

Ernst Künzl, **Ein Traum vom Imperium. Der Ludovisarsarkophag. Grabmal eines Feldherrn Roms**. Avec des contributions de Matilde De Angelis d'Ossat et Friedrich-Wilhelm von Hase. Éditeur Schnell und Steiner, Ratisbonne, et Éditions du Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mayence 2010. 129 pages, 149 figures.

C'est à un chef d'œuvre de l'art romain, un des monuments les plus impressionnants de la sculpture, le sarcophage Ludovisi, qu'Ernst Künzl consacre ce beau volume, illustré notamment par de remarquables photographies qui mettent bien en valeur l'exceptionnelle virtuosité des reliefs. La qualité de l'ouvrage est à la hauteur du sujet traité: ainsi nous n'avons relevé qu'une seule coquille, dans la légende de la figure 128 (pour les années de règne de Gallien, lire 260–268), quelques illustrations moyennes (fig. 38, 84 et 85 notamment) et d'inutiles répétitions d'images (fig. 18 et 38; 47 et 94), et certaines dont la présence ne s'imposait pas et qui détournent l'attention du lecteur. Mais ce sont des brouilles dans un volume pour l'essentiel très séduisant.

L'ambition de l'auteur était grande: offrir à un large public sur un chef d'œuvre de la plastique qui dépasse de beaucoup son époque (l'auteur évoque très justement les rapprochements que l'on peut faire avec la sculpture maniériste, ou avec certaines figures de Christ souffrant) une étude très complète, qui en embrasse tous les aspects et toute l'histoire, y compris la plus récente et la plus technique. Et le but est atteint. Il faut dire que le sarco-

phage retient l'attention. Presque complet (il ne manque que l'extrémité gauche du couvercle, complétée d'après le dessin de Montfaucon), il est par ses dimensions l'un des plus grands, de format presque carré (2,73 m de longueur, 2,30 m de hauteur): on peut aisément imaginer le prix qu'il a dû coûter, ne serait-ce qu'en matière première, puisque la cuve à elle seule a nécessité un bloc de marbre de près de six mètres cubes, avec tous les problèmes de transport et de manipulation qu'un tel volume représente. S'y ajoutait évidemment le coût de l'exécution, sans nul doute considérable (même si nous ne possédons que bien peu d'informations sur le salaire des sculpteurs) puisqu'on avait manifestement fait appel à des virtuoses. Si nous n'identifions malheureusement pas le destinataire, nous en connaissons au moins le visage, et celui d'une des femmes de sa famille, sa mère ou son épouse.

Le premier chapitre est consacré à l'histoire du sarcophage, depuis sa découverte en 1621 juste à l'extérieur de la Porta San Lorenzo (actuelle Porta Tiburtina), dans la Vigna Bernusconi (on se reportera aux fig. 146 et 149) jusqu'à nos jours. Il était entré immédiatement dans la collection de Ludovico Ludovisi, un neveu du Pape Grégoire XV, et présenté en plein air dans le parc de la Villa, où il restera jusqu'en 1890, mais sans son couvercle qui avait rapidement été encastré dans la façade de la villa elle-même, au dessus de l'entrée principale, pour servir de décor comme cela se faisait alors: la Villa Borghèse sur le Pincio en est un autre exemple. Le sujet de la cuve avait été identifié, non sans une certaine justesse, avec une victoire de Volusien: la datation en avait donc été reconnue dès le dix-septième siècle avec une belle exactitude. Entrée en possession de l'Etat italien après l'achat de la collection Ludovisi en 1901, la cuve a été exposée au musée des Thermes jusqu'à son transfert au palais Altemps où elle se trouve aujourd'hui. Le couvercle, lui, avait suivi un autre chemin: démonté des façades de la villa avant 1880, il était passé de façon mystérieuse dans le commerce des antiquités, signalé à Vienne en 1908, puis dans une collection privée de Fiume (aujourd'hui Rijeka en Istrie), avant d'être donné en 1916 par un collectionneur de Francfort au Römisch-Germanisches Zentralmuseum de Mayence. Gerhart Rodenwaldt l'avait alors rapidement et magistralement publié, identifiant son appartenance au sarcophage Ludovisi. Très endommagé pendant la Deuxième Guerre mondiale, il avait été minutieusement restauré. Une opération de moulage récemment conduite à Rome par les ateliers du RGZM a rendu possible une grandiose présentation de l'ensemble (couvercle original et moulage de la cuve) à Mayence (p. 13, fig. 15). Künzl débrouille parfaitement pour le lecteur cette histoire compliquée, exemplaire à bien des égards, à la fois des vicissitudes qui peuvent être celles des œuvres d'art et du processus scientifique et technique qui conduit parfois à leur complète récupération.

La date du sarcophage, le milieu du troisième siècle, ayant été reconnue dès la découverte, le chapitre

suivant vise à mettre en place le contexte historique, par un rappel détaillé de la situation de l'empire romain et des événements qui l'affectent à ce moment de crise. Sans doute est-ce utile pour des lecteurs souvent peu familiers avec cette période complexe, mais il faut reconnaître que l'on est loin du sarcophage et que l'exposé lui-même est parfois complexe, revenant après une présentation des faits des années 250 à une analyse des guerres contre les Perses qui renvoie jusqu'au premier siècle avant J.-C.: l'illustration retenue (fig. 30, 31, 32 et suivantes), nous l'avons déjà dit, détourne plutôt le lecteur du sarcophage qu'elle ne l'y conduit.

Le troisième chapitre, bref (p. 33–37), y ramène directement: c'est un heureux rappel de ce qu'on sait des tombeaux des empereurs du troisième siècle. Question complexe, faite d'autant d'interrogations que de certitudes, qu'il s'agisse des monuments eux-mêmes que des sarcophages: l'une des attributions les mieux assurées, celle du sarcophage de l'empereur Balbin, n'est même pas tout à fait certaine, puisqu'elle repose non sur une épitaphe, mais sur la similitude du portrait du défunt avec les effigies monétaires. Mais le dossier est ici bien résumé par l'auteur.

Le quatrième chapitre (p. 39–56) a une place capitale dans le livre: partant de l'iconographie d'Alexandre (la célèbre mosaïque de la bataille d'Issos, connue par un des pavements de la maison du Faune à Pompéi – nous ne rentrerons pas ici dans le débat sur l'identification exacte de la bataille représentée), Künzl évoque ensuite les transformations que connaissent les images de bataille (ou plus exactement de la victoire impériale) dans le relief romain. Développement essentiel pour permettre au lecteur de comprendre les représentations sur le sarcophage Ludovisi, leur organisation et leur signification. Un développement particulier est d'ailleurs consacré aux sarcophages à scènes de bataille (avec un traitement particulier réservé, fort naturellement, au sarcophage de Portonaccio, autre chef d'œuvre de la sculpture romaine), autrefois étudiés de manière magistrale par Bernard Andreae, et dont il convient d'ailleurs de souligner qu'ils n'ont pas exactement la même signification ni le même rôle que les reliefs officiels. Künzl aborde chemin faisant une série de questions importantes pour l'histoire de l'art, qu'il ne pouvait évidemment traiter en détail dans le contexte du livre, mais qui auraient sans doute mérité davantage de nuances. Citons-en quelques-unes: la place qu'il convient d'accorder aux quelques grands sarcophages de l'époque hellénistique: le dit «sarcophage d'Alexandre», de Sidon, ou celui du mausolée de Belevi, notamment. Affirmer que ces reliefs ont tenu dans l'esprit des contemporains une place moins importante que la littérature archéologique ne leur en accorde (p. 48) nous paraît une affirmation un peu biaisée, à la fois parce que leur qualité justifie bien évidemment pleinement l'importance qui leur est donnée dans les ouvrages savants, et parce que, s'ils n'étaient plus visibles au moment où les sarcophages de bataille étaient sculptés, les modèles dont ils s'étaient

inspirés ou qu'ils avaient eux-mêmes suscités avaient fait leur chemin dans l'art romain. Autre point délicat, le rôle à attribuer à des modèles picturaux dans l'élaboration des scènes de bataille (p. 49). Cette idée, mise en avant depuis le dix-neuvième siècle au moins, est à nos yeux loin d'être une évidence. Elle revient en effet à minimiser la capacité créatrice des sculpteurs par rapport aux peintres, en faisant comme si peinture et sculpture étaient subordonnées dans une hiérarchie dont on peut retrouver déjà la formulation au dix-huitième siècle et en tenant pour négligeable le fait que la sculpture se développe dans les trois dimensions. Nous sommes convaincus pour notre part que l'influence de la «grande peinture» sur le développement des sarcophages en général a été surévaluée par les chercheurs. On formulera une remarque analogue à propos du rôle supposé des peintures triomphales (p. 51) et de la comparaison picturale faite à propos des sarcophages Amendola et Ludovisi (p. 63). En revanche on ne peut que partager l'analyse qui est faite par l'auteur de l'importance des reliefs de la colonne de Marc Aurèle (on rappellera le colloque qui lui avait été naguère consacrée à Paris, v. J. Scheid / V. Huet (dir.), *Autour de la colonne aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome* [Turnhout] 2000).

Le chapitre suivant, le cinquième, constitue le noyau du livre: c'est l'analyse du sarcophage Ludovisi lui-même, sous tous ses aspects, sa composition et son iconographie notamment (p. 57–96), en commençant par des considérations générales sur les tombes de l'aristocratie sénatoriale (p. 57). Sur ce point nous ne suivrons pas l'auteur dans sa comparaison avec les tombes «princières» en Macédoine, chez les Germains, les Scythes et autres peuples. Mais c'est un détail par rapport au sarcophage. On regrettera avec Künzl de ne pas en savoir plus sur le monument dans lequel il était disposé, dominant sans doute l'espace comme le souligne l'auteur, tout en rappelant que dans bien des cas l'entassement des cuves finissait par être tel que leur décor n'était plus visible – et que parfois même, paradoxalement, dès l'origine la cuve était disposée de telle manière qu'on ne pouvait pas la voir (sarcophage – chrétien – d'Adelfia dans la catacombe St-Jean à Syracuse). L'analyse est excellente, d'une grande minutie, prenant en compte et mettant en valeur à la fois l'ensemble de la cuve et du couvercle (l'auteur rappelle justement qu'on a pris longtemps le couvercle à lui seul pour un devant de sarcophage tant ses dimensions sont importantes); la composition est particulièrement élaborée plastiquement et intellectuellement, ces deux aspects allant d'ailleurs de pair. Rarement, comme on l'a observé depuis longtemps, sinon sur les reliefs impériaux, le défunt survole avec une telle puissance la mêlée, et ce n'est pas un des moindres paradoxes de ces grands sarcophages de bataille que de renvoyer de manière si insistante à l'iconographie impériale (comme le fait d'ailleurs tout autant le couvercle): nul autre thème du répertoire pourtant si riche des sarcophages romains ne se présente de manière équivalente, et on

aura beaucoup de gratitude à Künzl pour l'avoir mis de nouveau en évidence aussi fortement, notamment en développant avec beaucoup de pertinence des rapprochements importants, avec les éléments de harnachement en bronze à décor plastique notamment, comme celui d'Aoste (le rapprochement avec le décor du quadrigé d'Auguste sur son forum, p. 65, nous semble en revanche inutile, puisque tout à fait gratuit, de même que l'hypothèse, que nous ne partageons pas, que ces appliques aient pu directement inspirer le sculpteur).

La figure du défunt est longuement analysée: le rapprochement avec les deux portraits de Munich et des Musées capitolins souligne une fois encore la place prééminente du personnage, et l'irritante question de son identification, pour laquelle plusieurs propositions ont été faites sans qu'on parvienne jamais à une certitude. Autre particularité: le signe cruciforme que celui-ci porte gravé sur le front, comme les deux autres portraits qui viennent d'être évoqués. Deux questions se posent alors: la place des tatouages, éventuellement sous la forme de scarifications (puisque c'est ce dont il s'agit) dans l'antiquité en général, et dans le monde romain en particulier, et la signification de celui-ci. La première est très vaste, tant le tatouage a eu d'importance (souvent méconnue) dans les civilisations antiques: l'auteur l'évoque brièvement, mais de façon suffisamment précise pour éclairer son lecteur. Sur le second point, il conclut, après d'autres chercheurs et en prenant appui notamment sur un passage fameux de Tertullien (*Praescr.* 40), que le signe cruciforme qui marque le front du défunt témoigne de son initiation à la religion mithriaque. Künzl développe de manière éclairante les arguments que l'on peut mettre en avant, mais aussi les incertitudes; en ce qui nous concerne, nous restons très hésitants sur l'interprétation mithriaque (p. 69–72). Mais il s'agit là d'un dossier complexe, qu'il conviendrait de reprendre à fond (rappelez seulement la présence de ce même signe sur le front d'un certain nombre de putti sur des mosaïques africaines comme à Piazza Armerina).

Nous restons de même dubitatifs sur l'interprétation d'un point de détail développé ensuite, la chabrique sur laquelle chevauchent le défunt et de nombreux cavaliers sur les reliefs de bataille impériaux ou funéraires: quand bien même elle serait un moment donné à mettre en rapport avec Alexandre, elle est, pensons-nous, au deuxième et au troisième siècle, un motif parfaitement banalisé.

Autre point délicat de l'iconographie du sarcophage, ou plutôt de son couvercle: l'identité de la femme d'un certain âge qui est représentée en buste, attirant immédiatement les regards. Deux solutions viennent à l'esprit: l'épouse du défunt, ce qui serait le plus logique et qui rencontre de nombreux parallèles, ou sa mère, dans la mesure où la coiffure, pour autant qu'on puisse en observer le détail, en particulier à l'arrière de la tête, paraît correspondre davantage à une mode sévérienne qu'à celle du milieu du troisième

siècle. Mais le choix de la date peut être dicté aussi par des considérations prosopographiques: une identification du défunt avec Hostilien se trouverait confortée par la représentation de sa mère, Herennia Etruscilla. Toutes ces données sont exposées très clairement par l'auteur, qui, fort justement, se garde de conclure.

Bien d'autres points sont passés en revue, cruciaux souvent et qui pourraient susciter de longs développements: c'est une des grandes qualités de ce livre que de savoir les évoquer de façon très rigoureuse, mais synthétique, qu'il s'agisse de la question de la peinture éventuelle du marbre ou de problèmes d'iconographie sur lesquels Künzl fait preuve d'une parfaite maîtrise: l'image des peuples barbares et l'armement des Romains et de leurs adversaires. L'auteur met bien en lumière l'existence de deux groupes différents, des Germains d'un côté, des Orientaux de l'autre (plutôt que des Perses, une dénomination qui nous paraît inutilement trop précise), bien distingués par leur costume, leur équipement et leurs armes: ils ne font pas allusion à une victoire particulière, mais ils représentent bien plutôt l'ensemble des peuples et la victoire universelle de Rome, exactement comme on verra un siècle et demi plus tard sur la base de l'obélisque de Théodose peuples d'Orient et peuples d'Occident s'incliner aux pieds de l'empereur: le sarcophage Ludovisi manifeste une fois encore ses liens étroits avec l'idéologie impériale.

Un sixième chapitre (p. 97–102) clôt en quelque sorte l'étude historique du sarcophage: il brosse à grands traits (parfois trop grands) un tableau de la situation religieuse dans l'empire romain au milieu du troisième siècle, mais avec quelques retours en arrière dans le temps. On ajoutera à ce propos à la bibliographie par ailleurs riche et pertinente le livre de Paul Zanker et Björn Christian Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage* (Munich 2004). Pages intéressantes, certes, mais un peu paradoxales, le sarcophage Ludovisi, on l'a vu, étant l'un de ceux qui donne le moins prise à une analyse de ce type.

Les deux chapitres suivants sont plus techniques, mais d'un grand intérêt eux aussi: ils évoquent tout d'abord, en partie sous la plume de Friedrich-Wilhelm von Hase, la conservation et la restauration du couvercle, réduit en près de mille deux-cent fragments à la suite des bombardements durant la guerre. Il s'agit d'une œuvre magistrale de Reinhold Petermann, qui, sculpteur lui-même, a eu aussi la lourde tâche de compléter les parties manquantes en s'appuyant sur les dessins antérieurs du relief complet. Puis ils décrivent le moulage de la cuve en 2002 au palais Altemps sous la direction de Ulrich Froberg à la suite d'un accord culturel exemplaire entre la République fédérale d'Allemagne et la République italienne et un soutien remarquable des responsables italiens directs.

C'est d'ailleurs la Directrice des collections du Musée National Romain au palais Altemps elle-mê-

me, Matilde De Angelis d'Ossat, qui conclut le livre en revenant en quelque sorte à son début par quelques belles pages (p. 117–121) consacrées à la découverte du sarcophage Ludovisi, dans lesquelles elle apporte notamment au lecteur trois documents d'archives qui éclairent directement les circonstances et la localisation de la trouvaille, son contexte et l'histoire immédiate du chef d'œuvre, ainsi que sa place dans l'histoire du collectionnisme: on en retiendra par exemple la mention dans une notice due à Cassiano dal Pozzo lui-même (qui identifie déjà le défunt avec Volusien) des traces d'or qui étaient encore visibles sur les reliefs, mais plus encore (p. 120) l'appré-

ciation que Madame De Angelis d'Ossat place en exergue de sa contribution: »È opera stupenda«. C'est bien l'impression que fait encore aujourd'hui le sarcophage à celui qui le découvre dans les salles du palais Altemps – ou dans celles du Musée à Mayence: un chef d'œuvre de la sculpture, d'une puissance exceptionnelle. On sera donc particulièrement reconnaissant aux éditeurs d'avoir réalisé cette publication, mais surtout à Ernst Künzl d'avoir réalisé avec tant de science et de brio cet ouvrage parfaitement digne du monument qu'il présente.

Paris

François Baratte