

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^e 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^e siècle par Thomas Herbert, le 8^e 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

de Pembroke, suivis par ceux de différentes pièces des collections de N.-J. Foucault, l'intendant de Colbert, puis de G. Valletta, juriste et écrivain napolitain, et du médecin J. Woodward, sans compter celui des cinq sarcophages provenant du *columbarium* des affranchis de Livie, découverts à Rome en 1725, acquis grâce à l'intermédiaire de Henry Somerset, comte de Beaufort, et qui constituent une des séries les plus intéressantes de l'ensemble. P. Stewart ne manque pas de camper la personnalité de Pembroke, d'évoquer son excentricité – qui valut à nombre d'œuvres d'abracadabrantes identifications – mais aussi sa culture, dont témoignait également une impressionnante collection de livres anciens et de médailles, successivement vendus entre 1828 et 1920. Ce qui avait été sans conteste la plus grande collection d'antiques du royaume et une véritable attraction touristique dont les guides du XVIII^e siècle gardent le souvenir avait quasiment sombré dans l'oubli et c'est tout le mérite de William, 18^e comte de Pembroke et 15^e comte de Montgomery, et des Wilton Trustees de lui avoir redonné quelque éclat en la ressuscitant véritablement, au prix de rachats dans des ventes publiques où réapparaissaient certaines œuvres et de recherches dans les différentes dépendances du domaine où quelques éléments s'étaient égarés dans des conditions de conservation souvent déplorables, d'avoir procédé à certaines restaurations et décidé de confier à P. Stewart la charge de réaliser ce catalogue dont il s'est acquitté de façon d'autant plus exemplaire que les difficultés étaient nombreuses. Tout au plus regrettera-t-on que l'abondante illustration qui l'accompagne soit aussi décevante : publiées en couleurs – ce qui n'était vraiment pas nécessaire – sur le fond jaune des murs du cloître, les photographies n'ont pas la précision, le « piqué » que l'on attendrait ; il suffit de se reporter au jeu de clichés correspondants (en noir et blanc) pris par les photographes du *Forschungsarchiv für römische Plastik* de Cologne dans les années 1960 et aujourd'hui disponibles en ligne sur la base Arachne Köln pour s'en persuader. La collection de Mazarin comportait de nombreuses pièces très restaurées ou d'antiquité douteuse, voire « à l'antique » ; Pembroke se laissa duper aussi quelques fois, P. Stewart y insiste (p. 30-32 : « The Connoisseur as Dupe »), mais bien d'autres tombèrent également dans le piège, tant cet engouement pour les antiques était grand et le commerce qu'il fit naître florissant. On ne s'étonnera donc pas des réactions d'A. Michaelis (1882), qui relevait « the large number of spurious pieces, the abominable restorations, and the absurd nomenclature » (p. 670), ou de Fr. Poulsen (1923), qui estimait que seuls 23 des 142 portraits de la collection valaient d'être photographiés... L'intérêt de ces séries est peut-être finalement plus dans ce qu'elles nous apprennent sur l'histoire des collections et sur le commerce d'art de l'époque que sur l'histoire de l'art antique, à quelques exceptions près – et il y en a quand même plusieurs. La tâche de P. Stewart était ardue, quelque facilitée qu'elle ait été par la monumentale publication de P. Michel, *Mazarin, prince des collectionneurs* (Paris, 1999) pour ce qui est de l'origine des œuvres ; il demeurait bien des points obscurs, comme la prétendue provenance de certaines d'entre elles de la collection Arundel, qui se trouvent aujourd'hui éclairés grâce à ses recherches. Il fallait aussi identifier statues et bustes sous les noms les plus aberrants qu'elles portent dans les catalogues successifs de la collection, en particulier les portraits. De tout cela, P. Stewart s'est acquitté au mieux et l'on ne peut que l'en féliciter. On appréciera aussi le soin mis à étudier les nombreuses œuvres « à l'antique », à les décrire comme les autres et à tenter de les dater. On louera d'ailleurs sa prudence en la matière pour l'ensemble des pièces du catalogue, fût-elle parfois excessive ; ce

sont toujours des « proposal(s) for dating », parfois même complétés par des remarques comme : « However, the judgement can only be tentative » (p. 72). La même prudence s'applique à toute tentation d'identifier trop rapidement un type statuaire attesté par plusieurs répliques avec un des *opera nobilia* connus par les textes (cf. p. 50 à propos de l'Hermès criophore de Calamis). Les notes techniques (état des parties anciennes, restaurations) sont très détaillées ; cela s'imposait (on se souvient, en effet, du qualificatif adopté par Michaelis) ; mais ces restaurations l'emportent parfois sur les parties antiques et leur énumération est par endroits difficile à suivre – un dessin les indiquant en grisé eût peut-être été plus efficace. Les pastiches ne manquent pas non plus. Et bien des doutes subsistent : les Bacchus n° 15, appuyé sur une colonne, et n° 32, dont les guirlandes de feuilles et fruits de pavot, portées sur les épaules, retombent sur les flancs et jusque sur les cuisses, n'ont, jusqu'ici aucun parallèle dans l'iconographie antique. Les bustes-portraits suscitent les mêmes interrogations : la facture des n°s 48 et 63 n'est-elle pas moderne ? Il n'empêche, la collection conserve des œuvres intéressantes à bien des égards : l'Hermès criophore archaïsant (n° 1) ; la tête colossale de Julia Domna (n° 35), jusqu'ici inédite, qui faisait peut-être partie, à l'origine, d'un même groupe statuaire que le jeune Caracalla (pourquoi le point d'interrogation qui suit l'identification, n° 45 p. 403 ?) vendu en 1961 ; les beaux portraits n°s 67 et 76 ; les cinq sarcophages n°s 134-138. La description proprement dite aurait pu être plus succincte – notamment pour ce qui est des sarcophages – et s'attacher davantage à la recherche de parallèles – souvent limités à un ou deux exemplaires, pas toujours convaincants ; cf. à propos des n°s 44, 64 (ce n'est assurément pas le même homme), 84 (les traits ne sont pas ceux de Faustine l'Ancienne) –, ce qui, dans le cas des sarcophages, aurait permis de mettre en évidence leurs particularités de composition. La bibliographie est très à jour, privilégiant même les publications les plus récentes. L'utilisation des travaux de L. Furnée-van Zwet (*BABesch*, 31 [1956], p. 1-22) et de K. Polaschek (*Trierer Zeitschrift*, 35 [1972], p. 141-199), toujours essentiels, eût sans doute facilité l'approche et la datation du portrait n° 83, dont la coiffure est plus proche de celle d'Antonia Minor que de celle de la « Vipsania Agrippina » de Leptis Magna (p. 144). Pour l'intéressante tête du « Leidener Pan » (n° 107) et la date qu'il convient d'attribuer à cette création classicisante, on n'oubliera pas non plus les prises de position successives de Chr. Vorster (« Torsorepliken des "Leidener Pan" », in *Polykletforschungen*, éd. H. Beck & P. C. Bol, Berlin, 1993, p. 193-219), qui dresse la dernière liste de répliques et ne manque pas d'enregistrer la tête de Wilton House sous le n° 26 p. 208, et de M. Fuchs (In hoc etiam genere nihil cedamus. *Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr.*, Mayence, 1999, p. 64-69). Mais ce ne sont que vétilles en regard de tout ce qu'apporte le catalogue de cette étonnante et souvent bien curieuse collection. D'utiles appendices (p. 401-412) fournissent la liste des 197 œuvres autrefois à Wilton House (avec référence aux anciens catalogues et mention de leur éventuel lieu de conservation depuis les ventes des années 1960) ainsi qu'une indispensable table de concordance entre la numérotation de Michaelis et celle du présent volume. Plusieurs bustes modernes, tout aussi soigneusement décrits que les antiques – j'y ai insisté – sortent manifestement du même atelier ; il serait intéressant d'essayer maintenant d'identifier ce dernier, et quelques pistes s'offrent à nous pour ce faire : les n°s 60 et 85, qui reproduisent des œuvres conservées en France et déjà dessinées par Ch. Le Brun vers 1670, ont très certainement été réalisés dans le milieu

des sculpteurs proches du pouvoir, à Versailles ou à Paris ; on y joindra volontiers le n° 93, que P. Stewart rapproche du n° 85 pour le traitement des lanières de la cuirasse sur l'épaule ; mais il évoque aussi le n° 60 pour les plis tuyautés de la tunique – qui se retrouvent également sur le n° 70, que maints raffinements et préciosités permettraient d'associer, par ailleurs, au n° 68. Dans le même cercle d'artistes évoluait encore, très certainement, celui qui réalisa le buste dit d'Alexandre (n° 56), qui copie assez exactement la tête antique de Mars (ou Alexandre) de Versailles (*Versailles et l'Antique*, catalogue de l'exposition de 2012, p. 108-109, pl.) plutôt que le buste en porphyre et bronze doré dit « Alexandre Richelieu (p. 116). Or le sculpteur du n° 70 reprend très exactement, de son côté, le drapé, le décor avec médaillon central de la cuirasse et l'étrange chaînette à rouelles de cet « Alexandre Richelieu » (détail déjà signalé à P. Stewart par D. Johnston, p. 131). S'agirait-il, dès lors, de Girardon, ou d'un des praticiens de son atelier ? La recherche vaudrait d'être poursuivie. C'est assez dire, à nouveau, tout l'intérêt de ce gros volume, magnifiquement édité (beau papier mat, solide reliure cartonnée et jaquette illustrée) par Archaeopress Publishing Ltd.

Jean Ch. BALTY

Annick LOUIS, *L'invention de Troie. Les vies rêvées de Heinrich Schliemann*. Paris, Éditions EHESS, 2020. 1 vol. broché, 358 p. (EN TEMPS & LIEUX). Prix : 24 €. ISBN 978-2-7132-2849-0.

Commençons d'emblée par ce que ce texte n'est pas : ce livre ne concerne ni l'histoire de la découverte de Troie ni ses problématiques archéologiques. Les travaux d'Annick Louis relèvent de la discipline littéraire et explorent la dimension épistémologique de l'étude des textes par une analyse serrée des discours et de leurs contextes (sociaux, historiques, institutionnels...) d'éclosion, de réception et de diffusion ; c'est donc comme cas d'étude et au sein d'une entreprise plus large que sont examinés ici les récits autobiographiques de Heinrich Schliemann (1822-1890) afin d'en étudier les enjeux et les « fonctionnements narratifs ». Ce faisant, l'auteure réhabilite des textes discrédités par la critique depuis les années 1970 et démontre tout l'intérêt de leur exploitation non plus comme source historique mais comme objet d'étude et « lieu de savoir ». Le point de vue est original et apporte indéniablement son lot de nouveautés. Après une présentation critique de la chronologie des vestiges de la colline de Hissarlik, l'auteure analyse dans le détail les quatre autobiographies de Schliemann apparues respectivement en 1850-1851 (I), 1869 (II), 1880 (III) et 1890-1892 (IV). Ces textes présentent des variantes importantes (omissions ou, au contraire, précisions et ajouts) qui reflètent des ambitions et des contextes d'élaboration diversifiés. Le premier, qui n'a pas été publié du vivant de Schliemann, a été rédigé en anglais à Saint-Petersbourg par un commerçant pas encore trentenaire, à la veille d'un séjour en Californie et met en valeur ses talents de *self-made man* ; le deuxième, écrit en français, paraît en introduction à son deuxième livre *Ithaque, le Péloponnèse, Troie. Recherches archéologiques*, Paris, 1869 après ses années décisives de formation comme auditeur libre à Paris (1866-1869) ; la troisième autobiographie, publiée en anglais comme préface à son cinquième livre *Ilion: the City and Country of the Trojans in the Years 1871, 72, 73, 78, 79*, Londres, 1880 est en réalité la première à se revendiquer comme telle : elle