

variantes, à le dater et les dater). On ne peut que s'en réjouir et, tout en saluant la mémoire d'A. Linfert qui avait su naguère découvrir l'intérêt de la collection, remercier aujourd'hui les auteurs de cette bien utile « résurrection ». Jean Charles BALTŸ

Tuna ŒARE AĒTŸRK, *The Painted Tetrarchic Reliefs of Nicomedia. Uncovering the Colourful Life of Diocletian's Forgotten Capital*. Turnhout, Brepols Publishers, 2021. 1 vol. broché, XX-198 p., nombr. ill. n/b et coul. (STUDIES IN CLASSICAL ARCHAEOLOGY 12). Prix : 85 €. ISBN 978-2-503-59478-1. ISSN 2565-8921.

C'est une exceptionnelle découverte – et, assurément, une des plus importantes de ce dernier quart de siècle dans le domaine de l'art antique – que la mise au jour, dans ce qui ne peut être que le palais de Dioclétien, à Nicomédie, des reliefs peints qui font l'objet de ce volume ; exceptionnelle, elle l'est par l'intérêt historique de ces plaques, mais aussi par l'état de conservation par endroits très remarquable de leur polychromie, par la richesse et la variété de leur iconographie, par le précieux complément qu'elles apportent aux trop rares monuments officiels de cette période de l'art romain. Les premiers reliefs et deux statues (Hercule du type Farnèse et Athéna du type Giustiniani) apparurent en 2001, à l'occasion des déblaiements et reconstructions qui suivirent le désastreux tremblement de terre de 1999 dans le quartier de ŒukurbaĒ, occupant la partie orientale de l'agglomération actuelle d'Izmit, l'ancienne Nicomédie ; une rapide campagne de sauvetage s'ensuivit, en 2009, sans toutefois que, faute de temps, un relevé systématique des éléments en position de chute ne puisse être établi, qui eût indiscutablement facilité le travail de reconstitution des reliefs brisés. Le récolement, le nettoyage et la consolidation de tous les éléments des quelque 66 panneaux catalogués et étudiés dans ce volume, ainsi que le remontage de tout ce qui pouvait être reconstitué dans l'immédiat, la photographie aussi des moindres morceaux de ce puzzle et l'analyse des pigments utilisés (conduite avec la participation de Mark Abbe, un des meilleurs spécialistes actuels de la polychromie) furent entrepris de 2015 à 2018 et menés tambour battant par T. Œare AĒtŸrk qui bénéficia, pour ce faire, d'un subside du Conseil de la recherche scientifique et technologique de Turquie (ŒukurbaĒ Archaeological Project), puis d'un « Marie Sklodowska-Curie Individual Fellowship » de la Commission européenne (Project Nicomedia). On reconnaîtra que ces aides précieuses furent très consciencieusement et remarquablement mises à profit. Le présent volume publie les reliefs ; un deuxième volume s'attachera aux statues (62 fragments appartenant à une dizaine de statues au moins) qui participaient aussi au programme décoratif de la vaste salle, pavée d'*opus sectile*, où cet ensemble fut découvert et qui semble bien être la salle d'audience du palais. Des différents panneaux ou fragments de panneaux qui ont pu être reconstitués à ce jour, aucun n'est malheureusement complet ; ils avaient, certes, des dimensions très variables, mais la présence de trous de louve destinés à les lever verticalement pour leur mise en place dans l'architecture du monument permet de les calculer assez exactement : elles allaient d'environ 1,50 m à quelque 4 m de longueur. Ces différences s'expliquent très certainement par les décrochements nombreux de tout un décor architectural analogue à celui des « Kaisersäle » d'Asie Mineure, attesté ici par le nombre des colonnes, chapiteaux et éléments d'entablement mis au jour. Basculés sur le dallage de la salle, tout comme les plaques à relief dont

certaines, pulvérisées par la chute, devaient se trouver à une assez grande hauteur, ils témoignent de la violence du séisme qui frappa le palais, séisme que l'état de conservation de la polychromie invite à dater de peu d'années après la réalisation de ce somptueux décor, de 358, 363 ou 386 qui, d'après les auteurs anciens, virent de violents tremblements de terre frapper successivement Nicomédie. Trois séries de plaques ont pu être identifiées en fonction des thèmes représentés : une série historique, figurant notamment, outre le magnifique relief de la rencontre (*adventus*) des deux *Augusti* Dioclétien et Maximien, des scènes de bataille et de soumission de peuplades vaincues ; une série mythologique représentant en tout cas Médée tuant ses enfants (la deuxième scène est plus hypothétique ; j'y reviens immédiatement) ; une série agonistique enfin, très certainement relative aux jeux athlétiques et spectacles musicaux associés aux fêtes du culte impérial dans cette ville de Nicomédie qui fut trois fois néocore. L'extraordinaire intérêt iconographique de ces reliefs, déjà parfaitement souligné dans le présent volume, conduira, certes, d'autres chercheurs à préciser encore la composition ou la signification de telle ou telle scène incomplète. Je ne pense pas, personnellement, que le groupe des *togati* représentés sur deux rangs devant *dea Roma* (cat. n° 17) puisse figurer des membres de la famille impériale (p. 59) – et notamment les deux *Caesares*, Constance Chlore et Galère, accompagnés par le jeune Constantin (*ibid.*, n. 88) – ; ce ne saurait être qu'un groupe de sénateurs, comme il en paraît sur certaines scènes analogues des « Staatsreliefs ». Le beau fragment (cat. n° 20) est bien, en revanche, une scène de *profectio* (p. 60), comme l'indique le mouvement de la Victoire vers la droite, entraînant en quelque sorte l'empereur qu'elle accompagne ; le parallèle avec une des plaques de la frise A du Palais de Chancellerie le confirme, où la Victoire tient également une énorme guirlande qu'elle déploie à l'avant du cortège. Je suis plus sceptique pour ce qui est de l'identification même de la scène représentée par le relief mythologique (cat. 26) : si Poséidon et le dieu fleuve peuvent être identifiés sans difficulté, je vois mal que le jeune homme qui se déplace à si grandes enjambées vers la gauche du relief puisse être le « héros fondateur » (et notamment Nicomède I^{er}) ; iconographiquement, c'est d'une figure comme l'Hypnos de Madrid qu'il se rapproche le plus et l'étonnant mouvement qui est le sien, comme la direction du regard des deux autres personnages et du vol de l'aigle au-dessus du jeune homme, indique bien que l'essentiel de la scène se passe dans la partie gauche qui ne nous est malheureusement pas conservée ; il est, dès lors, bien difficile d'imaginer ce qu'elle pouvait représenter. Il faudra, par ailleurs, très certainement détailler encore la question des ateliers ayant œuvré à la réalisation de tout cet ensemble ; il dut y en avoir plusieurs – et ils ne travaillaient pas tous de la même manière : les visages des figures mythologiques du panneau de Médée et, dans une moindre mesure déjà, ceux de cette dernière scène dont la signification nous échappe sont infiniment plus détaillés, plus précis et plus « classiques » que ceux des plaques historiques ; l'existence de « modèles » iconographiques l'explique sans doute, mais il y a plus, et les différences sont également de l'ordre de la facture (les photographies de détail de Médée et de la Furie, fig. 4.4 b-c-d, en témoignent à suffisance en regard de celles des empereurs, fig. 2.8 et 3.13 p. ex.). Et les remarquables figures des acteurs tragiques (fig. 5.10 a-c) sont, elles aussi, sculptées tout autrement que les personnages des différentes plaques historiques. T. Şare Ağtürk a très judicieusement souligné qu'il y avait là, à bien des égards, un « high-speed work » (p. 32) qui avait dû mobiliser plusieurs équipes ; ces équipes ne devaient pas toutes être habituées

à sculpter des scènes de ce genre ou à détailler de la même manière vêtements et visages, par exemple. L'auteur de ce beau volume a aussi, et déjà, mis en évidence les caractéristiques essentielles de ce long relief historique qui occupera désormais une place importante dans nos histoires de l'art romain. J'insisterai, pour ma part, sur l'extraordinaire lisibilité de cette frise, dont les personnages se détachent clairement sur le fond, sans véritables superpositions ; voilà qui tranche sur le « fouillis » des scènes de l'arc de Galère et invite à nuancer toutes nos considérations sur l'art de cette époque souvent faites sur un trop petit nombre de monuments. « The Late Roman Empire in the East now has a defining monument to set beside, and to place in striking counterpoint with, the arch of Constantine in the West » (p. 3). Oui ; et l'on se réjouira que cette découverte inattendue vienne rebattre les cartes et relancer le débat sur l'art du Bas-Empire. Voilà aussi qui nous reporte bien au-delà des considérations d'un Berenson sur ce « decline of form » qu'il voyait dans les reliefs de l'arc romain... ; mais on était alors en 1954. Deux brouilles enfin : p. 29 et fig. 2.3, pour l'inscription peinte figurant sur la tranche d'un des panneaux, il eût mieux valu retranscrire ANTΩNEINOC (cf. d'ailleurs p. 108, cat. n° 9), sans le transposer immédiatement en ANTONEINOS ; p. 74, n. 14 et p. 183, il faut écrire Linant de Bellefonds, P., et non Bellefonds, P.L.D. que personne ne reconnaîtra sous cette forme.

Jean Charles BALTU

Rubina RAJA & Julia STEDING (Eds.), *Production Economy in Greater Roman Syria. Trade Networks and Production Processes*. Turnhout, Brepols, 2021. 1 vol. broché, 21.6 x 28 cm, XXX-202 p., 96 ill. n/b, 24 coul. (STUDIES IN PALMYRENE ARCHAEOLOGY AND HISTORY, 2). Prix : 85 € (+ taxes). ISBN 978-2-503-59125-4.

Malgré le titre général de cet ouvrage collectif, la seule « production » envisagée ici est celle des marbres, calcaires et autres pierres utilisées en architecture et en sculpture et ce dans une zone géographique reprenant la Syrie et une partie de l'Asie Mineure. Cette collection est née de deux workshops qui se sont tenus à Aarhus dans le cadre du « Palmyra Portrait Project » (<https://projects.au.dk/palmyraportrait/about>), dirigé par la première éditrice du volume et dans le cadre duquel la seconde a réalisé son doctorat. La série compte déjà huit volumes, témoignant du généreux financement offert par la Fondation Carlsberg et du soutien de l'Université d'Aarhus. L'essentiel des contributions concerne bien évidemment la sculpture funéraire palmyrénienne, sa matière et les techniques utilisées, le tout élargi à l'utilisation des marbres et pierres colorées ailleurs au Proche-Orient et à de la sculpture funéraire en calcaire en dehors de Palmyre. On retrouve les « usual suspects » : Ben Russel et Will Wooton, porteurs du très beau projet « The Art of Making in Antiquity : Stoneworking in the Roman World » (<http://www.artofmaking.ac.uk>), étudient les traces d'outils et les caractéristiques techniques des reliefs palmyréniens de la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague, Clarissa Blume leur polychromie, Jean-Claude Bessac les carrières (complétant et corrigeant parfois les études fondatrices d'Andreas Schmidt-Colinet) et techniques d'extraction des calcaires et pierres utilisées à Palmyre, Marc Waelkens la présence de marbres importés en Méditerranée orientale avec Sagalassos comme « test-case ». L'analyse d'une douzaine de sculptures inachevées a été réalisée par Julia Steding, une