

contrôler ces pouvoirs à leur profit ou de les désactiver en mutilant ou supprimant les rondes bosses incriminées. Il est dommage que cette nouvelle irrationalité ne soit pas relevée par les éditeurs et interrogée comme telle dans une perspective comparative. Le *Pasquino* a généré un fort bel ouvrage et donné parole à un *congresso* renouvelé de voix savantes. La richesse de ces études en suggère ainsi d'autres qui resteraient à écrire.

Renée KOCH PIETTRE

Marie-Lou FABRÉGA-DUBERT (Dir.), *Une histoire en images de la collection Borghèse. Les antiques de Scipion dans les albums Topham*. Paris, Éditions Mare & Martin – Musée du Louvre, 2020. 1 vol. 551 p., nombr. ill. n/b & coul. Prix : 89 €. ISBN 978-2-36222-017-3 (Mare & Martin) et 978-2-35031-691-8 (Louvre).

Dès les premiers regroupements de statues et reliefs antiques au Quattrocento, dès les premières fouilles et découvertes, quelques décennies plus tard, les artistes se sont empressés de dessiner ces œuvres et, souvent, de procurer des gravures qui les représentaient et permettaient, par la multiplication même de ces images, de faire connaître à un plus grand nombre d'amateurs ces témoins d'une Antiquité retrouvée qui allait de plus en plus influencer nos sociétés occidentales. « Le dessin d'antiques naît et se développe en accord et en rivalité avec le collectionnisme des marbres d'époque classique », écrit S. Settis dans un bel avant-propos (p. 11-14). Dans l'Angleterre du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la constitution de véritables collections de dessins d'antiques va de pair, en effet, avec le développement des collections de marbres nées du Grand Tour. A. Aymonino et M. Modolo (p. 20-47) centrent leur enquête sur celles de R. Topham, de R. Mead, de Th. Coke comte de Leicester et de H. Hare baron de Coleraine, dont ils dressent un bien utile catalogue. P. Coen (p. 48-67) brosse un passionnant tableau de tout ce monde d'artistes, de marchands et d'intermédiaires qui fournissait dessins et gravures à la clientèle britannique. P. Witts et L. Gwynn (p. 68-91) présentent R. Topham (1671-1730), conservateur des archives de la Tour de Londres, et l'extraordinaire collection qu'il réunit de 1716 à sa mort : près de 3000 dessins, aquarelles et estampes, regroupés en 31 albums qu'il légua, avec une non moins impressionnante collection de livres, à la bibliothèque d'Eton College, où il avait fait ses études. Ce sont trois de ces albums qui sont édités ici de façon véritablement exhaustive par M.-L. Fabrèga-Dubert ; ils concernent les antiques de la collection constituée par Scipion Borghèse (1577-1633) et présentée dans sa villa du Pincio, avant que celle-ci ne subisse d'importants remaniements et réaménagements dans le goût néo-classique de la part de Marcantonio IV Borghèse (1730-1800) et que les œuvres ne soient en grande partie vendues à Napoléon en 1807 par Camille Borghèse, devenu son beau-frère. Les albums sont examinés par V. Dubard et M.-L. Fabrèga-Dubert « sous toutes les coutures » (p. 92-115) : étude matérielle des volumes, de leur reliure, du montage des dessins, du foliotage, des filigranes du papier, des techniques de dessin, des contre-épreuves qui furent tirées de certaines sanguines. M.-L. Fabrèga-Dubert revient alors sur tout ce que les dessins des albums Topham permettent de reconstituer de l'histoire si mouvementée des antiques Borghèse (p. 116-141). Ces dessins, réalisés à la pierre noire, au pastel ou le plus souvent à la sanguine, sont l'œuvre de deux artistes, Carlo Calderi et Bernardino Ciferri, qui n'ont guère laissé de traces dans l'histoire de l'art ; mais aux mérites nombreux des

recherches entreprises par M.-L. Fabrèga-Dubert sur les commandes que leur avait passées Topham s'ajoute celui d'avoir réussi à reconstituer une partie de la production de tableaux de Ciferri pour différentes paroisses des environs de L'Aquila, où il mourut en 1760 (p. 490-513), une production qui se situe clairement « dans la continuité du classicisme académique de Maratti » (p. 496) que représentait alors Francesco Fernandi, dit L'Imperiali, pour lequel Calderi et Ciferri semblent bien avoir travaillé. La technique très différente des deux dessinateurs se laisse aisément appréhender – la réalisation d'un dessin du même sarcophage de la villa en témoigne aisément, fig. 66-67, p. 512. Le catalogue systématique (p. 143-493) fournit toutes les indications techniques nécessaires sur les différents dessins, les reproduit en couleurs et donne également une photographie de l'état actuel de l'œuvre antique, que celle-ci se trouve au Louvre ou soit restée à Rome dans l'actuelle Galleria Borghese ; mais, outre un bref commentaire, il procure également, le cas échéant, une photographie d'autres dessins que ceux des albums Topham qui l'ont fait connaître. Il en résulte parfois d'importants renseignements sur les restaurations et l'état successif des œuvres au cours des siècles. Un dernier article, dû à A. Claridge, s'attache ainsi à cinq dessins d'un sarcophage figurant le mythe de Dédale et Pasiphaé, dont trois datés d'entre 1550 et 1590 avant même l'arrivée de l'œuvre dans les collections Borghèse (1616-1619), ce qui lui permet d'évaluer les conditions dans lesquelles ces dessins ont été réalisés – on n'oubliera pas que certaines des antiques Borghèse se trouvaient encastrées à quelque 12 m de hauteur dans les façades de la villa et ont dû être dessinées à partir d'un échafaudage ou d'une nacelle –, mais aussi la formation artistique de chacun des artistes, voire de percevoir les attentes mêmes des commanditaires (p. 514-526). Outre une quarantaine d'œuvres demeurées dans la villa, plus des trois quarts de la prestigieuse collection constituée par Scipion Borghèse est aujourd'hui au Louvre ; quelques pièces, toutefois, semblent ne pas avoir fait partie de l'envoi de 1807, ayant été finalement considérées comme « trop abîmé[es] pour mériter d'être transportée[es] à Paris et devant dès lors être laissée[es] à l'Académie de France » (cf. n. 2 p. 319), où certaines auraient été « vraisemblablement vendu[es] comme marbre de rebut en 1817 » (cf. p. 247 et *passim*). On s'en étonnera, du moins pour certaines d'entre elles dont la qualité saute aux yeux au vu des dessins conservés ; la recherche pourra donc être poursuivie, comme le montre l'exemple du fragment de sarcophage (Bm. 1.56, p. 247), qui n'a pas quitté la villa avant 1895, date à laquelle il fut acquis par Carl Jacobsen pour la Glyptothèque Ny Carlsberg – où il se trouve toujours : J. S. Østergaard, *Imperial Rome* [Ny Carlsberg Glyptotek, Catalogue], Copenhague, 1996, n° 31 p. 74-75, fig. ; C. Reinsberg, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, 3. Vita Romana* [Die antiken Sarkophagreliefs, I.3], Berlin, 2006, n° 22 p. 198, pl. 104.3). L'œuvre n'est donc pas perdue ; elle avait été acquise à la vente des 13 au 24 mars 1893 (*Catalogue des marbres antiques et des objets d'art formant le Musée du Pavillon de l'Horloge à la Villa Borghese [Place de Sienna] à Rome*, n° 238 p. 35) et était alors complétée, à gauche, par un quatrième personnage sous arcade et restaurée en plâtre à la partie inférieure (d'où la description et les dimensions données dans le catalogue), comme on le voit encore dans le volume de planches des collections de la Glyptothèque (*Billedtavler til kataloget over antike kunstvæker*, Copenhague, 1907, pl. n° 790 pl. LXVII). Ces compléments abusifs ont été supprimés par la suite (Fr. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhague, 1951, n° 790 p. 564-565) et il est remarquable que

Calderi n'ait pas reproduit cette partie gauche moderne. Tout à fait curieuse serait, par ailleurs, la disparition d'un important fragment de sarcophage de chasse au lion, dont l'intérêt n'était assurément pas – et n'est toujours pas – négligeable : très proche d'un exemplaire aujourd'hui à Liverpool (anc. coll. d'Ince Blundell Hall) et brisé de manière presque identique, il présente le motif rare d'un lion et d'une lionne en position divergente attaquant deux cavaliers. Le dessin de Calderi étant inédit, l'exemplaire a échappé aux chercheurs du *corpus* des sarcophages antiques et ne figure donc pas dans le volume de B. Andreae, *Die römischen Jagdsarkophage* (ASR, I.2), Berlin, 1980, qui ne connaît que celui d'Ince (n° 40, p. 81-82, 149, pl. 52.1 ; l'œuvre ne se trouverait-elle pas dans une collection privée jusqu'ici non repérée ? La situation est toute différente pour le relief (Bm. 2.23, p. 330) qui n'est autre que le fameux front de sarcophage dit « de Plotin », maintes fois reproduit lui aussi (notamment : B. C. Ewald, *Der Philosoph als Leitbild, Röm. Mitt. suppl. 34*, Mayence, 1999, n° D 3 p. 167-169, pl. 42.2), mais qui appartient, depuis au moins la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, aux collections pontificales (d'abord au Vatican, dans les appartements Borgia, puis au Latran, de 1855 à son transfert au Museo Gregoriano Profano). Voilà un élément de pedigree nouveau et inattendu pour cette œuvre célèbre. La brève description de Montelatici et l'indication manuscrite de Topham ne laissent guère de doute, en effet, sur sa localisation première, aucun autre front de sarcophage analogue qui pût avoir créé de confusion avec celui-ci n'étant connu jusqu'ici ; mais quand a-t-il pu être descellé de la façade méridionale de la villa (à l'occasion des travaux de rénovation de Marcantonio ?), quand et dans quelles circonstances a-t-il été offert au pape ? Il y aura lieu désormais d'essayer de le contrôler. Puissent ces quelques compléments d'information témoigner de l'extraordinaire intérêt que présente la publication si soignée et déjà si documentée de cette étonnante collection de dessins – une splendide réalisation éditoriale du Louvre et de Mare & Martin qui ont su donner aux recherches de M.-L. Fabrèga-Dubert et de l'équipe réunie autour de ce projet la présentation tout à la fois la plus scientifique et la plus élégante.

Jean Ch. BALTU

Peter STEWART, *A Catalogue of the Sculpture Collection at Wilton House*. Oxford, Archaeopress Publishing Ltd, 2020. 1 vol. X-421 p. dont 154 pl. coul., 1 frontispice, 14 fig. Prix : 90 £. ISBN 978-1-78969-655-4.

Les ventes successives du 3 juillet 1961 et du 2 juin 1964 qui dispersèrent tant de marbres de Wilton House n'ont pas entièrement anéanti les collections constituées dans le courant des deuxième et troisième décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle par Thomas Herbert, le 8<sup>e</sup> comte de Pembroke, comme on aurait pu le penser et le croit d'ailleurs bien souvent. Des quelque 340 œuvres qu'elle comptait à l'époque, 152 sculptures et éléments architecturaux sont demeurés sur place et ont été patiemment regroupés à partir de 2003, mais après bien des vicissitudes encore, dans les ailes d'un cloître néo-gothique à deux étages inséré, entre 1800 et 1820, dans la cour intérieure de la belle résidence Tudor déjà transformée en palais palladien par Inigo Jones dans les années 1630-1640. C'est cette histoire complexe que détaille l'introduction très détaillée (p. 1-46) de P. Stewart après avoir scrupuleusement enquêté sur toutes les pistes possibles d'acquisition des œuvres – la vente de la collection Mazarin marquant véritablement le début des achats