Émulation/création. Originalité de la sculpture romaine

Marcello Barbanera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4131>

DOI : 10.4000/perspective.4131

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2006

Pagination : 63-67

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Marcello Barbanera, « Émulation/création. Originalité de la sculpture romaine », *Perspective* [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4131> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4131>

Émulation/création. Originalité de la sculpture romaine

Marcello Barbanera

RÉFÉRENCE

Elaine K. Gazda éd., *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002.

320 p., 120 fig. n. et b. ISBN : 0-472-11189-2 ; 75 \$.

Ellen Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005. 224 p., 48 ill. n. et b. ISBN : 10-0521831652 ; 45 £.

- 1 « L'ingéniosité des spécialistes et le temps passé aux attributions (*Kopienforschung*) semble augmenter au fil des ans, avec des résultats allant en diminuant ; c'est peut-être le phénomène le plus étrange des recherches sur l'ère classique »¹. C'est par ces mots que John Boardman (doyen des archéologues anglais dont on peut difficilement qualifier le comportement de subversif) évoquait il y a vingt ans l'usage traditionnel des copies romaines dans le but de reconstruire les chefs-d'œuvre perdus de la sculpture grecque. Le constat de Boardman n'a évidemment pas provoqué un arrêt immédiat des études d'attribution qui, avec le temps, semblent de plus en plus reléguées au rang d'exercices d'érudition presque inutiles. Dernièrement, deux publications novatrices et déterminantes affrontent, avec sérieux et finesse, la question de la légitimité actuelle de ce genre d'étude appelée *Kopienforschung*.
- 2 Mais pour en comprendre la portée, il est nécessaire de parcourir rapidement les termes du débat qui concerne l'une des pratiques méthodologiques les plus fréquentes dans les études sur l'Antiquité à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Alors que la primauté de la sculpture grecque sur l'art romain est reconnue autour de 1700 dans le milieu qui s'intéresse à la culture antique, c'est au début du XVIII^e siècle que le statut des sculptures conservées dans les grandes collections romaines devient ambigu² : il balance entre copies (Richardson, Mengs³) et originaux (Winckelmann⁴). Il s'écoula

beaucoup de temps aussi avant que le plus célèbre archéologue d'Europe de l'époque, Ennio Quirino Visconti (1751-1818), ne contribue à poser les bases de la recherche future⁵. Durant le premier quart du XIX^e siècle il ne semble plus y avoir aucun doute : la majorité des célèbres sculptures qui peuplent les musées européens sont des copies d'époque romaine. La sculpture romaine commence dès lors à être exclusivement considérée en fonction de la reconstruction des chefs-d'œuvre grecs perdus, les *nobilis opera*, l'attention se concentrant sur la plus ou moins grande fidélité d'une statue d'époque romaine par rapport à un prétendu original grec perdu, dont, dans certains cas, un bref témoignage écrit nous est parvenu. De cette manière, les « copies romaines » furent inévitablement envisagées en dehors de leur contexte social et loin de leur valeur esthétique d'origine : elles furent par conséquent exclues du corpus de l'art romain.

- 3 Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, cette *Kopienforschung* rejoint la *Meisterforschung*, pratique consistant à regrouper une série de statues autour du nom d'un célèbre « maître » de l'art grec en cherchant à en recomposer la personnalité. Si Heinrich Brunn (1822-1859) pose les bases de cette dernière avec la *Geschichte der griechischen Künstler* (1853-1859), elle atteint pourtant des possibilités d'interprétation plus étendues grâce aux recherches d'Adolf Furtwängler (1853-1907), brillamment diffusées dans son ouvrage *Die Meisterwerke der griechischen Plastik* (1893)⁶ qui exerça une vaste et lourde influence. Furtwängler appliquait à l'art antique la méthode comparative que Giovanni Morelli (1816-1891) avait utilisée pour l'art de la Renaissance. Son histoire de la sculpture grecque est fondée sur des attributions personnelles déduites d'une méthode de comparaison morphologique. Le but essentiel de cette démarche est de reconstituer l'œuvre originale grecque à travers ce que l'on pourrait appeler la déconstruction anatomique des sculptures romaines, en les considérant comme un catalogue morcelé dont chaque partie peut être détachée et combinée autrement si nécessaire, afin de donner vie à une sculpture « idéale ». Les résultats d'une telle approche ne dépendent finalement que du goût et du jugement du savant et comportent par conséquent une grande marge d'erreur⁷. Comme Reinhard Kekulé von Stradonitz le fit déjà remarquer à Furtwängler lui-même à l'époque⁸, dans cette démarche il n'y a pas de place pour des questions concernant la nature de la copie : dans quelle mesure reproduit-elle une œuvre originale, quel fut l'apport du copiste, ou encore à quel point le rôle du commanditaire fut-il déterminant ?
- 4 Cette approche traditionnelle de la *Meisterforschung* est remise en cause entre les années 1960 et 1970 par la tentative opérée par Rhys Carpenter : il écrit un manuel de sculpture grecque en considérant les originaux comme « la production anonyme d'un artisanat impersonnel »⁹. En Allemagne, au début des années 1970, les copies sont étudiées sous un autre point de vue dans les travaux de Raimund Wünsche, Walter Trillmich et Paul Zanker¹⁰. Il ne s'agit plus de s'intéresser à ce qu'elles nous transmettent sur leurs prototypes grecs supposés, mais de les considérer comme le témoignage d'une attitude classique dominante à la fin de l'époque hellénistique et à l'époque romaine qui aurait stimulé l'industrie de la copie : l'axe de la recherche se déplaçait ainsi vers les commanditaires. Parallèlement, Tonio Hölscher, sur la lancée du paradigme pluraliste suggéré par Otto Brendel pour l'interprétation de l'art romain, a mis à jour l'existence d'un éventuel système sémantique dont l'art romain aurait fait usage de façon délibérée en l'adaptant à ses propres nécessités expressives¹¹.

- 5 Il faut cependant rappeler que les années 1980 et le débat sur les courants post-modernes ont fourni le terreau culturel favorable au développement d'une discussion sur la définition du statut de la copie par rapport à l'original. En effet, c'est en 1981 qu'est publié l'important ouvrage de Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* ; en 1985, la National Gallery de Washington organise un congrès intitulé *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions*¹² ; enfin, en 1986, puis en 1988 au sein du CAA (College Art Association of America), deux sessions sont consacrées à des thèmes analogues : *Multiples without Originals: The Challenge to Art History of the Copy* et *Recycled Images: Citations and Appropriations of Style*. À partir de la seconde moitié des années 1990, dans le milieu de l'histoire de l'art antique cette fois, une intéressante série de contributions est produite. Elle fournit de nouvelles clés pour comprendre les « copies romaines » en fonction de la reconstruction de programmes iconographiques destinés aux lieux publics et aux espaces privés, dans le but de retrouver le goût, la mentalité, les intentions politiques et la volonté de représentation des différentes classes sociales.
- 6 Parmi celles-ci, il est possible d'isoler plusieurs essais qui ont affronté le problème des copies plus finement que d'autres, en y appliquant une méthode et en proposant des réflexions stimulantes. Le volume dirigé par Elaine Gazda regroupe un ensemble d'études qui sont le résultat de deux colloques organisés en 1994 et en 1995, à l'Académie américaine de Rome et à l'Université du Michigan (Ann Arbor). Ce recueil, actualisé dans sa bibliographie, regroupe les recherches autour de thèmes multiples dont la copie, l'originalité, l'authenticité, l'imitation, l'influence, l'appropriation, et franchit les limites chronologiques, historiques et artistiques, dans le but de fournir une perspective d'interprétation renversée permettant de considérer le passé à travers le prisme de la modernité. La structure du volume reflète ce parti pris méthodologique en présentant d'abord les études sur l'art contemporain et moderne afin de montrer à quel point la pensée et le goût contemporains ont conditionné nos différentes interprétations de l'art antique.
- 7 L'ouvrage débute (p. 25-46) par un essai de l'artiste et critique Ruth Weisberg qui travaille sur la manipulation d'images célèbres. Choix particulièrement appréciable car il nous permet de réfléchir à l'existence des filtres culturels avec lesquels nous vivons et que nous utilisons pour formuler nos jugements sur l'art du passé sans saisir les préjugés qu'ils peuvent causer. De la même manière, l'analyse de Richard Spear du « fait main » (p. 79-98), c'est-à-dire de l'originalité de l'œuvre d'art à partir du xv^e siècle, celle de Nancy Ramage sur la préférence des collectionneurs et des amateurs pour les copies, les pastiches et les calques au xviii^e siècle (p. 61-77), et enfin celle d'Alice Taylor sur l'intérêt consistant à étiqueter les œuvres d'art dans les musées selon des critères autres que scientifiques (p. 47-59) affrontent ces questions importantes.
- 8 On doit à Carol C. Mattusch des recherches fondamentales sur les bronzes à l'âge classique¹³ : le sujet est étroitement lié au thème traité si l'on considère la fébrilité qui s'empare des chercheurs lorsqu'il s'agit d'attribuer le dernier bronze découvert. Le cas des statues de Riace est exemplaire en ce sens (p. 111-115) : depuis la date de leur découverte, en 1972, tous les noms canoniques des grands sculpteurs du v^e siècle av. J.-C. ont été convoqués, de Myron à Onatas en passant par Phidias et Polyclète et d'autres moins célèbres, sans que l'on s'accorde sur une même hypothèse. Les deux sculptures ont été attribuées à deux artistes différents et il a été répété qu'entre l'exécution de la première et celle de la seconde une génération au moins s'était écoulée, et cela en dépit du fait que les différences entre les deux œuvres sont si minimes qu'elles rendent

plausible l'existence d'un même modèle d'origine dont elles seraient issues. Plutôt que d'en rester à l'idée d'un artiste unique, C. Mattusch montre comment les bronzes grecs sont plutôt produits dans un atelier où ils étaient préparés en série pour un commanditaire potentiel, observation qui réduit considérablement le concept d'originalité avec lequel l'art grec est traditionnellement distingué de l'art romain.

- 9 La deuxième partie du volume s'ouvre sur la réinterprétation de la fonction et du sens des supports ou « ponts » des sculptures en pierre ou en marbre (p. 205-223), puis est consacrée à l'interprétation de cas spécifiques revisités : le groupe des Gaulois Ludovisi (p. 225-248), les peintures d'Achille dans la Maison des Dioscures à Pompéi (p. 249-271), le type de la statue du jeune homme généralement attribué à l'entourage de Praxitèle et le type de l'Apollon citharède (p. 273-293). Même dans ce cas, les chercheurs offrent de nouvelles clés de lecture qui semblent plus convaincantes que les précédentes. L'étude de Michael Koortbojian (p. 173-204) articulée en quatre parties ("Motives for Display", "Form as Content", "Schema, Style" et "Symbol Alternating Forms of Attention") est celle qui, du point de vue méthodologique, présente le plus vaste spectre de relations possibles interférant dans la pratique de la réplique et de ses variantes. Les quatre statues du Satyre versant présentées dans la cavea du théâtre de la Villa de Domitien à Castel Gandolfo devaient conduire le spectateur antique par leur effet de répétition à s'interroger sur les relations possibles entre une œuvre d'art et son modèle, plutôt qu'au rapport formel entre les statues romaines et leur source présumée (p. 204).
- 10 Pour son livre, *The Aesthetics of Emulation...*, Ellen Perry a largement tiré profit du congrès organisé par E. Gazda (auquel elle participa d'ailleurs par une étude publiée à nouveau ici, p. 153-171) et notamment des suggestions de M. Koortbojian. Le point de départ de son travail constitue là encore une position en réaction contre la *Kopienforschung*, le but étant, comme elle le déclare dès les premières pages, « [...] d'examiner l'esthétique de l'imitation chez les Romains, qui explique la répétition, la variation et les formules visuelles dans l'art romain et démontre pour ces raisons que nous ne devrions pas considérer sans preuve que les sculptures mythologiques sont toutes, ou pour la plupart, des copies de chefs-d'œuvre célèbres »¹⁴ (p. 17). Aucune œuvre n'aurait pu mieux illustrer ce préambule que la sculpture antique qui a peut-être le plus frappé l'imaginaire moderne : l'*Apollon du Belvédère*. L'auteur fait porter sa critique sur les deux convictions traditionnelles (la reproduction d'une statue grecque et l'attribution de celle-ci à Léocharès) en montrant que les bases scientifiques de ces affirmations sont très fragiles.
- 11 S'appuyant fortement sur une analyse des sources antiques qui nous fournissent des informations directes et indirectes sur l'esthétique des Romains, E. Perry en offre une lecture qu'elle prend toujours soin de replacer dans son contexte, ce qui lui permet d'avancer des propositions convaincantes. Le concept qui, selon nous, sous-tend tout le livre, est celui de *decorum*, rendu par le terme *appropriateness*, et dont récemment Tonio Hölscher a, lui aussi, souligné l'importance dans la mesure où il fournit une clé d'interprétation de l'art romain¹⁵. Cette notion est développée tout au long des deux premiers chapitres de l'ouvrage. Sa valeur y est examinée dans l'ensemble de la société romaine et sa signification envisagée en fonction des commanditaires qui ont insufflé une dimension conservatrice au style, dans l'iconographie comme dans l'usage des œuvres d'art. Selon cette conception du *decorum*, il était nécessaire que les œuvres soient adaptées à leur contexte. Cependant, un comportement aussi conservateur de la part du commanditaire romain indique que le corpus de modèles transmis par le

monde grec se révéla inadéquat face aux exigences de la société romaine et suscita la multiplication des innovations. Ainsi convient-il que toutes les statues considérées par la *Kopienkritik* comme des copies libres et n'ayant donc pas pour fonction de reconstituer l'original grec soient considérées comme des créations romaines et, pour cette raison, étudiées en tant que telles. À travers l'exemple du type hellénistique de ce que l'on a appelé la *Vénus de Capoue*, dont l'iconographie est reprise pour de nouvelles compositions formelles au cours des I^{er} et II^e siècles ap. J.-C. (la *Victoire de Brescia*, la *Victoire sur la colonne Trajane* et les sculptures-portraits datant de l'époque d'Antonin), l'auteur montre comment certains artistes manipulaient une image effectivement créée en Grèce pour l'adapter à des contextes totalement inédits, en la transformant et la combinant à d'autres modèles jusqu'à donner vie à de nouvelles créations artistiques. Dans les deux derniers chapitres, l'auteur considère la position des artistes romains envers les maîtres grecs (*antiqui*), en démontrant l'importance que l'on donnait dans le monde romain à la *phantasia* de l'artiste, à savoir sa faculté d'imaginer une réalité au-delà de l'expérience. Dans sa conclusion, E. Perry met un terme à un autre préjugé qui a cours depuis Winckelmann et Visconti jusqu'à Furtwängler et même d'autres à sa suite selon lequel le plus grand nombre de répliques d'un certain type garantit sa célébrité. Certains chefs-d'œuvre grecs furent peu ou jamais copiés (le *Zeus d'Olympie*, l'*Apoxyomenos*...) et des sculptures romaines qui, au contraire, connurent un grand succès, ne peuvent être rapprochées d'aucun original grec. Cette absence d'archétype fait d'ailleurs qu'elles ne sont pas désignées par un nom mais par un type (le « type de Polyclète »).

- 12 Le livre d'E. Perry rassemble idées et débats qui circulent depuis longtemps dans le monde anglo-saxon et semblent peu mises à profit ailleurs¹⁶. Il inverse donc les tendances traditionnelles de l'historiographie classique : il convient de considérer les répliques comme un phénomène constitutif de l'art romain, plutôt que d'étudier cette pratique comme un sous-produit de cet art. Pour la première fois est développée dans un livre une argumentation articulée, complexe et convaincante de cette « esthétique de l'émulation » que l'on doit reconnaître comme caractéristique de l'art romain.

NOTES

1. « The scholarly ingenuity and time spent on attribution studies seems to grow as the years pass, yet with diminishing returns, and is perhaps the oddest phenomenon in all Classical scholarship », J. Boardman, *Greek Sculpture, The Classical Period*, (Londres, 1985), Paris, 1994, p. 8 (trad. F. Levy-Paoloni).

2. Sur l'autorité attribuée à ces sculptures dès le xv^e siècle de par leur contexte, voir Marcello Barbanera, *Original und Kopie. Bedeutungs- und Wertewandel und Wertewandel eines intellektuellen Begriffspaares seit dem 18. Jh in der Klassischen Archäologie*, Stendal, 2005.

3. Sur le rôle de Richardson et de Mengs dans ce contexte, voir l'étude fondamentale d'A. D. Potts, « Greek Sculpture and Roman Copies, I. Anton Raphael Mengs and the Eighteenth Century », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVIII, 1980, p. 150-173.

4. Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, intr. et notes de Daniela Gallo, (Dresde, 1764), Paris, 2005, trad. Dominique Tassel.
5. Pour une analyse de la position de Visconti au sujet des copies, voir Daniela Gallo, « Originali greci e copie romane secondo Giovanni Battista ed Ennio Quirino Visconti », dans *Labyrinthos*, XI-XII, 21/24, 1992-93, p. 215-239.
6. Il fut immédiatement salué par le public, à tel point qu'il fut traduit en anglais deux ans plus tard : *Masterpieces of greek sculpture. A series of essays on the history of art*.
7. Voir Sheree A. Jaros, *Roman Copies of Greek Sculpture and the Problem of the 'Nobilia opera'*, Diss. Columbia University, 1993, p. 135-184.
8. Reinhard Kekulé von Stradonitz, « Rec. a Adolf Furtwängler, *Die Meisterwerke der griechischen Plastik* », dans *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, VIII, 1895, p. 625-643.
9. « An anonymous product of an impersonal craft », Rhys Carpenter, *Greek Sculpture. A critical review*, Chicago 1970, p. VI.
10. Raimund Wünsche, « Der Jüngling von Magdalensberg : Studien zur römischen Idealplastik », dans *Festschrift Luitpold Dussler*, Munich 1972, p. 45-80 ; Walter Trillmich, « Bemerkungen zur Erforschung der römischen Idealplastik », dans *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, LXXXVIII, 1973, p. 247-282 ; Paul Zanker, *Klassizistische Statuen*, Mayence, 1974.
11. Tonio Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg, 1987.
12. Rosalind Krauss éd., *Retaining the Original. Multiple, Originals, Copies and Reproductions*, Hanovre/Londres, 1989.
13. Carol C. Mattusch, *Classical Bronzes: The Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Ithaca (New York), 1996.
14. « ...to examine the Roman aesthetics of imitation that explain repetition, variation, and visual formula in Roman art and to demonstrate by this means that we should not presume without evidence that mythological sculptures are all, or even mostly, copies of famous masterpieces ».
15. Tonio Hölscher, « Arte e società : il progetto di Bianchi Bandinelli per la generazione dei nipoti », dans Marcello Barbanera, *Storie dell'Arte antica. Atti del convegno Storia dell'arte antica nell'ultima generazione : tendenze e prospettive*, (colloque, Rome 2001), Rome, 2004, p. 22-23.
16. Voir Armando Cristilli, « Sculpture neapolitane al Museo Archeologico Nazionale di Napoli », dans *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologiae Storia dell'arte*, LV111, III s., XXVI, 2003, p. 28, où l'on insiste sur l'idée de « faiblesse » supposée des ateliers et des artistes, due à l'éloignement du modèle.

INDEX

Mots-clés : sculpture grecque, copie, art romain, kopienforschung, meisterforschung, historiographie, réplique, decorum, transformation

Keywords : Greek sculpture, copy, replica, roman art, kopienforschung, meisterforschung, historiography, decorum, transformation

Index chronologique : ANTIQUITÉ, 1800, 1900

Index géographique : Rome

AUTEURS

MARCELLO BARBANERA

Université *La Sapienza*, Rome, Faculté de sciences humaines