une des

Figure 1. Béryl pâle, verdâtre, h. 22 mm. - Musée d'art et d'histoire, Genève. Numéro d'inv. 1969/20850. Forme légèrement convexe, bords taillés en biseau, arrondis; base rapetissée, plate. Portrait de Faustine II, femme de Marc Aurèle. Photographies de l'original (1) et du moulage (1 a) agrandies).

Figure 1a



dames de son temps qui imitaient l'impératrice. M. WEGNER⁴ avait signalé un groupe de portraits ornés de ce type de coiffure, dont nous reproduisons ici le buste de Berlin et celui du Louvre (fig. 3 et 4). Le premier révèle une semblable ligne de profil, le second de pareilles ondes encadrant le front, un chignon placé cependant un peu plus bas sur la nuque. Mais les mêmes variantes que nous constatons sur les bustes sont observables également sur les monnaies (fig. 5) d'après lesquelles WEGNER a daté le groupe des portraits en marbre du milieu des années 160 après J.-C. Si nous acceptons la même date pour notre intaille, nous serions obligés d'y reconnaître une dame d'environ 35 à 40 ans, ce qui conviendrait aussi bien pour le portrait du béryl que pour la biographie de Faustine II, née dans les années env. 125 à 130 après J.-C. Pourrions-nous présumer une autre identification de ce portrait qui, sans doute, appartient à cette époque? A part des traits physionomiques qui correspondent à ceux de la fille d'Antonin le Pieux et de Faustine I, à ceux de l'épouse de Marc Aurèle, à la mère de Commode qui a hérité son regard voilé incapable de se fixer (voir surtout la photographie du moulage, fig. 1 a), un joyau aussi précieux, et en outre une pièce de maître, se situe difficilement ailleurs que dans l'atelier de la cour où se créaient les effigies impériales. Ce style et la technique de gravure de l'atelier impérial, nous pouvons les définir par d'autres portraits glyptiques de l'époque dont nous énumérons ici un choix.

L'ARTISTE

Comme pour l'époque d'Auguste nous pouvons admettre qu'un maître graveur dirigeait l'atelier impérial. Ce graveur devait alors être Dioscoride

⁴ M. WEGNER, *Die Herrscherbildnisse in antonischer Zeit (Das römische Herrscherbild, II, Abt., Bd. 4)*, Berlin, Gebr. Mann, 1939, p. 281, 50 sqq.; cf. aussi pour l'iconographie de Faustine II les propos recueillis par B. M. FELLETTI MAJ, *Enciclopedia dell'arte antica III*, 601 sqq., et LA MÊME, *Museo Nazionale Romano, Catalogo, I Ritratti*, nos. 247, 234 sqq.; M. FLORIANI SQUARCIAPINO, *Una testina del Museo di Aquileia, Rend. Pont. Acc. XXIII-XXIV*, 1948-49, pp. 231 sq.



Figure 2. Béryl pâle, verdâtre comme le précédent ; h. 18,5, l. 14,5 mm. Cabinet des Médailles, Bibliothèque nationale, Paris. Don du Duc de Luynes no. 157. Portrait de Lucius Verus vêtu du paludamentum et portant une courte barbe frisée. Il est vu de profil à gauche (sur le moulage à droite). Photographies du moulage (2) et, en bas, de l'original (2 a) agrandies.



dont plusieurs pierres signées sont conservées.⁵ De l'artiste, auteur du portrait de Faustine II, aucune signature ne nous est parvenue, mais des œuvres peuvent lui être attribuées, telle une améthyste avec le portrait d'Antonin le Pieux, père de Faustine II et empereur régnant jusqu'à sa mort survenue en 161 après J.-C. (fig. 6). Comme sur quelques rares monnaies en or, l'artiste l'a représenté en cuirasse recouverte par le paludamentum;⁶ ces monnaies datent des dernières années de sa vie,⁷ de sorte qu'un intervalle de cinq ans environ séparerait les deux gravures, mais les réunit par le même raffinement de la forme plastique, le même mouvement lent des lignes ondulantes de la chevelure, les courbes soutenues, sûres et fluides qui accusent les plis du manteau. D'autres détails, tels le dessin de l'épais sourcil, le rapprochement de l'effigie de Lucius Verus (fig. 2), de même que le foisonnement des courtes lignes irrégulières qui indiquent la barbe. La finesse de l'interprétation psychologique – qui, à cette époque-là, n'a jamais atteint cette représentation précise de l'Empereur conscient de sa tâche – est cependant du même degré de qualité pour les trois images.

Ces particularités stylistiques se distinguent sur d'autres portraits, comme celui de Lucilla, fille de Faustine II et de Marc Aurèle, sur une améthyste au British Museum (fig. 7), et peut-être celui d'une autre petite-fille de leurs treize

⁵ Cf. M.-L. VOLLENWEIDER, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*, Baden-Baden 1966, pp. 56 sqq. A propos de Dioscoride assumé être « praepositus » de l'atelier impérial, *ibid.*, pp. 74 sq. Cf. là d'autres « praepositi » et orfèvres sous Tibère et Trajan.

⁶ Cf. MATINGLY, *BMC Empire IV* pl. 19, 14 et pl. 21, 19. Plusieurs des coins de haute qualité doivent copier des œuvres de ce maître graveur du béryl de Genève, cf. le Marc Aurèle pl. 14, 19; Antonin le Pieux pl. 16, 2 et 7.

⁷ La première de l'année 158, l'autre de 160-161, *ibid.* no. 907, p. 133 et no. 1012, p. 151.

Figure 3. Buste en marbre à Berlin-Est, Altes Museum no. 376. Cf. WEGNER, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, p. 281; en bas de la liste, les autres portraits avec la même coiffure; cf. aussi pp. 50 sqq.; c. BLÜMEL, *Römische Bildnisse (Katalog der Sammlung antiker Skulpturen)*, p. 34 R. 81, pl. 52). Portrait de Faustine II. Photographies de face (3) et de profil (3 a), numéros de négatifs SK 4627 et 4628, Staatliche Museen Berlin, Antikensammlungen.

enfants⁸ (fig. 8) datant encore des années 50, sur un jaspe rouge au Museum of Fine Arts à Boston.

Ce style de gravure un peu schématisée s'est perpétué encore dans les portraits de Commode sur l'améthyste de l'Ermitage⁹ et sur une cornaline à Naples (fig. 9) qui rejoint, par sa gravure conventionnelle, l'effigie de Iulia Domna sur le béryl du Metropolitan Museum (fig. 10) qui date du début du règne de Septime Sévère. On y constate cependant un dessèchement, mais cette réserve révèle peut-être le désintéressement de l'artiste envers les nouveaux modèles qui lui étaient devenus étrangers. Dans d'autres œuvres glyptiques aussi, tel le camée au Cabinet des Médailles,¹⁰ on peut constater, au début du règne de Septime Sévère, une continuation du style des Antonins, style assuré par la permanence de l'activité de l'atelier impérial. Ce fleuve d'une tradition de deux cents ans devait bientôt se tarir dans une vulgarisation et l'abandon d'un dessin et d'un modelé harmonieux symboliques d'une structure et d'une certaine forme de vie

⁸ Cf. M. BORDA, *Le famiglia imperiali da Galba a Commodo*, p. 87.

⁹ Cf. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen*, pl. XLVIII 19; MAXIMOVA, *Camées*, Leningrad 1926 (en russe), pl. III en bas à gauche.

¹⁰ Cf. BABELON, *Camées*, no. 300 et le nouveau Catalogue, vol. I, du Cabinet des Médailles avec littérature. Cf. aussi RICHTER, *The Engraved Gems of the Romans*, no. 575, et dernièrement O. NEVEROFF *Concordia Augustorum*, *Wissenschaftl. Zeitschrift der Universität Rostock*, 19, 1970, pp. 605 sqq., surtout p. 608 et pl. 27, 6 (en russe); Cf. aussi L. BUDDÉ, *Jugendbildnisse des Caracalla und Geta*, Münster 1951, pl. III b; pp. 15 sqq. Ce camée était le dernier témoin d'une haute civilisation raffinée, héritage des Antonins qui, sous les Sévères, devait bientôt se dégrader. La glyptique encore abondante à leur période ne représente pas un apogée, comme on a voulu le prétendre, mais révèle la pleine décadence.



Figure 3a

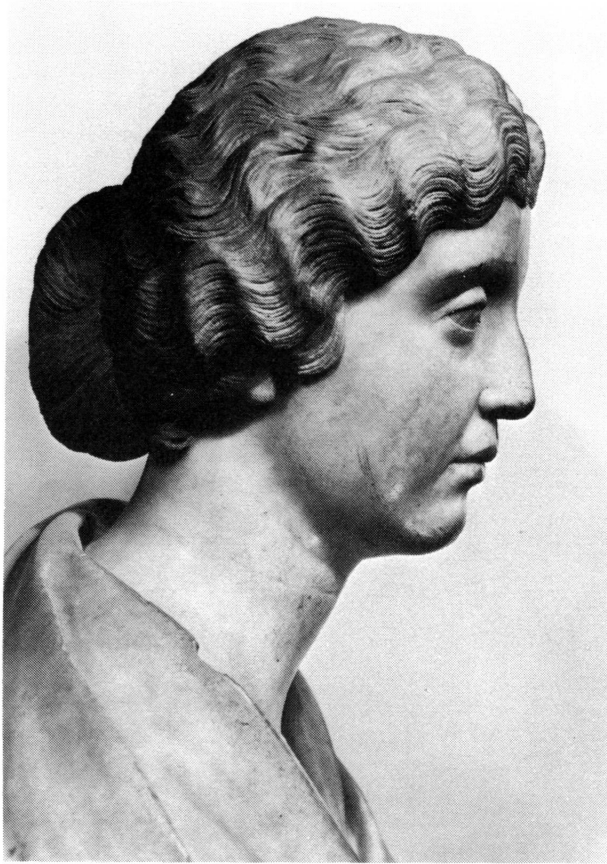


Figure 4. Buste en marbre au Louvre, no. 1144; WEGNER, *ibid.*, pl. 36, p. 54. Buste de Faustine II, les deux profils (4 et 4 a) photographies du Louvre MA 1144; J. CHARBONNEAUX, *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre*, Paris, 1963, pp.168 sq.

morale et éthique, pour faire place à une expression grossière et brutale, fruit de nouvelles vérités.

Il ne nous est pas permis de savoir jusqu'à quelle date l'artiste du béryl de Genève aurait conduit son instrument. Mais il est probable qu'il fut encore témoin des convulsions des années 90 de son siècle, lorsque la plus longue période de stabilité prospère fut l'enjeu de la folie et du crime. Si nous acceptons parmi les premières œuvres de ce maître le portrait de jeune homme sur le béryl du Cabinet des Médailles (fig. 2) qui semble dater du premier consulat de Lucius Verus de l'année 155, son activité caractérisée par la noblesse des lignes et des formes se serait étendue sur une quarantaine d'années.

REMERCIEMENTS

Pour la reproduction des photographies nous remercions les Conservateurs des Musées suivants: Mlle E. Rohde, M. et Mme G. Heres, aux Staatlichen Museen de Berlin-Est; Messieurs C. C. Vermeule au Museum of Fine Arts à Boston; R.A.G. Carson et D.E.L. Haynes au British Museum à Londres; A. de Francisci au Musée National à Naples; D. von Bothmer au Metropolitan Museum of Art, New York; Mlle M. Mainjonet et Monsieur G. Le Rider au Cabinet des Médailles; Monsieur N. Duval au Louvre, à Paris. Photographies de l'auteur à l'exception des fig. 3 et 4 (ces dernières: clichés du Louvre MA 1144).

Figure 5. Monnaie en or au British Museum avec le portrait de Faustine II (R. Salus assise, SALUTI AUGUSTAE). Cf. MATTINGLY, *British Museum Catalogue, Empire*, pl. 56, 3, no. 152. Cf. le même type de monnaie WEGNER, *ibid.*, pl. 63 m; cf. Roman Imperial Coinage no. 736. Photographie de l'original agrandie.



Figure 6. Améthyste à surface bombée et base convexe; h. 29; l. 24; pr. 6 mm. Museo Nazionale, Naples, no. 250. Buste cuirassé d'Antonin le Pieux. Cf. *Bulletin de l'Association française de gemmologie*, no. 17, décembre 1968, p. 4. Photographie de l'original agrandie.



Figure 7. Intaille au British Museum avec le portrait de Lucilla, fille de Faustine II. Améthyste, h. 20; l. 14 mm. WALTERS, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman, in the British Museum*, Londres, 1926, no. 2016; RICHTER, *Engraved Gems of the Romans*, Londres, 1971, no. 562. Photographie du moulage agrandie.

Figure 8. Jaspe rouge, plate des deux côtés; h. 21; l. 16; pr. 3 mm. Museum of Fine Arts, Boston, Don E.P. Warren 01.7565. Buste d'une petite fille vue de profil à gauche (sur le moulage à droite). Photographies de l'original (8) et du moulage (8 a) agrandies.



8a

Figure 9. Cornaline cassée en haut, plate des deux côtés; h. 23; l. 16,5; pr. 3 mm. Museo Nazionale, Naples, no. 231. Commode lauré à gauche. Photographie de l'original agrandie.



Figure 10. Béryl pâle, h. 24 mm. Metropolitan Museum of Arts. Portrait de Iulia Domna. RICHTER, *Catalogue of Engraved Gems, Greek, Etruscan and Roman*, Rome, 1956, no. 498; pl. LX et LA MÊME, *Engraved Gems of the Romans*, Londres, 1971, no. 580; FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen*, pl. XLVIII 13. Photographie du moulage agrandie.

