



dans les *Schriftquellen* d'Overbeck et le recueil récent de M. Muller-Dufeu (2002), leur regroupement sous les différents angles de vue envisagés ici n'en est pas moins nouveau et impressionnant, qui met pleinement en lumière les lacunes, approximations et erreurs éventuelles de notre information. Mais, sans doute, faut-il toujours rester prudent devant ces témoignages. Alors que la chose est parfaitement attestée pour les peintres de vases, faut-il nécessairement rejeter l'idée que Pantarkès ait été un « Lieblingsname », quand bien même on imagine assez mal que celui-ci ait été inscrit sur un des doigts du Zeus d'Olympie ? Et pourquoi douter (« Auch ich kann nicht daran glauben », p. 141) du passage de la *vita Taciti*, 16, 2 relatif aux cinq portraits de l'empereur (*semel togatus, semel chlamydatius, semel armatus, semel palliatus, semel uenatorio habitu*) dans la villa des *Quintilii* ? H. von Heintze (*Drei spätantike Porträtstatue, Ant. Plastik, I, Berlin, 1962, p. 7-32, pl. 1-18*) et Kl. Fittschen (*Siebenmal Maximinus Thrax, Arch. Anz., 1977, p. 319-326*) avaient donné, ce me semble, de bonnes raisons d'y accorder quelque crédit, confirmé désormais par le texte fameux de l'inscription de *Lucus Feroniae* sur les honneurs funèbres accordés à L. Volusius Saturninus (*AE 1972, 174*).
Jean Ch. BALTU

Alberto BACCHETTA, *Oscilla. Rilievi sospesi di età romana*. Milan, LED, 2006. 1 vol. 16 x 23,5 cm, 666 p., 63 pl. (IL FILARETE, 243). Prix : 68 €. ISBN 88-7916-327-9.

A. Bacchetta entend analyser un type particulier de reliefs en marbre, communément défini par les spécialistes par le terme latin *oscilla*. Il est question d'une catégorie de décors sculptés, destinés en particulier (mais pas de manière exclusive) à être disposés dans un contexte architectural de type résidentiel. L'objectif principal poursuivi par l'auteur est la classification morphologique des décors manufacturés de manière à fixer les caractéristiques propres à chaque typologie, et l'analyse des spécificités iconographiques. Cette dernière sera l'occasion de définir les grandes lignes du répertoire figuratif des *oscilla* et de mettre en lumière la référence spécifique à la sphère dionysiaque. L'historique des recherches, solidement fondé et critique, offre au lecteur un substrat d'informations essentiel pour aborder le sujet. Il prend en compte non seulement les sources classiques, mais aussi les études archéologiques. L'auteur s'attarde ensuite sur la définition terminologique du mot *oscillum*, au sens latin du terme, faisant référence à son emploi premier relatif à la suspension d'objets, et à son acceptation particulière qui englobe une dimension typologique, morphologique et fonctionnelle. A. Bacchetta complète ces considérations théoriques par une analyse synthétique et précise des caractéristiques techniques et des modalités d'exécution des *oscilla*. Il commente, en particulier, la différence de relief entre les deux côtés d'un même objet, le *recto* et le *verso*. Selon l'auteur, le côté principal de l'*oscillum* présente un relief plus accentué que le côté secondaire. Cette thèse trouve confirmation dans les analyses iconographiques des décors et l'étude de leur emplacement d'origine. Il convient d'imaginer le péristyle d'une *domus* romaine, amplement décoré d'*oscilla*, dont le côté présentant un relief accentué (*recto*) serait tourné vers le jardin, et celui présentant un relief plus léger serait dirigé vers l'intérieur du portique. Ce type de disposition devait permettre de profiter pleinement de la qualité visuelle du décor. L'étude se poursuit par l'analyse de quelques fresques pariétales décorant la

L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

78 2009

Casa del Bracciale d'Oro à Pompéi. Par la représentation entre autres *d'oscilla*, ces fresques semblent illustrer des pratiques culturelles sensiblement analogues à celles mentionnées par Virgile au livre II (380-392) des *Géorgiques*. Dans le contexte domestique tel que décrit par l'auteur antique, l'iconographie joue un rôle ornemental dépourvu de tout sens sacré. Au-delà de cette approche comparatiste, A. Bacchetta attribue l'origine de l'iconologie de ces peintures à un lointain substrat religieux « rustique » à caractère bachique. En effet, il défend la thèse selon laquelle les *oscilla* sont la dernière manifestation d'une pratique culturelle qui prévoit d'accrocher, à des arbres, des grottes ou à des structures architectoniques, des objets empreints d'une grande « sacralité », bien que dépourvus de toute expressivité, et réduits à une fonction proprement décorative. On soulignera la densité et la précision de l'analyse sur le débat complexe des origines et des modèles formels des reliefs en marbre suspendus. Cette analyse se fonde sur un commentaire fouillé des sources littéraires et une étude minutieuse du matériel archéologique. Dans sa conclusion, l'auteur propose une typologie formelle des *oscilla* en tenant compte de la synthèse des multiples influences formelles et de la diversité des traditions d'usage. En effet, on observe d'une part, la coutume de suspendre des boucliers en guise de présent, et d'autre part, la pratique culturelle champêtre selon laquelle divers objets sont suspendus comme *ex-voto*. Comme il a été dit ci-avant, cette pratique semble concerner essentiellement les objets de type sacré propres à la religiosité pastorale dionysiaque. En effet, selon l'auteur, il existerait un rapport direct entre la pratique de la suspension d'éléments ornementaux en marbre dans un contexte domestique, et la dimension religieuse des pratiques du culte bachique. La thèse est confirmée par le répertoire iconographique des *oscilla* en marbre, largement empreint des thématiques propres à la religion dionysiaque : personnages du thiasse du dieu, masques de théâtre, représentations de *xenia* et de sujets bucolico-pastoraux. Cette iconographie se retrouvera ensuite dans l'art topiaire romain, constituant un élément significatif du *viridarium* domestique, allusion au mythe du *paradeisos* oriental. En outre, l'ouvrage traite de la défonctionnalité des objets fabriqués à la main (masque, flûte de Pan, *thymiateria*, etc.) qui perdent totalement leur usage pratique au profit d'une fonction décorative, tendance caractéristique de la fin de l'époque hellénistique. À cette interprétation, par ailleurs amplement partagée, s'ajoute une signification plus profonde de l'objet qui, figé dans la pierre, devient la mémoire d'un acte en quelque sorte « éternel ». Un chapitre, bref mais important, est consacré à la production des *oscilla* et donc, aux ateliers de production. L'auteur fonde ce chapitre sur l'étude des sources archéologiques et des analyses stylistiques et formelles, bien qu'il reconnaisse l'arbitraire de ce type d'approche méthodologique. Il livre, tout d'abord, d'intéressantes considérations sur les motivations qui sous-tendent au choix, quasiment exclusif, du marbre pour la fabrication des *oscilla*. Ensuite et avant tout sur base de sources archéologiques, il identifie quatre ateliers de production du début de l'époque impériale (Aquilée, Athènes, Ostie et Vérone). Il rappelle également que le cas de Pompéi, souvent considéré comme un modèle interprétatif, ne peut être transposé comme tel dans cette étude. L'ouvrage traite également de la question du contexte chronologique de cette production ornementale dont la diffusion maximale s'étend de l'époque augustéenne au début du II^e siècle ap. J.-C. Il fait état également de la répartition géographique des trouvailles et de leur concentration, quasiment exclusive, dans les régions occidentales du monde

romain. En regard de ces considérations, l'auteur étudie la diffusion de ce type d'ateliers en Italie, en Gaule Narbonnaise, en Belgique, en Espagne et en Afrique et se concentre, en particulier, sur la région cisalpine qui représente, après le territoire vésuvien, l'aire géographique où l'emploi des *oscilla* est le plus répandu. En effet, le point de vue de l'auteur apporte un souffle nouveau à la thèse de Mario Denti. Dans son ouvrage, intitulé « *I Romani a Nord del Po* » et publié en 1991, M. Denti défend l'idée que la Cisalpine n'a pas été, même à l'époque républicaine, une région périphérique par rapport au centre majeur qu'était Rome. Bien que plus de 15 ans se soient écoulés depuis cette publication, certains archéologues et historiens urbanocentriques n'acceptent toujours pas cette idée. Par ailleurs, le phénomène d'adoption et de diffusion de l'utilisation des *oscilla* est attesté en Gaule Cisalpine à une époque relativement précoce (peut-être déjà à la fin de la période augustéenne), ne laissant pas la place à un quelconque « retard » qui a toujours été considéré comme une prérogative caractéristique de tout contexte « provincial ». Au contraire, le fait que les classes aisées de la Gaule Cisalpine choisissent librement les *oscilla* comme moyen de transmettre le répertoire iconographique dionysiaque, doit vraisemblablement être envisagé comme une volonté de leur part de parvenir à une rapide et profonde intégration culturelle avec la romanité urbaine. Le seul bémol de l'ouvrage, lié sans conteste aux choix éditoriaux, est le nombre – trop – important d'illustrations dont la qualité et le format ne sont pas satisfaisants, ce qui exige une lecture exhaustive de certains chapitres. Le catalogue qui recense 516 fragments (répartis entre *oscilla* circulaires, peltés, rectangulaires, en forme de *clipeus*, de flûte de Pan, faux ou douteux), et l'ample appareil bibliographique confèrent à cet ouvrage les qualités d'un précieux instrument de travail. Un tel recueil d'informations et de textes manquait certainement pour cette classe d'objets manufacturés, et constitue une excellente banque de données pour les études futures sur le sujet.

Marco CAVALIERI (traduit par Emmanuelle DRUART)