

rations opérées dès le début du XIX^e siècle mais surtout sous la direction du fouilleur d'Olympie G. Treu (1891-1899). On notera que toutes ces additions de l'époque baroque ont été scrupuleusement conservées et enregistrées dans les réserves du musée). Les notices sont très détaillées (dimensions précises et état de conservation, bibliographie, description soignée et définition du type iconographique, parallèles, datation). L'abondante illustration n'oublie pas de reproduire les états successifs de plusieurs sculptures pour lesquelles existent des gravures de Leplat (1733) ou de Becker (1804-1811) ou des photographies anciennes antérieures aux dérestaurations. Rarement pareille documentation aura été mise à la disposition des chercheurs. On en saura d'autant plus gré aux éditeurs que le dernier catalogue des collections, l'utile *Verzeichnis der antiken Originalbildwerke der Staatlichen Skulptursammlung zu Dresden* de P. Herrmann, non illustré, remontait à 1925... Or, celles-ci comportent bien des chefs-d'œuvre, répliques de qualité d'originaux de la grande statuaire classique (Athéna de Myron, soi-disant « Lemnienne » et Zeus longtemps attribués à Phidias, Diadumène, Arès de type Borghèse, « Dresdner Knabe », satyres verseurs provenant de la villa de Castelgandolfo) et « Neuschöpfungen » romaines (Diane du type Millesgården, caryatide du type Dresde-Chiaramonti, Aphrodite n° 89, Jupiter [?] n° 110, jeune homme du type de celui de Carthagène, statues archaïsantes n°s 238-247), auxquels s'ajoute un intéressant groupe d'œuvres tardo-antiques (n°s 14, 24 et surtout 138-141, provenant apparemment d'un même ensemble). Plusieurs des auteurs (J. Raeder, Fr. Sinn, Chr. Vorster) ayant collaboré à la *Geschichte der antiken Bildhauerkunst* de P.C. Bol (cf. ici même, 675-677), on ne s'étonnera pas de retrouver ici cette attention toute particulière portée à justifier la datation des répliques étudiées par confrontations précises avec des portraits romains, ce qui constitue aussi un des points forts de ce catalogue. On ne manquera pas de signaler également que le réexamen attentif de la fameuse Ménade dite de Scopas conduit Chr. Vorster à y reconnaître aujourd'hui une création de la fin de l'époque hellénistique (fin II^e-début I^{er} siècle av. notre ère) proche, on en conviendra volontiers, de l'Ajax du groupe du « Pasquino ». De semblables prises de position disent assez le sérieux de l'enquête menée sur ces marbres de Dresde, trop longtemps demeurés sinon inaccessibles du moins trop à l'écart de la recherche, et l'effort continu des auteurs pour renouveler l'approche critique des œuvres et s'affranchir, le cas échéant, d'attributions trop facilement considérées comme acquises ; on ne saurait que les en féliciter. À un prix tout à fait raisonnable, dont beaucoup de maisons feraient bien de s'inspirer, c'est un outil de travail exceptionnel qui nous est offert avec ces deux premiers volumes – une splendide réussite éditoriale qui fait le plus grand honneur, une fois encore, à la recherche scientifique allemande.

Jean Ch. BALTÿ

Marina PRUSAC, *From Face to Face. Recarving of Roman Portraits and the Late-Antique Portrait Arts*. Leyde-Boston, Brill, 2011. 1 vol. 22 x 29 cm, XXII-202 p., 155 pl., 12 fig., 1 carte. (MONUMENTA GRAECA ET ROMANA, 18). Prix : 159 €. ISBN 978-90-04-18271-4.

L'idée était excellente de consacrer une étude d'ensemble au problème des portraits retaillés, de démontrer cette réutilisation par l'observation de détails techniques

et d'envisager d'expliquer comment on procédait, trop d'auteurs se contentant de déclarer ces œuvres « umgearbeitet » sans pour autant le prouver de quelque manière que ce soit. En dépit d'un catalogue riche de quelque 508 numéros et d'une abondante illustration, il s'en faut cependant de beaucoup que le présent volume réponde à nos attentes et que cette pratique soit vraiment vérifiée dans nombre de cas. Le catalogue des p. 131-158 se borne, en effet, à affirmer « recarved from a Julio-Claudian portrait », « recarved from a portrait in the style of Faustina Maior », « recarved from an unidentified portrait », etc. Et il faut quasiment attendre le chapitre VI « Recarving methods » (p. 79-92) pour savoir comment la coiffure, le visage, les oreilles, les yeux et la bouche témoignent, sur certains exemplaires, de cette « Umarbeitung », illustrée par trois intéressantes planches comparatives (pl. 150-152). Les 149 autres planches reproduisent, certes, 160 des 508 portraits du catalogue ; beaucoup trop sombres et sur un fond généralement noir qui annihile parfois jusqu'au contour même des œuvres, elles ne permettent guère de juger et ce n'est que pour certains portraits plus précisément décrits à propos de l'évolution tracée par les chapitres III à V (p. 37-78) que le lecteur peut se faire une idée un peu plus précise de ces transformations. Revenant brièvement, dans le chapitre III, sur celles qui affectèrent les effigies de Caligula, de Néron, de Domitien, de Commode, de Géta, d'Élagabal ou de Sévère Alexandre par suite de la *damnatio memoriae* qu'elles encoururent, l'auteur envisage, en effet, dans les deux chapitres suivants, le emploi plus systématique qui s'introduirait à partir du III^e siècle et affecterait toute l'Antiquité tardive, débouchant sur de « new visual expressions ». Car, pour elle, la plupart des caractéristiques du « late-antique portrait style » seraient dues à ces « various recarving methods » (p. 76) – idée réaffirmée à plusieurs reprises (p. 102 et 124 notamment) –, ces « Umarbeitungen » (le français ne dispose d'aucun substantif pour les désigner) n'étant plus liées à la *damnatio memoriae* d'un empereur, mais étant devenues pratiques courantes dès le milieu du III^e siècle par suite d'un ralentissement – puis d'un abandon – de l'approvisionnement en marbre au départ des grandes carrières, ralentissement dû au déclin du commerce et aux difficultés économiques de l'époque. C'est oublier un peu vite les stocks qui gisaient encore à la Marmorata lorsqu'ils furent découverts et étudiés par l'abbé L. Bruzza dans les années 1870 et les dimensions de plus en plus considérables atteintes par les cuves de sarcophages dès le milieu du III^e siècle précisément (quelque 3 m³ de marbre pour le sarcophage de Portonaccio ; 4 m³ pour celui dit « de Balbin » ; 5,70 m³ pour le sarcophage Ludovisi ; et encore 5 m³ pour celui de Junius Bassus, au siècle suivant). Je conçois mal, par ailleurs, que ces « Umarbeitungen » puissent être mises en relation avec l'éclectisme romain, voire expliquées par lui (p. 37 : « The widespread Roman tradition of eclecticism should not be underestimated as a reason for reuse, as it implies a creative tradition of recycling something old into something new »). Si l'on suivait M. Prusac sur ce point, ce serait finalement l'exception (toutes les œuvres des III^e-VI^e siècles sont loin d'être retaillées dans des créations antérieures) qui serait la norme et conduirait à définir le « Zeitstil » de toute cette période. L'auteur se fait aussi une curieuse idée de l'exposition et de la disponibilité de ces portraits, lorsqu'elle écrit, par exemple, p. 54 : « [...] private portraits increased in number in this period and seem to have become common items of property. During the many wars of the 3rd century CE, the population pattern changed, and portraits found their way to new owners (c'est moi qui souligne) who

had them recarved ». Au point de parler, *ibid.*, d'un « market for portraits gradually becoming so saturated that the rules for establishing who could be recarved and who could not were forgotten » (cf. également, p. 109 : « It seems plausible that the rapid succession of emperors at this time resulted in a glut of imperial portraits reaching the market »). Peut-on d'ailleurs vraiment assurer (*ibid.*) qu'à partir du milieu du III^e siècle, « it may have been easier for private individuals to procure also imperial portraits » ? Nombre d'affirmations de ce genre seront très certainement discutées, voire contestées, par les spécialistes – je n'en doute guère. Il en ira de même, peut-être, du jugement porté sur plusieurs œuvres ici considérées comme « recarved ». Je ne vois personnellement pas comment prouver, par exemple, que plusieurs portraits des fameux cosmètes d'Athènes (cat. n^{os} 239-248, fig. 25-34) aient été retaillés dans des effigies antérieures (mais déjà M. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn, 1977, p. 86-88) : la tête n^o 242, fig. 28 a-b, réalisée dans un même bloc de marbre que l'hermès en grande partie conservé, apparaîtrait, dans ce cas, bien plus petite par rapport aux épaules et quelque peu décalée par rapport au vêtement retombant sur le côté gauche ; et le magnifique portrait « galliënique » n^o 245, fig. 31 a-b, se trahirait par quelque imperfection de détail. Reconnaître une « Umarbeitung » dans une œuvre dont tout l'épiderme aurait été retaillé et dont ne subsisterait aucune trace d'un état antérieur, échappant ainsi à tout contrôle, risque bien, dès lors, de relever de la pure subjectivité. Aussi les schémas 3-10 proposés aux p. 93-107 et le chapitre VII qui en découle et suggère de reclasser ces différents portraits en plusieurs groupes laissent-ils quelque peu rêveur, en dépit de l'ingéniosité de l'auteur. On en retiendra, cependant, que certaines œuvres au profil singulièrement étiré ou déformé pourraient bien, en effet, résulter de la manière dont elles ont été retaillées pour tirer parti, le mieux possible, de la forme même du portrait antérieur. Mais on exclura totalement, par ailleurs, que pour une œuvre comme le portrait d'époque tibérienne du Princeton Art Museum (cat. n^o 169 ; en dernier lieu N. Aksamija, in *Roman Sculpture in the Art Museum Princeton University*, éd. J.M. Padgett, Princeton, 2001, n^o 3 p. 11-14), retaillé dans une tête d'Athéna casquée parfaitement reconnaissable à l'arrière, « the owner could switch between two portrait options for display » (p. 84), le visage d'Athéna correspondant très exactement au bouchon d'encastrement du portrait qui devait entièrement disparaître dans la cavité de la statue préparée pour son insertion. Étrange idée, à nouveau, on en conviendra. La petite touche de « gender studies » apportée p. 112-121 n'a guère de sens non plus, ces transformations de portraits masculins en portraits féminins ou vice versa (« cross-gender recarvings »), ici désignées – certes entre guillemets – comme « transvestites », n'ayant évidemment rien à voir avec les « social aspects » dont traite ce chapitre. L'exkursus sur les « recarved portraits on sarcophagi » (p. 118-122) semble ignorer la vaste bibliographie sur les remplois de sarcophages, ce qui conduit notamment l'auteur à écrire, p. 122 : « some (c'est moi qui souligne) sarcophagi in the crypt of the Duomo in Palermo (nos. 4, 11, 12, 18, 19) were also reused in the late Middle Ages » ; M. Paoletti, in *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*. Pisa 5.-12. November 1982 [Marburger Winckelmann-Programm 1983], p. 229 en comptait 14 « reimpiegati tutti tra gli inizi del XIII sec. e poco dopo la metà del XVI sec. ». Les erreurs sont nombreuses aussi : Élagabal n'est pas le fils de Julia Domna (p. 43), mais de Julia Soemias ; on ne peut écrire *praefectus praetorius* (p. 23) ;

Vienne (Isère) n'est pas à l'ONO de Paris (carte des p. 126-127) ; Ward-Perkins 1984 (et non 1964) et 2005 sont des livres de Bryan, non de J.B. Ward-Perkins, son père (p. 175). On écrira « Gallienic », non « Gallienian » (p. 61) ; et, plus volontiers, à propos de sarcophages, « Dionysiac » que « Dionysian » (p. 119). Plusieurs erreurs affectent aussi les renvois aux numéros du catalogue ou aux figures de l'illustration ; mais ce ne sont que brouillures en regard des réserves qui s'appliquent aux conclusions de ce livre pour ce qui est de l'histoire de l'art de l'Antiquité tardive.

Jean Ch. BALTŸ

Jean-Pierre BRUN (Éd.), *Artisanats antiques d'Italie et de Gaule. Mélanges offerts à Maria Francesca Buonaiuto*. Naples, Centre Jean Bérard, 2009. 1 vol. 22,5 x 28 cm, 309 p., nombr. ill. (COLLECTION DU CENTRE JEAN BÉRARD, 32. ARCHÉOLOGIE DE L'ARTISANAT ANTIQUE, 2). Prix : 40 €. ISBN 978-2-918887-01-0.

Le monde du travail dans l'Antiquité, qui constitue le thème central de ces mélanges offerts à Maria Francesca Buonaiuto, a depuis toujours été au centre des préoccupations de recherche du Centre Jean Bérard de Naples, au bon fonctionnement duquel contribua grandement la personne honorée – dans les coulisses en toute discrétion – et cela depuis les premières années de l'existence de celui-ci. Après quelques témoignages élogieux d'anciens et moins anciens membres évoquant l'ambiance familiale et l'esprit d'équipe au sein de ce centre de recherches historiques et archéologiques en Italie du Sud, les vingt-trois contributions concernant l'artisanat antique rassemblées dans ce volume sont groupées selon leur point de vue en quatre sections plus ou moins thématiques. Tout d'abord, nous trouvons deux contributions concernant la position sociale et économique de l'artisan dans le monde hellénique et dans la société romaine. Ensuite trois articles concernent quelques aspects de la production artisanale à caractère religieux, tels que des formes céramiques reliées aux pratiques rituelles, des ex-voto en forme de demi-tête retrouvés dans nombreux sanctuaires de l'Italie centrale, ainsi que l'usage de gemmes comme objets votifs dans le monde grec, étrusco-italique et romain. Dans les dix articles de la troisième section – « artisanats urbains, artisanats ruraux » – ce sont surtout différentes catégories de productions artisanales urbaines qui sont à l'ordre du jour, de l'époque archaïque à l'époque romaine, en Sicile, en Italie du Sud et en Gaule méridionale. Tantôt sont pris en considération plusieurs activités artisanales rencontrées dans un site : l'évolution des artisanats locaux à Lipari entre la fin du VI^e et le III^e siècle av. J.-C. à la lumière des données fournies par la nécropole ; les installations artisanales de l'époque archaïque à l'époque romaine rencontrées dans la ville sicilienne de Mégara Hyblaea ; le travail des métaux, de la céramique et de la coroplastique à Rocca di Lipari en Calabre entre le IV^e et le II^e siècle av. J.-C. ; les différents types d'ateliers rencontrés dans l'îlot VI d'Olbia de Provence. Tantôt il s'agit d'une production artisanale particulière, tel que la fabrication de parfums à Herculaneum, Pompéi et Paestum, le travail du fer à Pompéi, la fabrication de bleu égyptien à Cumes, la fabrication de sandales à Naples et l'artisanat textile à Fréjus. Dans un cas, le champ d'intérêt est élargi jusqu'au Moyen Âge pour quelques réflexions sur la production verrière à l'abbaye de S. Vincenzo al Volturno dans le Molise au IX^e siècle. La quatrième et dernière section