

répliques d'œuvres classiques (l'Aurige de l'Esquilin, les différentes répliques du « type Albani – Copenhague », la tête de bronze du Louvre autrefois dite « tête de Bénévent »). Un important appendice (p. 85-102) regroupe une série d'imitations modernes de copies romaines d'*opera nobilia* grecs. C'est toute la chaîne de production de la statuaire antique qui est ici concernée et notre approche de l'histoire de la sculpture grecque et romaine qui s'en trouve ébranlée sur certains points. Les remarques techniques (certaines parfois un peu rapides, voire subjectives) et les conclusions qu'en tire l'auteur se succèdent, quasiment sans appel, tout au long du livre. Gravures et dessins anciens, histoire des collections, catalogues de ventes successives sont tour à tour convoqués pour suivre le cheminement de plusieurs œuvres ; le nom de sculpteurs comme B. Cavaceppi ou I. Buzzi, qui ne se sont pas toujours contentés de restaurer les œuvres, apparaît à différentes reprises ; celui de quelques collectionneurs abusés aussi... Tous nos musées ou presque ont, à un moment ou un autre de leur histoire, acheté ou reçu en don des pièces aujourd'hui suspectes, voire franchement falsifiées. Certaines d'entre elles, de ci, de là, sont cependant encore considérées comme antiques dans des publications récentes (cf. le torse d'Aphrodite dite « Vénus de l'Esquilin » du Louvre, l'Aphrodite du « type Louvre – Naples » de Holkham Hall, l'Hermès Lansdowne ou la Vénus « type Médicis » du Metropolitan Museum, le « pseudo-Discophore » de Bâle). Inutile de dire que les conclusions de S. Kansteiner ne réjouiront et ne convaincront pas tout le monde... Une chose demeure, n'en déplaise à certains de nos collègues anglo-saxons : la « Kopienkritik » a encore de beaux jours devant elle ; car c'est bien à elle que l'on doit cette explosion de notations critiques des plus salutaire.

Jean Ch. BALTY

Carolyn HIGBIE, *Collectors, Scholars, and Forgers in the Ancient World. Object Lessons*. Oxford, Oxford University Press, 2017. 1 vol. relié, 14 x 22 cm, xv-276 p. Prix : £ 65. ISBN 978-0-19-875930-0.

Voici un ouvrage au titre séduisant et à la couverture attrayante (quoique non référencée de façon adéquate) publié par Oxford University Press. Écrit dans un style alerte et plaisant, il est l'œuvre de Carolyn Higbie à qui l'on devait déjà *The Lindian Chronicle and the Greek Creation of Their Past*, paru en 2003 chez le même éditeur. Ce livre réjouira l'amateur éclairé qui y trouvera rassemblées à peu près toutes les mentions de collectionneurs, de collections et de faussaires dont nous parlent les textes antiques. Grevé de trop de lacunes et d'une méthodologie incertaine, il décevra pourtant le lecteur informé. Les lacunes d'abord. Puisqu'il traite des collectionneurs, des savants et des faussaires dans l'Antiquité, mon premier réflexe fut d'aller voir ce qui y est dit de Posidippe de Pella, dont la récente et sensationnelle redécouverte nous rend une image tellement vivante sur la célébrité des sculpteurs antiques et les querelles de chapelles entre partisans d'écoles rivales. Mais l'index est muet à ce sujet (il n'est même pas évoqué p. 56 alors qu'il a là toutes les raisons de l'être [*nb* : les références en notes omettent la plupart du temps de donner les pages concernées, ce qui est une régression par rapport aux usages en sciences humaines]). L'index ne reprend pas non plus Jean Hardouin, l'exemple le plus extrême de pyrrhonisme qui en vint à tenir toute la littérature antique pour l'œuvre d'une bande de faussaires. Mieux

encore : une grande partie des entrées reprises il y a un siècle et demi déjà par Edmond Bonnaffé dans les tables de son ouvrage *Les collectionneurs de l'ancienne Rome : notes d'un amateur* (Paris, 1867, p. 125-128) sont ici absentes (de même que la référence au livre de Bonnaffé lui-même, pourtant la seule monographie sur le sujet). En parcourant la bibliographie, on se rend bientôt compte que C. Higbie ne cite pratiquement aucune étude qui ne soit pas en anglais. C'est bien simple : sur les quelque 400 titres repris, on en compte précisément 4 en allemand, 3 en français et 1 en italien, la plupart du temps d'ailleurs parce qu'il s'agit de sources primaires. L'auteur paraît tout ignorer des travaux de collègues qui, à l'instar de Marion Muller-Dufeu ou d'Eva Falaschi, ont pourtant récemment consacré une partie importante de leurs activités au sujet. Comme me l'indique Alain Schnapp, même les travaux classiques de Krzysztof Pomian sur le phénomène de la collection et d'André Vayson de Pradenne sur l'existence de collections dès la préhistoire sont ignorés. C'est très scandaleux. La connaissance des langues est non seulement une richesse distinctive des sciences humaines ; elle est obligatoire si l'on prétend faire un travail professionnel. Dans le cas contraire, on se condamne nécessairement à ignorer une kyrielle de contributions majeures. D'autant que le sujet est éminemment européen et que les travaux publiés en français, en allemand et en italien – pour s'en tenir à ces trois langues-là – l'emportent en volume (à tout le moins) sur ce qui s'est publié en anglais. Même en anglais, on enregistre des lacunes assez curieuses comme, pour se limiter à un cas de grande visibilité, les pages stimulantes qu'a consacrées Mary Beard à Verrès et aux « Roman art thieves » dans *Confronting the classics*, Londres, 2014, p. 88-95. Dans le cas présent, on a aussi l'impression que l'auteur a travaillé sans encadrement. C'est parfois rafraîchissant comme quand elle met en avant *The Invention of Tradition* (Cambridge, 1983), édité par Eric Hobsbawm et Terence Ranger, comme le modèle méthodologique dont elle s'est inspirée pour penser la manière dont le passé est recréé (même si elle admet que, faute de documentation, tout transfère vers l'Antiquité demeure conjectural). C'est parfois problématique, comme quand elle écrit : « I define forgery as an object or document that is not what it is said to be. » (p. 13) « Qui n'est pas ce qu'il est dit être. » Par qui ? Par le producteur, par le propriétaire, par le commentateur ? Il s'agit d'une définition tellement vague qu'elle en devient non opératoire puisque susceptible de couvrir la totalité du réel. Plus loin, elle reprend pour les faux les quatre catégories définies dans le catalogue d'une exposition tenue en 1973 au Minnesota Institute of Arts. On doutera qu'il s'agisse de la référence la plus appropriée pour une question somme toute importante. L'impression est dès lors celle d'un livre vagabondage, peu structuré, où l'occasion fait le larron. Toute l'introduction est à l'avenant : une promenade plaisante à travers une galerie de cas qui sont plus évoqués que fermement articulés. Et que l'on pourrait sans peine compléter dans la mesure où l'auteur – concentrée sur les textes – passe complètement à côté des découvertes archéologiques paraissant attester un tempérament de collectionneur (rien sur les cargaisons d'Anticythère ou de Mahdia, sur les trouvailles du Pirée, sur les compositions de certains trésors monétaires, etc.). La construction elle-même du livre est problématique qui se termine (Chapitre 4 : *The Forgery of the Past*) par là où il eut fallu sans doute commencer, c'est-à-dire la présentation des sources primaires (Plinie, Pausanias, la chronique de Lindos, etc.) et des *case studies* qui fondent l'analyse. Les

chapitres 2 et 3, intitulés de façon un peu surprenante « visual forgeries » et « textual forgeries » (comme si les textes n'étaient pas « visuels »), indiquent bien la volonté de l'auteur de considérer les œuvres matérielles comme les œuvres littéraires, ce qui n'avait jamais été réalisé jusqu'ici. Et pour cause, serait-on tenté de dire, car cette division de support estompe complètement et de façon dommageable une division d'intention beaucoup plus importante. Soit deux catégories de créations qu'il convient de dissocier : celle qui relevait du délit, du crime économique comme les faux testaments, la fausse monnaie (ici placée avec les « faux textuels ») ou la contrefaçon de pierres précieuses, et celle qui ne l'était pas, comme c'est généralement le cas de l'ensemble des manifestations artistiques, dont l'auteur répète qu'elles n'étaient soumises ni au copyright ni aux royalties. « Remarkably, écrit l'auteur, not once in his discussion of sculpture does Pliny discuss forgery » (p. 201). Il n'y a là rien de remarquable et c'est bien là que réside le principal vice de l'ouvrage : l'anachronisme radical et ingénu d'une vision qui, de façon répétée, définit les faussaires comme des personnages duplices cherchant à s'enrichir en trompant leurs clients. Les notions majeures d'émulation, de citation et d'imitation artistique – les bases de l'histoire de l'art – sont pour ainsi dire ici absentes. Le mot « imitatio » n'est pas à l'index et est à peine traité pour dire qu'il s'agit de « quelque chose de différent du faux et du plagiat » (p. 147-148). À plusieurs reprises, la traduction tire abusivement les textes du côté de la falsification volontaire (p. 159 : l'expression « non esse meam » est traduite par « forgery » ; p. 165 : « fingendi » par « faking » et p. 175-176 : « intercederat » par « falsify »). Quoiqu'implicite, le parti pris est clairement de souligner les similitudes entre hier et aujourd'hui. L'Antiquité est alors repeinte aux couleurs plates de l'Amérique contemporaine et d'un capitalisme cupide, avec une grille de lecture simpliste et moralisante opposant le bon collectionneur au mauvais comme « good starting point » (p. 59, 71). De nombreux et subtils travaux avaient pourtant patiemment montré combien les catégories d'originaux et de copies étaient moins étanches dans l'Antiquité qu'aujourd'hui, combien les Romains étaient « guided little, if at all, by the name of the artist » (p. 110). Carolyn Higbie conteste cette vision. Il est bien possible, pour le monde gréco-romain, qu'on soit allé un peu trop loin dans la négation du statut d'artiste telle que nous l'entendons. Pour autant, le lecteur informé se demandera si ce qu'elle entend substituer – une revalorisation de l'artiste, de la conscience de sa valeur, et du *connoisseurship* de ceux qui l'apprécient, à l'aune de notre monde contemporain – ne constitue pas un regrettable retour en arrière, moins fin, moins intelligent. Un exemple parmi d'autres : à propos des signatures d'artistes, elle note, p. 85, que « some sculptors did not wish to be anonymous craftsmen ». Un article de Didier Viviers (en français et dès lors ignoré) avait plus finement montré combien la faible proportion de signatures par des artistes identifiés sur les vases (pensons aux 40 signatures de Douris sur les 300 vases qui lui sont attribués) et les sculptures s'expliquait tout autrement : non pas par la fierté des créateurs mais avant tout par la volonté des commanditaires (D. Viviers, « Signer une œuvre en Grèce ancienne : pourquoi ? Pour qui ? », dans J. de la Genière (éd.), *Les clients de la céramique grecque*, Paris, 2004, p. 141-154). C'est donc un livre-promenade qui nous est proposé, où le lecteur trouvera une foule de renseignements érudits plaisamment relatés, mais qui se révèle au total d'une grande ingénuité moderniste, faute de surface culturelle. Il est étonnant – et à vrai dire assez décourageant – de voir qu'une maison

d'édition aussi respectable qu'Oxford University Press se soit accommodée d'une telle situation, qui n'est rien moins qu'une atteinte directe à une composante fondamentale de la notion même d'humanisme. François DE CALLATAÏ

Caroline VOUT, *Classical Art. A Life History from Antiquity to the Present*. Princeton – Oxford, Princeton University Press, 2018. 1 vol. relié, xi-359 p., 80 ill coul., 132 ill. n./b. Prix : 30 £. ISBN 9780691177038.

Caroline Vout retrace ici l'histoire de l'art classique depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours en se focalisant sur le concept même d'« art classique » et ses mutations au cours du temps. L'ouvrage tend à démontrer que la notion de « classique » est une construction idéologique complexe élaborée par des réappropriations successives, depuis l'Antiquité. L'exemple des *Tyrannoctones*, présenté en guise d'introduction, illustre justement ces problématiques : déjà célèbre et abondamment reproduit dans le monde gréco-romain, ce groupe a joui pendant les Temps modernes et l'Époque contemporaine d'une nouvelle notoriété, tour à tour auprès des collectionneurs, des artistes, des archéologues et des historiens de l'art, au point de devenir, pendant longtemps, l'un des icônes de l'art classique grec et de l'art grec reconstitué. Dans cette perspective, l'ouvrage propose de reconsidérer avec une grande minutie les contextes de production et de conservation des œuvres classiques ou des œuvres inspirées par elles au fil d'une série de moments-clefs de l'histoire occidentale. C. Vout développe donc une approche pratiquement stratigraphique pour disséquer les perceptions qui se sont progressivement superposées autour de ces œuvres. Dès lors, l'ouvrage s'articule chronologiquement, autour d'une série de moments-clefs soigneusement sélectionnés. En premier lieu, l'auteur aborde le contexte grec du 5<sup>e</sup> siècle av. J.-C. où les sculptures sont des emblèmes politiques pour la cité et les citoyens. À leur tour, les royaumes hellénistiques se réapproprient le style grec et en font l'apanage du pouvoir. Mais c'est aussi à cette période qu'apparaissent les premières grandes collections, parallèlement à l'émergence d'un discours sur l'art. À Rome, les mêmes phénomènes se produisent, se complexifient et s'intensifient. Ils atteignent leur acmé sous Néron et sous Hadrien. L'Antiquité tardive et le Moyen Âge ne sont pas oubliés : C. Vout rappelle que l'art antique était omniprésent à Constantinople puis à Venise qui se voulaient, l'une et l'autre, héritières de Rome. La Renaissance marque un regain d'intérêt pour l'art antique auprès des artistes et des cours italiennes, en particulier à Florence et à Rome. Rapidement, les cours européennes notamment en France et en Angleterre importent ces nouvelles pratiques grâce à la création de collections classiques et d'académies d'art qui attirent progressivement une sélection de pièces classiques. C. Vout se penche ensuite plus spécifiquement sur le collectionnisme anglais qui connaît un vif succès pendant les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. À son tour, le siècle du néo-classicisme ravive de plus belle l'intérêt des artistes et des riches particuliers pour l'art classique alors qu'au même moment, les fouilles de Pompéi jettent une lumière nouvelle sur la vie quotidienne antique. Dans la foulée, les œuvres classiques deviennent progressivement des objets pour l'étude de l'art antique. Finalement, C. Vout montre aussi à travers quelques œuvres contemporaines ou l'agencement récent du musée Mougins, que l'art classique continue de vivre aujourd'hui et de