interprètent ces découvertes soit comme une simple référence au mythe de la chute d'Icare, soit comme une allusion à une apothéose. Le lion apparaît également comme une figure récurrente dans l'iconographie lapidaire de la région, comme le montrent les statues découvertes dans les villes voisines de *Flavia Solva* (Poetovio et Celeia). Le corpus de *Flavia Solva* compte onze représentations de ce type, qui doivent fonctionner vraisemblablement par paire et être associées à nouveau au domaine funéraire comme gardiens de l'espace funéraire ou/et comme symbole de la toute-puissance de la mort. Néanmoins, certains ont pu également servir d'offrande à Mithra. Enfin, l'auteur présente une troisième catégorie de sculptures de lions dans laquelle il reconnaît une production spécifique à *Flavia Solva*. Cette catégorie rassemble les treize exemplaires de couronnement de grandes stèles funéraires, qui remplissent également la fonction de gardiens. Il s'agit donc d'un thème largement représenté à *Flavia Solva* et dont la présence dans l'architecture funéraire traduit probablement une influence venue de Dalmatie ou de Dacie.

Jás ELSNER & Janet HUSKINSON (Ed.), *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi.* Berlin-New York, De Gruyter, 2011. 1 vol. 17,5 x 24,5 cm, VIII-446 p., ill. (MILLENNIUM STUDIES, 29). Prix: 99,95 €. ISBN 978-3-11-020213-7.

Dans cet ouvrage sont réunies douze études indépendantes sur les sarcophages romains. Comme l'expose J. Elsner dans l'introduction (p. 1-20) la raison à l'origine de ce livre est tout d'abord le fait qu'il n'existe pas de recueil en anglais sur les sarcophages, qui pourrait être utile pour les étudiants anglophones, alors que la bibliographie très abondante est en grande majorité en allemand. Mais le but essentiel est de présenter des nouveaux travaux sur des questions traditionnelles, tout en refusant de suivre la séparation entre sarcophages décorés de sujets païens et ceux à sujets chrétiens, qui est en effet une préoccupation constante, assez utile dans ce domaine, résultant de la séparation entre archéologie classique et archéologie chrétienne. J. Elsner évoque brièvement les grandes questions concernant les sarcophages : les formes, la chronologie, l'historiographie de la recherche, ainsi que les problèmes liés au manque très fréquent d'information sur le contexte archéologique. Il reconnaît que divers aspects, comme leur position dans un mausolée, ou leur éventuelle exposition aux yeux des visiteurs, sont très difficiles à éclaireir. Concernant l'interprétation du décor des sarcophages J. Elsner souligne l'importance de l'ouvrage de Fr. Cumont, pour son impact sur la recherche postérieure, qui tentait de trouver un sens religieux, allégorique, ou bien symbolique aux sarcophages païens, ainsi que des travaux de A.D. Nock qui en revanche mettaient l'accent sur l'héritage culturel classique. Aux critiques faites par J. Elsner concernant les manques et les retards dans l'impressionnant corpus allemand, Die antiken Sarcophagreliefs, nous pouvons rétorquer que depuis une trentaine d'années de nombreuses publications qui ont vu le jour dans différents pays européens pallient parfois ce problème. Ajoutons à la bibliographie, car publié pratiquement en même temps, le dernier ouvrage en date de cette série de John H. Oakley, Die attischen Sarkophage. Andere Mythen (Die antiken Sarkophagreliefs IX, 1, 3), Berlin, 2011. Gelys Davies dans « Before Sarcophagi » (p. 21-53)

examine le changement dans les pratiques funéraires et le passage de la crémation à l'inhumation. Par une analyse nuancée et une synthèse critique, elle aborde l'apparition des premiers sarcophages et la relation de leur décor et de leur chronologie par rapport aux urnes et aux autels funéraires préexistants. Étant donné qu'aucun texte ancien n'évoque ce changement dans les rites, le débat entre Cumont et Nock sur les croyances religieuses concernant la vie après la mort, ainsi que des avis plus récents, que G. Davies présente, peuvent nous éclairer. Malgré les nombreuses inscriptions notamment sur les urnes et les autels, rarement les épitaphes nous informent sur la date de la mort de la personne concernée. Les chercheurs se basent alors pour leur datation sur l'étude de l'évolution stylistique des monuments, ainsi que sur l'étude des portraits, des coiffures, éléments qui peuvent être caractéristiques tout autant d'un atelier, que d'une période. Ces datations ainsi obtenues ne peuvent pas être définitives, mais présentent seulement un cadre chronologique. Mais y a-t-il une cassure véritable, ou bien une continuité dans la tradition artistique entre urnes et sarcophages? Le décor des urnes et des autels est puisé dans un répertoire des motifs commun qui peuvent être combinés à l'infini, ainsi on ne retrouve pas deux monuments qui soient décorés de manière identique. Les deux types de décor sont : le format architectural avec colonnes ou pilastres aux angles du monument, ou bien les guirlandes avec une inscription centrale sur la face principale et des scènes variées (mythologiques, banquets, professionnelles) dans les « lunettes ». On pourrait penser que les premiers sarcophages de Rome ou d'Ostie décorés de guirlandes se situent dans la tradition établie par le décor des urnes, mais les rares inscriptions, les figures humaines supportant les guirlandes, à la place des bucranes sur les urnes et les autels, sont autant des différences qui indiquent que ce n'était pas le cas. Et même lorsqu'on analyse un motif commun aux urnes et aux sarcophages, on s'aperçoit que le sculpteur n'a pas suivi le même schéma d'origine. Alors que les inscriptions sur des urnes et des autels, découverts dans les columbaria d'esclaves et d'affranchis de la famille impériale, ou des tombes des familles importantes, précisent souvent l'appartenance sociale des défunts. Les sarcophages précoces sont destinés aussi bien à des adultes (hommes et femmes) qu'à des enfants. G. Davies explique le manque d'inscriptions sur les sarcophages par le fait qu'ils ne nécessitaient pas de précision étant peut-être placés dans des petites tombes familiales, et ne contenant qu'un corps. Ou parce qu'ils étaient sculptés par des sculpteurs venus d'ailleurs (d'Orient ?) pour qui l'inscription n'était pas un élément important. Cette dernière remarque (p. 48) est étonnante, si on considère les nombreux sarcophages d'Asie Mineure présentant des épitaphes, parfois même très longues. G. Davies pose enfin la question de qui décide du thème du décor, le commanditaire, ou le sculpteur, et répond (p. 48) que l'acheteur choisit parmi un stock proposé. Janet Huskinson dans «Habent sua fata: Writing life histories of Roman Sarcophagi » (p. 55-82), en dressant le dossier historiographique de trois sarcophages, aborde la question des raisons du remploi des sarcophages. Ce type d'approche, devrait être, à mon avis, la démarche préalable pour toute étude de sarcophage, même lorsqu'il ne s'agit pas d'un remploi. Le premier sarcophage, dit « de Pianabella », probablement produit vers 160 par un atelier de Rome, se trouve actuellement au musée d'Ostie, suite à un prêt permanent par le Antikenmuseum de Berlin. Il illustre trois scènes de la légende d'Achille et a été peut-être commandé par les Egrilii, famille importante d'Ostie. Remployé au III^e s. dans un mausolée du cimetière

de Pianabella, il a été découvert en 1976 in situ, par des fouilleurs clandestins qui, vu la valeur marchande des reliefs, ont pillé les panneaux décorés de la cuve et du couvercle. Le musée berlinois a acheté ces fragments sculptés en 1982, après avoir reçu la garantie qu'ils avaient appartenu à une collection suisse. Les fouilles du mausolée menées entre 1988 et 1991 ont prouvé l'origine de ces reliefs, puisque certains d'entre eux avaient laissé leurs empreintes dans le mortier lors de l'installation du sarcophage dans l'édifice, et que quelques autres étaient restés sur place, ce qui incita le musée allemand à procéder au prêt permanent en faveur du musée d'Ostie. Le second sarcophage est celui dit « des Frères » découvert au Camposanto à Pisa. De type à *lènos*, il est décoré de panneaux figurés intercalés de panneaux à strigiles. Au centre figurent deux jeunes hommes en toge, dans le panneau de gauche une femme, dans celui de droite un militaire. Alors que les côtés sont lisses, l'arrière porte deux têtes de lion en haut relief qui appartenaient probablement à la face principale du premier état du sarcophage, alors que des modifications du décor et de la face sont survenues vers 220. J. Huskinson émet l'hypothèse que ce second état date peut-être de la commémoration de la mort prématurée des jeunes gens, les fils (?) du couple figuré dans les panneaux aux angles. Ce sarcophage a été remployé au XIV^e s. pour la tombe de la famille Falconi, des riches marchands de Pise. Peut-être l'a-t-on fait venir de Rome à ce moment et l'a-t-on placé dans le cimetière prestigieux de Camposanto qui de lieu sacré devient un « musée »? Le dernier sarcophage, dit « Borghèse », date du IV^e s. et appartient au type iconographique « à portes de cité ». Probablement produit à Rome, il a été commandé par la famille des Anicii et placé dans leur mausolée. Il a été transporté plus tard à la villa Borghèse, où on l'a découpé en panneaux que l'on a emmurés pour décorer les façades. Mais en 1807, la face principale et les côtés ont été vendus par Camillo Borghese à Napoléon Bonaparte et se trouvent aujourd'hui encore au Louvre. Ces parties ont été réunies avec les fragments restés à Rome en 2000-2001 pour une exposition temporaire. Franciszco Prado-Vilar, dans « Tragey's Forgotten Beauty: the medieval return of Orestes » (p. 83-118) traite les appropriations médiévales de l'iconographie d'un sarcophage et de ses traces laissées dans l'histoire de l'art. Il s'agit d'une cuve du II^e s., conservée aujourd'hui au Musée Archéologique National de Madrid et illustrant la légende d'Oreste (sa vengeance, sa purification). Elle a été remployée comme tombe chrétienne à l'église de Santa María de Husillos (Palencia), lieu dans lequel le roi de León-Castille Alphonse VI réunit en 1088 en concile des nobles et des dignitaires de l'Église. Bien que nous ignorions l'impact que ces reliefs ont pu avoir, F. Prado-Vilar montre comment le schéma principal du sarcophage évoquant le meurtre, a été utilisé légèrement modifié, en 1089/90 pour un chapiteau de l'église de San Martín de Frómista, occupant un emplacement privilégié, et qui illustrait un thème biblique : Caïn tuant Abel, la condamnation morale donc du fratricide. Le style des figures et le schéma iconographique du sarcophage ont de nouveau été utilisés en 1093 pour un chapiteau de la Cathédrale de Jaca, pour représenter, cette fois-ci, le sacrifice d'Isaac, tout comme vers 1100 pour la frise et le tympan du portail de San Isidore de León. L'impact des œuvres antiques pour l'art médiéval a été souvent souligné, cependant cette étude fort intéressante a le mérite de montrer la manière dont ce sarcophage a été apprécié, tout en mettant en perspective les correspondances entre la légende d'Oreste et Électre et la vie du roi Alphonse VI et de sa sœur aînée Urraca, ainsi que les sous-entendus politico-historiques de ces images

médiévales. Ben Russell « The Roman sarcophagus "Industry": a reconsideration » (p. 119-147), nous propose une brillante reconsidération de « l'industrie » du sarcophage romain. Il s'interroge sur la production en série, mass production terme cher à Ward-Perkins, mais qui n'a jamais été réellement expliqué, à travers une série de questions difficiles, courageusement posées sur les ateliers (peu attestés, souvent des structures en plein air). Imprégné d'une solide connaissance des théories concernant la production de sarcophages, B. Russell fait la synthèse de plusieurs années de recherche et expose ses propres constatations et hypothèses. Il essaie d'imaginer les modèles de production qu'il illustre par deux figures censées exprimer les liens entre les trois parties intervenant dans la production : le client commanditaire, le sculpteur et l'atelier à la carrière de marbre. Ces liens peuvent varier selon la distance (qui pose le problème d'état d'achèvement d'un sarcophage au moment de son départ de la carrière et celui du transport), la relation entre l'atelier à la carrière et le sculpteur, la forme dans laquelle on souhaite obtenir le sarcophage à sa sortie de la carrière etc. Il aborde aussi avec courage le problème épineux, maintes fois discuté, de l'échelle de production. Certains chercheurs, malgré l'absence d'indices, ont soutenu que les 12 000 à 15 000 sarcophages conservés (tous types confondus) ne représentent que 2 % à 5 % de la production d'origine, ce qui les autorise à dire qu'entre 300 000 et 750 000 sarcophages auraient été produits, entre 120 et 310 de notre ère, c'est-à-dire pendant les décennies de haute production des sarcophages. B. Russell reste modéré face à ces spéculations enthousiastes et non fondées et propose que le nombre de sarcophages conservés peut représenter 20 % de la production d'origine. Mais souligne que ce grand nombre de pièces, pose le problème de la taille des ateliers (familiaux) qui les ont fabriquées et du nombre de sculpteurs qui ont travaillé sur un même sarcophage, quatre travaillant ensemble pendant un an pourraient finir un sarcophage au décor développé, comme ceux d'origine attique. Un grand nombre d'inachevés découverts dans les carrières, montrent que les blocs étaient travaillés jusqu'à un certain point à la carrière avant leur exportation, c'est par ex. le cas des sarcophages à guirlandes d'Asie Mineure (ateliers de Proconnèse, Ephesos, Aphrodisias). Certains parmi eux étaient achevés à leur lieu d'exportation, selon les goûts locaux. Ce qui montre que certains ateliers étaient spécialisés dans la production d'inachevés, et ce qui par ailleurs autorise à supposer que les sarcophages inachevés étaient produits avant d'avoir un acquéreur (accumulation en stock), mais une commande peut inciter l'atelier à procéder au dégrossissement du bloc afin de réduire le poids de la cuve. D'autres détails, comme la préparation des panneaux destinés à être décorés, montrent qu'en revanche le souhait du client et le détail de sa commande pouvaient être connus dès le premier stade du processus de production. Quant au rapport compliqué entre production et clients, B. Russell évoque plusieurs aspects, comme le problème des portraits inachevés sur les sarcophages et même parfois sur certains qui avaient clairement fait l'objet d'une commande (Aphrodisias, Portonaccio). Pour certains, on peut penser qu'ils devaient délibérément rester inachevés et ils pourraient être considérés ainsi comme l'expression de valeurs collectives et spirituelles. D'autres étaient achetés du vivant du défunt et n'étaient pas considérés comme simples cercueils, mais comme des monuments. Pourtant certains ateliers étaient spécialisés dans la production des sarcophages pour enfants, destinés au stock. L'article de Fr. Van Keuren et al., « Multimethod analyses of Roman

sarcophagi at the Museo Nazionale Romano, Rome » (p. 149-187) concerne les diverses méthodes d'analyses effectués sur vingt-sept échantillons de sarcophages du Musée National Romain afin de déterminer leurs origines. Présenté de manière didactique, il donne une idée claire de ce type d'analyses pratiquées depuis plusieurs décennies sur les objets antiques en marbre et dont les résultats sont régulièrement présentés dans les différents colloques ASMOSIA. Les auteurs décrivent dans une première partie les différentes méthodes appliquées à ces échantillons : détermination de la couleur, de la taille maximum du grain de marbre (MGS), analyse d'isotopes stables etc. Les résultats sont présentés par la suite par groupe d'origine : marbre de Carrare, de Proconnèse, du Pentélique et enfin de Thasos. Les conclusions sont fort intéressantes, malgré le fait qu'elles ne concernent qu'un petit groupe de sarcophages. Notons qu'un des sarcophages illustrant la légende de Médée (MNR 222), produit fort probablement par un atelier de Rome, est en marbre du Pentélique. Ce qui montre que tous les blocs de marbre de Pentélique n'étaient pas forcement sculptés par des ateliers attiques, alors que cette légende ne semble pas avoir été illustrée par les ateliers attiques. D. Attanasio dans un premier appendice situe plus précisément sur les graphiques les particularités de chaque échantillon par rapport aux autres. Un second appendice fort intéressant, signé par J. J. Herrmann (p. 179-183) concerne des sarcophages du IV^e s. exécutés dans de blocs de remploi. Deux font partie du lot examiné précédemment, les autres sont conservés au Museo Pio Cristiano au Vatican, mais ils présentent tous des restes du décor architectonique. Ceci démontre que des blocs issus de bâtiments publics démantelés à Rome, étaient utilisés au IV^e s. à Rome même, pour la fabrication de sarcophages. Zahra Newby « In the guise of gods and heroes: portrait heads on roman mythological sarcophagi» (p. 189-227) essaie d'appréhender si la présence des portraits du défunt sur les corps des divinités intensifient, altèrent, ou nuancent le message des scènes mythologiques. Alors que de nombreux chercheurs penchent pour la première proposition, pour Z. Newby les portraits montrent le désir d'interpréter de manière particulière le mythe en changeant son sens. Les portraits auraient une fonction visuelle équivalente à une inscription. L'étude porte seulement sur des sarcophages produits à Rome : parmi les quelque 1 200 exemplaires conservés, seulement 70 portent des portraits ou des têtes inachevées. Quelques remarques judicieuses accompagnent un tableau chiffré : certains sarcophages à sujets mythologiques violents ne comportent jamais de têtes-portraits, c'est le cas des Niobides, et des Leucipides, auxquels je rajouterai Médée. Pour certains mythes des portraits s'y retrouvent exceptionnellement comme Perséphone, ou Méléagre, pourtant thèmes très populaires, alors que pour d'autres, comme Achille et Penthésilée, Mars et Rhéa Silvia, Endymion, Ariane, les têtes portraits sont très fréquentes. La grande majorité (90 %) des cas peuvent être datés du III^e s. par la coiffure et particulièrement entre 200 et 250, alors que le phénomène est bien moins fréquent au II^e s. et reste exceptionnel sur les exemplaires tardifs. Le même constat chronologique est valable pour les sarcophages avec batailles, avec chasses aux lions, de la Vita Romana, ou bien avec thèmes marins, ou dionysiaques. Les premières têtesportraits apparaissent sur des sarcophages du milieu du II^e s., le mieux connu étant celui figurant la légende d'Alceste, au musée du Vatican. L'inscription date la pièce juste après 160, alors que les têtes-portraits ont des coiffures de datation différenciée d'une vingtaine d'années : celle d'Alceste (Metilia Acte) vers 140-150, celle

d'Admète (G. Junius Euhodus) vers 160 et celle d'une jeune femme vers 152. L'auteur pense soit que Metilia Acte était coiffée à l'ancienne mode, soit qu'elle mourut avant son mari. Par ailleurs, certains éléments comme les figures couchées sur un lit, la dextrarum iunctio etc., sont autant de motifs utilisés sur les sarcophages dits de « Vita Privata », indiquant la flexibilité du mythe. Sur ces exemplaires précoces les têtes-portraits ont la même fonction qu'une inscription. Parmi les sarcophages plus tardifs, ceux d'Ariane où l'héroïne endormie ne prédomine pas au centre, mais se trouve à une extrémité de la scène, la tête-portrait indique la défunte et sert à faire la connexion entre cette dernière et le personnage de la légende. Z. Newby y voit un message de consolation plutôt qu'un signe d'apothéose. Elle interprète un sarcophage portant inscription de Woburn Abbey, avec la tête-portrait inachevée d'Ariane, comme figurant la vie incomplète de la défunte, dont la progression naturelle se fera désormais dans la tombe. Cependant l'auteur reconnaît que les raisons de l'état inachevé de ces têtes sur ces cuves au décor bien développé par ailleurs, restent obscures. Pour Z. Newby les sarcophages d'Endymion, plutôt qu'une analogie du sommeil à la mort, représentent l'amour entre les époux. Endymion est le défunt, alors que Sélène parfois aux traits vieillissants peut être la mère accompagnée de son fils/Endymion. Parfois l'inscription montre qu'il ne s'agit pas du sarcophage d'un couple, ou d'un jeune homme, mais celui dédié par une femme à sa mère. Ce qui montre, encore une fois, la flexibilité de cette légende populaire. On a le droit de se demander si justement l'offre des sarcophages présents au marché ne conditionnait pas ces choix. Sur un sarcophage du Vatican se trouvent les légendes de Rhéa Silvia et d'Endymion côte à côte, les têtes de Mars et de Rhéa sont des portraits, datables avec une quinzaine d'années d'écart. Ce qui fait supposer à Z. Newby que le mari a voulu commémorer sa femme morte dix ans avant lui, le portrait masculin a été complété à l'aide d'un masque mortuaire et ses restes ont été déposés dans cette cuve. Il faut dire que ce phénomène de datation variable des coiffures sur une même cuve, est assez courant. Les sarcophages d'Achille et Penthésilée du début du III^e s. livrent deux messages : celui de l'union heureuse des époux et celui de la vigueur martiale de l'époux. Leur composition présente des points communs avec ceux figurant une bataille, souvent considérés comme étant des sarcophages de sénateurs. Les têtesportraits, dans ces scènes influencées par l'iconographie impériale, servent à présenter le défunt comme un général courageux. La même tendance se remarque sur les sarcophages avec chasses, influencés par l'iconographie des chasses mythologiques. Sur ces cuves, le mari emprunte les traits iconographiques d'Hippolyte, alors que parfois sa femme figure aussi comme Artémis, ou Atalante, soulignant ainsi le message d'amour et de soutien conjugal, en même temps que le courage de l'époux. Enfin, sur certains sarcophages de Perséphone, l'héroïne a été traitée avec une tête-portrait. Ses atouts et son attitude soulignent la beauté et le charme de Perséphone à qui la défunte est assimilée. L'étude de Stine Birk « Man or woman? Cross-gendering and individuality on third century roman sarcophagi » (p. 229-260), porte sur un thème de recherche à la mode, à savoir le genre et plus précisément : sur la représentation du masculin ou du féminin, du genre croisé (cross-gendering) et de l'individualité sur les sarcophages du III^e s. Elle s'appuie sur un certain nombre de pièces sur lesquelles une tête féminine a été sculptée sur un corps masculin et vice-versa. Ces anomalies ont été très souvent expliquées comme résultantes du processus de production des sarco-

717

phages : des pièces en stock modifiées pour répondre à une commande. S. Birk tente de prouver que ces modifications ne sont pas dues au hasard du processus de production, mais ce sont des choix délibérés des commanditaires qui révèlent la fluidité du genre et sont faites avec l'intention de négocier l'identité post-mortem du défunt. L'idée de départ de S. Birk est que le sarcophage offrant une possibilité d'autoreprésentation, son iconographie est due à un choix d'un individu, d'une famille et exprime une identité sociale, en même temps qu'elle assure la commémoration du défunt. Parmi les 650 exemplaires connus lorsque le défunt est un homme, il y figure en tant que magistrat, chasseur, philosophe, poète, ou bien dans des scènes mythologiques; lorsqu'il s'agit d'une femme, elle peut être voilée, en dextrarum iunctio, tenant des rouleaux (lettrée) ou bien, pour louer sa beauté, sa représentation peut être proche de Vénus, Ariane, Rhéa Silvia etc. À travers des exemples étudiés où un portrait mâle se retrouve sur un corps féminin, il semble que l'âge est un facteur important, puisque l'androgynie est plus permise aux garçons qu'aux hommes adultes. Le genre croisé y apparaît comme accepté et toléré. Par ailleurs S. Birk pense que représenter quelqu'un sous les traits ou avec des attributs féminins (miroir, vêtement, cheveux longs) ne le rendait pas plus vertueux ou suspect, mais résultait d'un choix pour construire une identité visuelle et sociale. À côté de l'idéal féminin et du rôle de la femme comme mère et épouse, quelques sarcophages du III^e s. présentent des femmes lettrées, ou bien mêlées dans une chasse au lion. À travers ces exemples, S. Birk conclut que le genre n'était pas stable, mais que l'âge avait un impact sur ses qualités, son apparence et ses occupations. Cette étude a le mérite de montrer que ces modifications sur les sarcophages étaient socialement acceptées, mais on a du mal à suivre l'auteur à toutes ses hypothèses, car on peut se demander si la mort brutale surtout des sujets jeunes n'était pas à l'origine de telles modifications, obligeant la famille à choisir parmi un stock existant, ne laissant pas de temps à une commande normale. Par ailleurs la vingtaine d'exemplaires sur lesquels S. Birk base son enquête représente qu'un petit échantillon et rend difficile la confirmation de telles hypothèses. L'étude de Björn C. Ewald « Myth and visual narrative in the second sophistic – a comparative approach: notes on an attic Hippolytos sarcophagus in Agrigento » (p. 261-307) concerne le mythe et la narration en images pendant la seconde sophistique, à partir d'une approche comparative du sarcophage d'Hippolyte d'Agrigente. L'objectif de l'article est de démontrer comment le même mythe peut être construit à partir de matrices différentes, en se focalisant sur les sarcophages attiques et sur leur analyse comparée à ceux issus des ateliers romains représentant le même sujet. B. C. Ewald rappelle au préalable que les sarcophages constituaient pour certains la seule occasion de parler d'eux-mêmes, à une période où existaient de nombreux récits biographiques et autobiographiques ; il souligne également l'autorité culturelle des mythes grecs qui constituent une matrice pour des images, l'emploi des mythes et des récits dramatiques pour parler de soi-même, ainsi que l'importance de l'iconographie pompéienne. Le point de départ de cette analyse est le sarcophage d'Agrigente, illustrant la légende d'Hippolyte, qui a intéressé Goethe. Winckelmann et le photographe allemand W. von Gloeden qui s'en inspira en 1887 pour composer des « tableaux vivants ». Sur la face principale du sarcophage figure le héros entouré de ses compagnons de chasse, dont les corps nus sont placés les uns à côté des autres. De telles scènes étant inexistantes dans l'iconographie d'Hippolyte, ou bien dans les sources, B. C. Ewald pense

que le sculpteur les a puisées dans les reliefs du IV^e s. av. J.-C. figurant des assemblées d'athlètes. La comparaison du sarcophage d'Agrigente avec ceux produits à Rome entre 180 et 240, contemporains aux productions attiques, amène B. C. Ewald à constater une série de points communs et de divergences. La version des tragiques, Euripide et Sénèque, sert de base pour ces images. Points communs : les qualités physiques, les vertus d'Hippolyte et l'état émotionnel de Phèdre (sans jamais avoir été traités en têtes-portraits). La mort d'Hippolyte au palais ne figure pas. La composition des sarcophages les plus anciens (Beyrouth, Istanbul et Tyr), sur lesquels un autel est présent, et où un équilibre existe entre les deux protagonistes assis, reste sans parallèles. Au début du IIIe s. une composition comme celle du sarcophage d'Agrigente prédomine, présentant une séparation entre le monde masculin et féminin, Phèdre restant dans sa chambre entourée par ses compagnes. Cette séparation, particulièrement caractéristique des sarcophages attiques, est l'écho des textes du IV^e s. av. J.-C. (Xénophon) et de la symbolique différente de l'espace entre la maison grecque et romaine. En revanche la femme, peut-être la défunte, figure sur le couvercle caractérisée par des gestes ou des attributs. Sur l'arrière et les petits côtés du sarcophage d'Agrigente figure la chasse, ou bien la mort d'Hippolyte. B. C. Ewald pense que l'iconographie du sarcophage construit une biographie idéale de la beauté masculine, de la vertu et de la mort prématurée, que l'on pourrait comparer à certaines oraisons funèbres. Sur les sarcophages attiques, la mort est toujours une affaire masculine, on y montre rarement la mort des femmes, ou des enfants. B. C. Ewald analyse rapidement un sarcophage illustrant un autre cycle mythologique, celui d'Achille à Skyros, dont l'iconographie est traitée de manière proche et tout à fait comparable aux sarcophages d'Hippolyte. La composition qui au II^e s. met en valeur la beauté et la vertu masculine, ainsi que la séparation des mondes masculin et féminin, cède sa place au III^e s. à une présentation dont les femmes sont absentes. Un homme barbu, assis à chaque extrémité regarde un groupe de jeunes gens placé au centre. B. C. Ewald conclut que cette nouvelle iconographie résulte d'un choix délibéré des commanditaires, ainsi que des sculpteurs. Hippolyte ou Achille représentés sur les cuves, pourraient être des objets de désir sous le regard masculin, alors que sur les couvercles est représenté un couple, évoquant ainsi les deux types de l'amour de manière synthétique, en laissant une grande place à l'érotisme homosexuel stylisé. Sur les sarcophages attiques, on ne trouve pas de références explicites sur la position sociale du propriétaire du sarcophage, en revanche y est exprimée une conception de la paideia grecque, par certains attributs (himation, volumen), et par les groupes des jeunes gens qui évoquent l'éducation des éphèbes. L'étude de Katharina Lorenz «Images in distress? The death of Meleager on roman sarcophagi» (p. 310-336), concerne la légende de Méléagre, la plus populaire représentée sur les sarcophages (environ 200 exemplaires) la chasse de Calydon étant l'épisode central. D'autres épisodes, comme Méléagre sur son lit de mort, présentent des liens entre la mythologie et les pratiques funéraires. L'auteur choisit un sarcophage du Musée du Louvre (Ma 539) comme point de départ, dont l'iconographie présente des correspondances avec les Métamorphoses d'Ovide, mais également des divergences : l'ordre des scènes ne suit pas le récit, mais encore Méléagre attaque ses oncles avec une épée, et non pas avec une lance. Autour de son lit de mort se trouvent les armes, caractéristiques d'un guerrier et non pas d'un chasseur, qui évoquent ses qualités militaires,

peut-être suite à un mélange iconographique avec le cycle de Patrocle. K. Lorenz se demande pourquoi on choisit pour illustrer les étapes de la vie d'un homme de valeur, la légende d'un personnage qui a un rapport ambigu avec sa famille. Elle pense que la réponse se trouve sur le personnage d'Atalante qui symbolise sur les sarcophages l'épouse belle et loyale. Elle y figure comme Artémis, au centre du panneau, plus grande que les autres personnages, soulignant ainsi le fait qu'il s'agit d'une scène mythologique, dans laquelle elle introduit le thème de la tristesse féminine. Les Moirai à gauche, évoquent par leurs attributs, le texte d'Ovide, mais rappellent aussi les sarcophages de la Vita Romana sur lesquels elles apparaissent autour du lit d'un enfant. Un autel à guirlandes qui a remplacé le feu sur lequel Althée brûle le tison, éloigne la scène du récit d'Ovide, mais la lie davantage au quotidien et à un contexte de sacrifice. Puis K. Lorenz, pour mieux appréhender l'iconographie du sarcophage du Louvre, compare les scènes des sarcophages aux peintures de Pompéi, antérieures d'un siècle, illustrant ce même thème. Dans ces peintures, Méléagre armé et toujours assis se présente dans une relation symétrique à Atalante, qui peut, quant à elle, se rapprocher tantôt d'Artémis, ou bien d'Aphrodite. Dennis Trout « Borrowed verse and broken narrative: agency, identity and the (Bethesda) sarcophagus of Bassa» (p. 336-358) traite d'un sarcophage de la fin du IV^e s. découvert à Rome, dans la catacombe de Praetextat. Fragmentaire et recomposé, ce sarcophage fait partie du groupe de treize exemplaires communément appelé « de Bethesda », à cause de la scène qui figure dans le panneau central à deux registres : Jésus guérissant le paralytique à la piscine de Bethesda à Jérusalem. Sur le sarcophage de Bassa, cette scène a été remplacée par une longue épitaphe en vers qui occupe la moitié droite du panneau. Le texte montre comment Bassa et Gaudentius son mari, des Romains inconnus par ailleurs, emploient des idées et des formes d'art pour exprimer leur identité sociale. Après avoir présenté brièvement le texte, D. Trout analyse les références fréquentes à la vie astrale de Bassa après la mort, dans lesquelles il décèle des influences des éloges que fit Damase, évêque de Rome, aux martyrs. L'iconographie vient souligner l'importance de l'épitaphe d'ailleurs, puisque le Christ représenté à gauche guérissant les aveugles et la femme hémorragique, fait un geste de sa main vers le panneau de l'inscription. Le sarcophage de Bassa reflète les efforts des Romains moyens pour réinventer leurs vies en manipulant un vocabulaire poétique et artistique. Le but de l'étude de Jás Elsner « Image and rhetoric in early Christian sarcophagi : reflexions on Jesus' trial » (p. 359-386) est de démontrer la nature rhétorique des sarcophages paléochrétiens. Les sarcophages coïncident avec une période florissante pour la rhétorique, la seconde sophistique, et il est clair qu'il y a des parallèles entre les arts visuels et les arts oratoires. La polémique et l'apologie, se trouvent au cœur de la manière dont le peuple était entrainé à réfléchir et à s'exprimer et qui se reflètent peut-être dans l'art paléochrétien. Comme le souligne Origène, Jésus reste silencieux pendant son interrogatoire. Cette attitude en même temps qu'elle justifie et élève le christianisme parmi les religions antiques comme la seule vraie religion, oppose Jésus à un homme sage du monde païen qui aurait présenté une brillante apologie. Mais comment peut-on rendre visuellement le silence ? Le procès de Jésus se trouve sur une place privilégiée de la face principale des sarcophages, à l'extrémité droite, comme sur un grand nombre de ce type de matériel les scènes exprimant la polémique ou l'apologie sont placées au début ou à la fin des panneaux, tout comme dans la

rhétorique. À partir d'une analyse fine de nombreux exemples, J. Elsner montre qu'alors que la scène du procès est absente des peintures des catacombes, elle figure sur un emplacement privilégié sur les sarcophages du IVe s., dans deux niches séparées par de colonnes, soit comme seule possibilité d'évoquer la Passion du Christ, accompagnée de scènes de la vie de Pierre et de Paul, soit parmi d'autres scènes de la Passion. Dans tous les cas, la douceur du Christ, évidente dans la scène, fait de lui un exemple qui contraste avec l'autorité de Pilate. Sur de nombreux exemplaires le type facial du Christ est différencié délibérément : devant Pilate Jésus est jeune et imberbe, alors qu'il est barbu et moins jeune dans la scène de sa glorification. Le sarcophage de Junius Bassus, Préfet de la ville, réunit toutes ces observations. En revanche, sur un certain nombre de sarcophages illustrant le procès de Jésus, l'auteur souligne la place importante de l'imagerie de l'eau, à travers des scènes (lavement des pieds des Apôtres, Pilate, baptêmes) qui y sont regroupées. Alors que sur un sarcophage du Vatican (Lateran 171) avec ce même thème, Jésus porte la couronne d'épines, ce qui est rare. Pour J. Elsner la scène du procès présente de manière complexe l'apologie du triomphe chrétien, ou la polémique contre l'autorité païenne impériale. Edmund Thomas dans « 'Houses of the dead' ? Columnar sarcophagi as 'micro-architecture » (p. 387-435) analyse la volonté de donner une impression d'architecture en plaçant des figures ou des scènes dans un espace scindé par des colonnes, ce qui l'amène à penser que les sarcophages à colonnes doivent être compris comme dérivés d'un contexte architectural réel. E. Thomas éclaire par ailleurs les rapports entre les sarcophages à colonnes d'Asie et ceux produits en Italie. Après avoir présenté l'historiographie de la recherche concernant ce type des sarcophages, les différentes hypothèses sur son origine asiatique ou occidentale, et sa chronologie entre 145 (type de Torre Nova) et 260, l'auteur pense que les sarcophages à colonnes reflètent le goût des commanditaires pour l'architecture comme forme symbolique, en Italie et à l'Est de l'Empire. Souvent comparés avec un hérôon, ou un temple, les sarcophages à colonnes présentent des équivalences avec l'architecture réelle, alors que pour d'autres chercheurs ce type de sarcophage est la tombe du défunt, comme la porte qui y figure souvent peut le laisser supposer. Pourtant E. Thomas, en présentant des exemples variés, souligne que la majorité des sarcophages évoquent des bâtiments publics : théâtres, bibliothèques, fontaines et thermes, mais également des tombeaux. Il examine une série d'exemplaires datés entre 150-160 représentant les travaux d'Hercule, en soulignant qu'il y a bien un rapport entre colonnes et Hercule, qui grâce à sa force surhumaine a même soutenu le ciel de ses épaules. Le sarcophage familial bien connu de Velletri au décor très riche est particulièrement analysé. À partir de 160 apparaît une variante du type, présentant une coquille dans le haut de la niche, derrière la tête des figures qui devient très fréquente par la suite. E. Thomas perçoit un sens symbolique au premier exemplaire de la série (de Termessos), ainsi qu'aux nombreux exemplaires suivants, sur les quels apparaît la coquille. Il analyse le sarcophage de Rapolla, découvert en Lucanie, qui comporte plusieurs niches à coquilles et que l'auteur compare au bâtiment de scène du théâtre d'Aizanoi. À la fin de la période sévérienne l'ornementation devient davantage stylisée. Les colonnes ont été utilisées également pour les sarcophages paléochrétiens en Italie du nord, en Dalmatie, sous l'influence plutôt des modèles occidentaux qu'asiatiques. Les illustrations de bonne qualité et un index analytique font de cet ouvrage pédagogique, bien mené, agréable à

lire, un bon outil de travail qui rendra service à tous ceux qui désirent s'initier à l'étude des sarcophages romains. Deux études seulement sur douze évoquant des sarcophages chrétien, on s'aperçoit que malgré le but fixé au départ, il n'est pas aisé de considérer les sarcophages païens et chrétiens ensemble. L'iconographie occupe une place importante dans l'ouvrage, mais les auteurs dépassent la typologie des images pour relier ces pièces à un contexte social ou bien historique. Cependant l'ouvrage reste focalisé sur la production métropolitaine. L'évocation des sarcophages d'une des provinces de l'Empire, loin des grands centres de production, pourrait donner une image plus nuancée de ce matériel. Ce premier recueil réussi concernant les sarcophages romains dans une autre langue que l'allemand, montre néanmoins que ce domaine de recherche est une affaire internationale, tant par les institutions qui préservent les sarcophages, que par la communauté des chercheurs originaires de nombreux pays qui publient ce matériel en divers langues. Vassiliki GAGGADIS-ROBIN

Albrecht Berger, *Konstantinopel. Geschichte, Topographie, Religion.* Stuttgart, Hiersemann, 2011. 1 vol. 14,5 x 21 cm, VIII-203 p., 8 fig., 3 plans. (STANDORTE IN ANTIKE UND CHRISTENTUM). Prix: 39 €. ISBN 978-3-7772-1027-8.

Cet ouvrage s'est donné pour objectif de retracer pas moins de 14 siècles d'histoire : celle de la ville de Constantinople depuis sa fondation au VII^e siècle avant J.-C. jusqu'au VIIe siècle après J.-C., moment où elle subit un déclin qui correspond à la fin de l'Antiquité tardive. Ce livre, disons-le d'emblée, s'impose comme une synthèse substantielle pour tous les byzantinistes. La matière, énorme, a été divisée en deux grandes parties : la première, constituée de sept chapitres, présente l'histoire de la ville et de ses monuments, tandis que la seconde comporte un choix de textes traduits en allemand, enrichis de commentaires synthétiques. Le renvoi à ces textes est signalé en grasses dans les divers chapitres, ce qui permet au lecteur de compléter et de vérifier de manière très commode les informations consignées dans la première partie de l'ouvrage. Si la structure générale de ce dernier est comparable à la notice relative à la capitale de l'Empire, due au même savant, dans le Reallexikon für Antike und Christentum 21 (2005), p. 435-483, les informations rassemblées dans le corps du texte, de même que la bibliographie située en fin d'ouvrage, sont nettement plus fournies et actualisées. La lecture de l'ensemble est également facilitée par un index des noms de lieux et des noms propres. Le glossaire rassemblant seulement 13 mots est néanmoins utile. La première partie de l'ouvrage comporte trois chapitres ordonnés de manière chronologique dans lesquels l'auteur s'efforce notamment de reconstituer la topographie de Constantinople, conçue par Constantin comme la deuxième Rome, tout en s'interrogeant sur l'origine et l'estimation globale de sa population : «Byzantion jusqu'à la nouvelle fondation de Constantin (660 av. J.-C.-324)», « Fondation et essor de Constantinople (324-356) », « Constantinople comme capitale (depuis 356) ». Ensuite vient un chapitre dédié à l'histoire de l'Église qui montre de quelle manière Constantinople s'imposa progressivement comme métropole orthodoxe de l'Empire. Si peu de sources nous renseignent sur les Païens et les Juifs de Constantinople, l'auteur s'efforce, dans le chapitre suivant, d'offrir au lecteur les principales informations que l'on peut tirer des textes à ce sujet grâce à la critique