

Peter C. BOL (Ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians*. Mayence, Ph. von Zabern, 2010. 2 vol. 21,5 x 30,5 cm, x-386 p., 142 fig ; v-295 p., 845 fig. Prix : 75,80 €. ISBN 978-3-8053-4095-3.

Quatrième partie d'une entreprise qui en comptera vraisemblablement cinq et que n'interrompra pas, nous l'espérons, le décès récent et si prématuré de son éditeur P.C. Bol, ces deux volumes, texte et planches, couvrent à peu près deux siècles d'histoire de la sculpture antique, de la fin de l'époque républicaine (un premier chapitre, dû à D. Kreikenbom, traite en effet des « Tendenzen der republikanischen Bildhauerkunst », p. 1-15) à la mort d'Hadrien. Comme les précédents, il s'agit d'une œuvre collective (D. Kreikenbom, C. Maderna, J. Raeder, P. Schollmeyer, Fr. Sinn et M. Söldner) et, comme pour ceux-ci, c'est également, dans un strict ordre chronologique – mais ici règne par règne et non par grandes périodes – que sont successivement abordées « Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Augustus (40 v. Chr.-14 n. Chr.) », « Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Tiberius (14-37 n. Chr.) », etc. C'est par trop morceler l'exposé, même si le portrait officiel de ces différents empereurs offre, bien sûr, d'indispensables repères pour aider à retracer une évolution stylistique. Or, c'est bien à celle-ci que s'attache cette monumentale histoire de la sculpture antique. P.C. Bol le rappelle, d'entrée de jeu (p. IX) : « Die Darstellung und Erläuterung des Wandels der Form sind das besondere Anliegen dieser Reihe ». Certains auteurs de ce quatrième volume s'y tiennent, certes, plus étroitement que d'autres – qui n'oublent pas des aspects plus historiques (mais le développement des p. 111-115 sur la *domus aurea* n'a guère de sens ici, ni de rapport avec la sculpture, et l'ensemble du chapitre sur le règne de Néron est quelque peu disproportionné, p. 101-133, par rapport au nombre d'œuvres conservées et étudiées). De là, d'assez longues descriptions et analyses de formes (rendu de la chevelure, de l'épiderme des chairs, de l'articulation des parties nues du corps, du plissé), par endroits quelque peu fastidieuses mais qui débouchent indiscutablement sur l'identification de « Stilrichtungen » successives dont bien peu correspondent aux changements de règnes qui scandent le volume : c'est, en effet, sous Caligula qu'apparaissent les « Veränderungen » qui se manifesteront essentiellement sous Claude comme un véritable « Stilwandel » (p. 51) et dès l'époque claudio-néronienne qu'est annoncé le « style flavien » (p. 148). Mais certaines tendances différentes peuvent aussi caractériser une même période (cf., p. 138, sous les Flaviens, où coexistent dans le portrait une « am Stofflichen orientierten Stilprägung » – pour Vespasien, p. ex. – et une « knapper zusammenfassende, glattere und linear akzentuierende Formgebung » – type III de Domitien – qui conduit aux portraits de Nerva et de Trajan ; cf. également, p. 262, pour l'époque d'Hadrien, où tranchent, par rapport à la « Subtilität und sentimentale Ausdruckskraft » de nombreuses œuvres, l'extrême sécheresse de celles du Canope, p. ex.). Dans ce dernier cas, et à l'échelle de l'ensemble de la Villa Hadriana, on ne manquera certes pas d'incriminer la manière de faire d'ateliers différents. Or, certains des auteurs de ce volume ont peut-être tendance à évacuer le problème et à reporter tout à un même niveau, qu'il s'agisse d'œuvres officielles et « stadtrömisch » ou de réalisations provinciales (pourquoi s'attacher, p. ex., à la médiocre statue en « Hüftmantel » de Fano, p. 123-124 et fig. 194, quelque précisément datée qu'elle

soit ?). D'aucuns regretteront, voire critiqueront – comme il a parfois été fait (*AC*, 74, 2005, p. 275-281 et 77, 2008, p. 767-768) – cette vision par trop « artistique » ; mais il s'agit ici d'une *Geschichte der antiken Bildhauerkunst* (le choix de ce dernier mot n'est pas anodin). C'est une option, ne l'oublions pas, clairement rappelée d'ailleurs dès l'introduction ; et l'intérêt porté à ces détails que certains trouveront négligeables a d'efficaces vertus opératoires lorsqu'il s'agit de déterminer la date d'exécution d'une copie de la grande statuaire classique ou de création d'une de ces « Neuschöpfungen » dont fourmille la « römische Idealplastik ». Aussi bien est-ce un des apports les plus novateurs de ce volume, par rapport à tous ceux qui ont traité jusqu'ici de sculpture romaine, que de justifier ces datations « stylistiques » par l'analyse et la comparaison. Le lecteur attentif ne manquera pas d'y être sensible, qui trouvera là réponse à certaines de ses interrogations en matière de chronologie ; car, retrouvés sur ces différentes œuvres, les traits observés sur les portraits officiels – et sur certains portraits privés que le « Zeitgesicht » permet à son tour de situer dans l'évolution – invitent à dater ces répliques avec plus de précision qu'on aurait pu de prime abord le penser (cf. les exemplaires des fig. 50 a-b, 122, 185-186 et 232 du Doryphore, analysés aux p. 36, 87, 122 et 146 par trois des auteurs du volume). La confrontation d'œuvres occidentales et orientales, plus fréquemment opérée par Fr. Sinn que par ses collègues (fig. 245-246, 266-267, 277-278, 347-348), conduit par ailleurs à reconnaître le « großes Spektrum von zeitgleichen Arbeitsstilen » (p. 150) et, dès lors, les difficultés de certaines datations stylistiques (p. 187-188). On soulignera volontiers la pertinence de ces aveux. Dans l'ensemble, ces deux volumes offrent un panorama plus large que d'autres histoires de la sculpture romaine publiées jusqu'ici. Les auteurs s'attachent de très près à la typologie des effigies impériales, soucieux d'en tirer toutes les précisions requises en matière de chronologie ; la plupart s'intéressent aux portraits privés – cependant absents, n'étaient deux « Grabreliefs », du chapitre consacré à l'époque d'Auguste. Le nombre d'œuvres envisagées – quelque 360, reproduites en 845 fig. dans le volume de planches, l'une ou l'autre encore abordée et illustrée dans le texte – couvre les différents domaines de la production artistique (ronde bosse et relief, portrait, statuaire idéale et statuaire décorative, décor architectural, autels, candélabres, urnes et sarcophages). On regrettera, certes, l'absence d'une synthèse largement charpentée qui eût regroupé, chapitre après chapitre, l'ensemble des observations de détail engrangées au fil de l'analyse ; par endroits, on n'échappe pas à une simple et monotone énumération d'œuvres ; mais ces volumes sont construits au départ de celles-ci (en témoigne également la bibliographie, qui est donnée œuvre par œuvre dans les didascalies des illustrations et non regroupée en tant que telle). On regrettera aussi l'un ou l'autre déséquilibre – dans l'illustration comme dans le texte, les deux étant très étroitement liés. Consacrer 10 fig. aux autels des Lares augustéens, mais 6 à l'*ara Pacis Augustae* et 4 à la Colonne Trajane, comme traiter de cette dernière en une page et demie (p. 176-177) alors que trois pages sont dévolues aux statues de Daces du forum (p. 188-190) ou aux reliefs d'ivoire d'Éphèse (p. 197-200) me paraît excessif quel que soit l'intérêt de ces œuvres ou l'apport d'études récentes les concernant ; mais chaque auteur semble avoir eu toute liberté de choix et il serait mesquin de la leur contester. Les erreurs sont rares : le portrait de Tibère illustré fig. 29 i-l n'est pas celui du Fayoum (il est d'un type iconographique ultérieur) ; celui d'Auguste, à Toulouse, fig. 108, ne vient pas de Martres-Tolosane,

mais d'Eauze, comme il est bien établi maintenant ; la fontaine de Palestrina ne fait pas partie du sanctuaire de la Fortune (p. 32), mais se trouve sur le forum de la ville, en contrebas du sanctuaire. On lira, par ailleurs, 16 janvier 27 (et non 13 av. J.-C.), p. 18 ; Sandaliarius (et non Sandalarius), p. 31, 298, 377 et fig. 38 – NB : l'auteur est bien le seul à reconnaître C. et L. Césars sur le front de l'autel ; on y voit habituellement Auguste et Gaius, ou Lucius – ; Zoëga (et non Zofiga, ou Zo ga), p. 286 et 352. Ce ne sont, certes, que vétilles en regard de l'énorme documentation brassée dans ces beaux volumes. On les corrigera aisément dans une deuxième édition car le succès de l'œuvre est assuré, les premiers tomes étant déjà épuisés et leur utilité indéniable dans l'enseignement pour ce qui est d'établir une évolution stylistique solide.

Jean Ch. BALTU

Vicky COLTMAN, *Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain Since 1760*. Oxford, University Press, 2009. 1 vol. 16 x 24 cm, XIV-315 p., 32 pl., 85 fig. (CLASSICAL PRESENCES). Prix : 56 £. ISBN 978-0-19-955126-2.

Fondée, du moins en partie, sur le dépouillement et l'analyse de l'extraordinaire correspondance de Ch. Townley avec ses agents romains Gavin Hamilton et Thomas Jenkins (Townley Archive, aujourd'hui conservé au Department of Greek and Roman Antiquities du British Museum), l'étude de V. Coltman s'intéresse à toutes les étapes de l'acquisition de sculptures antiques au XVIII^e siècle – ce « political, social and economic business of sculpture collecting » (p. 6) –, depuis les tractations souvent complexes qui précédaient la vente (en particulier lors d'achats par correspondance, faits sur dessins ou gravures, souvent négligés jusqu'ici) jusqu'à l'exportation, l'exposition, la contemplation et le catalogage des œuvres ; tels sont, dans leurs grandes lignes, les différents chapitres du livre. L'auteur met tout spécialement en lumière l'importance des réseaux sociaux de communication et d'échange existant entre ces collectionneurs britanniques, réseaux entretenus d'ailleurs par les marchands eux-mêmes ; il insiste aussi sur la nature hétérogène de ces collections de la fin du siècle, qui n'hésitent pas à mêler aux antiques avidement recherchés moulages et copies modernes (la cargaison du *Westmorland*, détourné en 1779 par les frégates françaises, est à cet égard très représentative), mais aussi créations contemporaines destinées à compléter des séries ou à leur donner un sens, tel cet ensemble de trois statues de Minerve, Junon et Vénus (aujourd'hui au J. Paul Getty Museum) réalisé par J. Nollekens pour être présenté, dans la résidence londonienne de Lord Rockingham, avec un « Pâris » ancien mais fortement restauré. On n'en critiquera pas pour autant A. Michaelis, comme le fait à diverses reprises V. Coltman (p. 273 et *passim*), de n'avoir tenu aucun compte de cet aspect spécifique du collectionnisme de l'époque dans son monumental et si précieux *Ancient Marbles in Great Britain* (1882), dont le but était évidemment tout autre, comme le fut celui de ses successeurs A.H. Smith, Fr. Poulsen et C.C. Vermeule qui n'enregistrèrent pas plus que Michaelis les chefs-d'œuvre de Canova ou de Flaxman présents dans ces collections. C'est un des acquis récents de nos disciplines que de s'attacher désormais, en historiens de l'art, à l'ensemble du phénomène ; mais la démarche qui visait à répertorier et cataloguer les antiques dispersés dans les collections privées avait elle aussi son sens, qui permet de