

Paul Zanker, **Roman Portraits. Sculptures in Stone and Bronze in the Collection of the Metropolitan Museum of Art**. Éditeur The Met, New York 2016. 296 pages avec 395 illustrations en couleur.

Paul Zanker a considérablement facilité les futures recherches sur les statues-portraits et les portraits romains conservés au Metropolitan Museum of Art. Dans son livre, il a réuni tous les exemples connus, aussi bien au département de l'art gréco-romain qu'au département d'art médiéval (dans ce dernier cas, il s'agit seulement de quatre portraits datés des quatrième au sixième siècles ap. J.-C.: cat. 32, 90, 91 et 92). Les 103 pièces cataloguées sont illustrées à l'aide de nombreuses photographies qui, dans la majorité des cas, offrent leurs quatre vues principales.

Le livre commence avec deux préfaces (pp. VII s.), les remerciements (p. IX), une table chronologique des empereurs et des membres de leur

famille dont les portraits sont analysés dans l'ouvrage (p. XI), et une carte du monde méditerranéen avec indication des lieux mentionnés dans l'étude (pp. XII s.). La structure générale de l'ouvrage est expliquée dans l'introduction rédigée par l'auteur (pp. XIV s.). Elle est suivie par un bref essai sur l'histoire du portrait antique (pp. 1-11). Après ces deux chapitres se trouve le catalogue divisé en cinq parties: (a) portraits grecs et leurs copies romaines (pp. 13-53, cat. 1-14); (b) portraits d'empereurs romains (pp. 55-109, cat. 15-34); (c) portraits d'hommes et de jeunes hommes (pp. 111-187, cat. 35-68); (d) portraits de femmes et de jeunes femmes (pp. 189-239, cat. 69-92); (e) reliefs et autels funéraires avec portraits de défunts (pp. 241-257, cat. 93-100). Un chapitre dédié à trois portraits présentant des doutes quant à leur authenticité (pp. 258-263, cat. 101-103), une table de concordance (p. 264), une bibliographie (pp. 265-276) et un index (pp. 277-280) concluent l'étude.

Dans chacune des fiches du catalogue, les lecteurs pourront trouver les informations suivantes: numéro de catalogue, nom de la pièce (dans le cas des empereurs s'ajoute la date de leurs principats; dans le cas des membres de la maison impériale est mentionnée la chronologie de leurs années de vie), datation, matériel, dimension, détails sur l'acquisition, numéros d'inventaire, provenance, analyse, état de conservation, bibliographie et notes pour appuyer les commentaires analytiques de chacune des pièces.

La mise à disposition par Zanker d'une aussi grande quantité de matériel est très appréciable. Cependant, l'ouvrage présente quelques limites. Le manque de bibliographie sur les thèmes traités est une des carences les plus évidentes. Pour citer quelques exemples, je crois qu'il aurait été utile de mentionner:

p. 2: l'interprétation polysémique de Nikolaus Himmelmann du Kouros (dans: Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal [Bonn 1989] 69-83);

p. 3: l'introduction des livres de Klaus Fittschen, Ralf von den Hoff et Peter Schulz sur les portraits grecs, pour justifier que les Kouros peuvent être interprétés comme des statues-portraits (K. Fittschen, Griechische Porträts [Darmstadt 1988] 1-5; 15-17; P. Schulz / R. von den Hoff [ed.], Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context [Cambridge 2007] 1-3);

p. 4, note 6: l'identification différente de Emmanuel Voutiras du buste de Themistokles (Arch. Classica 60, 2009, 85-115);

p. 4: les travaux les plus exhaustifs sur le portrait de Pindare, au moins les études qui résument l'état actuel des connaissances et les trois théories herméneutiques du portrait du poète boécien

(J. Bergemann, *Mitt. DAI Athen* 106, 1991, 157–189; N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit* [Berlin 1994] 69–74; M. R. Hofter, *Mitt. DAI Athen* 120, 2005, 211–232).

cat. 49, pp. 147 s.: l'étude récente de Fittschen sur les portraits infantiles avec mèches de cheveux longs (K. Fittschen / P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom* IV [Berlin 2014] cat. 41).

cat. 63, pp. 174–176: les études réalisées sur les statues militaires décorées avec gryphomachie, au moins celles qui ont traité du thème de manière plus détaillée (M. Cadario, *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a. C. al II d. C.* [Milan 2004] 247–251; id. dans: I. Colpo / I. Favaretto / F. Ghedini (éd.), *Iconografia* 2005. *Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno* [Rome 2006] 477–481; E. Rosso, *L'image de l'empereur en Gaule romaine. Portraits et inscriptions* [Paris 2006] 318–320; I. Laube, *Thorakophoroi. Gestalt und Semantik des Brustpanzers in der Darstellung des 4. bis 1. Jhs. v. Chr.* [Rahden 2006] 56, 146 s.; D. Ojeda, *Traiano y Adriano. Tipología estatuaria* [Sevilla 2011] 142 s.; v. en outre B. Rabe, *Tropaia. τροπή und σκυλα. Entstehung, Funktion und Bedeutung des griechischen Tropaions* [Rahden 2008] 150; cat. 58).

Le manque de bibliographie implique que, dans quelques occasions, il manque au lecteur une information suffisante pour évaluer des problèmes archéologiques concrets. Dans le cas de la statue d'Anacréon par exemple, Zanker reprend une de ses anciennes théories selon laquelle la statue du lyrique de Téos de l'Acropole d'Athènes fut créée pour répondre aux intérêts politiques de Périclès. Il cite comme unique référence bibliographique son travail de l'année 1995 (*The Mask of Sokrates. The Image of the Intellectual in Antiquity* [Berkeley 1995] 27–31). Cela implique de passer sous silence deux hypothèses qui contredisent celle de Zanker.

Il existe actuellement trois options d'interprétation pour la statue d'Anacréon. – (I) Il fut représenté comme un symposiaste heureux et ivre. Cette option considère que la statue symbolise la douce vie antérieure aux guerres perses et que les oligarques athéniens opposants au gouvernement de Périclès furent ses commanditaires (E. Voutiras, *Studien zu Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5. und frühen 4. Jahrhunderts* [Bonn 1980] 87–91; N. Himmelmann, recension à P. Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst. Bonner Jahrb.* 195, 1995, 654–656). – (II) Le poète fut représenté comme symposiaste, mais dans une attitude réservée et élégante. Dans ce cas, il a été

suggéré que la représentation d'Anacréon incarna les idéaux de l'époque de Périclès et fut créée à l'initiative de ce dernier ou de son cercle le plus proche (P. Zanker, *Die Maske* op. cit. 29–38, v. également T. Hölscher, *Die Aufstellung des Perikles-Bildnisses und ihre Bedeutung*, *Würzburger Jahrb. Altertswiss. N. F.* 1, 1975, 191). – (III) La statue représente un modèle du noble Érastès et, pour cette raison, les oligarques athéniens opposés à Périclès durent être les initiateurs de sa fabrication (H. A. Shapiro, *Re-Fashioning Anakreon in Classical Athens* [München 2012]).

Les défenseurs de la seconde possibilité évoquée se sont essentiellement fondés sur la proximité de la statue d'Anacréon avec celle du père de Périclès mentionnée par Pausanias (1, 25, 1). Cependant, Ralf Krumeich a démontré qu'elles n'étaient pas exposées sur une seule base, qu'elles ne formaient pas partie d'un seul monument, et qu'elles ne furent pas le produit d'une seule dédicace (R. Krumeich, *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr.* [Munich 1997] 70 n. 162). Il est plus probable qu'il s'est agi de deux sculptures différentes; cela rendant plus probable qu'une combinaison de la première et de la dernière hypothèse soit l'option herméneutique la plus plausible.

Si dans le catalogue du Metropolitan ne sont pas citées ces trois options, comment un lecteur moins spécialisé peut-il les connaître? Doit-on penser que la seule théorie en vigueur est celle de l'année 1995 de Zanker ou que la majorité des opinions archéologiques l'ont acceptée sans réserve? Bien que l'ouvrage soit un catalogue dévoué à un large public, il serait plus correct d'un point de vue méthodologique d'être le plus exhaustif possible au moment de citer.

Le manque de bibliographie n'est pas l'unique faiblesse de l'ouvrage. Il me semble que l'obsession d'identifier les portraits réélaborés est tout aussi grave (ce qui, de plus, est évident dans le prologue du livre rédigé par le directeur du Metropolitan Museum: p. VII). Récemment, Fittschen a averti des dangers de cette recherche indistincte de portraits réélaborés et des erreurs qu'elle a produites dans la bibliographie archéologique (recension à Marina Prusac, *From Face to Face. Recarving of Roman Portraits and the Late-Antique Portrait Arts. Journal Roman Arch.* 25, 2012, 640–643). Le problème réside dans le fait que dans la majorité des cas, la règle méthodologique de base pour identifier les portraits réélaborés est oubliée: on peut reconnaître une réélaboration seulement si des traces de portraits antérieurs sont conservées (sur cette règle v. Fittschen, *Recarving* op. cit. 641; id., *Boreas* 35, 2012, 74).

Si mes calculs sont corrects, Zanker propose que douze des œuvres sélectionnées dans le catalogue

sont le résultat d'un processus de réélaboration réalisé dans l'antiquité: cat. 1, 15, 31, 35, 46, 65-68, 88, 90 et 92. À ces pièces, il ajoute une autre tête sur laquelle on peut observer une actualisation du portrait et une autre sur laquelle le visage a été retouché durant l'époque moderne (cat. 97 et 102. Sur le phénomène d'actualisation des portraits romains, v. R. R. Smith dans: Ch. Reusser [éd.], *Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Funde und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie* [Berne 2001] 129-132; K. Fittschen / P. Zanker / P. Cain, *Katalog der römischen Porträts* op. cit. II [Berlin 2010] 8 s. cat. 6 pl. 8, 10; 187 s. cat. 185 pl. 229; D. Ojeda dans: F. Acuña / R. Casal / S. González [ed.], *VII Reunión de escultura romana en Hispania* [Santiago de Compostela 2013] 371-377). Je ne vais pas énumérer les raisons qui conduisent Zanker, dans chaque cas, à conclure qu'il s'agit de portraits réélaborés, parce que je pense que chaque lecteur peut remarquer, en observant les photos de ces pièces, qu'il ne reste pas de traces de portraits antérieurs. Comment peut-on alors reconnaître leur réélaboration avec certitude?

Curieusement Zanker a passé sous silence un portrait du Metropolitan sur lequel il reste des traces de réélaboration antiques. Il s'agit d'une tête féminine (pp. 208 s., cat. 77) sur laquelle on peut apprécier les restes de deux coiffures. – (I) Sur la partie arrière, une coiffure attestée sur des têtes de divinités: une attache de cheveux en chignon placé sur la nuque et deux groupes de mèches lâchées qui tombent de chaque côté du cou (le meilleur parallèle que je connaisse est une tête découverte en 2008 à Italica, v. J. M. Rodríguez / A. Jiménez dans: J. García / I. Mañas / F. Salcedo [ed.], *Navigare necesse est. Estudios en homenaje a José María Luzón Nogué* [Madrid 2015] 231 fig. 1. Bien qu'elle soit dans un pire état que la pièce d'Italica, une coiffure similaire peut être observée dans M. Trunk, *Die ›Casa de Pilatos‹ in Sevilla* [Mayence 2002] 248 s. cat. 56 pl. 67). – (II) Sur la partie antérieure, une coiffure documentée dans les portraits féminins romains: une frange courte et lisse sur le front, sur laquelle est placée une couronne de cheveux haute et formée de petites boucles circulaires (v. par ex. Fittschen/Zanker, *Katalog der römischen Porträts* op. cit. III [Mayence 1983] 52 s. cat. 68 pl. 85). Sur les surfaces lisses qui forment un angle rectangulaire sur la zone supérieure de la tête s'insérait la partie perdue de la couronne de cheveux, qui dut être traitée indépendamment. Sur la photo du profil droit de la pièce, la ligne diagonale qui séparait chaque coiffure est encore visible (à propos de la réélaboration de portrait de divinités en portraits de particulières v. K. Fittschen, *Arch. Anz.* 2000, 508-510, avec d'autres exemples de ce problème). Si la rééla-

boration de la pièce que je propose était acceptée, il serait nécessaire de reprendre son étude afin de savoir quelle divinité fut représentée dans la première version, qui fut représentée dans la seconde version et quand furent réalisées les deux versions de la tête.

L'argumentation utilisée par Zanker en cat. 45 (pp. 139 s.) ne me paraît pas correcte non plus. Il s'agit d'un portrait infantile pour lequel l'auteur propose un âge entre six et huit ans. Établir l'âge des portraits infantile est méthodologiquement problématique (K. Fittschen, *Boll. Mus. Comunal Roma* 32, 1985, 16; H. R. Goette, *Arch. Anz.* 1989, 459 s.; K. Fittschen, recension à Annika Backe-Dahmen, *Innocentissima aetas. Römische Kindheit im Spiegel literarischer, rechtlicher und archäologischer Quellen des 1. bis 4. Jahrhunderts n. Chr.* *Göttinger Forum Altwiss.* 3, 2010, 1086; v. en outre E. Simon dans: R. A. Stucky / I. Jucker (éd.), *Eikones. Studien zum griechischen und römischen Bildnis* [Bâle 1980] 173). La stèle funéraire de Sextus Rufus Achilles (Goette op. cit. pl. 8) est un bon exemple de ce problème. L'inscription précise qu'il mourut à sept mois et son image – aussi bien en ce qui concerne le visage que le corps – montre un enfant plus âgé. Pour cela, il est plus prudent de parler de portraits infantiles sans préciser de tranche d'âge. D'autre part, Zanker date le portrait de l'époque claudio-néronienne et utilise comme argument le traitement des cheveux sur le front. Je ne comprends pas pourquoi Zanker n'a pas pris en compte les mèches de la partie arrière de la tête. Selon moi, elles rendent plus probable une réalisation du portrait durant l'époque hadrienne (v. par ex. H. Meyer, *Antinoos* [Munich 1991] cat. I 1 pl. 1; cat. I 23 pl. 24; cat. I 37 pl. 39; cat. I 38 pl. 42; cat. I 42 pl. 47).

Le livre de Zanker ne manquera dans aucune bibliothèque spécialisée et, grâce à son format, il peut être utilisé comme une introduction aux connaissances sur le portrait gréco-romain pour les étudiants en Antiquité classique. Le fait d'être rédigé en anglais le rendra spécialement utile et facilitera sa diffusion.

Cependant il faut avertir les lecteurs des limites du travail et les prévenir aussi que (I) dans la discussion autour de la caractérisation personnelle du portrait grec (p. 4) Zanker a omis, pour des raisons inconnues, la tête de bronze de Porticello, qui est considérée comme le troisième portrait réaliste du cinquième siècle av. J.-C. (N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit* [Berlin et New York 1994] 75-79); (II) »Optimus Princeps« ne signifie pas »leader suprême du sénat« (p. 59), mais »le meilleur des princes«.