

portraits d'enfants, dont le regroupement met bien en lumière le particulier intérêt, les portraits modernes, ceux qui apparaissent sur des reliefs, enfin quelques compléments aux trois précédents volumes. On peut d'ailleurs s'interroger sur le bien fondé de la présence dans ce catalogue de tous ces groupes, nous y reviendrons plus loin.

Le premier groupe est celui des portraits d'enfants, quarante-cinq exemplaires, dont le catalogue est précédé d'une courte, mais très dense introduction particulièrement bienvenue: elle rappelle en effet de manière précise quelles sont les difficultés auxquelles se heurte l'étude d'œuvres qui peuvent être tout à fait émouvantes, mais plus complexes à cerner que les portraits d'adultes: les critères de datation font défaut, puisque plus les enfants sont jeunes, moins ils adoptent les modes capillaires si précieuses pour dater les effigies de leurs parents; toute une série de tout jeunes garçonnetts ainsi coiffés en mèches longues et étroites peignées vers l'avant posent de délicats problèmes d'appréciation entre le premier siècle et l'époque de Trajan. On peut même souvent hésiter sur l'âge du personnage représenté, notamment pour les adolescents, filles entre treize et quinze ans, garçons encore à l'âge de la toge prétexte ou non, qui dans plusieurs cas, Fittschen le souligne, auraient pu aussi être classés parmi les adultes, donc figurer dans les volumes précédents.

C'est parfois la nature de l'œuvre qui pose problème, portrait véritable ou tête «idéale»: ainsi les deux portraits numéro 6 et 7, pour lesquels Fittschen avoue lui-même ses propres hésitations, mais il y en a d'autres dans la collection (23, 24, 25 a et b). Plus irritants enfin ces portraits, finalement pas si rares, dont il reste difficile de déterminer s'il s'agit d'une fille ou d'un garçon: c'est un point sur lequel l'auteur insiste tout particulièrement: certaines fillettes, au troisième siècle, portent un coiffure très courte, en mèches indiquées par des scarifications sur la surface du marbre que l'on pourrait croire typiquement masculine (un phénomène auquel certaines modes contemporaines nous ont, il est vrai, habitué); Fittschen, qui s'y est intéressé de longue date (Mitt. DAI Rom 99, 1992, 302 s.) a rassemblé un dossier très convaincant et montre qu'il ne s'agit portant pas de garçons, pas même de portraits féminins qui auraient été retravaillés et «masculinisés», comme on en a quelques exemples notamment sur les sarcophage, sur lesquels un portrait déjà préparé est transformé à la suite du changement imprévu de destinataire. C'est le cas notamment pour le couvercle de sarcophage bien connu (numéro 195), sur lequel est couché un enfant dont le costume est sans ambiguïté celui d'une fillette, mais dont la coiffure renvoie aux portraits masculins du milieu du troisième siècle. Fittschen montre bien qu'on ne décèle aucune trace de reprise (on note il est vrai dans la chevelure des traces très claires de travail: tab. 172, fig. en haut à droite): si étonnant que cela puisse paraître, le portrait serait bien celui d'origine, destiné à aller avec le vêtement féminin. Il est vrai qu'on pourrait aussi imaginer (pour se

Klaus Fittschen et Paul Zanker, **Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, tome IV. Kinderbildnisse. Nachträge zu den Bänden I–III. Neuzeitliche oder neuzeitlich verfälschte Bildnisse. Bildnisse an Reliefdenkmälern.** Deux volumes. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, tome 6. Éditeur Walter De Gruyter, Berlin et Boston 2014. XIV et 200 pages, 176 planches avec 735 figures et 22 planches supplémentaires avec 90 figures.

Avec ces deux volumes, l'un de texte, l'autre de planches, les deux auteurs, Klaus Fittschen et Paul Zanker mettent le point final à l'œuvre monumentale qu'ils avaient entreprise il y a désormais près de cinquante ans, le catalogue des portraits romains des musées capitolins et des autres collections communales de Rome: près de sept-cent œuvres, toutes revues, sauf de rares exceptions, directement par les auteurs, et pour la plupart magistralement photographiées par Gisela Fittschen-Badura. Si les notices de ce quatrième tome sont dans l'ensemble signées par le seul Klaus Fittschen, comme il s'en explique dans une brève introduction, c'est aux deux responsables de l'ouvrage et à l'auteur de son illustration qu'il convient de rendre d'emblée un hommage appuyé pour ce travail d'une particulière richesse.

A le feuilleter, ce quatrième volume peut donner une impression un peu hétéroclite. Fittschen le souligne lui-même, puisqu'il s'agissait de réunir plusieurs groupes de portraits étrangers les uns aux autres: les

faire «l'avocat du diable») que la tête, préparée pour compléter un corps de jeune fille, mais laissée inachevée, a été sculpté en définitive pour un garçon; le corps féminin, lui, serait resté tel quel. Mais il y a d'autres exemples aussi ambigus dans le catalogue (numéro 194, 5, 42 avec des mèches soigneusement modelées).

Autre dossier sur lequel Fittschen attire l'attention: celui des portraits d'enfants esclaves et de l'attachement qu'on leur portait (cf. n°122). Le buste sur piédouche numéro 12 (un garçon sans doute, mais le vêtement n'exclut pas une fillette), un portrait d'un certaine qualité, provenant de la tombe des affranchis et des esclaves de la famille des Sulpicii Galbae pourrait en être un – mais en dehors de la provenance, rien ne le suggère franchement. Le cas du garçonnet numéro 41, daté du début de l'époque galliennique, est différent: cette remarquable tête d'un très jeune enfant, pleine de délicatesse et de sentiment, au modelé sobre mais sensible, à l'expression très émouvante, est caractérisée par une coiffure remarquable; aux courtes mèches légèrement incisées de la partie avant de la tête s'opposent en effet les longues mèches sur l'arrière du crâne, que l'on retrouve par exemple sur le numéro 25b, et qui seraient signe de la condition servile de l'enfant (p. 16): une occasion pour Fittschen d'insister sur la question de ces mèches particulières, trop souvent, pense-t-il, identifiées comme la «mèche d'Horus» (cf. numéro 197). C'est à juste titre qu'il convient d'être attentif à la diversité de ces attributs capillaires, qui peuvent avoir diverses significations, même si elles ne sont pas toujours claires. Le catalogue en offre un certain nombre d'exemples significatifs: véritable mèche isiaque pour le numéro 33, de l'époque sévérienne tardive, au modelé très étonnant, avec notamment une différence importante entre le traitement des deux oreilles; un portrait d'enfant provenant d'Algérie, dans une collection privée, présente la même particularité, qui va de pair avec une physionomie surprenante, manifestement dégénérée: l'oreille déformée apparaît ainsi comme une véritable tare physique (F. Baratte, Un portrait d'enfant provenant d'Oued Taga [Batna], Aouras 8, 2015, 247–256; le même portrait offre un autre exemple d'un piédouche exécuté en deux parties, comme pour le numéro 32a).

Outre un certain nombre de remarques ponctuelles, d'ordre technique (plusieurs têtes semblent ainsi retravaillées) ou iconographique (on note le curieux buste en relief sur un autre buste, numéro 32a, ou la couronne de laurier du buste numéro 39, occasion pour Fittschen de souligner qu'elle ne désigne pas nécessairement un empereur ou un prince de la maison impériale), cette série de portraits d'enfants permet d'observer que la qualité moyenne de ces têtes est plutôt bonne: à côté de quelques pièces évidemment médiocres, il y en a de haut niveau, quelques-unes parfois très étonnantes: on citera seulement ici la petite statue numéro 25, un enfant au chien, au réalisme stupéfiant.

Viennent ensuite une vingtaine de portraits, compléments aux volumes I (empereurs et princes), II (per-

sonnes masculins privés) et III (figures féminines), qu'il s'agisse de nouvelles acquisitions des musées ou d'œuvres entretemps réévaluées: se trouvent ainsi «réhabilitées» quelques têtes naguère négligées parce que considérées comme tout à fait modernes: ainsi un portrait colossal de Domitien (n°46), un autre de Trajan (numéro 47), ou bien encore un autre d'Antonin le Pieux. Parmi les premières, on citera seulement la tête colossale de Constantin découverte en 2005 dans le forum de Trajan. L'œuvre est désormais bien connue, puisqu'elle a bénéficié de la publicité que lui ont assurée les grandes expositions constantiniennes de 2006/2007. Fittschen lui consacre une notice très soignée (n°50a), dans laquelle, écartant l'hypothèse de Paul Zanker suivant laquelle l'œuvre aurait fait l'objet de deux emplois successifs, il propose, dans une démonstration qui nous semble tout à fait convaincante, un unique emploi, celui d'un portrait de Licinius. Parmi les portraits privés sur lesquels Fittschen attire l'attention, la tête masculine du Musée Barracco (numéro 54) occupe une place de choix, à la fois par sa qualité et par sa technique – une demie tête creuse (le profil droit), un exemple parmi quelques autres d'un procédé qui a soulevé de nombreuses discussions, mais dont plusieurs attestations sont assurément antiques.

Retenons ici un dernier dossier, celui des deux têtes des défunts sur la kliné du grand sarcophage attique représentant Achille chez les filles de Lycomède (numéro 61), d'un intérêt particulier puisqu'il est généralement considéré comme un exemplaire précisément daté – justement à cause des portraits. Si la tête masculine, datée des alentours de 260 ne pose pas de problèmes, déjà Marianne Bergmann, en 1977, avait émis des doutes sur l'authenticité de celle de la femme. Fittschen reprend donc le dossier pour conclure dans le même sens: ni l'une, ni l'autre des têtes n'appartenaient à l'origine au sarcophage; en outre «das Bildnis der Frau kann [...] in seiner jetzigen Gestalt nicht antik sein».

Les portraits modernes représentent un petit groupe de vingt-quatre œuvres, soit des créations modernes, soit des têtes tellement retravaillées à partir d'un noyau antique qu'elles ne peuvent plus être considérées comme des portraits romains. Ces œuvres, il faut bien le dire, n'ont plus guère qu'un intérêt statistique pour l'histoire de la sculpture antique. On peut même s'interroger sur le bien fondé de la présence de certaines d'entre elles dans le catalogue, comme le buste colossal de Nerva (numéro 78), dont l'attribution de longue date à Alessandro Algardi est des plus vraisemblables, et même si Winckelmann l'avait considéré comme antique.

La même question se pose à propos des reliefs, plus de cent (soit plus de la moitié des œuvres traitées dans le catalogue), de toute nature, éléments d'architecture, reliefs votifs, reliefs funéraires, urnes cinéraires et autels funéraires sarcophages enfin et plaques de loculus, dont les portraits sont rassemblés dans un appendice. Fittschen lui-même s'est d'ailleurs interrogé sur ce point, observant qu'une bonne partie d'entre eux

figures dans des catalogues thématiques récents. Le relief numéro 122, bien connu et encore passablement énigmatique, illustre bien le débat: le portrait en est intéressant, avec sa mèche isiaque; mais la notice s'attache à bien d'autres points – comme le précise d'ailleurs Fittschen lui-même, qui en juge la présentation détaillée nécessaire pour l'interprétation d'ensemble (p. 122); c'est assurément exact, mais ce n'est peut-être pas la fonction d'un catalogue de portraits d'explicitier ces reliefs dans tous leurs aspects: on peut au moins s'interroger sur ce point. Il est vrai qu'un certain nombre de ces œuvres sont inédites – en particulier plusieurs sarcophages: il y a donc là une occasion privilégiée de les faire connaître, mais aussi de revoir quelques portraits d'une grande qualité, comme le numéro 97, la tête fragmentaire d'un homme d'époque post-galliennique, le portrait du cordonnier Gaius Julius Helius (numéro 140), ou bien encore le groupe familial des Junii (numéro 134). Bien connu est pour sa part le relief (funéraire ou votif) d'un prêtre de Cybèle (numéro 110). La notice rappelle les éléments essentiels de discussion, sur le sexe du personnage représenté notamment: physiologie très intéressante, avec un visage ovale, très régulier, avec ses traits stylisés (les oreilles par exemple) et les yeux, globuleux, comme tournés vers le bas, encadrés par des paupières au contour très net, sous des arcades sourcilière saillantes, et la bouche aux lèvres charnues, mais aux contours eux aussi linéaires (le personnage porte au cou un torque terminé, pensons-nous, et pour autant qu'il est possible d'en juger sur la photographie, par deux têtes de serpent, non pas d'aigle, ce qui correspondrait mieux à certains bijoux conservés). A propos de ce relief et du suivant (numéro 111), celui d'un cistophore de Bellone, Lucius Lartius Anthus, Fittschen renvoie à des ateliers orientaux, évoquant même pour la coiffure du cistophore à certaines figures de Bouddha: il ne nous paraîtrait pas déplacé de proposer la même comparaison pour la figure de l'archigalle.

Le groupe des sarcophages, enfin, est fourni. C'est lui qui offre le plus d'inédits, essentiellement des cuves à strigiles. Fittschen trouve là l'occasion de nombreuses remarques qui viennent compléter ou corriger les analyses faites dans les volumes du corpus ou ailleurs sur la chronologie, l'iconographie ou les ateliers.

De copieux index complètent le volume: certains correspondent au quatrième tome, un index des œuvres citées à titre de comparaison, classées par musées, ainsi qu'un index de concordance entre les numéros du présent catalogue et ceux des inventaires et des catalogues des différents musées communaux. S'y ajoutent deux index qui concernent l'ensemble des quatre volumes de l'ouvrage. Le premier concerne les particularités des portraits, classées selon quatre catégories: l'aspect physique; les realia (vêtements, coiffure, attributs); le style, la technique et les ateliers; les aspects »sociologiques«, une rubrique un peu fourre-tout, mais très utile, qui va du format des portraits à la profession en passant par le sexe des personnes représentées: nul doute que cet index n'aide à s'y retrouver parmi les

sept-cent portraits du catalogue en permettant au chercheur de retrouver plus aisément les informations qu'il cherche. Un dernier index concerne les lieux de découverte et les provenances.

Au terme de cette analyse, on doit redire encore la qualité de ce volume: qualité matérielle évidente, mais surtout qualité scientifique. Catalogue des portraits des collections communales de Rome, il a été conduit, comme les trois volumes précédents, de manière à constituer une véritable somme sur le portrait romain, rendue possible par la connaissance hors pair que les deux auteurs, Fittschen en particulier, ont de ces œuvres. La collection, il est vrai, s'y prêtait, tant par le nombre que par la diversité des portraits, qui permettent d'en illustrer toutes les facettes, et même si, constatation étonnante que souligne Fittschen, le plus grand nombre est dépourvu de provenance précise, ce qui prive les chercheurs d'un certain nombre d'informations essentielles.

Les auteurs ont dédié ces volumes à Sir Henry Stuart Jones, l'auteur du catalogue des sculptures du Musée du Capitole (1912), puis du palais des Conservateurs (1926). Hommage mérité, certes. Mais la série que clôt ce quatrième volume revêt bien la même importance qu'avait eue, en son temps, la publication des ouvrages de Stuart Jones. Elle marque une étape décisive dans l'étude du portrait romain. Ce volume, comme les trois qui l'ont précédé, constituera pour longtemps une indispensable référence tant par la qualité et la précision des analyses que par la somme de documentation (y compris par l'illustration) et de réflexions qu'il propose au chercheur. Il s'impose comme un modèle.

Paris

François Baratte