

Anna ANGUISSOLA, *Supports in Roman Marble Sculpture. Workshop Practice and Modes of Viewing*. Cambridge, Cambridge University Press, 2018. 1 vol. relié, XXIII-255 p., 60 fig. Prix : 75 £. ISBN 978-1-108-41843-0.

Si les supports de statues en marbre ont intéressé de longue date les historiens de la sculpture antique (on ne saurait oublier la thèse de H. Muthmann, *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken*, Heidelberg, 1951), les tenons qui relient les bras au corps ou les jambes entre elles n'avaient fait l'objet que de rapides notations de détail à propos de telle ou telle réplique ; aussi le livre que leur consacre A. Anguissola – dont on connaît déjà l'importante contribution au problème des copies : *Difficillima imitatio*, Rome, 2012 – marquera-t-il une étape dans l'étude d'un problème auquel n'ont été apportées jusqu'ici que des explications trop ponctuelles. S'il ne fait aucun doute que ces tenons servent le plus souvent à renforcer la solidité d'un bras qui s'écarte trop violemment du corps ou d'une jambe trop fortement pliée lorsque l'individu représenté se penche au-delà de l'axe de gravité de la statue, il n'empêche que certains d'entre eux, parfois singulièrement voyants, voire disgracieux, eussent pu être évités en recourant notamment au « piecing » d'éléments rapportés, une technique pratiquée dès le VI^e siècle av. J.-C. dans la statuaire grecque. On n'y prêtait donc apparemment pas, dans le monde romain, l'attention que l'on y porte aujourd'hui. Attestés depuis l'époque hellénistique, ces tenons semblent de plus en plus fréquents à partir du début du I^{er} siècle av. J.-C. (statues de l'épave d'Anticythère) ; sculptés avec soin, souvent polis et parfois ornés de spirales décoratives, on les rencontre sur de nombreuses œuvres des I^{er} et II^e siècles de notre ère ; ils abondent même, dans l'Antiquité tardive, sur des statuettes comme la Diane de Saint-Georges-de-Montagne ou le Ganymède de Carthage, qui témoignent à cet égard de l'extraordinaire virtuosité des praticiens dans des réalisations de si petite taille. L'Apoxyomène du Vatican ou l'Artémis de Dresde, où ces « poteaux » de marbre sont tout à fait démesurés alors qu'il eût été si simple d'ajuster un bras sculpté séparément pour économiser un important volume de matière, sont ici rapprochés de la pratique, évoquée par Pline (XXXVI, 34, 36, 37 et 41), d'œuvres sculptées *ex uno lapide* et considérées de ce fait comme un tour de force technique, mettant en évidence l'habileté du sculpteur tout autant que la richesse d'un commanditaire qui ne lésinait pas sur les moyens pour orner sa demeure. Qu'il y ait également là, dans ces tenons si visibles et qui attirent ostensiblement l'attention sur le mouvement de l'œuvre (on rappellera ceux qui reliaient aux deux bras levés les extrémités du bandeau ceignant le front du Diadumène de New York, ou ceux qui maintiennent en l'air le bras droit des Discoboles de Castelporziano ou de Toulouse), une volonté de rappeler tout à la fois que l'original était en bronze et qu'il fallait une réelle maîtrise de la part du sculpteur pour extraire d'un bloc de marbre une forme donnant l'impression d'une parfaite fidélité par rapport au « modèle », surprendra peut-être le lecteur. A. Anguissola y voit une manière d'affirmer les caractéristiques proprement sculpturales de ces statues (« Statuesque Statues », p. 128-156) en les isolant de leur contexte, comme les cadres qui entourent les tableaux et empêchent en quelque sorte que la *mimesis* de la scène représentée ne soit trop parfaite. Éléments intrinsèques de l'œuvre, comme le seront les bases moulurées à partir du II^e siècle de notre ère, ces tenons auraient ainsi été vus et immédiatement oubliés (« [...] they were

simultaneously seen and overlooked », p. 201) ; l'explication n'est-elle pas trop « intellectuelle » ? Que ces stratégies visuelles, ces « visual practices » (p. 207), aient conduit les Anciens à dissenter doctement sur les mérites respectifs d'une statue en bronze ou en marbre et/ou sur la manière dont le sculpteur avait saisi tel ou tel moment d'un mythe connu de tous et que peintures et mosaïques illustraient par ailleurs en deux dimensions (p. 176-178) est, certes, corroboré par la découverte récente d'une réplique du groupe de Ménélas et Patrocle dans la villa de Luku, où il ornait une salle dont le pavement mosaïqué reprenait le même thème. Il n'empêche que la gêne optique occasionnée par ces tenons que l'on eût souvent pu éviter demeure, et qu'on ne peut entièrement exclure – l'auteur en est parfaitement consciente – que leur présence tiennent aussi à des différences de tradition et de pratiques d'atelier, à la qualité médiocre de certains marbres, au manque de confiance que pouvaient avoir certains praticiens dans la stabilité et la solidité de leur œuvre – remarques de bon sens que n'autorisent pas à complètement évacuer cette conception moderne (?) de « statuesque statues » et la réponse de Derrida à la distinction kantienne entre *erga* et *parerga*, dont s'inspire ici le travail (p. 19-22). A. Anguissola a réuni dans ce livre, que nos collègues anglo-saxons qualifieraient à juste titre de « thought-provoking », un impressionnant ensemble de notations qui témoignent à suffisance d'une attention portée aux moindres détails techniques de ces œuvres. La bibliographie (p. 222-252) est abondante et remarquablement à jour ; tout au plus s'étonnera-t-on de ne trouver aucun renvoi à R. Bol *et al.*, *Funde aus Milet, 2. Marmorskulpturen der römischen Kaiserzeit aus Milet*, Berlin – New York, 2011, que l'on eût attendu pour la Vénus des « Thermes de Faustine » aux p. 75 et 96. L'illustration photographique, parfois un peu grise et pâle, est complétée par d'excellents dessins précisant la forme de ces tenons (fig. 43 a-c, pour le Satyre verseur de Palerme) ou reconstituant leur tracé pour certaines œuvres où ils ont été brisés (fig. 23, 24, 40 a-b, 47 a-d) ; elle accompagne parfaitement la lecture de cet excellent volume.

Jean Ch. BALTY

Luigi SPERTI (Éd.), *Scultura di Iulia Concordia e Aquileia*. Giornata di studio Udine, 12 Aprile 2013. Rome, Giorgio Bretschneider Editore, 2017. 1 vol. broché, x-163 p., nombr. ill. (RIVISTA DI ARCHEOLOGIA, SUPPLEMENTI 31). Prix : 89 €. ISBN 978-88-7689-292-9.

La sortie de presse et la présentation du catalogue des sculptures romaines du musée de Portogruaro rédigé par E. Di Filippo Balestrazzi (*AC* 83 [2014], p. 556-557) avait été l'occasion d'une journée d'étude consacrée à la sculpture de *Iulia Concordia* et d'Aquilée tenue à Udine ; en voici les actes. M. Verzar en profite pour définir la « Kopienkritik » et en cerner les limites, mais caractériser brièvement aussi cette approche nouvelle du problème des copies qui envisage de plus en plus la statuaire romaine comme un art de l'émulation. L. Rebaudo n'a guère de difficulté à montrer que la tête diadémée (n° 13 du catalogue de Portogruaro), loin de figurer une des femmes de la famille impériale julio-claudienne, n'est autre qu'une tête de divinité, que le satyre n° 27 est moderne, et la petite tête n° 28 l'œuvre d'un faussaire (cf. déjà mes remarques, p. 557). Dans un plus long article (p. 17-40), F. Rinaldi replace fort