

funts qui tiennent pour beaucoup d'entre eux une place importante dans la société, et qu'elles portent donc une signification forte; mais aussi d'un point de vue historiographique, puisque ce sont les travaux fondamentaux que Gerhard Rodenwaldt leur a consacrés qui ont largement contribué à façonner la vision que nous avons aujourd'hui encore de ce domaine spécifique de l'art romain.

Soulignons d'emblée la qualité matérielle du volume, qui ne surprend pas (elle est conforme à celle que l'on trouve dans l'ensemble de cette série), mais qui est ici particulièrement évidente dans le soin apporté à l'illustration: 672 figures d'excellente qualité, qui permettent au lecteur de prolonger l'analyse de chaque œuvre, un certain nombre étant regroupées en de très utiles planches comparatives de têtes, notamment, ou de schémas iconographiques particuliers. Le texte est réparti entre une copieuse synthèse de plus de cent soixante pages, méthodique et très fouillée, et un catalogue de 169 œuvres, complètes ou fragmentaires. Deux index complètent le livre, mais aussi deux tableaux très bienvenus: le premier répartit tous les sarcophages étudiés en fonction des associations iconographiques; le second est un récapitulatif chronologique en fonction des thèmes.

Du catalogue lui-même, il y a peu à dire, sinon pour insister sur sa qualité. La formule s'est évidemment rodée au fil des volumes, mais elle trouve ici un excellent équilibre, insistant il est vrai avant tout sur la description. Celle-ci est toujours un exercice délicat, puisqu'elle doit à la fois être complète, c'est-à-dire signaler tous les éléments significatifs, et lisible, c'est-à-dire éviter d'être fastidieuse par l'accumulation de détails que le lecteur peut parfaitement reconnaître lui-même sur les illustrations. Elle est ici précise et concise, caractérisant clairement chaque relief. Quant au commentaire, il doit lui aussi concilier des exigences contradictoires: rester dans des limites raisonnables pour éviter de transformer chaque notice en une sorte de publication nouvelle du relief, mais aussi pour ne pas trop oblitérer la description, tout en manifestant au lecteur les données sur des points essentiels comme la chronologie ou la facture. Dans la plupart des volumes du corpus, par choix délibéré sans doute, le commentaire est réduit à sa plus simple expression, sinon absent. Reinsberg s'est inscrite dans cette tradition, et pour la plupart des sarcophages seule une brève indication chronologique est donnée (par exemple pour une pièce aussi importante que le sarcophage de St-Laurent-hors-les-murs, no. 113); on le regrettera peut-être en voyant comment elle a su, dans quelques cas, pour des fragments souvent modestes par leur ampleur, fournir des indications brèves, mais significatives: ainsi pour le no. 107, pour lequel les mesures, le style et l'iconographie sont en quelques mots caractérisés de manière parfaite. Il convient évidemment d'éviter des répétitions avec la première partie, mais pour un lecteur qui, épisodiquement, doit se référer à l'un de ces sarcophages, il serait sans doute précieux de disposer d'une notice qui lui fournisse les éléments essentiels.

Carola Reinsberg, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita Romana*. Die antiken Sarkophagreliefs I 3. Gebr. Mann Verlag, Berlin 2006. 273 pages, 1 figure dans le texte, 128 planches.

Au moment où certains s'interrogent sur l'utilité de poursuivre l'édition des grands corpus de référence dans le domaine de la sculpture antique – notamment celui des sarcophages –, la parution de ce livre vient fort à propos rappeler avec éclat, si besoin en était, le rôle fondamental que ces ouvrages jouent dans le développement de la réflexion sur l'art romain, et la nécessité impérieuse de conduire à leur terme des entreprises certes complexes, mais dont les chercheurs ne cessent de mesurer la qualité et le caractère fructueux.

C'est un volume important à plus d'un titre dans la série du corpus des sarcophages romains que Carola Reinsberg publie ici, sous l'égide de l'Institut archéologique allemand. Elle rappelle elle-même très justement dans son introduction la place que les images de la vie humaine tiennent dans l'étude de ces monuments: du point de vue de leur contenu, puisqu'elles s'attachent à illustrer des moments bien particuliers de la vie de dé-

La série est relativement nombreuse, sans être totalement homogène, puisque les différents schémas iconographiques qui composent ces reliefs ne se combinent pas toujours de la même manière, comme l'a bien fait observer l'auteur, et qu'on peut distinguer des assemblages sensiblement différents les uns des autres: il suffit de placer côte à côte le sarcophage de l'annone (no. 82), celui d'Acilia (no. 88), celui de Mantoue (no. 33) et celui du Vatican (Cortile du Belvédère, no. 152), sans parler, bien évidemment des sarcophages à strigiles et de ceux à décor architectural, qui reprennent des groupes de personnages empruntés aux exemplaires à frise continue. Mais il est revenu à l'auteur d'avoir parfaitement ordonné cette masse de documents.

Nombreuse, cette série réunit également plusieurs pièces de grande importance, qui constituent autant de jalons dans l'histoire de l'art romain: celui d'Acilia, déjà mentionné, celui dit des deux frères, à Naples, le sarcophage de Balbin, pour en citer quelques-uns, tirent leur importance à la fois de leur valeur plastique, souvent remarquable, des symboles qu'ils portent et des personnages qu'ils concernent. On aurait pu d'ailleurs penser que cet ensemble rassemblé sous l'appellation de «*Vita romana*», en raison même des images qu'il offre et de la qualité de plusieurs des défunts qu'il abrite, ne trouverait sa source que dans les ateliers de Rome. Curieusement, ce n'est pas tout à fait le cas, comme le prouve un sarcophage de Palerme (no. 66), très tardif il est vrai (360–380), très marqué dans son traitement: l'artisan, tout en reprenant des modèles de l'Urbs, manifeste qu'il ne possède guère d'expérience dans le domaine de la sculpture. Il s'agit sur le plan iconographique d'une intéressante combinaison que l'on rapprochera, avec Reinsberg, du sarcophage de Liverpool (no. 25). A Palerme, le couple d'époux est placé dans un contexte «intellectuel» qui combine Muses et Philosophes: la musique à l'épouse, la philosophie au mari. Mais quelques autres exemples montrent bien qu'il s'est parfois produit des «dérangements», des usurpations d'images, dans le cas notamment de Gaius Stadius Celsus, judicieusement analysé par l'auteur (p. 154): ce «*scriba*», modeste magistrat de la province d'Africa, reprend à son compte un schéma iconographique réservé à de plus hauts personnages. Il y a là un intéressant sujet de réflexion sur l'accès aux images et sur leur valeur dans le monde romain.

L'introduction du volume, relativement brève, a une double orientation: historiographique, comme nous l'avons signalé plus haut, s'attachant à rappeler les étapes de la réflexion sur ces monuments, mais aussi thématique: il s'agit en effet de définir ce que l'on doit entendre par la «*vita romana*»: les sarcophages traités par l'auteur étaient autrefois regroupés pour la plupart sous le terme de «*Hochzeitsarkophage*», soulignant ainsi que les images liées au mariage faisaient l'unité de la série, qu'elles constituent un thème central ou secondaire des reliefs et que le couple manifeste son union dans une scène de *dextrarum iunctio* ou que l'époux et l'épouse soient répartis sur deux images, comme cela se rencon-

tre sur plusieurs sarcophages à strigiles. Reinsberg fait bien apparaître que, davantage encore que le mariage, c'est la caractérisation du défunt comme citoyen qui est le point central de ces monuments. Il s'agit donc d'une série qui est liée, bien plus que d'autres, à une élite sociale, et qui paraît limitée à Rome; nous avons vu cependant qu'on rencontre des exceptions. C'est à partir de ces deux constatations que l'auteur a organisé le matériel à sa disposition, en distinguant trois sections: un premier groupe sur lequel apparaissent à la fois des scènes liées au mariage et d'autres dans lesquelles le défunt apparaît en chef militaire («*Feldherrn/Hochzeits-Sarkophage*»); un deuxième groupe dans lequel le couple est représenté au moment du mariage ou dans une scène de sacrifice («*Hochzeits/Opfer-Sarkophage*»), un troisième enfin dans lequel sont représentés le cortège d'un magistrat et une femme en orante («*Magistrat-Orans-Sarkophage*»). Ce dernier groupe, auquel Rodenwaldt avait consacré des pages capitales, compte quelques pièces de grande importance (sarcophage «des deux frères», d'Acilia et du musée Torlonia); c'est aussi le plus complexe, dans la mesure où l'unité thématique apparaît moins aisément: Reinsberg consacre donc deux développements à définir quels magistrats sont ici représentés et à justifier la cohérence de la série (p. 129–131).

Le deuxième groupe est celui qui apparaît le plus tôt, autour du milieu du deuxième siècle, pour disparaître une cinquantaine d'années plus tard: l'attestation la plus récente en est un fragment de couvercle de la villa Albani, datable des alentours de 200 (no. 124). Les sarcophages représentant des officiers sont à peine moins précoces: dès les années 160, la thématique est bien établie, et elle se prolonge de manière assez régulière jusqu'à la fin du quatrième siècle: c'est un sarcophage d'Arles (no. 3) analogue à un exemplaire plus ancien de Tipasa par la structure de sa face principale, qui est le plus tardif. Il est bien connu puisque ses deux faces latérales présentent des images chrétiennes; mais on note à son propos que le côté militaire de l'iconographie est plutôt discret, et ne tient en fait qu'au costume du défunt (tunique et chlamyde) dans l'une des scènes.

Quant au troisième groupe, il n'apparaît guère avant la toute fin du deuxième siècle pour durer jusqu'à la fin du quatrième siècle, avec une faveur particulière dans les années 240–270; l'exemple le plus tardif, le dernier de l'ensemble des sarcophages consacrés à la *vita romana*, est en fait un petit côté d'un sarcophage chrétien «à portes de ville» (cathédrale de Mantoue, no. 32).

Cette répartition, qui repose sur une analyse fine de la part de Reinsberg des différents groupes iconographiques, paraît très satisfaisante, même si aux marges entre les trois groupes la distinction est quelquefois délicate. La longue durée du premier groupe («*Feldherrn/Hochzeit*») permet de suivre l'évolution de son décor sur près de deux siècles et demi, sous tous ses aspects: en une frise narrative très dense, à Mantoue (no. 33) ou à Frascati, ou sur des reliefs structurés par une architecture, comme à Arles, à l'intérieur de laquelle les images sont

réparties en petites unités typologiques, comme sur les quelques exemplaires à strigiles. Mais les différences peuvent être grandes dans la conception de ces panneaux, entre l'exemplaire de Mantoue qui conserve l'esprit d'une composition narrative dense, à personnages multiples, tous engagés dans une action, même s'ils se répartissent entre trois scènes, et celui de la catacombe de Prétextat (no. 73), le sarcophage dit de Balbin, où les figures principales se réduisent à sept, beaucoup moins impliquées dans une action concrète et qui prennent par là même une force symbolique plus forte: c'est ce que l'auteur met en évidence avec pertinence (p. 65), faisant apparaître également que dans la seconde moitié du troisième siècle se manifeste une poussée vers l'abstraction ornementale qui annonce l'art de l'Antiquité tardive: ainsi sur les sarcophages sur lesquels le couple est réparti en deux panneaux disposés aux extrémités, notamment autour d'une porte centrale, comme à Cordoue (no. 11). Reinsberg met aussi très judicieusement en évidence le fait que plusieurs exemplaires de cette série ont d'étroits rapports avec d'autres types: celui du Vatican, cortile du Belvédère (no. 152) – une scène de soumission de Barbares – est étroitement lié avec une thématique exclusivement militaire, proche de celle de Néoptolème, telle que l'illustre, entre autres, une cuve du Museo Nazionale Romano (dont certains éléments se retrouvent aussi, comme l'avait montré Achille Adriani, dans la toreutique): le thème du mariage a dans ce cas complètement disparu; mais la combinaison peut aussi s'opérer avec des thèmes mythologiques, comme on le voit sur la très belle cuve de Berlin (no. 6), dont une moitié est consacrée à la chasse d'Adonis. Une connaissance intime de chacun de ces sarcophages conduit l'auteur à des observations très précises rassemblées ensuite dans une large et dense synthèse qui constitue une véritable réflexion stylistique sur l'évolution des sarcophages romains dans leur ensemble, et pas seulement de ceux consacrés à la «vita privata».

C'est aux rapports entre les développements typologiques et l'iconographie qu'est consacrée la deuxième partie, la plus longue (130 pages). L'auteur entreprend là, type par type, un examen de chaque groupe iconographique, à la manière de ce qu'avait fait Richard Brilliant il y a près d'un demi-siècle. Le groupe du mariage trouverait ainsi ses modèles les plus anciens sur des monnaies émises à l'occasion du mariage en 145 de Marc Aurèle et de Faustine, qui constitueraient un terminus post quem pour la série. Nous ne sommes pas tout à fait convaincus, pour notre part, qu'il faille nécessairement chercher là l'origine du schéma: si l'on peut penser qu'il apparaît autour de 140, il serait peut-être plus prudent de considérer que les monnaies en question n'en représentent que la première attestation datée. L'auteur met également en valeur les variantes iconographiques, parfois légères, mais néanmoins significatives. Mais Reinsberg souligne à juste titre (p. 78) les questions que pose le groupe central de cette série: la *dextrarum iunctio*, comme d'autres chercheurs l'ont déjà remarqué, n'apparaît jamais dans les sources littéraires. Cette analyse

iconographique poussée pose en particulier le problème du réalisme de ces images qui illustre, en principe, des actes de la vie réelle. Mais on doit souligner, avec l'auteur (p. 66), que réalisme ne signifie pas représentation biographique. L'image représentée ne veut certes pas dire que les défunts l'ont vécue sous cette forme. Sur ce point, l'auteur a d'excellentes formules. La même attention aux schémas d'ensemble et aux détails se retrouve encore dans l'étude du dernier ensemble («Magistrat-Orans-Sarcophage»): il en ressort en particulier une impression d'émission des modèles, qui se manifeste par exemple dans le fait que les représentations du processus *consularis* sont réparties en pas moins de quatre groupes.

Ces sarcophages liés à la «vita privata» posent, plus que d'autres, la question de la liberté des sculpteurs et de leurs acheteurs devant les modèles: il y avait un certain nombre d'images obligées en raison de leur valeur, le sacrifice, les noces, la soumission des Barbares et autres. Mais alors, comment pouvait-on les concilier avec le souci d'évoquer une vie particulière? Si l'on pense que le défunt, avant sa mort, ou ses parents, avaient choisi dans l'atelier une cuve déjà prête, l'aspect personnel est alors à peu près complètement gommé. Si l'on estime en revanche que ces sarcophages représentent pour la plupart une commande particulière, on a du mal à comprendre également qu'il n'y ait pas davantage d'allusions précises au défunt si l'on n'accepte pas l'idée que ces représentations ont une charge symbolique exceptionnelle: c'est bien ce qui est en filigrane derrière toutes les analyses, et qui ressort des vingt pages conclusives (p. 170–190). On en retiendra tout particulièrement en effet les remarques qui sont présentées sur les liens précis avec la carrière des défunts, pour beaucoup des sénateurs, plus rarement des chevaliers. Dans quelques cas, pour le sarcophage dit de l'annonce par exemple, il est même possible de reconnaître la fonction qui avait été assumée. Mais on restera toujours prudent, puisque, Reinsberg l'a bien mis en évidence, ces images peuvent être reprises par de plus modestes personnages.

Au total donc, c'est à bien des égards un volume-clé qui est publié ici. Il faut savoir gré à l'auteur de lui avoir donné toute la qualité qui s'imposait. Cette publication, qui honore l'éditeur, c'est-à-dire l'Institut archéologique allemand, démontre, si besoin en était, l'importance de la série des «Antike Sarkophagreliefs» pour l'histoire de la sculpture romaine, mais aussi pour l'histoire de la société. On ne peut que souhaiter ardemment qu'elle poursuive son existence, pour parvenir à son terme dans les meilleurs délais.

Paris

François Baratte