

tions et les symboles à la fois de la division de la société locale, mais aussi du rapprochement entre les deux communautés. Ils scandent et marquent dans le paysage l'histoire de la cité et l'association avec l'épigraphie permet une précision et une continuité rarement possibles pour une cité antique. Néanmoins, l'interprétation de cette documentation soulève quelques questions juridiques, dont certaines ont déjà été évoquées dans des publications précédentes, dont *DFH*. Sans surprise, entre les deux hypothèses avancées pour interpréter l'expression *pagus patriae* – la patrie est-elle Carthage ou le *pagus* ? –, les auteurs optent pour la seconde. Plus importante, la question de la division de l'espace public est au cœur de la réflexion historique. Si toute installation de colons romains implique des expropriations, faut-il en déduire pour autant que le forum, espace public, avait été réservé à l'époque tibérienne à l'usage exclusif des membres du *pagus*, en réactualisant par-là, en quelque sorte, une hypothèse ancienne ? Notons que cet espace avait été tenu pour « une place publique commune au *pagus* et à la *civitas* » dans *DFH*, p. 79, en raison de la présence de la dédicace à Auguste divinisé et à Claude par des sufètes, associant par-là les deux communautés autour du culte impérial. Si une telle division de l'espace public a existé, comme tend à le démontrer l'étude archéologique, il faut en déduire que le domaine laissé à la *civitas* était éclaté, discontinu, imbriqué dans celui du *pagus*, ce que font les auteurs. Par ailleurs, il n'est pas certain que les deux communautés aient été « assurées de leur égalité sur le plan politique » dès les Antonins. Toutes questions qui ne manqueront pas de susciter de futures et fructueuses discussions. Les deux maîtres d'œuvre, J.-C. Golvin et S. Aounallah, avec la collaboration de L. Maurin, V. Brouquier-Reddé, H. ben Rhomdane, M. A. Chehidi, M. Ghaki, M. Khanoussi et S. Saint-Amans, offrent avec cet ouvrage une magnifique étude architecturale fondée sur une documentation renouvelée. Fruit d'une réflexion théorique sur les méthodes d'étude et de restitution des monuments culturels, l'ouvrage s'intéresse aussi à l'environnement des sanctuaires, aux structures extérieures situées à proximité, tels les places, les statues et les liens organiques tissés entre ces éléments, ce qui participe grandement à la compréhension du paysage urbain. On saura gré aux auteurs d'avoir rappelé l'historiographie parue pour chaque monument, ce qui permet de suivre clairement le cheminement de la pensée. Ainsi conçu, avec ses restitutions, ses descriptions minutieuses, ses nombreux plans et schémas associés à une très belle documentation épigraphique et photographique, ce volume a permis de renouveler et d'enrichir considérablement la connaissance de la topographie urbaine et de l'évolution historique de Thugga.

Claude BRIAND-PONSART

Elizabeth MARLOWE, *Shaky Ground. Context, Connoisseurship and the History of Roman Art*. Londres, Bloomsbury, 2015. 1 vol. broché, x-168 p. nombr. ill. (DEBATES IN ARCHAEOLOGY) Prix : 28,99 £. ISBN 978-1-47423-466-5.

Finement pensé, joliment rédigé, le petit essai d'Elizabeth Marlowe a toutes les qualités pour connaître le succès à propos d'un sujet qui aura déjà fait couler beaucoup d'encre : les intérêts divergents du monde académique et du marché de l'art, en ce compris historiquement les musées. D'un côté la priorité au contexte (*resonance*), de l'autre – veut-on croire – à l'émerveillement (*wonder*). À partir de là, il est loisible

de construire une série d'oppositions binaires comme « artefact / art », « histoire / beauté », « compréhension / admiration », « connaissance / argent » (une variante du couple « savoir / pouvoir »), « contexte / forme », ou encore « archéologie / histoire de l'art ». Historienne de l'art et spécialiste de sculptures romaines (il eût peut-être fallu le préciser dans un sous-titre car le livre ne parle que de sculptures), Elizabeth Marlowe plaide résolument pour la prééminence du contexte ou plutôt des contextes au musée. Tout son livre est un plaidoyer pour une meilleure prise en compte du contexte originel de découverte d'abord, des contextes de transmissions et de perceptions ensuite. S'agissant du contexte originel, elle propose d'opérer une distinction fondamentale selon que les œuvres nous sont parvenues avec un pedigree archéologique (*grounded*) ou non (*ungrounded*), le mot « provenance » étant ambigu (elle établit, p. 45, une grille de huit possibilités pour marquer la provenance, allant d'un contexte archéologique assuré à l'absence totale d'indication). Une ligne de force, exprimée dès l'entame, est l'écart existant entre, d'une part, l'esprit critique quant à la provenance que l'on attend de tout étudiant lors de sa formation (notamment lors de travaux portant sur des œuvres jamais publiées et enfouies dans les réserves) et, de l'autre, la réception acritique de chefs-d'œuvre consacrés, pourtant censés fournir l'ossature de nos connaissances en matière de développement artistique. Sont en particulier envisagés ici a) la statue de marbre connue sous le nom de *Togatus Barberini* (Musée Capitolin), qui sert de pilier au discours sur le vérisme républicain et le culte des ancêtres (p. 71-76), b) le *Buste Fonseca* du Musée Capitolin dont l'affolante coiffure a été surexploitée pour typer le style et dénoncer le luxe de sa prétendue époque (voir p. 13-29), et 3) le grand bronze d'un homme nu censé représenter Trébonien Galle du Metropolitan Museum, dont la rudesse athlétique a lui aussi soutenu bien des propos remplis d'*a priori* culturels et sociaux (p. 67-70). Or, dans les trois cas, nous ne savons rien du contexte réel (il est même possible sinon probable que le *Buste Fonseca* soit une création moderne). Elle dénonce le danger consubstantiel du *connoisseurship*, qui est de n'accepter que ce qu'il reconnaît et dès lors de procéder de façon parfaitement circulaire (p. 84-89), jusqu'à ce qu'une découverte indéniable ne vienne mettre en péril l'édifice comme ce fut, par exemple, le cas pour l'art grec avec la trouvaille archéologique de l'Éphèbe de Motyé (à la pointe ouest de la Sicile) ou le récent constat scientifique que la *Lupa Capitolina* n'est pas romaine, alors même qu'elle sert depuis longtemps de symbole à la grandeur de la ville (et notamment aussi au club de l'AS Roma). Elle oppose la « certitude intérieure » d'un Max Friedländer, champion du *connoisseurship* et spécialiste des primitifs flamands, qui va jusqu'à formuler le paradoxe spéacieux selon lequel l'argumentation est d'autant plus nécessaire que l'œuvre est douteuse et *vice versa* (p. 62), avec la démarche de doute collectif et scientifique mise en place par le *Rembrandt Research Project*. Et avec le *connoisseurship*, c'est bien entendu la prééminence du style comme critère d'attribution qui est ici dénoncée. En ne se fondant que sur le « *grounded* » (très bon récapitulatif des nombreuses découvertes récentes de statues romaines en contexte, p. 40 et 124), on se donne les moyens de prendre en compte la potentielle diversité contemporaine des productions. On est amené à réviser ses certitudes sur des articles de foi à propos – par exemple – de l'usage du trépan ou des barbes (qui ne sont pas le signe sûr d'un *terminus post quem* débutant avec Hadrien). On est surtout instruit sur l'existence de programmes iconographiques réalisés à partir

de dispositifs complexes recourant à l'occasion à la réutilisation de sculptures anciennes (voir, p. 29-34, le cas très frappant des deux paires de statues – l'une féminine réemployée, l'autre masculine plus tardive – trouvée à Aphrodisias près des bains d'Hadrien). On prend alors mieux la mesure des commandes locales visant, de la part des commanditaires, à négocier subtilement leur place dans la cité, loin du schéma top-down souvent monolithique de la propagande impériale tel que beaucoup pratiqué par les adeptes du *connoisseurship*. Dans la mesure du possible, il faut privilégier le programme originel sur la vision esthétique ou platement touristique d'aujourd'hui. Elle cite ici comme contre exemples les trouvailles du nymphée de Perge, aujourd'hui dispersées au Musée d'Antalya. Elle dénonce les sanctuarisations inintelligentes visant à renforcer le sentiment de chef-d'œuvre en isolant une pièce devenue fameuse de son contexte comme le bronze d'un philosophe (presque sûrement Marc Aurèle et presque aussi sûrement pillé au *sebasteion* de Bubôn) au Cleveland Museum ou l'« Ombra della Sera », ce Giacometti antique chanté par Gabriele d'Annunzio, au Musée archéologique de Volterra. Elle plaide aussi pour que les universitaires et les musées prennent davantage de distance avec le marché de l'art qui inévitablement détruit les contextes (les noms de Bernard Berenson [comme illustration du *connoisseurship* vénal], Frederick Schultz, Marion True et Giacomo Medici sont évoqués). Elisabeth Marlowe consacre un chapitre à ce qu'elle intitule « Connoisseurship and Class » (p. 81-98), en insistant sur les incompatibilités fondamentales entre ledit *connoisseurship* et ce que l'on appelle l'histoire de l'art sociale (*Social Art History*), aujourd'hui largement dominante dans les milieux universitaires, laquelle se préoccupe d'abord des problèmes de réception et d'identité des bénéficiaires plutôt que du génie de l'artiste. Non ouvert à la diversité, fonctionnant à partir d'idées générales qu'il tient pour certaines, le *connoisseurship* fait souvent le jeu d'*a priori* sociaux et parfois même racistes. Tout le discours sur le portrait républicain vériste fait ainsi l'hypothèse que les quelque 200 portraits de ce genre qui nous sont parvenus représentent l'élite romaine et non des affranchis ou des hommes d'affaires de la classe moyenne. Ceci n'est nullement démontré et l'auteur pointe quelques cas en sens contraire (p. 90-98), dont le double portrait des affranchis Gratidia et Gratidius Libanus (Vatican) ou la statue en pied de l'homme d'affaires C. Fundilius Docius (Ny Carlsberg Glyptothèque de Copenhague). Enfin, l'auteur termine par ses « harengs rouges » (*red herrings*), c'est-à-dire tout ce qui distrait de l'argument principal, et place la chasse au faux dans cette catégorie parce que, écrit-elle, « purger les faux ne purifiera pas le corpus, étant donné que la source de l'instabilité n'est pas la poignée de faux mais la profusion d'œuvres sans provenance archéologique (*ungrounded*) » (p. 103). Pour la même raison, il s'agit d'aller bien plus loin que la barrière légale créée par la directive de l'UNESCO visant à rendre « licite » ce qui peut être référencé comme connu avant 1970 et « illicite » ce qui ne l'est pas, ou le mantra du rapatriement dans le pays d'origine, à partir du moment où – pour un cas justifié sur le plan de la compréhension historique (comme les frises du Parthénon) – il est à craindre que pour la plupart des autres de tels rapatriements n'ajoutent rien à la connaissance du contexte ainsi que l'a démontré par l'absurde l'exposition *Nostoi* (littéralement : les « retournés ») au Palais du Quirinal à Rome en 2007-2008. Ce que l'historien et l'historien d'art souhaitent connaître, c'est le contexte archéologique précis tel que le pilleur a pu le percevoir et l'on a rarement la

chance d'obtenir la confession d'un *tombarolo* comme dans le cas des marbres polychromes d'Ascoli Satriano. Elle conclut logiquement par une double exhortation : 1) donner la priorité au contexte archéologique et 2) mieux articuler pour chaque objet le lieu de découverte, l'histoire de ses propriétaires et les données comparatives. C'est ce que fait admirablement Jennifer Trimble dans son ouvrage *Women and Visual Replication in Roman Imperial Art and Culture* (Cambridge, 2011), dont le catalogue de 202 entrées ne considère que les œuvres « grounded » et laisse de côté toutes les autres, dussent-elles appartenir au Louvre, à l'Hermitage ou au Getty.

François DE CALLATAÏ

Fritz MITTHOF & Günther SCHÖRNER (Ed.), *Columna Traiani – Traianssäule. Siegesmonument und Kriegsbericht in Bildern*. Beiträge der Tagung in Wien anlässlich des 1900. Jahrestages der Einweihung, 9.-12. Mai 2013. Vienne, Holzhausen Verlag, 2017. 1 vol. XII-384 p., 124 pl. (TYCHE. BEITRÄGE ZUR ALTEN GESCHICHTE, PAPYROLOGIE UND EPIGRAPHIK. Sonderband 9). Prix : 75 €. ISBN 978-3-902976-53-6.

Monument phare du monde romain, la colonne Trajane continue de susciter l'intérêt des chercheurs, qu'il s'agisse d'étudier les moindres détails iconographiques de ses spires historiées, d'en comparer la réalisation et le style à ceux de la colonne Aurélienne, de revenir sur les restitutions possibles du seul mot lacunaire de son inscription ou de préciser les étapes des deux campagnes militaires qui y sont évoquées. 2015 avait vu la publication, par A. S. Stefan, des photographies du moulage de la colonne réalisé pour Napoléon III (cf. *AC* 85 [2016], p. 616-618) ; 2017 sera l'année de la sortie de presse des actes d'un important colloque tenu à Vienne à l'occasion du 1900<sup>e</sup> anniversaire de l'inauguration du monument, un volume qui ne compte pas moins de trente communications qu'il ne saurait malheureusement être question de résumer, fût-ce d'une seule phrase, dans ce compte rendu. Force est de se limiter à en signaler les grands axes et quelques points forts. Image et réalité (« Bild und Realität ») sont les deux pierres de touche auxquelles mesurer la personnalité de l'empereur et la signification réelle de la colonne qu'envisagent W. Eck et T. Hölscher dans une large introduction (p. 1-38) : le premier, en rappelant que le monument demeure l'emblème même du prince victorieux à l'apogée de l'Empire alors que celui-ci venait d'être amputé de deux de ses provinces orientales (Mésopotamie et Assyrie) après deux ans seulement d'annexion ; le second, en procurant une des analyses les plus fines et les plus rigoureuses qu'on ait données jusqu'ici des stratégies dramaturgiques (« dramaturgische Strategien ») mises en œuvre dans les différentes séquences de ce récit, qui n'a certainement rien de comparable dans son déroulement aux *commentarii* officiels de ces campagnes, mais est « eine genuin visuelle Präsentierung der Dakerkriege Traians und ihrer ideologischen Bedeutung » (p. 29). La restauration du monument, conduite de 1981 à 1988 (p. 39-68) a permis quantité d'observations nouvelles sur sa construction (M. Bruno – F. Bianchi), sa métrologie (G. Martines), ainsi que sur la technique sculpturale de la frise (C. Conti) ou le plan d'ensemble du forum (K. Strobel). Curieusement, l'étude détaillée des reliefs du socle n'avait jamais été entreprise ; c'est aujourd'hui chose faite (J. Coulston), avec l'analyse des différents *spolia* qui y sont représentés, « a form of