LA PROPAGANDE IMPÉRIALE AUX FRONTIÈRES DE L'EMPIRE ROMAIN. *TROPAEUM TRAIANI*

MARIA ALEXANDRESCU VIANU

A partir déjà de l'époque d'Auguste il y a une pénétration effective romaine, surtout militaire dans la Dobroudja à cause du *limes* danubien. Cette présence militaire va s'accentuant très vite jusqu'à l'époque de Trajan lorsque trois légions et un grand nombre de troupes auxiliaires serons fixées dans cette région. L'ensemble commémoratif, connu sous le nom de *Tropaeum Traiani*, emplacé a environ 30 km du Danube, au sud de la Dobroudja, à l'intérieur des terres se trouve sur une route militaire qui lie le Danube du nord du pays. Au delà des frontières se trouve encore le monde libre des Gètes, des Bastarnes et des Sarmates.

Le monument triomphal est visible d'une distance appréciable, dominant toute la région par sa position sur une colline assez haute.

Ce que nous avons nommé « ensemble commémoratif » est formé par trois monuments : un *tumulus*, un autel et un monument circulaire surmonté d'un trophée, le *Tropaeum Traiani*.

Le tumulus

Système de construction

Débutant avant 1900 grâce à Gr. Tocilescu et publiées dans le volume *Fouilles et recherches*[1], les fouilles au tumulus ont été reprises en 1971-1977 par M. Sâmpetru[2].

Il s'agit d'un tumulus au diamètre de 46,13 m et 7,10 m de haut[3], avec 4 murs concentriques, dont la fosse centrale d'incinération d'environ 1,20 m de diamètre recoupe une fosse rectangulaire, probablement secondaire, de 1 × 0,50 m. Le premier (mur 1), celui du centre, au diamètre extérieur de 10,64 m, mesure 3,50 m d'épaisseur. Il est bâti de blocs de calcaire liés avec du mortier blanc à partir de la hauteur de 2 m et jusqu'à la hauteur conservée de 3,50 m. La partie inférieure, jusqu'à 2 m, est faite de gros blocs de carrière liés au mortier. Les blocs extérieurs sont arqués afin de former le cercle. Le mur 2, large de 1 m, et le mur 3, d'environ 1 m, sont faits de blocs de carrière liés avec du mortier. Entre ces deux murs se trouve un renfort de poutres et de solives de bois à l'horizontale. Le mur 4, large d'environ 0,90 m, est construit de la même manière. Entre les murs 3 et 4, « on a constaté aussi bien à l'est qu'à l'ouest une maçonnerie en blocs de calcaire qui remplissait l'espace. À l'ouest, entre les pierres il y avait du mortier, à l'est, de la terre meuble et du plâtre »[4].

Le revêtement, tel qu'il se présente aujourd'hui, a deux structures : une qui s'étend jusqu'au mur 3, à terre ferme, battue, l'autre extérieure aux murs 3 et 4, à terre meuble, qui comporte beaucoup de blocs de pierre et de fragments architectoniques[5].

---

[1] Gr. Tocilescu, *Fouilles et recherches archéologiques en Roumanie*, Bucarest, 1900.
[2] M. Sâmpetru, *Tropaeum Traiani* II, Bucarest, 1984, p. 161 et et suiv.
[3] Données fournies par M. Sâmpetru, *op. cit.*, p. 172.
[4] *Ibidem*, p. 171.
[5] *Ibidem*, p. 174.

Dacia, NS, tome L, Bucarest, 2006, p. 207-234

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

La pierre employée est du calcaire nummulitique provenant des carrières du village de Văleni, à 10 km au sud d'Adamclisi[6].

Parmi les fragments architectoniques découverts par M. Sâmpetru lors des sondages dans le revêtement du tumulus[7] il y a une pièce que C. C. Petolescu interprète, à bon droit, comme un créneau[8].

Les dimensions de la pièce sont 0,59 m, dont 0,39 m la partie surélevée et 0,76 m la hauteur, ce qui donne un rapport d'environ ½ face aux créneaux du *tropaeum*. La description des profils publiée par M. Sâmpetru[9] permet d'observer un remplissage qui englobe aussi la fondation du mur 3, suivi par un autre qui contient du matériel de construction en pierre, y compris des fragments architectoniques. Nous avançons l'hypothèse que l'on a affaire ici à un premier monument, dont relèvent les murs concentriques 1-3, qui présente à l'extérieur un mur de pierre et une décoration architectonique, peut-être des créneaux dans la partie supérieure. La maçonnerie en grosses pierres entre les murs 3 et 4 pourrait être un *podium*. A un moment ultérieur, suite probablement à la détérioration de cette bâtisse ou bien à cause d'une autre conception de l'ensemble, ce *podium* a été recouvert d'un manteau de terre et transformé en tumulus[10]. Une hypothèse similaire a été formulée par A. G. Poulter[11], aux yeux duquel seul le noyau central constituait le premier monument, et qui reconstituait un monument ressemblant au *Tropaeum*. A notre avis il n'existe pas assez d'arguments pour une telle reconstitution et nous trouvons mieux justifiée l'hypothèse d'un monument funéraire de type italique, rond, aux murs intérieurs circulaires[12], extrêmement prisé à l'époque d'Auguste dans les milieux italiques et à Rome. Ce genre de monument présente une assez riche variété de solutions intérieures du plan[13] qui vont depuis celles qui rappellent plutôt la tradition étrusque, avec un *podium* sous forme de mur circulaire et une celle funéraire à l'intérieur, reliée par un corridor d'accès, jusqu'à celles qui n'offrent pas d'accès à l'espace funéraire, celui-ci étant même défendu par un système complexe de murs, comme il arrive à la sépulture des Horaces de *Via Appia*. Un système de murs radiaux est également connu dans un tombeau de Todi, ou bien un autre plan de construction des murs, plus compliqué, qui assurait la protection d'un petit espace central[14]. Plus intéressante pour le tumulus d'Adamclisi semble être la comparaison avec celui dit « des Curiaces » de *Via Appia*, qui présente au centre un grand bloc dans lequel est aménagé un creux pour la cendre et au-dessus duquel se dresse une tour cylindrique. L'anneau périphérique est en maçonnerie, la corniche et l'inscription sont en marbre[15]. Une pareille reconstitution milite pour le caractère funéraire du tumulus, en corrélation aussi avec l'idée de *heroon*, et s'éloigne de l'argumentation de Poulter, selon lequel il s'agirait là d'un premier trophée, un monument à la Victoire sur les Daces édifié par Trajan, probablement après la première guerre dace et remplacé après la seconde guerre par le grand trophée auquel on aurait donné la même forme. En l'absence de tout élément de datation, ce monument peut se placer à n'importe quel moment à partir de l'époque d'Auguste.

---

[6] *Ibidem*, p. 177.

[7] Voir le profil de la section est-ouest ; *ibidem*, fig. 119 et fig. 127, p. 130 et 131.

[8] C. C. Petolescu, *Decebal, regele dacilor*, Bucarest, 1991, p. 57.

[9] M. Sâmpetru, *op. cit.*, p. 162 et et suiv.

[10] R. Vulpe, DID II, p. 100, suppose que le tumulus est lié à un tombeau du IVe s. de notre ère découvert dans son manteau, alors que le noyau aux murs de pierre appartient à l'ensemble entier.

[11] A. G. Poulter, *The Lower Moesian Limes and the Dacian Wars of Trajan*, dans *Studien zu den Militärgrenzen Roms* III, *13. Internationaler Limeskongress Aalen 1983*, Stuttgart, 1986, p. 519 et suiv.

[12] Le groupe de la plus haute époque date du milieu du Ier siècle av. J.-C. : Henner von Hessberg, *Römische Grabbauten*, Darmstadt, 1992, p. 95. Pour l'architecture funéraire de l'époque républicaine tardive et de celle d'Auguste voir aussi Franco Bergonzoni et Fernando Rebecchi, *Spunti di architettura funeraria tardo-repubblicana e augustea in Emilia romagna*, Modena, 1976 ; H. G. Frenz, JahrbRGZM 32,1985, p. 394 et et suiv.

[13] Voir L. Crema, s. v. *L'Architettura romana* I, dans *Enciclopedia dell'arte antica classica ed orientale* XII, Rome, 1959, p. 243, fig. 258-275.

[14] *Ibidem*, fig. 261.

[15] *Ibidem*, p. 243.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

L'autel

Matériel de construction

La pierre employée est le même calcaire nummulitique que celui du tumulus. On tiendrait là un indice de leur contemporanéité, point toutefois une preuve absolue.

Système de construction

Placé à environ 250 m du *Tropaeum* et du tumulus, l'autel est une construction carrée de 15,96 m en gros blocs liés avec du mortier. La fondation est en grosses pierres de carrière et mortier[16], profonde de 3,54 m. Des marches entouraient la bâtisse. Les fouilles ont mis au jour un grand nombre de tuiles qui provenaient du toit. Les anciennes fouilles ont livré aussi quelques fragments architectoniques[17] : deux fragments de corniches, un bloc de frise décoré d'un rinceau à rosettes, un pilastre de coin décoré avec candélabre et un fragment de frise à guirlande soutenue par des bucranes. La façade principale se trouvait à l'est, tout comme l'inscription portant la liste des soldats de la garde prétorienne et de la légion tombés au champ d'honneur. Les noms des soldats des unités auxiliaires figuraient sur les faces latérales. A la fin de la liste est inscrit le nom d'un commandant, Cornelius Fuscus. La reconstitution et le commentaire de l'inscription ont porté les spécialistes à dater l'autel différemment. C. Cichorius[18], R. Syme[19], I. Berciu[20], Em. Doruțiu Boilă[21], N. Gostar[22], E. Condurachi[23], C. C. Petolescu[24] datent ce monument du règne de Domitien, conséquence des luttes portées par Oppius Sabinus et Cornelius Fuscus. Au contraire, Gr. Tocilescu[25], R. Vulpe[26], K. Strobel[27] considèrent qu'il est contemporain du trophée, de l'époque donc des guerres daces de Trajan.

La reconstitution faite en 1897 par G. Niemann suppose une forme pyramidale à trois étages[28], ce qui est forcer quelque peu les possibilités offertes par les pièces existantes. D'autre part, il n'emploie pas tous les éléments architectoniques découverts, comme la frise aux bucranes, par exemple. Henner von Hessberg[29] montre que pendant le Ier siècle av. J.-C. et le Ier siècle ap. J.-C., dans les nécropoles d'Italie à côté des tumulus funéraires on érigeait des autels monumentaux, des monuments commémoratifs aux morts. Au Ier siècle ap. J.-C. la forme de base se diversifie et donne naissance à de nombreuses variantes. L'autel d'Adamclisi est à encadrer dans cette série.

Tropaeum Traiani[30]

Matériel de construction

Grâce aux recherches du géologue Mircea Chiriac publiées dans la monographie de Fl. Bobu Florescu[31] on sait qu'à l'édification de cet ouvrage on a utilisé des calcaires sarmatiques à nubécules,

[16] M. Sâmpetru, *op. cit.*, p. 145.
[17] Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 70-71.
[18] C. Cichorius, *Die romischen Denkmäler in der Dobrudscha*, Berlin, 1904, p. 20-23.
[19] R. Syme, AJPh 58, 1937, 7 suiv ; *Cambridge Ancient History* II, 1936, nQ 3 et p. 170.
[20] I. Berciu, Apulum 5, 1965, p. 259 et et suiv.
[21] Em. Doruțiu Boilă, Dacia N S 5, 1961, 345 et et suiv.
[22] N Gostar, Latomus 28, 1969, 1, p. 120 et et suiv.
[23] E. Condurachi, Cercetări istorice 2, 1971, p. 129-141.
[24] C. C. Petolescu, *op. cit.*, p. 58.
[25] Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 68.
[26] R. Vulpe, *Histoire ancienne de la Dobroudja*, Bucarest, 1938, p. 136-144 ; idem, DID, p. 90.
[27] K. Strobel, *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajans*, Bonn, 1984, p. 327 et et suiv.
[28] *Apud* M. Sâmpetru, *op. cit.*, 147, p. 153.
[29] Hessberg, *op. cit.*, p. 179 et 181, fig. 114.
[30] Nous avons employé comme ouvrage fondamental la monographie de Fl. Bobu Florescu, *Das Siegesdenkmal von Adamclissi Tropaeum Traiani*, Bucarest-Bonn, 1965 ; abrégé plus loin Bobu Florescu.
[31] *Ibidem*, p. 143 et et suiv.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

présents dans les seules carrières de Deleni, à 3 km du monument. On a prélevé 17 echantions de l'inscription (deux), des créneaux (trois), de la métope L, du pilastre de l'hexagone, des écailles, du parapet, du *tropaeum*, de la frise aux armes, des deux frises ornementales, des pilastres, des corniches et d'une marche. Toutes les épreuves sont du même calcaire[32]. Près du village de Deleni ont été identifiées les carrières romaines ayant fourni le matériel de construction[33]. Pour le matériel de remplissage du monument on a employé des calcaires extraits de l'horizon des calcaires inférieurs et de l'horizon des calcaires sarmatiques, apportés probablement de la vallée d'Adamclisi, de même que de la vallée d'Enigea. Comme il a été plus d'une fois souligné dans la bibliographie du monument, le matériel de construction de celui-ci est différent de celui qui fut employé à l'autel et au tumulus.

Forme du monument et sa représentation sur des monnaie

La solution adoptée par Fl. Bobu Florescu pour la reconstitution du monument d'Adamclisi - avec peut-être quelques amendements - semble être correcte. La représentation du monument sur les monnaies de bronze de Tomis se retrouve sur huit émissions[34]. Toutes portent à l'avers la figure de l'empereur Trajan et au revers l'image d'un trophée sur une base ronde. Pick observait que c'est uniquement à Tomis qu'apparaît la représentation d'un trophée sur une base et, partant, elle est à mettre en liaison avec le monument d'Adamclisi[35]. Les émissions datent des années 109-114. M. Sâmpetru, qui a classifié les émissions selon la représentation du trophée, trouve que « la IV » est la plus proche de la forme que nous connaissons. Le fait que les trophées reposant sur un cylindre ne se retrouvent jamais sur les monnaies impériales de Trajan indiquent le caractère provincial de l'ouvrage, bien que commandé par le pouvoir central ; il constitue de même, à notre avis, une preuve supplémentaire (les autres résulteront, espérons-nous, de l'analyse ci-après de ce monument) qu'il ne peut être question d'une participation d'Apollodore de Damas à cette construction, comme l'a souvent supposé la littérature spécialisée[36]. Une oeuvre d'Apollodore n'aurait pas tardé de devenir un thème de propagande impériale présent sur les monnaies émises à Rome, comme l'est par exemple le pont sur le Danube, pour ne plus parler de la Colonne Trajane (dont on suppose que c'est l'oeuvre d'Apollodore, nulle source ne le prouvant effectivement) ou les constructions du Forum que toutes les sources historiographiques attribuent au grand architecte[37].

Par sa forme, notre monument s'inscrit dans la ligne des mausolées circulaires de l'époque d'Auguste. De tradition italique, ils parviennent à leur plein et entier développement dans le mausolée impérial. A son tour, celui-ci a influé sur l'architecture funéraire privée, ainsi que le montrent de nombreux exemples : le mausolée de Caecilia Metella, celui de Munatius Plancus à Gaeta, le mausolée des Plauti près de Ponte Lucano. Déjà E. Strong voit dans les *tropaea* du temps d'Auguste l'influence de cette architecture, « ils ne sont pas que des mémoriaux de la victoire, mais également des monuments commémoratifs des morts glorieux »[38]. La contamination formelle repose sur le remplacement de l'idée religieuse de la mort par l'idée héroïque de la gloire, de sorte qu'un monument funéraire devient un monument héroïque. Ce processus se trouve bien saisi chez Fr. Matz qui, en parlant du mausolée de Caecilia Metella, le place à côté de celui d'Adamclisi pour montrer combien ils sont proches, précisément parce que l'idée romaine de gloire a évincé l'idée religieuse dans la représentation du monde des morts[39]. Le *podium* du monument est carré, ses côtés ont 22,30 m et le diamètre du tambour cylindrique 29,50 m. Il était plaqué de travertine. Sous la corniche du tambour il y avait une frise de marbre où étaient représentés des boucliers des barbares et des guirlandes à bucranes. Ici doit être évoqué également le

[32] *Ibidem*, p. 148.

[33] *Ibidem*, p. 150.

[34] M. Sâmpetru, « Trofeul lui Traian de la Adamclisi pe monede ale oraşului Tomis », SCIVA 30, 1979, 3, 367-375.

[35] B. Pick, dans AEM 15, 1892, 1, 18 et suiv. Voir aussi M. Sâmpetru, 1979..., p. 368.

[36] Question soulevée par R. Florescu, *Adamclisi*, Bucarest, 1973, p. 13 ; pour M. Gramatopol il n'y a pas de doute que l'auteur de la Colonne est le même que celui du Tropaeum, dans *Arta imperială a epocii lui Traian*, Bucarest, 1984, p. 189 et suiv., opinion partagée aussi par Sâmpetru, *Tropaeum Traiani..*, p. 16 et et suiv.

[37] R. Bianchi Bandinelli, *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* I, Rome, 1958, p. 477 et suiv. s. v. *Apollodoro di Damasco*.

[38] E. Strong, *Art in Ancient Rome* I, Rome, 1929, p. 137.

[39] Fr. Matz, Die Antike 4, 1928, p. 288.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

monument triomphal de La Turbie, élevé au cours des années 7-6 av. J.-C. par Auguste après la défaite infligée aux peuples des Alpes ; c'est en effet un monument triomphal, qui emprunte la forme des monuments funéraires. Placé au point le plus haut de la *Via Giulia Augusta*, il dominait toute la région où se croisaient les routes venant d'Italie, de la Gaule et de la côte. L'endroit était choisi en fonction de sa position dominante, non en raison d'un combat qui y aurait eu lieu. Le monument est dédié par le Sénat et le peuple romain à Auguste, qui avait soumis les peuples alpins. Deux reliefs sur lesquels sont représentés des trophées avec des barbares agenouillés flanquent l'inscription de part et d'autre. Une architrave dorique à métopes et triglyphes est décorée elle aussi de sujets divers : armure, bucranes, proue de navire.

Trajan allait abandonner la forme ronde des monuments funéraires et héroïques et choisir pour sa propre tombe, mais aussi pour être glorifié, la colonne. A Adamclisi on a donc affaire à une forme retardataire de l'époque d'Auguste conservée dans le milieu provincial.

La conception ornementale générale du monument est elle aussi d'inspiration provinciale augustéenne. La décoration architectonique à pilastres cannelés (fig. 8) ayant à la partie supérieure des chapiteaux corinthiens à feuilles d'acanthe plates, qui séparent les métopes entre elles, et les frises à ornement continu sont un reflet tardif des monuments à architraves doriques, avec pilastres aux chapiteaux corinthiens et frises ioniques – style éclectique et hellénistique tardif adopté volontiers dans le milieu italique. Cette décoration se range dans la même série que les monuments déjà évoqués pour leur forme. Une étude de M. Torelli[40] démontre la pénétration sur une large échelle de cette décoration dans l'art officiel à partir de l'époque de Sulla et jusque vers le milieu du siècle. La fin d'une série est marquée par le monument de L. Munatius Plancus de Gaeta, où se développe la décoration des métopes, et le tombeau de Caecilia Metella, où l'accent est mis sur les frises à bucranes et à guirlandes. Ici, comme l'observe M. Torelli, on a affaire à « una sfasatura (un déphasage) cronologica tra ambiente ufficiale della capitale e ambiente municipale »[41]. Torelli pousse plus loin son investigation : étudiant la diffusion de ces sépultures en Italie[42], il parvient à conclure qu'elles se trouvent là où il y a eu une plus grande concentration militaire au dire autant de la *Gallia Narbonensis*. L'auteur accorde un rôle important, dans la persistance de ces formes, au substrat de culture hellénistique italique ; à l'époque d'Auguste la continuité de celle-ci dans les provinces est en décalage par rapport à Rome.

Un élément fondamental du monument d'Adamclisi est le trophée qui le domine, placé sur une base hexagonale à deux étages dont le second est décoré sur trois de ses côtés d'arcades aveugles[43]. Les deux étages sont ornés de pilastres cannelés, qui au second étage délimitent aussi l'inscription. Déjà A. Furtwängler, avait découvert que la hauteur du pilastre coïncidait avec la hauteur de l'inscription, tout comme coïncidaient les places des crampons[44]. La dernière étude d'Em. Doruțiu Boilă[45] reprend la question de cette inscription. Comme on sait, celle-ci nous a été conservée en deux exemplaires, ce qui a induit l'hypothèse que le monument aurait eu deux inscriptions disposées symétriquement et, de là, que l'ouvrage entier aurait eu deux centres. Le second fragment a été trouvé dans la tour sud de la porte orientale de la cité de *Tropaeum Traiani*, au niveau du sol[46] la construction date de la fin du IIIe siècle ou du début du IVe siècle, de l'époque de Constantin le Grand au plus tard[47]. Ce second fragment a disparu, de sorte que seul le témoignage de l'architecte allemand H. Brötz nous permet d'affirmer que la pierre ressemblait à celle du monument[48]. Dans son étude de 1965, Em. Doruțiu Boilă[49] arrive à la conclusion qu'il s'agit là d'une réplique de l'inscription publiée par Gr. Tocilescu en 1895 et qu'elle peut aider à apporter certaines modifications au formulaire de l'inscription telle qu'elle avait été reconstituée en plusieurs variantes jusqu'à cette date[50] ; c'est ainsi que par ce fragment il est prouvé que *exercitus* est à l'ablatif absolu, de sorte que l'inscription serait : *Ma[rti] Vltor[i], Im[p. Cae]sar divi/ Nervae [f., N]erva/*

---

[40] M. Torelli, *Monumenti funerari romani con frigio dorico,* dans Dialoghi di Archeologia 2, 1968, p. 32 et et suiv.

[41] *Ibidem.*, p. *47.*

[42] *Ibidem,* fig. B.

[43] La reconstitution de la base Bobu Florescu, fig. 175.

[44] A. Furtwängler, *Das Tropaion von Adamklissi und provinzialrömische Kunst*, dans Abhand.

[45] Em. Doruțiu Boilău, StCl 25, 1988, p. 45 et suiv.

[46] *Ibidem, 47.*

[47] M. Mărgineanu Cârstoiu, Dacia NS 25, 1981, p. 271-288.

[48] Em. Doruțiu Boilă, *op.cit.*, p. 47.

[49] *Eadem*, StCl 7, 1965, p. 209-214.

[50] Gr. Tocilescu (dans Gr. Tocilescu, O. Benndorf, G. Niemann, Monumentul de la Adamclisi. Tropaeum Traiani, Vienne, 1895, 53, 124-126) avait mis *exercitus* à l'accusatif (*per exercitum*) ; G. Ch. Picard (*Les trophées romains*, Paris, 1957, p. 394) avait complète *exercitus* au nominatif.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

*[Tra]ianu[s Aug. Germ.]/ [Dac]i[cu]s p[ont.] Ma[x.]/ [trib. Po]test.*X11*1/ [imp. VI, cos.]* V, *p. P./ [? (de)uicto exer]citu D[acorum et e. g. Sarmata]rum [?tropaeum consecrauit]*[51].

En revenant sur cette question, Doruțiu Boilă[52] démontre que le fragment B appartenait à une inscription d'une forme différente et n'a pas sa place sur la base hexagonale à laquelle appartient le fragment A. Celui-ci a 4 m de hauteur et 2,85 m de largeur. Le fragment B a environ 2 m de hauteur et environ 4 m de largeur. L'auteur parvient à conclure que le trophée a connu au moins deux phases de construction et penche vers une réfection constantinienne du monument (à laquelle appartiendraient aussi les métopes). C'est là la théorie formulée jadis par C. Cichorius et qui paraissait totalement abandonnée. Dans cette interprétation, l'inscription B relèverait de la phase de début du monument et l'inscription A de la phase constantinienne. Sans douter de la rigueur mise à reconstituer les dimensions de l'inscription B, nous croyons toutefois qu'il faudra finalement conclure que cette inscription n'appartient pas au monument. Les fragments de lignes conservés font en réalité partie de la liste des titres impériaux en usage immédiatement après les guerres daces et elle peut avoir trouvé sa place sur un autre édifice. Il nous semble que l'étude stylistique de la décoration du monument ne saurait conduire à une datation tardive de celle-ci, pas plus que l'hypothèse de plusieurs phases de construction. En analysant la décoration, nous montrerons l'unité stylistique des représentations par divers registres du monument ainsi que leur rapport étroit avec les monuments importants de l'époque de Trajan. D'autre part, il est difficile de supposer qu'une restauration constantinienne eût laissé inchangée l'inscription initiale. Sur les six faces de l'hexagone, au-dessus de l'inscription se trouve la frise aux armes. On y trouve côte à côte des armes romaines et des armes de Barbares dans un assemblage non sélectif. Sur les huit blocs de pierre conservés on peut voir des lances employées par les soldats romains sur les métopes, des glaives, des boucliers de formes diverses et décorés, *umbo* ou simples, le sabre dace recourbé et le carquois à flèches. Le tableau n° 47 dressé par Bobu Florescu[53] montre le rapport entre les armes représentées sur la frise et celles dont se servent les Barbares dans les scènes des métopes. Les armes représentées sur le monument ne sont en général pas trop variées et, mises ensemble, romaines et barbares, elles témoignent du caractère conventionnel de la frise.

La seule arme à valeur ethnographique est la *falx*. Comme le remarquait R. Vulpe[54], le monument d'Adamclisi présente une variante différente de cette arme par rapport à la Colonne. Il s'agit d'un long sabre recourbé manié à deux mains. Des armes pareilles ont été découvertes sur le territoire de la Dacie et, de l'avis de l'auteur, plusieurs populations habitant ces contrées s'en sont servies[55]. Il y aurait encore le carquois à flèches, qui est deux fois représenté sur les métopes, une première fois en liaison avec un personnage nu qui tire à l'arc, ensuite dans la scène aux chars. Mais le carquois à flèches dans les représentations d'armes capturées est conventionnel, tel qu'on peut le voir aussi sur l'arc d'Orange[56].

Le trophée

Un tronc cylindrique soutenait une *lorica graeca*, formée aujourd'hui de deux fragments. Un bouclier polygonal d'une part et de l'autre la poitrine. Le corps cylindrique était formé de 5 tambours. La crête du casque a été publiée par Gr. Tocilescu[57].

L'armure (figs. 1-3) a trois rangées de *pteryges* allongées, décorées de feuilles de laurier alternant avec des rosettes, surmontées d'une bande décorée elle aussi de feuilles de laurier. L'ornement central (fig. 1) est constitué par l'image d'un cavalier sur un cheval au galop, tenant de la main droite élevée une lance et écrasant sous les pieds du cheval un barbare. Cette image est placée au-dessus d'un calice d'acanthe. Un *balteus* en diagonale sur la poitrine et sur le dos soutient un *gladius*. Au-dessus du cavalier, un rinceau avec

[51] Lecture de Em. Doruțiu Boilău ; StCl 25 , 1987 ; l'auteur donne une critique pertinente des autres lectures postérieures à celle de 1965 de Gostar (Latomus, 1969, 120 et suiv.) et de M. Sâmpetru, *Tropaeum Traiani...*, p. 71-72.

[52] Em Douțiu Boilă, StCl 25, 1987, p. 45-56.

[53] Bobu Florescu, *op. cit.*, p. 616.

[54] R. Vulpe, StCl 5, 1963, p. 420.

[55] Voi aussi M. Sâmpetru, *Tropaeum Traiani...*, p. 143, qui l'attribue à la fois aux Daces, aux Germains et aux Sarates.

[56] Schoppa, *Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien*, München-Berlin, 1957, fig. 5.

[57] G. Tocilescu, Revista pentru istorie, arheologie și filologie 10, 1909, 254, fig. la, b, sans description et sans diensions. Pour les dimensions, voir Bobu u, *op. cit.*, p. 328 et suiv. et 353 (tableau 45).

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

Figs. 1-3. Armure du trophée.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

Fig. 4. Cnémide.

des rosettes et la feuille d'acanthe remplit l'espace entre le *balteus* et le bouclier gauche. Du côté droit de la poitrine, au-dessus du poignard, un aigle aux ailes déployées et la tête de profil, tournée vers la gauche. Tout autour, au niveau du cavalier et du barbare tombé sous les pieds du cheval, sont représentés trois soldats romains pédestres, dont le premier, à sabre et bouclier, suit un cavalier. Le lutteur barbare tombé devant lui[58] (fig. 3) et ayant le bouclier sur son dos est une représentation qui se retrouve sur des monnaies comme le symbole de *Dacia capta*. Gr. Tocilescu[59] relevait chez le premier soldat romain un bouclier dans la main gauche et le glaive dans l'autre et suggérait une scène d'*adventus* ou *profectio*. En effet, sur les monnaies d'après 112 on voit Trajan à cheval en tenue militaire, portant le glaive, précédé d'un soldat à lance et suivi par deux autres sans armes. La légende des monnaies : Profectio Aug.[60]

Sur les glaives du trophée à nervure médiane sont représentées des têtes de méduse. Les cnémides (fig. 4) sont elles aussi ornées de têtes de Méduse de type grec, à tête ronde, des serpents noués sous le menton, latéralement dans les cheveux et au-dessus de la tête ; on relève de petites ailes dans les cheveux. Déjà au on voit ce type à Naples sur un relief de l'hypogée de Via dei Cristallini[61] et sous sa forme parachevée sur le relief Rondanini[62].

A la base du trophée il y a trois statues des captifs : un homme debout dont seul le torse est conservé, vêtu d'une tunique qui forme des plis demi-circulaires sur l'abdomen, et deux femmes placées l'une vers la droite, l'autre vers la gauche. On trouve des analogies entre ces figures et leurs poses et le monument de Mainz élevé, selon l'opinion de H. Kähler, par les soldats de la IIe légion

[58] M. Sâmpetru, *op. cit.*, p. 136.

[59] Gr. Tocilescu, O. Bendorf, G. Niemann, *op. cit.*,p. 108-109, fig. 108.

[60] H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, Londres, 1936, pl. **18, 18**.

[61] LIMC IV, 1, 1988, p. 305, nq 220, pl. 177.

[62] E. Buschor, *Medusa Rondanini Stoccarda, 1958* ; G. Ricciotti, Rivista del'Istituto nazionale di archeologia e storia del'arte 9, 1960, p. 127.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

Adiutrix[63]. G. Ch. Picard, qui remarque lui aussi les ressemblances, corrige la datation de Kähler : non pas l'époque de Vespasien mais celle de Domitien, dix ans plus tard[64]. Nous attirons l'attention sur la technique de rendre les plis circulaires sur l'abdomen que l'on retrouve sur le créneau VII et qui a son origine dans des schémas de l'époque claudienne de la zone du Rhin.

La crête du casque, découverte plus tard, est haute et représente un fragment du corps et les ailes d'un sphinx. Une statue géante couronne donc le monument. Telle qu'elle se présente, elle remplit la fonction d'un trophée : la célébration de la victoire sur les ennemis, à travers des représentations de barbares vaincus, d'une frise d'armes, d'une succession de scènes-clés (le cavalier avec le barbare vaincu, la scène de *profectio* ou le simple emblème de la démarche guerrière), la fonction apotropée par la représentation des méduses. Mais elle suggère en même temps la statue cultuelle de Mars Ultor dont elle est, comme on le verra, assez proche. Dans un ouvrage récent, M. Siebler[65] reprend la discussion sur la reconstitution de la statue cultuelle augustée de Mars Ultor, qui devient ensuite le prototype. Il s'agit d'une *lorica graeca* à trois rangées de *pteryges,* dont la décoration est différente de celle de l'armure d'Adamclisi. Elle est formée de têtes de méduse, de griffons et d'un candélabre surmonté d'un casque à crête haute finissant en corps de sphinx, flanqui éventuellement de Pegasoi. Le modèle en est corinthien et correspond au goût éclectique augustéen[66]. Sur les monnaies de l'an 68 ap. J.-C., c'est la première fois que cette création est mise en relation avec l'image de Mars Ultor[67], telle qu'elle sera ensuite retrouvée à Adamclisi. De toute façon, ce casque est choisi selon le goût de l'époque d'Auguste et forme un ensemble éclectique avec l'armure d'inspiration grecque, mais cela ne prouve nullement la présence de quelque maître oriental, comme le croyait M. Sâmpetru[68]. La variété de représentations effigies, symboliques ou allégoriques, est la réplique provinciale d'une armure impériale, telle qu'elle apparaît déjà sur la statue d'Auguste à Prima Porta. *Victoria* et *Aeternitas* sont les concepts illustrés sur l'armure et se rapportent à des faits historiques : dans le cas d'Auguste la remise des étendards par les Gaulois, *Gallia capta-,* à Adamclisi, la Dacie vaincue. Bien que les trophées de l'époque impériale soient dédiés à l'empereur, les dieux n'apparaissant dans le meilleur des cas qu'en tant qu'associés[69], à Adamclisi l'empereur apparaît comme dédicant. La pratique est déjà connue à cette époque, l'arc du Capitole érigé après la Ire guerre dace et dédié à Jupiter Optimus Maximus[70]. De là le caractère ambigu de cette armure qui appartient autant à l'image divine qu'à l'empereur, avec l'allusion aux victoires remportées.

Des ressemblances stylistiques et techniques peuvent être relevées, qui démontrent l'unité du monument. Entre les reliefs du trophée et ceux qui se trouvent sur le reste du monument : la bouche de la méduse est rendue selon la même technique que celle des soldats sur les métopes, le rinceau sur le sabre du trophée se retrouve sur les sabres des soldats de la métope LVII, le cavalier sur le devant de la cuirasse est comparable à ceux des métopes.

La *frise supérieure* (fig. 5) avec la spirale lyre rampante en torsade et la palmette forme une unité décorative avec les pilastres décorés à leur tour, soit d'un rinceau double avec des fleurs en volutes partant d'un calice de palmettes, soit de cannelures. Un ornement supérieur formé d'acanthe et bordé d'astragale remplace le chapiteau. Tous ces éléments décoratifs, y compris la spirale lyre en torsade et la palmette, se retrouvent en abondance dans le forum de Trajan et sont de tradition augustéenne[71]. G. Sauron[72] montrait que le rinceau augustéen est un élément important du corinthien romain, qui – comme on vient de le voir – a mis son empreinte sur le monument d'Adamclisi. La simplicité et son

[63] H. Kähler, Germania 12, 1930, p. 20-28.
[64] G. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 34.
[65] M. Siebler, dans Münchener Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie I, 1988.
[66] *Ibidem*, p. 46.
[67] *Ibidem,* 27.
[68] M. Sâmpetru, *op. cit.*, p. 131.
[69] Pline le Jeune, *Panégyrique* 59,2.
[70] G. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 394.
[71] C. F. Léon, *Die Bauornamentik des Trajansforums und ihre Stellung in der früh- und mittelkaiserzeitlichen Architekturdekoration Roms,* Vienne - Köln, - Graz, 1971, p. 178, pl. 70.
[72] G. Sauron, Gallia I, 1983, I, p. 63.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

caractère linéaire le feront adopter aussi par l'art de l'époque de Trajan. Avec l'époque flavienne réapparaît le motif hellénistique tardif du rinceau à protomé d'animaux, comme on le voit sur la frise inférieure[73] (figs. 6-7). M. Sâmpetru[74] forme une série dans laquelle s'inscrit le rinceau de *Tropaeum Traiani* représentative pour l'époque flavienne.

Figs. 5-7. Frises supérieures.

J'ajouterais seulement que les protomés aux bouts des volutes ne figurent pas des loups mais de dragons et se retrouvent sur la frise du monument quadrifons de Glanum, où leurs corps forment les

[73] *Ibidem.*
[74] M. Sîmpetru, *Tropaeum Traiani...*, p. 116suiv.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

volutes. Le rinceau à tête d'animaux avait déjà été à la mode au temps d'Auguste et s'était répandu dans la Gaule, tel qu'on le voit sur la frise du théâtre d'Arles – édifié à la même époque qu'*ara Pacis* – et, un peu plus tard, sur l'arc qui se trouve dans le même théâtre[75]. Très estimé comme ornement en Gaule, il passe aussi à d'autres ouvrages[76]. Pour revenir à l'époque de Trajan, citons le rinceau peuplé d'animaux et d'oiseaux qui diffère du relief triomphal de Trajan à Palestrina[77] où, à côté de l'ensemble décoratif en son entier, astragale, kymation lesbien, il est lié par une tradition artisanale à l'époque flavienne.

Quant à la différence qualitative entre la frise à rinceau d'acanthe et les métopes, elle n'a pas de quoi nous surprendre. Luisa Musso faisait la même remarque à propos du relief triomphal de Palestrina[78], où elle supposait que la partie décorative avait été réalisée, tout comme l'architecture, par des maîtres spécialisés, tandis que le relief avait été fait *in situ,* sur les blocs de pierre déjà montés.[79]

Les métopes[80]

Le monument avait 54 métopes, dont 49 sont conservées. On dispose aussi de description faite par C. W. Wutzer[81], professeur de l'Université de Bonn, qui a été en 1856 à Adamclisi[82]. On lui doit donc la description des trois métopes à présent perdues (les n°s 18, 25, 38 selon la numération de F. Bobu Florescu). 49 métopes ont été trouvées près du monument. Le lieu de leur découverte est mentionné dans les manuscrits de Gr. Tocilescu conservés à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine et représentant les notes de fouille des années 1882-1883 et la monographie de 1895. On ne dispose toutefois d'indications sur l'endroit de la découverte que pour 23 métopes[83].

En comparant les indications de ce genre fournies par Fl. Bobu Florescu avec les manuscrits de Tocilescu, M. Sâmpetru est amené à opérer une série de corrections[84].

Lieu de la découverte

Même si l'endroit de la trouvaille n'est pour chaque métope qu'approximatif, un fait s'impose, à savoir que des métopes au même contenu thématique ont été trouvées relativement groupées. Ainsi donc, si l'on essaie d'établir la succession des scènes, on ne saurait ne pas tenir compte du lieu de la découverte, comme ont tenté de le faire R. Florescu[85], M. Gramatopol[86] *et al.* Pour Gr. Tocilescu, Fl. Bobu Florescu, M. Sâmpetru, mais aussi pour I. Richmond[87], K. Strobel[88], c'était là un des critères à adopter afin d'établir la succession des métopes. Les données offertes par Tocilescu sont cependant tellement fluctuantes que l'on ne peut trop s'avancer sur ce terrain. On distinguera quelques groupes de métopes à sujets communs :

- la marche de la cavalerie
- des batailles de la cavalerie contre les barbares : secteur NO
- la marche de l'infanterie
- des combats autour des chars : secteur E

---

[75] E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine* I, Paris, 1918, n° 827.

[76] C. Börker, *Le nymphée de Nîmes, L'arc d'Orange et celui de Cavaillon*, JDAI 88, 1973, p. 295 et suiv.

[77] L. Musso, BdA 46,1987, p. I et suiv.

[78] *Ibidem*, 26-27.

[79] Voir l'analyse technique entreprise par M. Pfanner, BdA 46, 1987, Appendice, 44. Pour le problème des ateliers et des divers niveaux de réalisation des parties du même monument, voir aussi les considérations de M. Pfanner, *Der Titusbogen. Beitrage zur Erschliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* II, Mainz, 1983, 43.

[80] Nous employons la numération des métopes faite par Fl. Bobu Florescu dans l'édition de 1965.

[81] C. W. Wutzer, *Reise in den Orient Europas und einen Teil Westasiens,* Elberfeld, 1860.

[82] Bobu Florescu, 31, p. 391.

[83] M. Sâmpetru, *Tropaeum Traiani...*, p. 104.

[84] *Ibidem.*

[85] R. Florescu, *Monumente istorice. Studii şi lucrări de restaurare,* Bucarest, 1964.

[86] M. Gramatopol, *Arta imperială a epocii lui Traian*, Bucarest, 1984, p. 109.

[87] I. Richmond, *Adamklissi in Trajan's Army* on *Trajan's Column,* Londres, 1982, p. 43 et suiv.

[88] K. Strobel, *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajans*, Antiquitas, Reihe 13, Bonn, 1984, p. 231.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

- la présentation des prisonniers
- des barbares pacifiés : secteur NE

II y a aussi quelques métopes spéciales qui n'entrent pas dans une série :

- la métope XXVIII, inv. 6 – statue impériale avec barbare tombé sous les sabots du cheval. Dans sa monographie Tocilescu lui assignait le sud comme lieu de découverte. Sâmpetru constate dans les notes de fouille que cette métope a été trouvée dans le secteur NO (M. Sâmpetru, *op. cit.,* 106 sur la base du ms BAR ms 5132, f.9).
- la métope IX, inv. 10 – commandant (?) Entre deux officiers – découverte au NO.
- la métope XLIV, inv. 8 – des boucs qui s'affrontent – découverte à l'E.

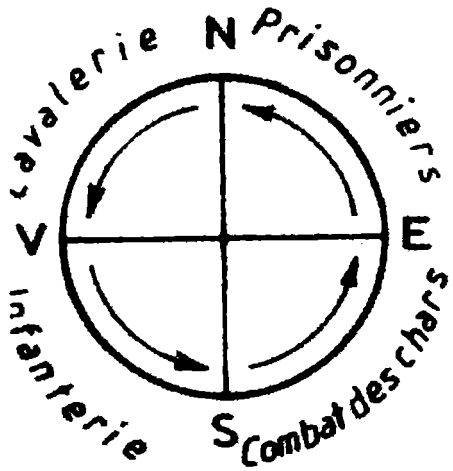
Orientation des métopes

La plupart des métopes sont orientées vers la droite, ce qui correspond au sens de la lecture[89].
Sont orientées vers la gauche :

- le groupe de métopes qui présentent des prisonniers L, LI, LII, LIII.
- Trajan (?)-XXXVI
- des femmes daces avec enfant – LIV
- des boucs affrontés – XLIV

Cette orientation détruit la théorie d'un axe symétrique du monument, théorie mise déjà en doute une fois démonté l'assertion sur l'existence de deux inscriptions identiques.

Le changement d'orientation a lieu quelque part du côté nord du monument (peut-être la métope IX ou la métope XXVIII) et à l'est, où l'on a découvert une métope frontale (XLIV). De toute façon, comme on peut voir sur ce schéma, il n'existe pas une symétrie du monument.



Description des métopes

Les métopes sont groupées par thèmes :

Ier thème : - la cavalerie à l'attaque (l. II, III)
- des cavaliers combattant des barbares (V, VI)
- cavalier victorieux, avec le barbare tombé (VII).

Ces métopes ont été découvertes au NO et c'est peut-être la métope XXVIII qui mettait fin à la séquence.

IIe thème : - l'infanterie à l'attaque (X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XXIX, XXXIII)
- la lutte de l'infanterie contre les barbares (XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXVI, XXVII, XXXIV, XXXVII)
- un groupe de barbares tués (XXIV)

[89] Plus récemment, sur cette question voir A. M. Leander Touati, *The Great Trajane Frieze,* Stockholm, 1987, p. 32 et suiv. (voir Touati cité plus loin) et S. Settis, dans S. Settis, A. La Regina, G. Argosti, V. Farinella, *La Colonna Trajana,* Milano, 1988 (S. Settis cité plus loin).

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

Il faut ajouter à ce thème encore deux métopes décrites par C. W. Wutzer[90].

IIIe thème : - le combat autour des chars (XL, XLI, XLII, XLIII)

S'y ajoute la métope décrite par Wutzer[91].

IVe thème : la présentation des prisonniers (L, LI, LII, LIII).

V^e thème : l'armée vêtue pour le voyage (XXXI, XLV, XLVI, XLVII, XLVIII, XLIX).

Métopes paires : I-II, dans la même direction
X-XXIX, dans la même direction
XI-XII, des soldats et des *signiferi* à l'attaque
XIII-XIV, *cornicularii.*

Jamais les scènes de lutte ne sont paires. Elles vont en augmentant le nombre des barbares engagés dans la lutte.

Remarques iconographiques

Les métopes ne comportent nulle indication quant à la topographie, le paysage, l'architecture, ce qui confère à la représentation un caractère universel et symbolique[92]. A la différence de la narration continue de la Colonne Trajane, ici l'élément spatial et géographique manque[93]. De la sorte, le monument d'Adamclisi relève du deuxième type de reliefs historiques dans la classification de M. Torelli « reliefs of the status (or function) type »[94]. Il montre que l'espace et le temps sont totalement étrangers à ces reliefs. Ils ont leurs propres structures et langage, plus évident à l'endroit géographique où ils sont placés. Avant d'aborder l'analyse de certaines métopes qui posent des problèmes iconographiques spéciaux, il nous faut relever l'absence de toute figure divine, de toute personnification allégorique sur les métopes, l'absence des scènes de sacrifice.

La métope IV a été faussement interprétée à cause d'une lecture erronée de la photo par M. P. Speidel[95], qui croyait que le barbare affrontant le soldat romain à cheval se coupe le cou avec une sica. En fait, ce qu'il voit sur la photo, ce n'est que le col du vêtement. Settis, qui, dans un premier article[96], avait embrassé l'interprétation de Speidel, revient sur cette lecture[97].

La métope V. La représentation d'un cavalier qui a décapité un barbare dont il présente la tête dans sa main droite a fait voir dans cette métope l'illustration des faits d'armes de Ti. Claudius Maximus, celui qui aurait capturé Décébale[98]. Ce schéma n'a, selon nous, aucun rapport avec l'événement historique mentionné dans l'inscription de Philippi. On le retrouve aussi sur la Colonne, comme un *topos* figuratif (les scènes XXIV, 56-58, LXXII, 183-185, CXIII 302-306), ainsi que sur la grande frise, sur le panneau VII.

La métope IX. Le personnage central, en position frontale, porte une armure ayant l'aigle sur la poitrine, le manteau couvre ses épaules et passe sur la poitrine, dans la main gauche il porte un bâton, la main droite se trouve à la hauteur de la poitrine, la paume vers l'extérieur, le gros doigt fermé. R. Brilliant[99] a nommé ce geste « the open hand of Identity » et l'a exemplifié sur la Colonne par la scène IX, la main étant en perspective frontale, parallèle au plan du relief, le gros doigt vers l'intérieur. Le schéma le plus simple où est présenté Trajan sur la Colonne, est > T <[100], l'empereur donc entre deux acolytes, schéma qui se retrouve sur cette métope. Il existe donc quelques motifs pour considérer que l'on a affaire à la figure impériale.

La tête ne se conserve pas, et nous croyons d'ailleurs que ce serait une erreur que de tenter d'identifier un portrait sur ces reliefs tellement standardisés, ce que l'on a déjà trop souvent essayé. Toutes les têtes des

---

[90] La description est reproduite par Bobu Florescu, *op. cit.*, p. 11 et suiv.

[91] *Ibidem.*

[92] Voir aussi G. Koeppel, ANRW 12/l, 1982, p. 519.

[93] M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor, 1982, p. 119.

[94] *Ibidem,* p. *125.*

[95] M. P. Speidel, RA l, 1971, p. 75, fig. l.

[96] S. Settis, Annales Économies. Sociétés. Civilisations 40,1985, p. 1151 et 1171.

[97] Idem, *La Colonna Traiana*, p. 224.

[98] L. Rossi, AJ, 129, 1972, p. 56. Cette interprétation a été adoptée aussi par G. Becatti, ANRW 12/l, 572. Contre celle-ci S. Settis, p. 224.

[99] R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage* (Memoires of the Connecticut Academy of Arts and Science, vol 14), New Haven & Connecticut, 1963, p. 120.

[100] S. Settis, *La Collonna...*, p. 138.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

Romains sur les métopes ressemblent plus ou moins à Trajan, phénomène bien connu dans l'art provincial où les portraits individuels imitent le portrait de l'empereur. Ce que Trajan tient dans la main gauche est une lance projetée vers le bas, et non point un bâton, comme il apparaît dans la reconstitution de Fl. Bobu Florescu. On retrouve aussi ce geste sur la Colonne, dans les scènes XXIV-XXV 63-64[101], où Trajan tient la lance la pointe vers le sol, en signe de prise de possession du territoire[102].

La métope XXVIII représente l'image équestre emblématique du pouvoir militaire victorieux, la figure allégorique à armure de mailles, *paludamentum,* relevée au vent et le barbare tombé sous les pieds du cheval. Afin de souligner le caractère emblématique hors série de cette représentation, elle est installée sur un socle. L'image se retrouve sur les monnaies du temps des guerres daces, dédiée à *optimus princeps*[103].

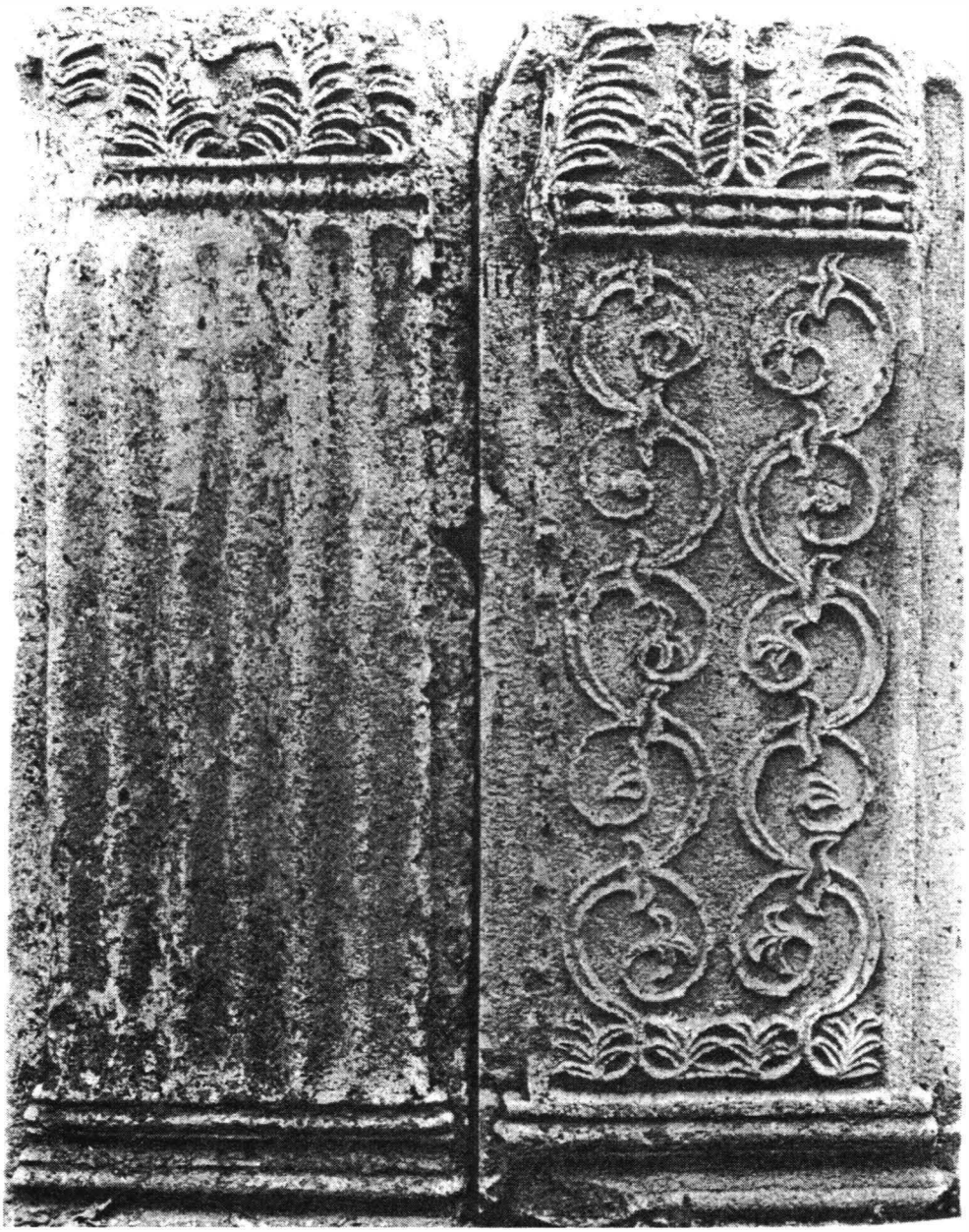


Fig. 8. Pilastres.

[101] *Ibidem*, fig. 32.

[102] R. Brilliant, *op.cit.*, p. *125*.

[103] P. Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts,* Stuttgart, 1931-1939, 119-120, nos. 360, 361, 80-81, pl. I et V ; V. H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain,* II, Leipzig, 1930, no. 500-510 ; Brilliant, *op.cit.*, p. 110.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

La métope XXXVI (fig. 9) montre trois personnages orientés vers la gauche. Le prernier est placé plus haut sur une sorte de plinthe, le fond est plus relevé, résultat peut-être de l'intention inhabile de le mettre en relief, vêtu de l'armure « musclée » à trois rangs de *pteryges*. Sur le devant, l'armure est ornée d'un calice d'acanthe surmonté d'un aigle aux ailes déployées. *Gladius* de côté, le bout du manteau sur l'épaule gauche, bâton (lance?) A la main droite. La figure n'en est pas conservée. Encadré de deux arbres, c'est la seule fois qu'un personnage apparaît ainsi sur le monument. S. Settis estime que si Trajan est encadré sur la Colonne de deux arbres, c'est afin de le mettre en évidence et de le singulariser[104]. La position spéciale de ce personnage nous porte à croire qu'il s'agit d'une représentation de Trajan. A son tour A. M. Leander Touati remarquait sur la Grande Frise que seul l'empereur est présenté en armure « musclée »[105]. Ce personnage est suivi par deux légionnaires en *lorica hamata,* avec casques et boucliers. Cette métope est aussi caractérisée par son orientation vers la gauche.

Fig. 9. Métope XXXVI.

[104] S. Settis, *La Collonna...*, p. 132 et suiv.
[105] Touati, *op. cit.*, p. 39.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

Les métopes XL, XLII, XLIII et la métope XXXVIII (décrite par C. W. Wutzer) décrivent la lutte entre les légionnaires romains et les barbares dans des chars. Une métope présente l'entrée en scène d'un char avec une famille de barbares, deux hommes, une femme (?) et un enfant. Dans la métope suivante ils sont attaqués par un légionnaire, l'enfant s'enfuit, un barbare se trouve à côté du cheval abattu par le soldat, celui du char esquisse un geste d'imploration. La métope suivante montre deux légionnaires, le char semble avoir été renversé, ce qui expliquerait la hauteur à laquelle se trouvent les roues, les deux barbares sont tombés à terre, un des légionnaires se dirige avec sa lance vers un troisième encore debout. Suit la métope qui présente l'image du massacre. Un barbare est mort sur le char, un autre s'appuie sur le bouclier, l'enfant mort gît au sol. Leurs armes, tout autour, sont surdimensionnées et rendues fort clairement. La même manière de rendre les armes se retrouve sur l'arc de Carpentras. C'est la seule séquence où l'on peu suivre le fil d'une narration à divers personnages. Des chars participant au combat apparaissent aussi sur la Colonne, dans l'épisode « mésique » (scène XXXVIII 95-97). Le cadavre de l'enfant se retrouve lui aussi, dans la même position renversée que sur le monument. L'image comportant la présence des familles dans des chars de combat est un *topos* connu des textes concernant les peuplades germaniques. Une description dramatique de la participation des femmes et des enfants aux batailles se trouve chez Plutarque *(Marius* 28) où des cadavres d'enfants, tout comme dans les scènes illustrées de la Colonne ou du monument, sont jetés sous les roues des chars. Des femmes et des enfants présents aux combats apparaissent aussi chez Tacite *(Germania* VIII 2, *Annales* 34).

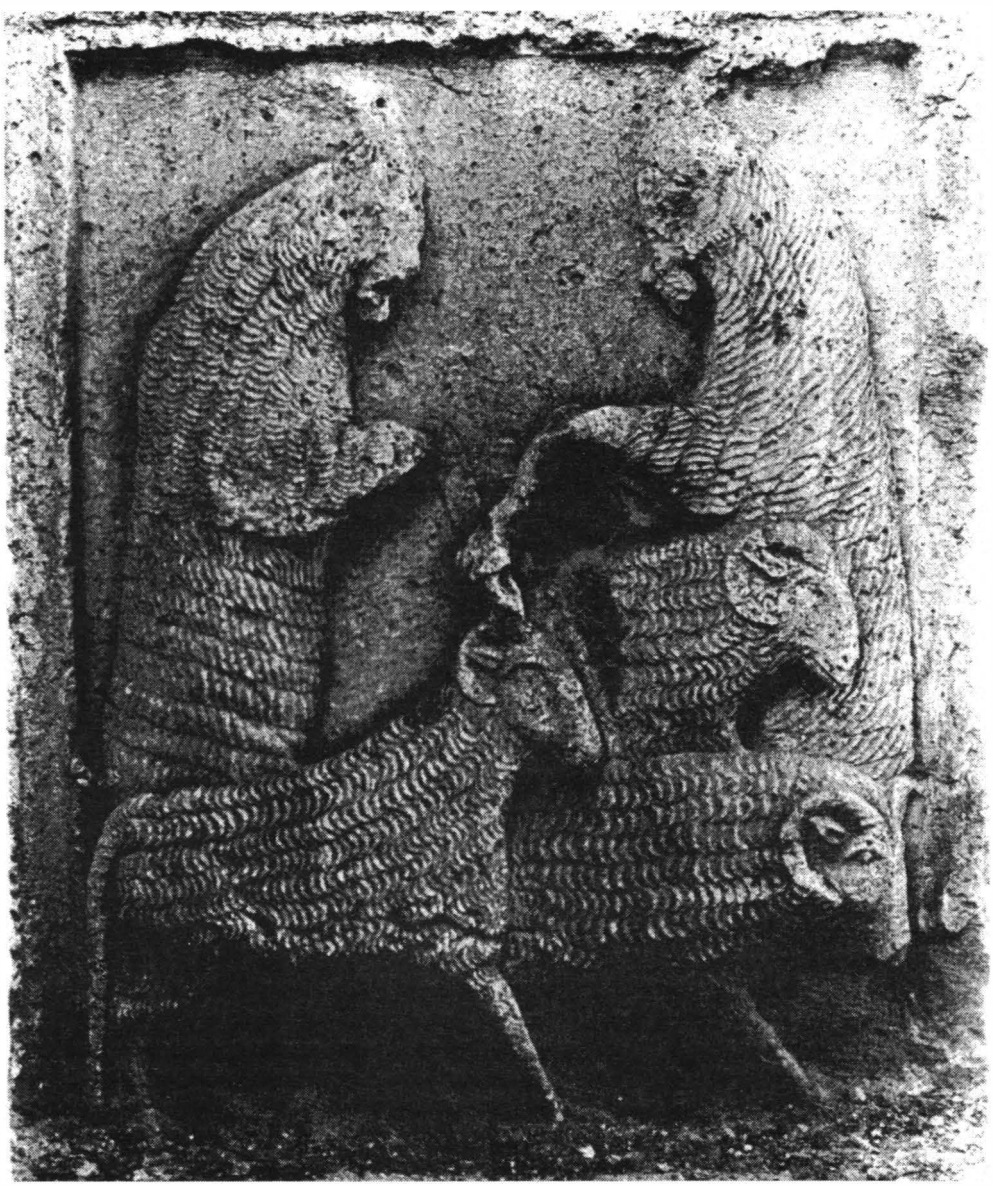


Fig. 10. Métope XLIV.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

La métope XLIV (fig. 10). Sa hauteur est occupée par deux boucs dressés sur les pieds de derrière, qui s'affrontent. Au premier plan, des moutons se dirigeant vers la droite. Ce sont L. Rossi[106], Mac Kendrick[107] et K. Strobel[108] qui ont avancé des explications pour cette métope dont aucune ne nous semble pertinente.

Fig. 11. Métope XLV.

La métope XLV (fig. 11). Deux porteurs de *vexilla*. Le *vexillum* de droite présente un aigle. Celui de gauche portait également un symbole, mais celui-ci ne s'est pas conservé[109]. L'aigle du premier *vexillum* se retrouve sur l'arc de Beneventum en tant que symbole de la vertu militaire des légions[110].

[106] L. Rossi, *op. cit.*, p. 64-66, croyait que l'on a ici affaire, par l'intermédiaire des symboles animaliers, à l'expression de la trahison de la légion XXI Rapax, ce qui, comme le montrait aussi K. Strobel, *op. cit.*, p. 236, note 32, est exclu sur un monument triomphal.

[107] P. Mac Kendrick, *The Dacian Stones Speak*, North Carolina, 1975, p. 99.

[108] K. Strobel, *op. cit.*, p. 236.

[109] Gr. Tocilescu parle d'une statuette de dieu militaire. Cf. Bobu Florescu, *op. cit.*, p. 502.

[110] H. Kubitschek, RE II A, 2, 2336 s. v. *Signa*. Sur cette présentation, plus récemment, K. Fittschen, ArchAnz, 4, 1972, p. 742 et suiv. avec la bibliographie entière. Il combat l'idée qu'il y aurait un rapport entre la représentation de l'aigle et la fondation de colonies.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

Fig. 12. Métope XLVIII.

La métope XLVIII (fig. 12). Deux officiers identiques (vers la gauche) tiennent de la main gauche un *rotulus,* ce qui indique leur statut de magistrats[111]. L'empereur peut lui aussi tenir un *rotulus*[112], mais dans notre cas les deux personnages tiennent un rouleau identique, ce qui confère une égalité de statut ; c'est pourquoi il ne saurait à notre avis s'agir de l'empereur.

Costumes

Les *barbares.* Dans les scènes de lutte que représentent les métopes trois types de costumes sont identifiables :

1*a*. Le buste nu, pantalon ajusté, bonnet ; armé de *falx.*

1*b*. Même costume, sans bonnet.

[111] R. Brilliant, *op. cit.,* p. 46 et p. 137.

[112] *Ibidem,* p. 134.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

2. Manteau formant un triangle sur la poitrine, pantalon ajusté, les cheveux en *nodus*.
Dans les scènes avec prisonniers représentés par les métopes on a les mêmes costumes, complétés - au type I- de chemises longues tombant jusqu'aux genoux, ouvertes sur les côtés.

Fig. 13. Créneau.

Le costume (fig. 13) à pantalon long ajusté oui entre dans la chaussure et avec chemise tombant jusqu'aux genoux et ouverte sur les côtés, est caractéristique des Daces, mais aussi des Parthes. Parfois, au-dessus de la chemise vient un manteau. Pinkerneil[113] considère que ce costume est propre au grand groupe des barbares de l'est. Ce qui est vraiment caractéristique, c'est le petit bonnet collant à la tête obligatoire chez les Daces, tels qu'ils apparaissent représentés sur les monnaies. Sur le monument ils sont armés de *falx,* à la différence de toutes les autres représentations de Daces dont on dispose, où leur arme caractéristique est la *sica*. R. Vulpe a essayé d'expliquer que c'était là ce qui distinguait les Daces de la

[113] J. Pinkerneil, *Studien zu den trajanischen Dakerdarstellungen*, Diss., Freiburg, 1983, p. 74 et suiv.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

Dobroudja de ceux de la Transylvanie[114]. Tacite[115] nous dit que les Sarmates roxolans à cheval attaquaient les Romains munis de sabres maniés à deux mains, mais qu'ils ne portaient pas de boucliers.

Le type 2, à *nodus*, a été identifié avec les Bastarnes[116]. P. Bienkowski, à propos d'un buste de l'Ermitage provenant de la collection Campana, attire l'attention sur le *nodus* porté au-dessus *de* l'oreille droite[117]. Il démontre que ce buste faisait partie des statues des barbares du Forum de Trajan. Il est ainsi amené à conclure que parmi les barbares contre lesquels avait lutté Trajan se trouvaient aussi ceux qui portaient le *nodus,* qu'il avait identifiés aux Bastarnes, même s'ils ne sont pas représentés sur la Colonne.[118]

Les *Romains.* Les boucliers des Romains décorés d'éclairs apparaissent sur les stèles funéraires des légionnaires et d'autres militaires du *limes* germanique[119]. Les boucliers hexagonaux chez les Romains sont figurés sur la Grande Frise, sur des stèles de cavaliers – *equites legionis* – et de cavaliers des *alae.* Selon I.Richmond[120] les troupes auxiliaires ne portent que de simples chemises de mailles. Les légionnaires, des *loricae hamatae* à une seule rangée de *pteryges* et *loricae squamatae.*

Observations stylistiques

G. Koeppel[121] distingue sur les reliefs à représentations historiques deux techniques :

- le relief conventionnel, où le fond est plat et les figures se détachent en relief. C'est un fond neutre qui contraste fortement avec les scènes formant la composition.

- le relief creux : les figures sont placées dans une cavité creusée dans la pierre. Cette technique fait son apparition dès l'époque d'Auguste, sur l'*Ara Pacis* (sur la balustrade). On la retrouve aussi sur l'arc de Titus et plus tard sur l'arc de Bénévent. Elle dériverait de la tentative de transposer dans la pierre l'illusionnisme pictural, technique développée pendant cette époque fertile en expériences éclectiques que fut l'époque d'Auguste.

Les reliefs d'Adamclisi sont réalisés selon la technique conventionnelle.

On reconnaît ici deux moyens d'expression appelés à fixer l'attention du spectateur et à amplifier le contenu de la scène :

1) *la répétition.* Il existe des métopes qui se répètent telles quelles (les métopes paires) :

a) celles qui sont orientées dans la même direction (I et II, XIII et XIV, X et XXIX, XI et XII). Il est probable qu'elles se succédaient et amplifiaient ainsi la représentation, en créant l'impression de multitude.

b) celles qui sont orientées différemment, de façon à diriger l'attention vers une certaine métope placée entre elles. Les seules à se trouver dans ce cas sont les métopes XLVII et XLIX, qui représentent des officiers supérieurs, leur statut étant désigné par les rouleaux qu'ils tiennent de la main gauche. Ces métopes attiraient l'attention vers une métope centrale qui devait être mise en lumière (la métope impériale peut-être?).

L'art de l'époque de Trajan a recours à la technique de la répétition aussi bien sur la Grande Frise que sur la Colonne.

2) *l'amplification.* Ce procédé stylistique est employé spécialement dans les scènes de lutte qui vont en *crescendo.* Un soldat romain est d'abord engagé contre un barbare, ensuite contre deux ou plusieurs, pour être finalement entouré de barbares abattus. La composition de la scène est de telle façon que l'impression d'assaut en est amplifiée. De la sorte, bien que divisée en métopes séparées par des pilastres, dans des scènes donc indépendantes, on voit pourtant se créer un *legato* d'une séquence à l'autre, mais qui n'est pas celui d'une narration se déroulant dans *le* temps et dans l'espace, mais bien le *legato* d'une

---

[114] R. Vulpe, *op .cit.*

[115] Tacitus, *Historiae* I, 79.

[116] P. Bienkovski, *Les Celtes dans les arts mineurs gréco-romains,* Cracovie, 1928, p. 216 et suiv.

[117] G. E. Kiseritzky, *Imperatorski Ermitaž. Muzej drevnej skulptury,* St. Pétersbourg, 1901, n° 5.

[118] Le buste a encore été sujet d'étude pour P. Zanker, ArchAnz 4, 1970, p. 510, note 36. Pinkemeil, *op. cit.,* cat. 31, 146 et 308. Il diffère des autres représentations de porteurs de *nodus* par les cheveux courts.

[119] F. Koepp, *Germania Romana. Ein Bilder-Atlas,* III. *Die Grabdenkmäler,* Bamberg, 1926, pl. V. 3; N. Russell Robinson, *The Armour of Imperial Rome,* Rome, 1975, fig. 197. Touati discute cette question à la p. 57.

[120] N. Russell Robinson I, *Trajan's Army on Trajan's Column,* Londres, 1980, p. 170.

[121] G. Koeppel, ANRW 12/1, p. 529.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

représentation amplifiée afin de souligner l'allure grandiose de l'acte guerrier qui nous est présenté. I. Richmond croit que la formule des métopes a été adoptée à cause de l'inhabileté des maîtres, réduits à représenter des scènes simples, comme sur les stèles funéraires[122]. Leurs possibilités étaient certes limitées, mais - comme on l'a vu- le choix de la décoration du monument relève de sa forme, de l'ensemble architectural. La décoration et l'architecture déterminées par certains courants tardifs de l'art provincial forment une unité.

L'effet de *crescendo* est obtenu aussi par la structuration de la composition de chaque métope. On a d'abord les métopes sur lesquelles un Romain se trouve devant un barbare. L'emplacement des personnages est paratactique, il n'y a pas de liaison réelle entre eux. A remarquer le fait que le soldat romain est toujours un peu plus grand que le barbare, ce qui n'arrive pas sur les monuments métropolitains. Il *y* a ensuite les métopes où un Romain est aux prises avec deux barbares : ils forment une composition triangulaire dont le sommet est formé par la tête du Romain, qui domine ainsi les barbares, en général tombés à terre, l'un un peu plus en haut que l'autre (XVII, XIX, XXI, XXVII) A. M. Leander Touati remarquait sur la Grande Frise que l'espace des Daces forme un triangle qui n'atteint jamais le bord supérieur[123]. Enfin, les métopes représentant le massacre des barbares, où les corps de ceux-ci forment une spirale et où le Romain est parfois entraîné dans le tourbillon, d'autres fois non (XXVI, XXXV, XXXVII). La spirale se trouve accentuée par les lignes des plis du vêtement (XXVI) ou des armes (XXXVII, XLIII). Elle est appelée aussi à créer l'impression de profondeur, le changement des plans. Toute cette succession de schémas compositionnels contribue à l'effet de *crescendo*. Pour rendre les personnages du deuxième plan, ceux-ci sont placés plus haut, à l'instar du procédé que l'on rencontre aussi sur la Grande Frise[124] et sur la Colonne (visible surtout dans les métopes XLVI, XLVII, VI). Ces procédés compositionnels, présents également dans l'art aulique, sont utilisés dans notre cas par des artisans et adaptés à un langage provincial.

Les artisans d'Adamclisi ont-ils travaillé selon les schémas de leur répertoire ou bien en ont-ils reçu de nouveaux à cette occasion? Voyons quel est ce répertoire.

Une première observation s'impose : les schémas concernant la représentation des Romains sont plus pauvres et plus stéréotypés que les schémas utilisés pour les barbares. Cette observation recoupe, toute proportion gardée, l'observation à propos de la Grande Frise et de la Colonne. La diversité plus grande des schémas est réservée aux barbares qui doivent créer l'image du désordre, face aux Romains qui suggèrent l'ordre[125]. A. M. Leander Touati remarque que la dichotomie ordre- désordre est fondamentale et particulièrement estimée dans l'art officiel romain[126]. Nous dirions que le monument vérifie cette remarque. Les métopes présentant l'armée romaine sont d'une stéréotypie extrême. Les Romains ne sont figurés que dans quelques positions (voir fig. 22), le dessin en est simple, clair, de dimensions égales, il semble réalisé selon des moules. Les personnages sont paratactiques, la composition ne permet nulle fantaisie. Lorsque sur la métope apparaissent aussi les barbares, l'espace réservé aux Romains reste tout aussi uniforme, les mêmes schémas sont employés dans la représentation ; en revanche l'espace affecté aux barbares porte la marque du désordre quant à la composition, aux lignes, aux plans. Les schémas utilisés pour les figures des vaincus sont entrés depuis longtemps dans le répertoire romain, empruntés à l'art grec. Des schémas tels que celui du barbare tombé dans la métope VI ou bien celui de la métope XXVI (fig. 24) font partie du répertoire des artisans d'ateliers provinciaux, comme feraient ceux de la Gaule ou du Rhin. On les retrouve intensément employés sur la Colonne, où il y a cependant d'autres représentations qui méritent d'être analysées.

La métope XXXIV – le barbare abattu, au premier plan, étendu à terre, le corps rendu anatomiquement, se retrouve déjà sur la frise du mausolée de Glanum. Le prototype est offert par l'art pergaménien dans la représentation du Gaulois tué, découverte à Pergame parmi les bronzes attaliques[127].

La métope XXXV – le barbare tué, nu, tombé obliquement, dans le sens de la diagonale est également une invention de l'art pergaménien, réactivée dans l'art de l'époque de Trajan.

---

[122] I. Richmond, *Adamclissi* dans *Trajan's Army on Trajan's Column,* Londres, 1982, p. 52.
[123] Touati, *op. cit.*, p. 19.
[124] *Ibidem*, p. 13.
[125] *Ibidem,* p. 27.
[126] *Ibidem,* p. 28.
[127] P. Bienkowski, *Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst*, Vienne, 1908, p. 37, fig. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

La métope XLIII – la tête retournée, placée horizontalement sur le cou, est le moyen par lequel les maîtres provinciaux rendaient la torsion de la tête vers le dos, attitude exprimant la douleur, la supplication et figurant la défaite (sur la Colonne, les scènes XXXI 73-75, LXXV 192-194). Cette solution plastique provinciale avait déjà été pratiquée sur l'arc d'Orange[128] et descend de l'art pergaménien.

On a affaire dans ces schémas à des prototypes pergaméniens employés dans l'art de l'époque de Trajan à Rome, spécialement sur la Colonne, mais ils avaient déjà été utilisés dans l'art de la Gaule à l'époque augustéenne et préaugustéenne, art qui avait reçu alors de fortes impulsions hellénistiques.

La métope XLIV (fig. 10) mérite une description à part. Deux sortes d'animaux y sont représentés : des béliers se dirigeant vers la droite au bas de la métope et des boucs. Les deux boucs dressés sur les pattes de derrière s'affrontent, dans le schéma héraldique. C'est un motif d'origine orientale, repris par l'art antique au IVe siècle, actif à l'époque hellénistique, puis à l'époque romaine, présent aussi dans l'art étrusque. Les exemples en ont été inventoriés par Th. Kraus[129]. Ce motif se répand amplement dans l'art néo-attique à la fin du IIe siècle av. J.-C. et arrive ainsi dans l'art augustéen sur l'Ara Pacis[130]. Il est connu aussi dans le milieu provincial de Narbonne à l'époque d'Auguste. Les ateliers attiques l'employaient encore au IIe siècle[131]. Th. Kraus analyse la signification de cette représentation et affirme qu'elle est liée à Pan, aux Nymphes, au cercle dionysiaque, ce qui est confirmé par l'emploi de ce motif sur le couronnement des stèles attiques de part et d'autre d'un cantharos. Le bouc apparaît dans le cortège dionysiaque — à voir le sarcophage sur lequel est représenté le triomphe indien de Dionysos[132]. Le bouc figure aussi dans l'iconographie du printemps, dans la représentation romaine des quatre saisons[133]. On le retrouve de même dans les peintures de Pompéi influencées par le cycle néo-attique[134]. La métope d'Adamclisi semble exprimer un message cryptique, ce qui n'est pas rare sur les monuments, offrant du reste une lecture simple destinée au public ordinaire, non initié[135]. Un exemple en est le motif du griffon qu'E. Simon met en liaison avec Némésis, en tant que représentation du pouvoir, *imperium*. Les boucs peuvent être mis en rapport avec le cercle de Dionysos, lequel à partir de l'époque d'Alexandre le Grand est devenu le modèle de *Herrscher* dans l'Orient grec[136], ce qui pourrait servir aussi la politique de Trajan à l'est.

L'alternance entre attique et pergaménien est une constante dans l'art romain et se reflète aussi dans les œuvres provinciales. C. Börker a montré que sur le rinceau d'acanthe d'Ara Pacis sont ramassés les motifs venant des ateliers attiques à côté de ceux des ateliers pergaméniens[137]. L'art provincial en procède de même. L'analyse de Fr. Chamoux[138] relève que les modèles employés à Glanum appartiennent au second classicisme, alors que sur l'arc d'Orange ils sont pergaméniens. Il en va de même à l'époque de Trajan : la décoration du forum présente des motifs d'origine pergaménienne, survivance de la décoration flavienne, à côté d'autres motifs classicisants dont les modèles se trouvent dans l'art augustéen[139].

Les portraits

Le type standard des Romains : les cheveux, par mèches longues peignées vers l'arrière, descendent sur le front. Les oreilles sont visibles. Les yeux grands ouverts saillants, l'iris rond, les maxillaires

[128] R. Army et all., Suppl. Gallia 15, 1962 pl. 98/15.

[129] Th. Kraus, AthMitt 69, 1954/1955, 109, suppl. 39-42.

[130] C. Börker, JDAI 58, 1973, p. 283 et suiv.

[131] A. Giuliano, *Il commercio dei sarcofagi attici*, Rome, 1962, p. 29, n° 29.

[132] R. Brilliant, *Roman Art from the Republic to Constantin*, Londres, 1974, p. 107, fig. II/24.

[133] Fr. Matz, JDAI 19, 1958, p. 138. et suiv., où l'image du printemps est rendue par un garçon qui tient un bouc par les pattes de devant. Fr. Matz ramasse les autres exemples.

[134] E. Sinn, RM 60/61, 1954, p. 212 et suiv. G. M. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Harvard, 1951, p. 131, fig. 87. On le retrouve aussi sur les cratères arétins décorés du cycle des quatre saisons de l'époque d'Auguste (M. T. Marabini Moeus, BdA 42, 1987, p. 1 et suiv.).

[135] T. Hölscher, Xenia 9, 1984.

[136] E. Simon, Latomus 29, 1962, p. 749 et suiv.

[137] C. Börker, JDAI 58, 1973, p. 283 et suiv.

[138] Fr. Chamoux, *Observations sur la survivance des thèmes helléniques dans la sculpture provençale* (Publications de l'Université de Dijon, fasc. XVI), Dijon, 1958, p. 31 et suiv.

[139] C. Léon, *Die Bauornamentik des Trajansforums...*, p. 87-208, 233 et suiv., *passim*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

puissants, le menton long. Il s'agit des éléments propres aux portraits de Trajan - le modèle absolu. Dans le cas de la métope XLIX les cheveux se présentent autrement : des groupes de mèches se séparent suivant des directions différentes au milieu du front, motif qui a déterminé nombre de chercheurs à y reconnaître l'empereur, d'autant plus qu'ils ont cru identifier un aigle représenté sur la tunique. Bien que l'on s'explique mal la raison qui justifierait l'image de l'aigle sur la tunique, sa présence n'indiquerait pas de façon péremptoire que ce soit là la représentation de Trajan. Il pourrait très bien s'agir d'un officier supérieur d'une légion. Par ailleurs, le personnage voisin n'a pas lui non plus une coiffure tout à fait identique à celle des autres Romains. Des mèches légèrement ondulées, un peu gonflées sur les tempes tiennent de la mode tardive claudienne ou du début de l'époque de Néron[140]. Il se peut donc que cette métope rende compte d'un changement d'artisan ou de carton. Ce n'est pas d'ailleurs le seul cas de coiffure différente. Sur deux métopes, XXIX et XIII, la chevelure des personnages est rendue par des mèches rondes marquées d'un trou de trépan au centre *(annuli Frisuren).* Cette coiffure appartient à l'époque néronienne-flavienne naissante[141], mais on la retrouve aussi à l'époque de Trajan, sur le relief de Palestrina, présentée par deux têtes de licteurs[142]. Sous une forme timide elle apparaît aussi sur la colonne Trajane (la figure de Licinius Sura, scène CIV) et sur l'arc de Bénévent, sur le panneau de la *Restitutio Daciae.*

La représentation de l'iris circulaire et d'un trou de trépan marquant la pupille est absolument courante dans l'art provincial, surtout dans l'art gaulois, où la pupille arrive à être un trou circulaire profond[143], mais aussi dans le milieu provincial italique[144], sur le relief de Palestrina.

Conclusion

A Adamclisi il y a donc trois monuments l'un à côté de l'autre : un tumulus, un autel et un trophée. Par conséquent on peut affirmer qu'il s'agit d'une zone à caractère triomphal et destinée à la célébration du culte héroïque. Comme on le sait[145] au début de l'époque impériale, le groupement des monuments se faisait selon des critères idéologiques et, ajoutons-nous, des critères de propagande. Particulièrement instructive en ce sens est la *Tabula Siarensis,* deux fragments de tables de bronze découverts près de Séville[146], sur lesquelles était gravé le texte d'un *senatus consultum* concernant les honneurs que l'on allait rendre à Germanicus, dont la mort était survenue en Antioche. Ce texte qui confirme et élargit les informations que l'on tient de Tacite[147] est plein de suggestions pour la situation d'Adamclisi. Ce qui nous intéresse en l'occurrence, c'est la résolution d'ériger à la mémoire de Germanicus trois arcs de triomphe[148]. L'un d'eux devait être dressé à Rome, dans le cirque Flaminius, le second sur le Mont Amanus au point de rencontre de la Syrie et de la Cilicia, le troisième au bord du Rhin, à côté du tumulus élevé jadis pour son père Drusus. Ici on célébrait déjà chaque année la mémoire de Drusus (Suetonius, *V, l*) ; maintenant les actions allaient être doublées par celles que l'on ferait en l'honneur de Germanicus. Les sacrifices étaient accomplis par des *sodales Augustales,* vêtus de toges noires. J. Gonzales observait, à bon droit, que les deux monuments honorifiques avaient été placés côte à côte, non pas pour une raison familiale, mais afin de raffermir l'idée de victoire et de soumission des peuples gaulois et germaniques. Dans la proximité des deux monuments il y avait un théâtre où se déroulaient les cérémonies et les jeux organisés à l'occasion. Ce groupement de monuments à caractère héroïque, funéraire et triomphal érigés successivement, avec une valeur de propagande, nous rapproche beaucoup de ce que l'on a à Adamclisi. H. G. Frenz[149], à partir d'un noyau de pierre trouvé à Mainz, reconstitue le monument de Drusus. Selon la

[140] P. Cain, *Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit*, München, 1993.
[141] *Ibidem,* p. 70 et suiv., p. 80, pl. 15/24.
[142] L. Musso, BdA 46, 1987, p. 1 et suiv.
[143] J. M. Andrikopoulou Strack, *Grabbauten des 1. Jh. n. Chr. im Rheingebiet,* Bonn, 1986.
[144] L. Musso, *op. cit.*
[145] T. Hölscher, ArchAnz, 3, 1988, p. 637 et suiv.
[146] J. Gonzáles, ZPE, 55, 1984, p. 55 et suiv. W. D. Lebek, ZPE 66, 1986, 31 et suiv. ; idem, ZPE 67, 1987, p. 129 et suiv. H. Bellen, JahrbRGZM 31, 1984, p. 385-396.
[147] Tacitus, *Ann.* 2. 83.
[148] Pour la discussion sur le terme *ianus* employé dans l'inscription voir W. D. Lebek, *op. cit.*, p. 129 et suiv.
[149] H. G. Frenz, JahrbRGZM 32, 1985, p. 394 et suiv.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

Tabula Siarensis[150] le tumulus a connu deux étapes de construction. Pendant la première, les légions ont spontanément élevé un tumulus de terre, sur lequel ils ont amassé les armes capturées, en l'honneur de leur commandant. Ensuite, sur la décision d'Auguste, un monument en pierre a été érigé au même endroit. D'après la reconstitution de Frenz, il s'agit d'un tambour surmontant un socle rectangulaire qui repose à son tour sur une base profilée. Une frise dorique à la partie supérieure du socle et des créneaux au bord du tambour constituent les ornements de ce monument. L'auteur s'est inspiré de l'architecture funéraire augustéenne, prenant pour point de départ les traces visibles sur le noyau conservé. Plus sceptique quant a identifier ce monument avec le tumulus de Drusus se montre J. N. Andrikopoulou Strack[151] qui doute de cette chronologie à cause des objets spoliés présents à l'intérieur du monument. En revenant à Adamclisi, on constate tout d'abord le fort esprit augustéen de l'ensemble. Dans cette même lumière on peut voir la liaison entre ces trois monuments, point nécessairement contemporains, mais dont la signification se trouve mutuellement raffermie l'un par l'autre dans une même action de propagande. A Mainz les destinataires de l'ensemble étaient les Germains et les Gaulois, à Adamclisi - les Gètes, les Bastarnes et les Sarmates. On luttait contre ceux-ci dès l'époque d'Auguste, quand Licinius Crassus a mené une campagne victorieuse. L'inscription sur les parois de l'autel rend compte de batailles ayant coûté environ 3 800 soldats romains morts à côté de leur commandant. C'est le premier monument romain provincial où la guerre est ancrée dans la réalité et où l'on n'a pas recours à l'expression allégorique d'événements mythologiques. Sur le mausolée des Julii à Glanum on a affaire au mythe de Meleagros, sur l'arc d'Orange dédié à Tibère on adoptait le schéma de la « Galatomachie ». G. Ch. Picard[152] montrait que les Galatomachies symboliques continuaient à être présentes sur les monuments romains à l'époque de Claude[153], pour devenir ensuite le thème courant dans le répertoire des sarcophages[154]. En adaptant les représentations aux événements historiques, notre monument s'aligne sur les courants idéologiques et iconographiques de l'époque de Trajan. A cette époque l'art romain renonce aux représentations mythologiques, tellement employées sur les monuments commémoratifs d'Auguste, pour se fixer sur des événements concrets de la région et des ethnies auxquelles est réservé tel monument. Pourtant cette tendance existait déjà de longue date, comme par exemple sur un monument dédié à la guerre parthique de Néron de l'an 59, voire même sur des monuments privés[155]. C'est ainsi qu'apparaît la colonne Trajane. Le monument d'Adamclisi est plus ancien que la Colonne. Il date, comme l'indique l'inscription, de l'an 109, et est donc contemporain de la Grande Frise destinée probablement à décorer la Basilique Ulpia du Forum inauguré en 112. La Colonne est de l'an 113.

Ici il nous faut revenir à la théorie qui veut que ce trophée soit l'œuvre d'Apollodore de Damas. Ainsi que nous l'avons montré ci-dessus, la structure générale du monument, son architecture, l'organisation de sa décoration et le vocabulaire ornemental sont retardataires. Apollodore est un novateur qui a créé des formes architectoniques nouvelles et c'est ainsi qu'il a signé ses œuvres. On le sait architecte : il n'est pas attesté qu'il ait été sculpteur. Les sources littéraires citent parmi ses œuvres le pont sur le Danube, un cirque à Rome (peut-être *circus Hadriani),* un gymnase qui paraîtrait s'identifier aux thermes d'Esquilin et enfin le forum de Trajan, l'œuvre monumentale qui exprime de façon si complète son époque sous le rapport idéologique. Outre ces monuments mentionnés par les sources, on lui attribue encore, en raison de leur nouveauté et de leur élégance, quelques constructions telles que certaines parties du port d'Ostie, les arcs de Trajan d'Ancône et de Bénévent[156]. Dans cette série le Trophée Trajan ne trouve pas sa place. Son architecture aussi bien que sa décoration en font une œuvre provinciale. Grâce à l'analyse iconographique et stylistique ci-dessus, nous croyons avoir pu identifier, transposés dans un langage provincial extrêmement fruste, certains schémas de composition qui se retrouveront sur la Colonne. On a beaucoup parlé des images peintes portées lors du triomphe et exposées dans le Forum et

[150] H. Bellen, *op. cit.*, p. 385-396.

[151] J. N. Andrikopoulou Strack, *Grabbauten des 1. Jahrhundert n. Chr. im Rheingebiet. Untersuchungen zu Chronologie und Typologie* (Beihefte der Bonner Jahrbücher 43), Köln, 1986, p. 26 et suiv.

[152] G. Ch. Picard, *L'arc d'Orange,* XV » Suppl. Gallia, 1962, p. 113.

[153] Les arcs de via Flaminia à Rome voir M. F. Castagnoli, BollMuseiCommRoma 70, 1942, p. 57-74.

[154] B. Andreae, *Untersuchungen zu den römischen Schachtsarkophagen*, Berlin, 1956.

[155] T. Hölscher, ArchAnz, 3, 1988, p. 523 et suiv.

[156] R. Bianchi Bandinelli, s. v. *Apollodoro di Damasco* (cit. supra, n. 37), p. 189.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

le Capitole. La description bien connue du triomphe sur les Juifs que nous devons à Josèphe Flavius[157] est riche d'informations. Il y est question de panneaux mobiles *(pegmata)* qui étaient portés en cercle. Chacun en comportait trois ou quatre registres. De la sorte, les épisodes de la guerre se succédaient. Venaient ensuite les scènes qui devaient être illustrées : une région prospère ravagée, des phalanges entières d'ennemis exterminées, mises en fuite ou captives, des murailles de cités écroulées, des cités conquises par les Romains, des rivières de sang, des ennemis faisant des gestes d'imploration, des temples incendiés, des maisons détruites. La vue de ces scènes faisait s'exclamer Josèphe Flavius : « les Juifs devaient supporter de tels affronts à cause de leur guerre contre Rome ». Dans le Panégyrique de Pline le Jeune est anticipé le triomphe dace (XVII, 1-2) : « j'aperçois déjà leurs audacieuses entreprises retracées par de vives images, qu'ils suivent les mains liées [...]. Il me semble déjà voir un triomphe, dont la pompe n'est plus ornée comme auparavant, des dépouilles de nos provinces et des richesses arrachées à nos alliés, mais dont la marche est retardée par le poids des armes ennemies et par les chaînes des rois captifs ». On retrouve dans ces descriptions des panneaux représentatifs portés lors des triomphes, des *topoi* des scènes de lutte présentes sur la colonne de Trajan, mais aussi sur le monument. A Adamclisi manquent aussi les indications topographiques, géographiques et chronologiques, qui abondent sur la Colonne jusqu'à en faire, selon la remarque de Settis, un véritable *itinerarium*[158]. La présentation circulaire des scènes doit elle aussi avoir suggéré aux spectateurs les panneaux des triomphes. Chacune des scènes évoquées ci-dessus entrait dans le répertoire figuratif des maîtres qui exécutaient ces peintures et il ne faut point s'imaginer que celles-ci étaient caractéristiques de la victoire qu'elles célébraient. A en juger d'après les reliefs historiques dont on dispose, c'était par le costume des barbares, éventuellement par les figures allégoriques des provinces concernées ou des peuplades soumises que l'on obtenait la caractérisation. Pour évaluer la place que ce monument occupait dans l'art romain, trois questions essentielles sont à poser :

1. *Le commanditaire et le programme du monument*

C'est un monument officiel *(Staatsdenkmal)* de propagande impériale. L'analyse ci-dessus permet d'en dégager le message. Par sa forme, il se range dans la série des monuments funéraires et héroïques de tradition italique largement répandus à l'époque d'Auguste. Le choix de cette architecture s'est fait en rapport avec le tumulus et l'autel se trouvant dans le voisinage. Les considérations sur ce monument ne doivent pas perdre de vue le caractère de sépulture-heroon que transmet son type. C'est pourquoi nous sommes loin de croire que le *Tropaeum* ne se trouve pas en relation avec les monuments avoisinants, même s'ils ne sont pas nécessairement contemporains. A notre avis, le tumulus de Drusus en est une analogie convenable. La décoration rappelant les monuments à frise dorique qui trouve une large application dans l'art officiel romain à partir de l'époque de Sylla[159] est de nouveau intensément diffusée à l'époque d'Auguste et ensuite tout au long du Ier siècle de n. è. Elle est prépondérante dans le milieu militaire en Italie et en Gaule ; mais elle n'est pas employée dans la zone du Rhin.[160]

Le trophée avec les représentations des peuplades vaincues est un symbole de la puissance romaine. Dans ce cas on compte sur l'ambivalence de l'immense trophée qui est réceptacle d'armes capturées et en même temps suggère la statue de Mars Ultor, dieu de l'armée romaine à l'époque des guerres daces auquel est dédié le monument. Enfin, il porte une *lorica graeca* impériale à représentations symboliques impériales : le cavalier ayant devant lui le barbare tombé sous les sabots du cheval, la scène de *profectio,* l'aigle impérial. Les créneaux ont toujours été interprétés comme l'image des prisonniers de guerre. Il serait peut-être plus exact de dire qu'ils portent l'image des populations vaincues, en costumes spécifiques, les mains dans le dos, les barbares étant attachés chacun à un arbre, le même pour chaque type représenté. Ces barbares renvoient à *Porticus ad nationes*[161], construction de l'époque d'Auguste où étaient représentées les peuplades soumises *(gentes debellatae*[162]). Le symbolisme des arbres joue lui aussi le rôle d'indicateur, le

[157] Josephus Flavius, *Bellum Judaicum* VII, 5, p. 139-147.
[158] S. Settis, *La Collona...*, p. 98-99.
[159] M. Torelli, Dialoghi di Archeologia 2, 1968, p. 32 et suiv.
[160] J. N. Andrikopoulou-Strack, *op. cit.*, p. 18.
[161] Plinius, NH 36, 39.
[162] A propos de la représentation des prisonniers sur l'arc de Glanum voir Fr. Chamoux, *Observations sur l'Arc de Triomphe de Glanum*, dans Études d'archéologie classique I, 1955-1956 (Paris, 1958), p. 62.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

chêne, l'érable et le pin désignant les peuples nord-orientaux (Germains et Daces)[163]. L'image du barbare les mains attachées dans le dos apparaît déjà sur l'arc de Carpentras, contemporain de l'arc d'Orange[164]. Mais ce panorama des divers types de barbares, plus nombreux que l'on ne reconnaît sur les métopes, semble avoir un sens plus complet, en désignant de façon très précise les populations dont il est question.

Les métopes sont d'un caractère éminemment militaire *(Schlagsthemen).* Tout ce que l'on a essayé d'y lire, au-delà de ce qui se voit, scènes de sacrifice, *adlocutio,* etc., sont des constructions qui cherchent à calquer sur le monument les représentations de la Colonne. Elles supposent l'extension d'une action ponctuelle sur plusieurs métopes, ce qui - comme on l'a vu- n'entrait pas dans la conception des métopes. Le message principal de ces métopes est l'invincibilité de l'armée romaine, la force de l'Empire, la valeur d'exemple de telle victoire. C'est pourquoi ces métopes sont dépourvues d'indications géographiques, topographiques ou chronologiques. Sont également absentes les scènes ou les figures allégoriques, qui abondent sur les autres monuments triomphaux. Le symbolisme paraissant sur ce monument est strictement militaire, basé sur des *topoi* de combat. Le message du monument d'Adamclisi est simple, destiné à exprimer la force de l'Empire romain, de l'empereur, force bénéfique puisque l'action prend fin avec la pacification des populations, qui sont représentées par les deux femmes l'enfant dans les bras. On a beaucoup débattu de la relation entre le monument et les guerres daces de Trajan. D'après certains auteurs, les images du monument et son existence même se justifient par la victoire dans les deux guerres daces ou, selon d'autres, par la campagne mésique de Trajan. Nous n'allons pas nous attarder à analyser le bien fondé de la thèse de cette campagne dace dont l'issue fut la victoire. Une explosion de monuments commémoratifs s'ensuivit, à commencer par le Forum de Trajan édifié suivant le plan d'un camp romain afin de raffermir l'image militaire de l'empereur à l'époque, la Grande Frise, les statues des Daces au Forum, la Colonne et l'Arc de Beneventum sur lequel est figurée la Dacie vaincue. Le trophée d'Adamclisi est la réplique provinciale de ces monuments, érigée dans la région du Bas-Danube, près des lieux des opérations principales, peut-être dans la proximité de l'un des théâtres de la guerre, dans une région intensément militarisée où la propagande impériale devait être active. Ce n'est pas toujours que les monuments commémoratifs se rattachent aux endroits des combats[165]. L'Arc de Turbie en est un exemple. Situé à un croisement de routes importantes, il s'adressait aux populations celtiques soumises. La découverte à Chypre de fragments inachevés d'un monument commémoratif, daté par C. Vermeule de l'époque de Trajan, érigé en souvenir de la victoire sur le front parthique, montre encore une fois que l'on élevait de tels monuments sur des places sans aucun rapport direct avec une bataille déterminée[166]. Adamclisi se trouvait aussi à proximité de routes importantes, pas trop éloignées des peuplades barbares insoumises pour lesquelles ce monument était une démonstration et un avertissement.

2. *Le public*

Il nous faut relever ici certaines nuances définissant l'espace où est placé notre monument. Le territoire compris entre le Danube et la mer Noire comporte deux unités qui étaient encore distinctes à l'heure où il fut érigé. Sur le littoral se trouvaient les villes grecques liées du point de vue culturel à l'Orient grec, mais qui entretenaient dès le temps d'Auguste au moins, des rapports avec l'empire romain. Situées aux confins du monde hellène, menacées par les peuples des steppes du Nord de la mer Noire, elles recherchaient la protection de Rome. C'est ainsi que s'explique la construction à Histria, à l'époque d'Auguste, d'un temple pour la célébration du culte impérial. Des formes de culture et d'art romains avaient déjà fait leur apparition dans ces centres, se greffant sur un substrat culturel grec, qui n'était pas étranger au culte des dieux. A l'intérieur de la Dobroudja, le contrôle romain, qui datait déjà de près d'un siècle, devient à l'époque de Trajan une présence massive. C'est un monde de colons, de militaires qui s'installent dans des camps autour desquels on voit croître les stations civiles. Ils y arrivent avec leurs ateliers, leurs artisans ; nous connaissons l'exemple de transplantation des types de stèles d'un camp de la légion dans un autre[167].

[163] F. A. Lepper, JRS 59, 1969, p. 255, 257-259 ; Touati, *op. cit.*, p. 117, note 35.

[164] E. Espérandieu, *op. cit.*, n° 243.

[165] Fr. Chamoux, *op.cit.*, p. 62.

[166] C. Vermeule, *Studies presented in Memory of Porphyrios Dikaios,* Nikosia, 1979, p. 189 et suiv.

[167] Voir l'exemple du groupe VI qui apparaît au Ier siècle à Oescus, siège de la Ve légion Macedonica, pour se diffuser ensuite, lors du transfert de celle-ci à Troesmis en Scythie Mineure, cf. M. Alexandrescu Vianu, Dacia NS 29, 1985, p. 61 et 73 ; ou le groupe VII diffusé à Novae, siège de la Ire légion Italica. *Ibidem,* p. 62 et 73.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

Dès après la guerre dace de Domitien, l'armée romaine contrôlait aussi le territoire d'au-delà du Danube. C'est ainsi qu'apparaissent les camps de Drajna de Sus et de Târgşor[168]. Les légions ayant fort probablement lutté en Mésie inférieure sont venues, pour la plupart, des camps qui se trouvaient sur le Rhin et en Pannonie[169]. On peut supposer que la vie romaine de la Dobroudja, encore à l'époque de Trajan, gravitait assez étroitement autour des camps militaires alors que la vie civile en était encore à ses tout débuts. Le caractère militaire de la région était très frappant. Le monument est l'expression d'un art officiel destiné à la propagande, s'adressant à un public dépourvu d'une haute culture. Tout comme en Italie, dans les œuvres destinées à un public similaire, on retrouve copiés et imités les modèles impériaux, sans innovations ou combinaisons d'influences différentes[170]. Cela explique le caractère romain occidental de ce monument. Il n'exprime nullement les traditions culturelles et le niveau des villes de la côte. Le monde grec avait un tout autre langage pour transmettre à travers des images la propagande impériale. Ce langage faisait appel a des mythes grecs, constitués en une sorte de *koiné* des mythes, qui faisait partie de la culture de base de tout Grec ayant un minimum d'éducation[171]. Les Grecs y ajoutaient des thèmes de la propagande romaine. Un monument illustrant les thèmes de la propagande impériale dans le milieu grec est le Sebasteion d'Aphrodisias[172]. Le monument d'Adamclisi est évidemment destiné à un milieu militaire et n'est guère un monument civil, conçu par les villes de la côte.

3. *L'exécutant*

En parlant du public, nous avons implicitement jeté un regard sur l'exécutant. Celui-ci ne pouvait sans doute pas provenir de milieux hellénisés. L'absence de références mythologiques, allégoriques et une certaine idéologie relevant du culte du pouvoir nous obligent à exclure cette hypothèse plus d'une fois formulée[173].

Quelle image nous est ainsi transmise sur l'empereur? L'empereur dédie le monument à la divinité protectrice de l'armée, Mars Ultor. Mais dans la statue qui surmonte le monument – le trophée – il est uni à la divinité dans une image commune. On y rencontre l'idée exprimée par Pline[174] qu'il n'est pas un dieu, mais qu'il est semblable aux dieux - *dis simillimus princeps*[175] d'autre part il faut amender la thèse de G. Picard sur l'idéologie républicaine transmise par ce monument, imputable à une restitution erronée de l'inscription[176] corrigée par E. Doruțiu Boilă, après la découverte d'un autre fragment[177]. L'armée n'est pas associée à l'empereur dans la dédicace. Sur les métopes, l'empereur est présenté de face pour mettre en valeur sa dignité et son caractère unique. On est à une date où la présentation frontale tient encore de l'art « inculte » et est une expression élémentaire de la divine *maiestas.* (On y retrouve aussi d'autres caractéristiques de l'art inculte, comme la dimension réduite des chevaux attelés au char de la famille barbare. Comme ils ne sont pas importants dans la scène, leur proportion diminue par rapport aux autres éléments.)

L'autre image à caractère emblématique est le cavalier foulant le barbare sous les sabots de son cheval. L'image, que je considère comme l'expression du pouvoir militaire romain plutôt que celle de l'empereur, est rendue dans les schémas courants de l'art militaire des provinces. Comme on l'a vu dans l'analyse iconographique et stylistique ci-dessus, les métopes comportaient des solutions compositionnelles

---

[168] R. Vulpe, DID II, p. 74 ; Gh. Ştefan, Dacia 11-12, 1945-1947, p. 140-144. Strobel, *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajans,* Antiquitas Reihe I, Bd. 33, Bonn, 1984, p. 188, note 182 ; IDR II, 600 a-c.

[169] La XIe légion *Claudia pia fidelis* de Vindonissa, en passant par Aquincum et Brigetio, a stationné à Oescus et à Durostorum, a envoyé des unités à Drajna de Sus et à Târgşorul Vechi ; *ala I Bosporanorum milliaria* venue du Rhin, *ala I Vespasiana Dardanorum* stationnée dès le temps de Vespasien en Mésie inférieure, de même *ala I Flavia Gaetulorum, ala I Hispanorum* amenée d'Aquincum à l'époque flavienne, *ala I Pannoniorum* venue de Pannonie dans le camp de Troesmis, *ala II Pannoniorum veterana* venue de Syrie (données empruntées à K. Strobel, *op. cit.*).

[170] R. R. Smith, JRS 77, 1987, p. 88 et suiv.

[171] *Ibidem*, p. 84.

[172] *Ibidem,* p. 88.

[173] Gramatopol, *op. cit. (supra,* n. 36) ; M. Sâmpetru, *op. cit.*

[174] Plinius, I, 1 ; I, 3.

[175] Voir J. Béranger, MH 27, 1970, p. 245.

[176] G. Ch. Picard, *op. cit.*

[177] Em. Doruțiu Boilău, *op. cit.*, n. 45 et 49.

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro

propres à la Grande Frise et à la Colonne. Elles doivent avoir déjà existé dans l'art officiel du règne de Trajan avant l'exécution de la Colonne, étant donné qu'elles apparaissent déjà transposées dans un langage populaire sur le monument. Comment et à quel moment sont-elles passées dans les schémas des ateliers artisanaux? Nous en avons retrouvé la plupart dans l'art de la Gaule à l'époque d'Auguste. Seraient-elles restées sous une forme plus ou moins latente dans les ateliers provinciaux, d'où les nouvelles tendances de l'art, à l'époque de Trajan, les auraient ravivées?

https://biblioteca-digitala.ro / http://www.daciajournal.ro