

MANUEL ROYO  
LORENZ E. BAUMER  
ANNE VIAL-LOGEAY (éds.)

# **LA FORCE DE LA COPIE**

**REGARDS CROISES SUR LES COPIES D'ŒUVRES  
ANTIQUES ET SUR LEUR RECEPTION, ENTRE  
PHILOGIE, ARCHEOLOGIE ET HISTOIRE DE L'ART**



**PETER LANG**

Lausanne · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

**Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Nationalbibliothek »**  
« Die Deutsche Nationalbibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche  
Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont  
disponibles sur Internet sous <<http://dnb.d-nb.de>>.

Publié avec le soutien de la Société académique de Genève,  
la Maison de l'histoire et le Département des sciences de  
l'Antiquité de l'Université de Genève, et de mécènes privés.

ISSN 2296-8628 • ISBN 978-3-0343-5516-2 (Print)  
E-ISBN 978-3-0343-5862-0 (E-PDF) • E-ISBN 978-3-0343-5863-7 (EPUB) •  
DOI 10.3726/b22912

**PETER LANG**



Open Access : Cette oeuvre est mise à disposition  
selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0.  
Pour consulter une copie de cette licence, visitez le site internet  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

© Manuel Royo, Lorenz E. Baumer, Anne Vial-Logeay et Vasiliki Barlou-Jaeggi,  
Hélène Bédoire-Besson, Julien Bellarbre, Patrizia Birchler Emery, François Blanchetière,  
Maurice Brock, Audrey Denis-Bosio, Emmanuel Dupraz, Immacolata Eramo,  
Guillaume Flamerie de Lachapelle, Corentin Luneau, Sam Mirelman,  
Virginie Nobs, Antoine Parlebas, Eugenio Polito, Hamidou Richer, Luke Roman,  
Michel Tarpin, 2025

Peter Lang Group AG  
Editions scientifiques internationales  
Lausanne 2025

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

# TABLE DES MATIÈRES

*Manuel Royo, Lorenz E. Baumer, Anne Vial-Logeay*

INTRODUCTION. La force de la copie : regards croisés sur les copies d'œuvres antiques et sur leur réception, entre philologie, archéologie et histoire de l'art..... 7

## UNE AFFAIRE DE MOTS

*François Blanchetière*

LA COPIE A L'ÉPREUVE DES MOTS ET DES TECHNIQUES.....13

*Lorenz E. Baumer*

LA COPIE COMME CONCEPT INTELLECTUEL. Historiographie d'un terme crucial dans l'histoire de l'art antique ..... 27

*Eugenio Polito*

LA MÉMOIRE DES FORMES. Copie et original dans la sculpture classique .....39

*Virginie Nobs*

COPIES OU RECRÉATIONS ? La transmission des modèles statuariques dans l'Antiquité et à l'époque moderne.....51

*Luke Roman*

“DRUNKEN PROMETHEUS”. The poetics of the copy in Martial's *Epigrams* ..... 69

*Hamidou Richer*

CULTURES ÉCRITES ET CULTURES ORALES : variations de « l'original » et de « la copie » dans les *Idylles* de Théocrite..... 87

*Guillaume Flamerie de Lachapelle*

« UN SINGE DE VIRGILE » ? Quelques appréciations touchant à l'originalité de Silius Italicus en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle ..... 97

## LA MULTIPLICITÉ DES USAGES DE LA COPIE, UNE QUESTION DE RÉCEPTION

*Emmanuel Dupraz*

COPIES SUR MATÉRIAU PÉRISSEABLE, SUR BRONZE, SUR PIERRE : les textes normatifs de l'Italie médio-républicaine..... 111

<i>Sam Mirelman</i> COPYING, BILINGUAL SCHOLARSHIP AND THE RECEPTION OF ANTIQUITY IN OLD BABYLONIAN MESOPOTAMIA (2000–1600 BC).....	125
<i>Immacolata Eramo</i> COPIER POUR INNOVER EN GUERRE. La réception des modèles classiques dans la littérature militaire byzantine.....	135
<i>Julien Bellarbre</i> LA COPIE DES OEUVRES DE L'ANTIQUITÉ DANS L'HISTORIOGRAPHIE MONASTIQUE AQUITAINE. L'exemple singulier de la <i>Chronique de Saint-Maixent</i> (XII <sup>e</sup> siècle).....	149
<i>Vasiliki Barlou-Jaeggi</i> EMBELLIR LE PASSÉ ? Les reproductions galvanoplastiques des Gilliéron.....	161
<i>Corentin Luneau</i> « HAUT EN COULEUR ». La mise en couleur des épreuves archéologiques, du Crystal Palace aux productions de l'atelier Gilliéron.....	175
<i>Patrizia Birchler Emery</i> COPIER POUR COMPRENDRE : l'archéologie expérimentale comme méthode de recherche.....	191
<i>Manuel Royo et Antoine Parlebas</i> LE GÉNIE ET LA MÉTHODE : Refaire de l'Antique au XVIII <sup>e</sup> siècle, un débat entre Diderot et Caylus.....	203
<i>Audrey Denis-Bosio</i> AUGUSTE VERCHÈRE DE REFFYE ET LES MACHINES DE GUERRE ROMAINES : copies et expérimentation dans l'archéologie sous le Second Empire.....	219
VERS UN CHANGEMENT DE PERCEPTION	
<i>Maurice Brock</i> LE <i>LAOCOON</i> DE BACCIO BANDINELLI (1520–1524) : entre copie et émulation.....	233
<i>Hélène Bédoire-Besson</i> LES BRONZES SUR MODÈLES ANTIQUES DE CAMPANIE DE L'ATELIER SABATINO DE ANGELIS ET FILS.....	249
<i>Michel Tarpin</i> LA RÉPLIQUE AU TEMPS DU NFT.....	257
INDICES	
Index des sources.....	269
Index géographique.....	273
Index des noms propres.....	277
ILLUSTRATIONS.....	285

# LA MÉMOIRE DES FORMES

## Copie et original dans la sculpture classique\*

Eugenio Polito

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

La grande majorité des sculptures classiques qui nous sont parvenues appartiennent, comme on le sait, à des séries de « copies ». Le sujet compte parmi les plus débattus qui soient dans la bibliographie récente, au sein de laquelle on peut signaler plusieurs ouvrages majeurs qui ont réexaminé en détail l'ensemble de la question<sup>1</sup>. Plutôt que de refaire ce travail, il s'agira ici de résumer les termes du problème et d'en retracer les grands jalons jusqu'à ce jour.

La prise de conscience du fait que les œuvres qui nous sont parvenues étaient des « copies » apparaît déjà à la Renaissance, sans pour autant provoquer de débat<sup>2</sup>. C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que la discussion sur les copies se déclenche et se développe. Le fait était connu de Winckelmann, qui n'en tira cependant pas de conséquences particulières : sa démarche ignorait la question de la

paternité des œuvres pour privilégier l'évolution de la forme ; plus révélatrice que ses ouvrages imprimés est une lettre adressée au Baron Philipp von Stosch en 1756, soit peu après la publication de ses *Réflexions sur l'imitation des ouvrages grecs dans la sculpture et la peinture*. Dans cette lettre, Winckelmann distinguait, en français, l'« ouvrage » de la « forme » : le Méléagre du Vatican « est une Statue qui assurément est d'un très grand mérite, cependant son Ouvrage ne correspond nullement à sa forme. Je m'imagine que cette Statue est une copie d'une Statue plus excellente d'un tems supérieur à celui dans lequel a été faite celle-ci. »<sup>3</sup>. En revanche, c'est à Anton Raphael Mengs et, plus tard, à Ennio Quirino Visconti que l'on doit d'avoir véritablement lancé le débat moderne sur les copies : le premier, en affirmant la nature de copies pour des chefs-d'œuvre célèbres, tels que les Niobides ou le Laocoon, déclencha de fortes réactions négatives dans le milieu culturel de son époque, alors même que son approche pragmatique se révéla bientôt correcte<sup>4</sup> ; le second était, avec son père Giovanni Battista, à l'origine de la première tentative systématique d'identification des copies et des critères permettant de les distinguer de présumés originaux<sup>5</sup>. À la même

\* La conception de cet article s'inscrit dans le cadre du projet PRIN 2020 « Space and Memory. How places and monuments of memory built social and cultural identity in the first-millennium BCE Italy », financé par le Ministère italien de l'Université et de la Recherche Scientifique. Je tiens à remercier les organisateurs de ce colloque de m'avoir donné l'occasion de réfléchir sur ce sujet, ainsi que Nicolas Laubry et Clément Bady pour la relecture de mon texte en français.

1 Ces lignes sont dédiées à la mémoire de mon ami Marcello Barbanera, auteur d'un essai significatif sur ce sujet : BARBANERA 2011, dernière version d'une étude parue aussi de BARBANERA 2006, puis BARBANERA 2008. Importants aussi JUNKER & al. 2008 ; BARTSCH & al. 2010 ; ANGISSOLA 2012 ; CURCIO 2020. D'autres textes seront mentionnés dans les notes suivantes.

2 HOFER 2005, p. 73.

3 Lettre dans WINCKELMANN 1952, p. 253–260 n. 164a (p. 258) ; Id. 2011, p. 258. Voir POTTS 1980, p. 156 note 24.

4 POTTS 1980 ; au contraire, les considérations sur les copies de quelques artistes, savants et voyageurs de la première moitié du siècle, tels que Joseph Addison, Jonathan Richardson sr. et jr. ou Pierre-Jean Mariette, avaient eu moins de résonance : voir HOFER 2005 ; BARBANERA 2011.

5 GALLO 1992/93.

époque, la découverte et le déplacement vers les grands musées d'Europe occidentale d'un nombre croissant de sculptures grecques « originales » des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles av. J.-C., comme les marbres du Parthénon et d'Égine, parvenus respectivement à Londres et à Munich, fournissaient pour la première fois des éléments de comparaison assurés avec les sculptures des grandes collections, et suscitaient un enthousiasme croissant, qui finit par vaincre les nombreuses perplexités initiales<sup>6</sup>. Plus généralement, on était arrivé à un tournant : si jusqu'alors la sérialité artisanale avait été perçue comme un élément incontournable de la sphère artistique, le concept de génie artistique connut son évolution, notamment grâce à Diderot<sup>7</sup> et à Kant, qui formula en 1790, dans la *Critique du jugement*, le concept romantique de l'artiste créateur<sup>8</sup>. Ce n'est qu'alors que la notion d'original prit définitivement la forme que nous lui attribuons encore aujourd'hui. Dans la pratique artistique, pourtant, la notion d'original a mis du temps à se manifester, tandis que les œuvres qui se conformaient à la tradition continuaient à prévaloir ; aux côtés des créations classicistes subsistait encore la pratique académique et commerciale de la copie, de l'ancien comme du moderne.

Mais la route suivie par l'étude de l'art classique était tracée : la recherche archéologique se développa ainsi en recherche des originaux grecs à travers la comparaison des informations données par les sources et les séries de copies, et permit de reconnaître des répliques d'œuvres célèbres dès l'Antiquité ; lorsqu'une telle recherche s'avérait vaine, on pensait pouvoir reconstituer l'apparence des originaux à l'aide de procédures combinatoires qui consistaient à extraire les parties jugées les meilleures des différentes copies et à les attribuer à un hypothétique modèle original. C'est ainsi qu'était née la « *Kopienforschung* ». Cette approche, qui faisait partie d'un courant plus vaste connu sous le nom d'archéologie philologique et développé surtout dans le contexte

germanique<sup>9</sup>, eut un rôle dominant au moins à partir des années 1830 et jusque dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, survivant aux profondes transformations initiées dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par la nouvelle approche des arts non classiques et de la sérialité introduite par l'école viennoise de Riegl et Wickhoff<sup>10</sup>. Encore en 1930, Salomon Reinach écrivait à propos du soi-disant Athlète Amelung, reconstitué par Walther Amelung peu avant sa mort en 1927 : « Admirons... cet athlète de Myron, se ceignant la tête d'un bandeau, dont il n'existe, à la vérité, qu'un plâtre, mais non moins authentique que le texte imprimé d'un manuscrit grec dont l'original aurait disparu ».<sup>11</sup> Le changement de perspective sur le thème des originaux introduit par Walter Benjamin, avec son concept d'« aura » attribué aux originaux au moment de leur reproductibilité technique, était pourtant proche<sup>12</sup>.

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, l'archéologie philologique avait produit une classification de plus en plus détaillée du patrimoine sculptural antique ; un grand pionnier comme Heinrich Brunn croyait pouvoir écrire une *Histoire des artistes grecs* en donnant ainsi la parole à la revendication kantienne de la prééminence de l'artiste créateur. Cette *Histoire* était évidemment opposée à l'histoire stylistique de Winckelmann<sup>13</sup>. Entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les premières décennies du XX<sup>e</sup>, des personnalités telles qu'Adolf Furtwängler et ses épigones avaient définitivement mis en ordre la grande construction de l'archéologie philologique, en établissant un canon de *nobilia opera* qui avait pu être déduit précisément des copies et de leur hiérarchie interne. Peu écoutée fut la critique serrée d'un archéologue de la même école

6 Voir par exemple MESSMAN 1973 ; ST. CLAIR 1998.

7 Voir BARON 2016.

8 KANT 1790, § 46–48.

9 Voir les différents points de vue dans STROCKA 2005 ; JUNKER *et al.* 2008.

10 Sur les effets de l'École viennoise d'histoire de l'art sur l'étude de l'art classique, voir encore BIANCHI BANDINELLI 1976, p. 109–123 ; plus généralement sur l'École viennoise, voir TRAUTMANN-WALLER 2011.

11 REINACH 1930, p. 148 s. (cité par PICOZZI 2015, p. 132–313). La reconstruction est publiée par BIEBER 1927.

12 BENJAMIN 2000.

13 BRUNN 1889.

allemande comme Reinhard Kekulé à l'égard de ce qui est considéré comme le chef-d'œuvre de l'archéologie philologique, les *Meisterwerke* de Furtwängler, parus en 1893<sup>14</sup> : Kekulé se moquait de la reconstitution d'œuvres perdues, comme si l'auteur avait à sa disposition des archives entières miraculeusement conservées. Avec les ajustements proposés par Georg Lippold dans son *Kopien und Umbildungen* de 1923<sup>15</sup>, qui reconnaissait des variantes et des réélaborations aux côtés de copies précises, introduisant une terminologie encore en usage aujourd'hui (par exemple « *Umbildungen* »), une partie de l'archéologie a continué et continue aujourd'hui encore à pratiquer une histoire de l'art classique fondée sur la *Kopienforschung*. D'ailleurs, même les archéologues de l'époque du positivisme exprimaient un jugement en substance négatif sur les copies, qu'ils analysaient et classaient dans le seul but de reconstituer les originaux grecs perdus. Dans l'atmosphère néo-idéaliste de l'entre-deux guerres, la dévalorisation des copies en tant que telles ne fit qu'augmenter ; Ernst Buschor avait écrit une histoire de la sculpture grecque basée presque uniquement sur des originaux<sup>16</sup>.

Après la Seconde Guerre mondiale, la tradition de la *Kopienforschung* aboutit à une véritable grammaire de la copie, destinée avant tout à établir la chronologie des copies elles-mêmes ; et pourtant, il s'agissait, et il s'agit toujours, d'un savoir ésotérique, confiné dans un cercle désormais de plus en plus restreint de savants, qui trouve son application dans la publication de sculptures et de catalogues, mais au sein duquel une codification accessible et plus largement partagée n'a pas vu le jour : un « manuel » de la copie manque, à l'exception de l'essai de Hans Lauter, paru en 1966<sup>17</sup>, qui se trouve être d'un usage difficile et qui présente trop peu d'illustrations. Dans ce contexte, cependant, un nouvel intérêt se manifesta pour

la place des copies dans l'histoire de l'art de l'époque romaine, bien qu'il demeurât tributaire d'une perspective encore classiciste<sup>18</sup>. Au même moment, un intérêt croissant pour l'art romain et pour la lecture historique de l'art, stimulé surtout par Bianchi Bandinelli, favorisa un tournant dans l'étude de la sculpture classique qui devait avoir des conséquences décisives, ouvrant ainsi la voie à l'appréciation de la sculpture romaine dans son contexte.

Cependant, c'est l'essai de Paul Zanker, *Klassizistische Statuen*, paru en 1974, qui provoqua un changement de rythme décisif dans l'étude de la sculpture idéale gréco-romaine<sup>19</sup>. Le constat que de nombreuses variantes apparaissaient parmi les répliques présumées d'originaux grecs avait conduit le savant à limiter le statut de véritables copies à quelques séries certainement attribuables à des *opera nobilia*, et à attribuer aux ateliers de la fin de la République et de l'époque impériale la création de types et de variantes basés sur des formes grecques traditionnelles, mais en substance autonomes et sans référence à un original spécifique. La figure ambiguë de Pasitèlès, sculpteur de Grande-Grèce actif dans la première moitié du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., auteur d'un canon d'*opera nobilia*, et pourtant défenseur convaincu de la pratique consistant à combiner plusieurs modèles pour créer de nouvelles œuvres, comme cela semble pouvoir être déduit des œuvres de ses élèves, semblait la plus appropriée pour caractériser le phénomène, qui s'étendit ensuite jusqu'à l'époque médio-impériale<sup>20</sup>.

Mais la vraie nouveauté a été le déplacement de l'intérêt de la sphère grecque vers la sphère romaine : désormais, l'étude de l'*Idealplastik* ne sera plus une opération sélective visant à épurer les copies des ajouts romains et à en tirer l'apparence des originaux ou la main des artistes grecs des V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles av. J.-C. ; au contraire, on s'attachera à utiliser la production sculpturale de la

14 FURTWÄNGLER 1893 ; compte-rendu de KEKULÉ 1895 ; voir à ce sujet HOFER 2005.

15 LIPPOLD 1923.

16 BUSCHOR 1936.

17 LAUTER 1966.

18 Voir le volume de BIEBER 1977.

19 ZANKER 1974.

20 ZANKER 1974, p. 49 ; voir encore BORDA 1953, et maintenant LA ROCCA 2017.

fin de la République et de l'époque impériale pour reconstruire d'abord les dynamiques historiques<sup>21</sup>, puis les « *Lebenswelten* », les espaces de vie que les sculptures contribuaient à caractériser<sup>22</sup> ; on s'interrogera sur les commanditaires, et surtout sur le point de vue des « usagers » de l'art romain, ce qui finira par devenir l'intérêt principal ; des paradigmes interprétatifs seront élaborés, comme celui proposé par Tonio Hölscher, qui voit dans l'art romain du début de l'époque impériale un véritable système sémantique<sup>23</sup> ; en même temps, la théorie du décor (*decor*, équivalent du terme grec de *prepon*) fera son chemin, saluée par bien des savants comme le *deus ex machina* des choix iconographiques dans les espaces publics et privés<sup>24</sup>. L'intérêt pour l'intentionnalité des « programmes décoratifs », qui avait prévalu dans les dernières décennies du siècle passé, a été suivi d'un rejet de cette même approche et d'un renversement de perspective : la réception est aujourd'hui devenue l'aspect central de la réflexion.

Sur ces aspects, les nouvelles orientations de la tradition savante allemande des études ont fini par rencontrer une ligne de recherche anglo-saxonne, qui, en s'affranchissant de l'assujettissement traditionnel au marché antiquaire, peu intéressé – si on me permet un euphémisme – aux provenances et donc aux contextes, abordait désormais la sculpture antique avec un regard apparemment plus libre et ouvert à de nouvelles questions. Les œuvres de Brunilde Sismondo Ridgway, puis celles d'Elisabeth Bartman, Miranda Marvin, Elaine Gazda, Ellen Perry et de bien d'autres

savants<sup>25</sup> ont durement attaqué la tradition de la *Kopienforschung*, définie comme une construction artificielle<sup>26</sup>, ou bien comme un effort inutile et inexplicable<sup>27</sup>, et ont fini par rompre presque complètement le lien entre l'*Idealplastik* de l'époque romaine et les modèles grecs. Brunilde Sismondo Ridgway, par exemple, en authentique cheffe de file de l'approche américaine de l'art classique, est allée jusqu'à nier l'attribution des célèbres Amazones aux prototypes du V<sup>e</sup> siècle réalisés pour le concours d'Éphèse évoqué par Pline (*NH* 34, 53), et à les définir comme des œuvres purement romaines ; c'est ainsi que s'exprimait la savante italo-américaine :

Lorsqu'une meilleure compréhension du style et des modes nous aura ouvert les yeux, il est probable que dans bien des cas, on ne parlera plus de copies romaines d'un original grec, mais d'originaux romains de style grec, en rendant finalement à César ce qui est à César<sup>28</sup>.

La sculpture de la fin de la République et du début de l'Empire fut désormais considérée comme un phénomène romain, digne d'être évalué en tant que tel, supprimant la macule honteuse de la copie. Cette approche a depuis été largement acceptée dans les milieux anglo-saxons, à tel point que l'on a parlé d'une « nouvelle orthodoxie »<sup>29</sup> par opposition à l'orthodoxie de la *Kopienforschung* ; elle a donné lieu sans aucun doute à d'importantes études de l'art romain en contexte, qui ont

21 En ce domaine, la plus grande influence a été exercée par le livre de ZANKER 1987, paru d'abord en allemand, puis traduit dans les langues les plus répandues des études classiques.

22 NEUDECKER & ZANKER 2005.

23 HÖLSCHER 1987.

24 HÖLSCHER 2009 ; HÖLSCHER 2018 ; voir aussi les six volumes issus du projet ERC "Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy (Decor)", coordonné par Annette Haug <https://cordis.europa.eu/project/id/681269/results> - <https://doi.org/10.3030/681269>, consulté le 27/01/2023).

25 RIDGWAY 1984 ; MARVIN 1989 ; BARTMAN 1992 ; GAZDA 2002 ; PERRY 2005 ; MARVIN 2008.

26 E.g. GAZDA 1995 p. 121.

27 BOARDMAN 1992, p. 8 : « The scholarly ingenuity and time spent on such attribution studies (*Kopienforschung*) seems to grow as the years pass, yet with diminishing returns, and is perhaps the oddest phenomenon in all Classical scholarship ».

28 RIDGWAY 1974, p. 17 : « When a greater understanding of style and fashions has opened our eyes, it is likely that in many cases we shall no longer speak of Roman copies of a Greek original, but of Roman originals in Greek style, in a belated restitution to Caesar of what is Caesar's ».

29 STEWART 2003, p. 234.

contribué à reconstituer des scénarios jusque-là négligés.

La dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle avait pourtant vu une importante série de contributions visant à clarifier le *status quaestionis* à partir de la tradition germanique : les mises au point de Carlo Gasparri, Hans-Ulrich Cain, Wilfried Geominy méritent ainsi d'être mentionnées<sup>30</sup>. En ce nouveau millénaire, la question de l'interprétation de l'*Idealplastik* a été abordée à plusieurs reprises. Parmi les publications européennes, on rappellera les actes du colloque *Original und Kopie*, tenu à Berlin en 2005, édités par Klaus Junker et Adrian Stähli, les livres de Anna Anguissola et Mariateresa Curcio, les essais de Marcello Barbanera, déjà mentionnés<sup>31</sup>, et bien d'autres contributions significatives<sup>32</sup>. De la même manière, on citera le catalogue des expositions *Serial/Portable Classic*, organisées par Salvatore Settis, en particulier celle qui s'est tenue à Milan en 2015<sup>33</sup>.

D'un côté, les études sur la sculpture idéale doivent aujourd'hui forcément tenir compte du contexte : de l'architecture, des espaces, du décor pictural, du mobilier ; l'archéologie contextuelle qui prévaut aujourd'hui, traditionnellement opposée aux études historico-artistiques – ces dernières étant accusées d'être détachées du contexte – semble pouvoir se marier idéalement avec cette ligne d'études. Il est toutefois difficile de ne pas percevoir une forme d'épuisement : dans une démarche qui réduit les choix iconographiques et la mise en place des sculptures aux strictes règles du décor, il y a un risque inhérent de tomber dans l'impasse de la tautologie. De l'autre, ceux qui ont cherché d'autres voies pour sauver la sculpture idéale de l'époque romaine à partir de la tradition de la *Kopienforschung* se sont en tout cas tournés

vers la fonction des sculptures dans le contexte romain : dès l'essai fondateur de Tonio Hölscher sur *L'art romain comme système sémantique*, paru en 1987<sup>34</sup>, on s'est demandé quelle part de la portée sémantique ou stylistique des modèles grecs restait active dans les échos que l'on aperçoit dans la sculpture romaine, en proposant une classification de la sculpture idéale sur la base de la fonction sémantique exercée par les différents genres dans des contextes variés ; plus récemment, certaines études ont cherché à souligner le caractère sériel de la sculpture romaine en valorisant son caractère de réservoir de schémas, de formes élémentaires douées de sens et réactivées selon les besoins dans les contextes les plus divers : la démarche de Salvatore Settis en est représentative<sup>35</sup> ; d'autres, au contraire, ont tenté de réutiliser les outils de la *Kopienforschung* afin de mettre en évidence l'existence d'une hiérarchie des copies, parmi lesquelles se détachent les copies définies par Luca Giuliani comme des « copies haute fidélité »<sup>36</sup> ; la présence de signatures d'artistes sur les copies ne ferait que renforcer cette hiérarchie qualitative et permettrait de contrecarrer la vision négative du concept de copie, commune aux partisans comme aux détracteurs de la *Kopienforschung* elle-même<sup>37</sup>.

Sur les deux fronts, d'ailleurs, on réfléchit, d'une part, sur la manière dont les modèles ont été abordés à travers les informations qui peuvent être déduites des sources classiques : de la comparaison avec la littérature rhétorique, émergent les catégories d'*interpretatio*, *imitatio*, *æmulatio*, qui semblent pouvoir se superposer aux différents degrés de fidélité ou d'indépendance par rapport aux modèles grecs présents dans les sculptures idéales romaines<sup>38</sup> ; d'autre part, on essaie toujours de définir, sur la base des rares sources, le niveau de connaissance possédé par les usagers en ce qui

30 GASPARRI 1994 ; CAIN 1998 ; GEOMINY 1999 ; voir aussi ZANKER 1992.

31 Voir note 1.

32 HUET & WYLER 2005 ; CALCANI 2010 ; REBAUDO 2016 ; PLATT 2019 ; PUCCI 2019 ; GIULIANI 2022. À ne pas négliger les réflexions générales de Clemente Marconi, présentes dans son introduction : MARCONI 2014.

33 SETTIS 2015.

34 Voir note 23.

35 SETTIS 2015, p. 279–283.

36 GIULIANI 2022, p. 56 ; p. 62–63.

37 REBAUDO 2019 ; REBAUDO 2020.

38 PERRY 2005 ; ANGUISSOLA 2012 ; Synthèses dans ANGUISSOLA 2014 ; ANGUISSOLA 2018 ; LA ROCCA 2019, p. 594 ; PUCCI 2019.

concerne les modèles grecs, et la nature de l'intérêt pour les formes d'ascendance grecque, qui semble être largement orienté vers le contenu, et donc plutôt sémantique que stylistique.

Très peu de voix s'élèvent désormais pour défendre le rôle des sculptures romaines dans la reconstitution des modèles grecs : on note par exemple la position de Sascha Kansteiner, pourtant assez isolée, qui a postulé l'existence de modèles grecs pour des sculptures d'époque romaine déjà classées comme « *klassizistische Statuen* »<sup>39</sup>. En revanche, pour la reconstitution de l'art grec, on utilise désormais presque exclusivement des originaux (comme le faisait Buschor dans les années 1930), en éliminant ainsi certainement de notre image les marges d'erreur dues à l'infidélité des copies, tandis que la plastique de l'époque romaine ne vaut que pour la caractérisation des *Lebenswelten* qui lui sont contemporaines. La distance entre les deux parties de la Méditerranée s'est ainsi accrue : si l'on excepte un nouvel intérêt pour la sculpture de l'époque romaine en Grèce, qui a pris son essor seulement au cours des dernières décennies, ce qui permet parfois de renouer des fils trop souvent hâtivement coupés<sup>40</sup>, l'histoire de la sculpture grecque et celle de la sculpture du monde romain empruntent désormais des chemins éloignés.

En ce qui concerne le monde grec, la connaissance de la sculpture archaïque et classique s'est développée de manière non négligeable depuis l'époque de l'archéologie philologique. Néanmoins, dans la recherche contemporaine, il y a de moins en moins de traces de réflexions sur l'évolution formelle de la plastique grecque ; cette tradition d'études est de plus en plus isolée par la « nouvelle orthodoxie », puisqu'elle doit faire confiance à des copies présumées. La persistance d'écoles minoritaires vouées à l'attributionnisme, qui a parfois pris des accents grotesques, à l'éternelle recherche

des échos des mains des grands maîtres, qu'on a voulu reconnaître dans le moindre vestige de la sculpture romaine, a certainement contribué à jeter le discrédit sur une histoire de l'art fondée sur les copies ; contre cette tendance, Adolf Borbein en appelait à juste titre à la légitimité d'une histoire du *Zeitstil*, face à l'inutilité substantielle de nommer des mains illustres pour chaque produit d'un art fondé en grande partie sur la persistance de traditions d'atelier<sup>41</sup>. Un possible retour à la *Meisterforschung*, mais sur des bases plus solides, semble toutefois envisagé par Carlo Gasparri, qui, à plusieurs reprises, a appelé de ses vœux l'avènement d'une nouvelle saison d'études consacrées à la reconstruction du fonctionnement et du champ d'action des ateliers de sculpteurs de l'époque romaine : selon lui, ce serait un préalable à tout raisonnement sur les modèles grecs utilisés par les ateliers d'époque romaine<sup>42</sup>. Mais cet immense travail en est à peine à ses débuts.

Il n'est pas surprenant, cependant, qu'après avoir déchiré la toile tissée en deux cents ans de recherches par la *Kopienforschung*, il soit difficile de placer des œuvres nouvellement découvertes, parfois aussi sensationnelles que les bronzes de Riace, dans un cadre crédible au sein de l'histoire de l'art grec. Bien que l'idée de la dérivation d'un seul modèle pour les deux statues classiques, soutenue par Carol Mattusch sur des bases métrologiques, semble en contradiction avec l'observation que, dans les deux cas, il s'agissait d'un moulage direct, entraînant la perte du modèle en terre cuite<sup>43</sup>, il faut admettre que tous les deux correspondent largement à une idée iconographique et formelle commune à bien d'autres statues du début de l'âge classique, dans une perspective de production sérielle déjà en usage à l'époque archaïque, comme l'a montré entre autres Volker Michael Strocka<sup>44</sup> ; c'était tout simplement une pratique courante au sein d'ateliers qui

39 KANSTEINER 2005, avec la transcription du débat animé qui a suivi la contribution de Kansteiner aux pages 70–72.

40 Voir par exemple : STEPHANIDOU-TIVERIOU *et al.* 2012.

41 BORBEIN 2005, part. p. 228.

42 GASPARRI 1994 ; ID. 2007.

43 Tout récemment MATTUSCH 2018, part. p. 181 s. ; voir par contre MALACRINO 2022, part. p. 83–84.

44 STROCKA 1979.

répondaient à de grandes commandes et réalisaient des monuments complexes et articulés, ou des séries de monuments similaires sur plusieurs générations, de manière collective, coordonnés par un ou plusieurs maîtres, comme cela a été reconnu à toutes les époques de l'art grec.

Même à l'époque moderne, et au moins jusqu'en pleine Renaissance, l'activité de l'artiste reste profondément liée à la tradition et à la pratique de l'atelier ; ce n'est qu'avec la Renaissance avancée qu'émerge la figure d'un artiste créateur qui fournit le dessin et laisse à l'atelier le soin de le traduire en une œuvre achevée<sup>45</sup> ; mais ce n'est qu'avec la théorisation kantienne que s'ouvrira la voie pour libérer l'artiste du mécanisme jusqu'alors incontournable de l'imitation/émulation. Dans l'Antiquité, ce processus n'intervient peut-être qu'à l'état embryonnaire : la perspective sur l'art classique héritée de Pline et issue des textes de la fin de l'époque classique et de l'époque hellénistique connaît des phénomènes d'évolution technique et formelle, au sein desquels les figures d'artistes, tels que Phidias, Polyclète, Lysippe, Zeuxis, Parrhasius ou Apelle, apparaissent clairement comme des fondateurs et des innovateurs, admirés et payés, à l'opposé de la classification traditionnelle des artistes en *banauoi*, opérant en filigrane depuis l'époque archaïque jusqu'à l'époque impériale<sup>46</sup>. Si l'art grec est avant tout une affaire de tradition d'ateliers et d'imitation réussie du passé, c'est aussi une histoire de ruptures et d'innovations dans le sillon de la tradition, attribuées par des sources antiques, certes peut-être de manière rhétorique, aux grands maîtres. Il semble donc peu utile de se priver des copies romaines et des outils de la *Kopienforschung* pour reconstituer la constellation des formes d'art grecques, au sein de laquelle la documentation des

soi-disant originaux, comme à l'époque classique et tardo-classique, laisse de profondes lacunes<sup>47</sup>. Est-il donc encore légitime de s'interroger sur l'héritage formel créé par les ateliers grecs de l'époque classique, et non pas seulement dans la perspective de l'usage qu'en firent les ateliers d'époque romaine ? Je le pense, à supposer qu'on veuille encore se risquer à une lecture de la forme, qui, pourtant, est évidemment très démodée ; et je crois aussi que, avec la plus grande circonspection et en tenant compte des mille mises en garde de la critique moderne, nous pouvons faire appel à la personnalité des artistes quand d'importantes discontinuités sont évidentes, en reconnaissant au moins une certaine légitimité à la perspective de lecture de l'histoire de l'art marquée par de grandes personnalités que nous a légué la tradition des traités grecs conflués dans l'œuvre de Pline<sup>48</sup>. La production sérielle et la répétitivité des produits des ateliers romains ne seront alors que le résultat de la poursuite d'une pratique d'atelier remontant à l'époque archaïque, qui s'est accentuée vers la fin de l'hellénisme pour des raisons historiques et culturelles bien connues ; et les productions elles-mêmes seront à considérer comme des témoignages ambivalents de ce long processus : d'une part, des échos parlant encore d'une tradition par ailleurs tragiquement incomplète, celle de l'héritage formel et iconographique grec et de ses maîtres, opérant dans le sillage et le respect de pratiques d'atelier séculaires, mais étant aussi créateurs de formes plutôt qu'exécuteurs ultimes d'« originaux » irrémédiablement perdus ; d'autre part, des témoignages d'un remaniement continu de ce patrimoine formel au service de nouveaux

45 Voir par exemple BORBEIN 2005, p. 223 sq.

46 Voir les synthèses de COARELLI 1980 ; SALADINO 1998 ; TANNER 2006, p. 141–149.

47 Ces considérations correspondent plus ou moins à ce que POLLITT 1996, en part. p. 14–15, exprimait il y a presque trente ans, avec une position toujours équilibrée et acceptable.

48 L'approche monographique à l'œuvre des artistes anciens, pratiquée avec largesse par exemple à l'occasion des grandes expositions sur Polyclète (BECK & al. 1990), Lysippe (MORENO 1995), ou Praxitèle (PASQUIER & MARTINEZ 2007), demande pourtant beaucoup de circonspection ; voir par exemple les *caveat* chez PROST 2006.

commanditaires et de nouveaux contextes ou espaces de vie à l'époque romaine.

Luca Giuliani a affirmé récemment que « dans les universités d'Europe continentale, les étudiants en archéologie classique continuent d'apprendre le métier de critique des copies »<sup>49</sup>. Je crains au contraire que ce ne soit pas le cas : une telle pratique didactique disparaît rapidement au profit d'un enseignement entièrement centré sur les contextes archéologiques, sur les technologies désormais nécessaires à leur étude et sur les informations, principalement d'ordre économique, sociologique et anthropologique, qui émergent de ces contextes ; là où l'attention est encore portée sur les artefacts artistiques, ceux-ci sont trop souvent traités avec ennui, ou bien ils servent à esquisser le comportement de leurs utilisateurs, souvent réduits à des entités abstraites détachées de leur contexte historique : l'archéologie classique a désormais produit le fantôme de l'observateur, une figure généralement postulée a priori et de manière anhistorique – avec le risque de réduire l'espace d'action de l'histoire de l'art classique à un éloge inconscient, mais toujours répété avec enthousiasme, de Trimalcion.

Nos musées regorgent de sculptures extraordinaires, fruits de techniques très raffinées transmises de génération en génération jusqu'aux ateliers aphrodisiens de l'Antiquité tardive, qu'on ne songe plus aujourd'hui à étudier sans tenir compte de leurs contextes : pourtant, ce n'est pas en déplaçant dans les musées les copies romaines, qui sont exposées selon un ordre basé sur la chronologie des prototypes présumés, au profit d'un ordre reposant sur les contextes romains trop souvent inconnus, ou bien sur la chronologie des copies elles-mêmes<sup>50</sup>, que l'on rendra à ces sculptures la centralité qu'elles ont aujourd'hui perdue dans la culture contemporaine. Que nos étudiants continuent à se familiariser avec les formes classiques et apprennent à les regarder et à les comparer, dans les salles de cours universitaires comme dans les musées et dans les nombreuses et

extraordinaires gypsothèques qui ont survécu au tremblement de terre des nouvelles archéologies et des nouvelles orthodoxies, c'est un vœu d'arrière-garde : et pourtant, laissez-moi espérer que cet héritage du savoir, cette construction culturelle qu'on nomme « *Kopienforschung* », quoique purgée de ses excès, survivra et nous permettra encore de considérer ces artefacts extraordinaires comme des témoins culturels capables de nous parler de la Grèce ainsi que de Rome.

## Bibliographie

- ANGUISSOLA 2012 : A. Anguissola, *'Difficillima imitatio'. Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, Rome, 2012.
- ANGUISSOLA 2014 : A. Anguissola, « The Prestige of Copies. Greek Originals and the Roman Art of Imitation », in : B., Backes & C., von Nicolai, eds., *Kulturelle Kohärenz durch Prestige*, Munich, 2014, p. 133–166.
- ANGUISSOLA 2018 : A. Anguissola, « Estetica e pratica dell'emulazione. Copie e repliche nel mondo romano », in : M. Barbanera, A. Pinelli et M. Serlorenzi, eds., *Il classico si fa pop. Di scavi, copie e altri pasticci* (catalogue de l'exposition, Rome, Palazzo Massimo, Crypta Balbi, 13 décembre 2018 - 7 avril 2019), Milan, 2018, p. 166–177.
- BARBANERA 2006 : M. Barbanera, *Original und Kopie : Bedeutungs- und Wertewandel eines intellektuellen Begriffspaares seit dem 18. Jahrhundert in der Klassischen Archäologie*, Stendal, 2006.
- BARBANERA 2008 : M. Barbanera, « Original und Kopie : Aufstieg und Niedergang eines intellektuellen Begriffspaares seit dem 18. Jahrhundert in der Klassischen Archäologie », in : JUNKER & al. 2008, p. 35–61.
- BARBANERA 2011 : M. Barbanera, *Originale e copia nell'arte antica : Origine, sviluppo e prospettive di un paradigma interpretativo*, Mantova, 2011.
- BARON 2016 : K. Baron, « Le temps du génie : Diderot et la création artistique », in : *Diderot et le temps* [en ligne], Aix-en-Provence, 2016, p. 275–289 – URL : <http://books.openedition.org/pup/10823>, consulté le 09 juin 2023 – DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.10823>
- BARTMAN 1992 : E. Bartman, *Ancient sculptural copies in miniature*, Leiden, 1992.

49 GIULIANI 2022, p. 55.

50 HUET & WYLER 2005, p. 167.

- BARTSCH & al. 2010 : T. Bartsch & al., éd.s., *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, Berlin – New York, 2010.
- BECK & al. 1990 : H. BECK, P. C. BOL & M. BÜCKLING, éd.s., *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik* (catalogue de l'exposition, Francfort sur M. 1990), Mayence, 1990.
- BENJAMIN 2000 : W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version 1939), in : *Œuvres, III*, Paris, 2000.
- BIANCHI BANDINELLI 1976 : R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Rome – Bari, 1976.
- BIEBER 1927 : M. Bieber, « Wiederherstellung einer myronischen Athletenstatue durch W. Amelung », *JDAI*, 42, 1927, p. 152–157.
- BIEBER 1977 : M. Bieber, *Ancient copies : Contributions to the history of Greek and Roman art*, New York, 1977.
- BOARDMAN 1992 : J. Boardman, *Greek Sculpture. The Classical Period*, London, 1992.
- BORBEIN 2005 : A. H. Borbein, « Sinn und Unsinn der Meisterforschung », in : Strocka 2005, p. 223-234.
- BORDA 1953 : M. Borda, *La scuola di Pasiteles*, Bari, 1953.
- BRUNN 1889 : H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, Braunschweig/Stuttgart 1853–1859, 2<sup>e</sup> éd., Stuttgart, 1889.
- BUSCHOR 1936 : E. Buschor, *Die Plastik der Griechen*, Berlin 1936.
- CAIN 1998 : H. U. Cain, « Copie dai «mirabilia» greci », in : Settis, S., éd., *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 2. *Una storia greca*, 3. *Trasformazioni*, Turin, 1998, p. 1221–1244.
- CALCANI 2010 : G. Calcagni, « Alle origini della copia », in : Mazza, C., éd., *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, San Casciano Val di Pesa, 2010, p. 41–64.
- COARELLI 1980 : F. Coarelli, *Artisti e artigiani in Grecia : guida storica e critica*, Rome-Bari, 1980.
- CURCIO 2020 : M. Curcio, *L'arte romana oltre l'autore. Originalità, imitazione e riproduzione*, Milan, 2020.
- FURTWÄNGLER 1893 : A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig, 1893.
- GALLO 1992/93 : D. Gallo, « Originali greci e copie romane secondo Giovanni Battista ed Ennio Quirino Visconti », *Labyrinthos*, 21–24, 1992/93, p. 215–251.
- GASPARRI 1994 : C. Gasparri, « Copie e copisti », in : *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale. II Suppl.*, 2, Rome, 1994, p. 267–280.
- GASPARRI 2007 : C. Gasparri, compte-rendu de STROCKA 2005, *BJ*, 207, 2007, p. 381–384.
- GAZDA 1995 : « Roman Sculpture and the Ethos of Emulation. Reconsidering Repetition », *HSPH*, 97, 1995, p. 121–156.
- GAZDA 2002 : E. K. Gazda, éd., *The Ancient Art of Emulation : Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor, 2002.
- GEOMINY 1999 : W. Geominy, « Zwischen Kennerschaft und Cliché. Römische Kopien und die Geschichte ihrer Bewertung », in : *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, Stuttgart, 1999, p. 38–59.
- GIULIANI 2022 : L. Giuliani, « Il problema delle copie romane. Un dissenso transatlantico », *Eidola*, 19, 2022, p. 49–68.
- HOFTER 2005 : M. R. Hofter, « Der Zeugniswert der antiken Kopien. Zur Kontroverse zwischen Adolf Furtwängler und Reinhard Kekulé », in : STROCKA 2005, p. 73–81.
- HÖLSCHER 1987 : T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg, 1987 (*AHAW*, 1987, 2).
- HÖLSCHER 2009 : T. Hölscher, « Architectural Sculpture : Messages ? Programs ? Towards Rehabilitating the Notion of 'Decoration' », in : P. Schultz & R. von den Hoff, éd.s., *Structure, Image, Ornament : Architectural Sculpture in the Greek World (Proceedings of an International Conference held at the American School of Classical Studies, 27–28 November 2004)*, Oxford, 2009, p. 54–67.
- HÖLSCHER 2018 : T. Hölscher, *Visual Power in Ancient Greece and Rome : Between Art and Social Reality*, Oakland, Cal., 2018.
- HUET & WYLER 2005 : V. Huet & St. Wyler, « 'Copies romaines d'un original grec' ou les arts grecs revisités par les Romains », *Métis*, NS 3, 2005, p. 151–177.
- JUNKER & al. 2008 : K. Junker, A. Stähli, & Chr. Kunze, éd.s., *Original und Kopie : Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst (Akten des Kolloquiums in Berlin, 17.-19. Februar 2005)*, Wiesbaden, 2008.
- KANSTEINER 2005 : S. Kansteiner, « Furtwänglers Vorstellung von der Wiederholung bestimmter Bildmotive in der griechischen Skulptur. Versuch einer Bewertung anhand von Beispielen aus der männlichen Idealplastik », in : STROCKA 2005, p. 61–70.

- KANT 1790 : E. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin, Libau, 1790, § 46–48.
- KEKULÉ 1895 : R. Kekulé, *Compte-rendu de Furtwängler 1895*, *GGA*, 8, 1895, p. 625–643.
- LA ROCCA 2017 : E. La Rocca, « Sulla bottega di Pasiteles e di Stephanos. I. Il gruppo di Oreste e Elettra da Pozzuoli e il concetto di serialità », in : B. Ferrara & L. Cicala, eds., *Kithon Lydios : Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco*, Naples, 2017, p. 875–895.
- LA ROCCA 2019 : E. La Rocca, « Greek sculptors in Rome. An art for the Romans », in : O. Palagia, éd., *Handbook of Greek sculpture*, Berlin, 2019, p. 579–619.
- LAUTER 1966 : H. Lauter, *Zur Chronologie römischer Kopien nach originalen des V. Jahrhunderts*, Bonn, 1966.
- LIPPOLD 1923 : G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, Munich, 1923.
- MALACRINO 2022 : C. Malacrino, « La scoperta, i restauri, le esposizioni. Storia di due capolavori del Mediterraneo », in : C. Malacrino, R. Di Cesare & L. Spina, *Bronzi di Riace*, Milano, 2022, p. 73–87.
- MARCONI 2014 : C. Marconi, , éd., *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Oxford 2014 (online éd., Oxford Academic, 3 Nov. 2014) – DOI : <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199783304.001.0001>, consulté le 18 mai 2023.
- MARVIN 1989 : M. Marvin, « Copying in Roman Sculpture. The Replica Series », in : *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions. (Proceedings of the Symposium, Baltimore, 8 - 9 March, 1985)*, Washington, 1989, p. 29–45 (= *Roman Art in Context. An Anthology*, Englewood Cliffs, 1993, p. 161–188).
- MARVIN 2008 : M. Marvin, *The Language of the Muses : the Dialogue between Roman and Greek Sculpture*, Los Angeles, 2008.
- MATTUSCH 2018 : C. Mattusch, « La tecnica del bronzo in Grecia e l'idea degli "originali" », in : M. Barbanera, A. Pinelli, & M. Serlorenzi, eds., *Il classico si fa pop. Di scavi, copie e altri pasticci (catalogue de l'exposition, Rome, 13 décembre 2018 - 7 avril 2019)*, Milan, 2018, p. 178–187.
- MESSMAN 1973 : F. J. Messman, « Richard Payne Knight and the Elgin Marbles Controversy », *British Journal of Aesthetics*, 13 (1), 1973, p. 69–75.
- MORENO 1995 : P. Moreno, éd., *Lisippo. L'arte e la fortuna* (catalogue de l'exposition, Rome, 1995), Rome, 1995.
- NEUDECKER & ZANKER 2002 : R. Neudecker & P. ZANKER, eds., *Lebenswelten : Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit (Symposium Rom, 24.-25. Januar 2002)*, Wiesbaden, 2005 (*Palilia*, 16).
- PASQUIER & MARTINEZ 2007 : A. Pasquier & J. L. Martinez, eds., *Praxitèle. Un maître de la sculpture antique* (catalogue de l'exposition, Paris, 2007), Paris, 2007.
- PERRY 2005 : E. Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, New York, 2005.
- PICOZZI 2015 : M. G. Picozzi, « Recovered masterpieces. Walther Amelung in his workshop » [« Capolavori ritrovati. L'officina di Walther Amelung »], in : SETTIS 2015, p. 129–134, 311–315.
- PLATT 2019 : V. Platt, « De l'original perdu à la série : nouvelles approches des multiples gréco-romains », *Perspective*, 2, 2019, p. 165–178 – URL : <http://journals.openedition.org/perspective/15200>, consulté le 09 juin 2023 ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.15200>.
- POLLITT 1996 : J. J. Pollitt, « Introduction: Masters and Masterworks in the Study of Classical Sculpture », in : O. Palagia & J. J. Pollitt, eds., *Personal Styles in Greek Sculpture (Yale Classical Studies, 30)*, Cambridge, 1996, p. 1–15.
- POTTS 1980 : A. D. Potts, « Greek Sculpture and Roman Copies I : Anton Raphael Mengs and the Eighteenth Century », *JWI*, 43 :1. 1980, p. 150–173.
- PROST 2006 : F. Prost, « La monographie d'artiste de l'Antiquité grecque. Pratiques, apories, adaptations », *Perspective*, 4, 2006, p. 536–556 ; <http://journals.openedition.org/perspective/10381>, consulté le 12 juin 2023 ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.10381>.
- PUCCI 2019 : G. Pucci, « La copia degli antichi e dei (post) moderni », in : *Una lezione di archeologia globale. Studi in onore di Daniele Manacorda*, Bari, 2019, p. 99–104.
- REBAUDO 2016 : L. Rebaudo, « Originali, copie e copisti nel mondo ellenistico e romano », *Eidola*, 13, 2016, p. 63–75.
- REBAUDO 2019 : L. Rebaudo, « Ἀπολλωνιος αρχιου Αθηναιος εποησε. Il problema delle firme dei copisti », *Mare internum*, 11, 2019, p. 43–54.
- REBAUDO 2020 : L. Rebaudo, « Le firme dei copisti », *RdA*, 44, 2020, p. 169–196.
- REINACH 1930 : S. Reinach, « Courrier de l'art antique », *Gazette des beaux-arts*, 106, 1930, 1, p. 141–157.
- RIDGWAY 1974 : B. S. Ridgway, « A Story of Five Amazons », *AJA*, 78, 1974, p. 1–17.
- RIDGWAY 1984 : B. S. Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture : The Problem of the Originals*, Ann Arbor, 1984.
- SALADINO 1998 : V. Saladino, « Artisti greci e committenti romani », in : S. Settis, éd., *I Greci. Storia Cultura Arte Società, 2. Una storia greca, III. Trasformazioni*, Turin, 1998, p. 965–990.

- SETTIS 2015 : S. Settis, éd., *Serial/portable classic. The Greek canon and its mutations* (catalogue des expositions, Milan, 9 mai - 24 août 2015 - Venise, 9 mai - 13 septembre 2015), Milan, 2015.
- ST. CLAIR 1998 : W. St. Clair, *Lord Elgin and the Marbles*, 3<sup>e</sup> éd., Oxford, 1998.
- STEPHANIDOU-TIVERIOU & al. 2012 : Th. Stephanidou-Tiveriou, P. Karanastase & D. Damaskos, édés., Κλασική παράδοση και νεότερα στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας (*Proceedings of the International Conference in Thessaloniki, 7–9 May 2009*), Thessalonique, 2012.
- STEWART 2003 : P. Stewart, *Statues in Roman Society*, Oxford, 2003.
- STROCKA 1979 : V. M. Strocka, « Variante, Wiederholung und Serie in der griechischen Bildhauerei », *JDAI*, 94, 1979, p. 143–173.
- STROCKA 2005 : V. M. Strocka, éd., *Meisterwerke (Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler, Freiburg i. Br., 2003)*, Munich, 2005.
- TANNER 2006: J. Tanner, *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society, and Artistic Rationalisation*, Cambridge, 2006.
- TRAUTMANN-WALLER 2011 : C. Trautmann-Waller, *L'école viennoise d'histoire de l'art*, Rouen, 2011 (*Austriaca*, 72, Juin 2011).
- WINCKELMANN 1952 : J. J. Winckelmann, *Briefe*, Vol. 1, Berlin, 1952.
- WINCKELMANN 2011 : J. J. Winckelmann, *Briefe : Kritisch-Historische Gesamtausgabe. Band 1, 1742–1759*. Berlin, Boston, 2011.
- ZANKER 1974 : P. Zanker, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mayence, 1974.
- ZANKER 1987 : P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich, 1987.
- ZANKER 1992 : P. Zanker, « Nachahmen als kulturelles Schicksal », in : Chr. Lenz, éd., *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert : Vier Vorträge*, Munich, 1992, p. 9–24.

# LISTE DES ILLUSTRATIONS

Classées dans l'ordre des contributions indiquées dans la table des matières

## *François Blanchetière, La copie à l'épreuve des mots et des techniques*

- fig. 1 : Auguste Rodin, quatre chefs-modèles du *Baiser* pour les éditions de la maison Barbedienne, 1899-1904 ; bronze ; H. 71, 60, 40 et 25 cm respectivement ; Paris, musée Rodin (photo © Musée Rodin / Christian Baraja) ..... 16
- fig. 2 : Auguste Rodin, *Le Penseur*, 1882, bronze, fonte Alexis Rudier, avant 1937 (restauré sous la direction de Tonny Beentjes entre 2007 et 2011) ; H. 72 cm ; Laren, Singer Museum (photo © Paul Kramer)..... 17
- fig. 3 : Victor Baltard, *Restauration des temples de la Piété, de Junon et de l'Espérance à Rome*, entre 1834 et 1838 ; dessin à la mine graphite et à l'aquarelle sur papier ; H. 19 ; L. 38,2 cm ; Paris, musée d'Orsay (photo © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt)..... 18
- fig. 4 : Atelier romain, *Vénus d'Arles*, marbre (de l'Hymète ?), fin du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. ; bras en marbre de Carrare ajoutés par François Girardon en 1683 ; H. 220 ; L. 102 ; P. 65 cm ; Paris, musée du Louvre (photo © Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Daniel Lebé / Carine Déambrosis). ..... 20
- fig. 5 : Atelier de moulage du Louvre, *Vénus d'Arles* (dans son état antérieur à la restauration de Girardon), plâtre, épreuve tirée en 1913 d'un moule pris sur l'épreuve ancienne conservée à Arles ; Paris, musée du Louvre (photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Anne Chauvet)..... 20
- fig. 6 : Reconstitution de la partie supérieure de la tour aux visages du temple du Bayon, à Ankor Vat, Cambodge ; épreuves en plâtre patinées, tirées de moules pris sur les reliefs en grès, par Urbain Basset, sculpteur, en 1881 ; Paris, musée national des Arts asiatiques – Guimet (photo © MNAAG, Paris, Dist. GrandPalaisRmn / Thierry Ollivier)..... 21
- fig. 7 : Coupe béotienne, vers 550-530 avant J.-C. ; céramique à décor peint ; H. 13,8 ; D. 21 cm ; Paris, musée Rodin (collection personnelle de Rodin) (photo © F. Blanchetière) ..... 22
- fig. 8 : Auguste Rodin, *Fleurs dans un vase*, maquette pour le marbre, vers 1905 ; plâtre et brique ; H. 33 ; L. 28 ; P. 29,2 cm ; Paris, musée Rodin (photo © F. Blanchetière) ..... 22
- fig. 9 : Schéma de principe des relations entre objets (modèle, moule, épreuve) et processus (moulage et tirage) dans une opération de reproduction par moulage © François Blanchetière ..... 24

- fig. 10 : Pantographe de sculpteur en cours de manipulation pour une opération d'agrandissement ; entreprise SDDM, Amblainville (Oise), 2012 (photo © F. Blanchetière) ..... 24

*Virginie Nobs, Copies ou créations ? La transmission des modèles statuariés dans l'Antiquité et à l'époque moderne*

- fig. 1 : Moulage moderne de la copie romaine du tyranoctone Harmodios, copie romaine conservée à Naples, Musée archéologique national, provenant de Tivoli © Université de Genève, collection des moulages, inv. 3 (photo : Virginie Nobs). ..... 54
- fig. 2 : Moulage moderne d'un fragment de moulage antique provenant de Baïes, visage d'Aristogéiton. © Université de Genève, collection des moulages, inv. 94 (photo : Jürg Zbinden)..... 54
- fig. 3 : Gravure représentant le « Marforio », statue colossale de l'Océan, avant restauration. Aujourd'hui exposée dans la cour du Palazzo Nuovo, Musées du Capitole (Rome). AQUILA DE SANTIS, ALBERTI 1584, fig. 5 © Source gallica.bnf.fr / BnF..... 60
- fig. 4 : Gravure du groupe dit « Pasquino », l'œuvre est replacée dans son contexte moderne en tant que « statue parlante ». VON SANDRART 1680, fig. 10 © The Getty Research Institute .....61
- fig. 5 : Gravure de la statue dite « Antinoüs », avant restauration. PERRIER 1638, n° 53. © The Getty Research Institute .....62
- fig. 6 : Gravure de la statue dite « Antinoüs », représenté complété. VON SANDRART 1680, fig. 50. © The Getty Research Institute. ....62
- fig. 7 : Gravure représentant une statue de la déesse Hygie, *Encyclopédie*, « Dessein. Figures drapées », pl. XXIX. © Bibliothèque Mazarine ..... 63
- fig. 8 : Gravure représentant une statue de la déesse Hygie. PERRIER 1638, n° 65. © The Getty Research Institute ..... 63
- fig. 9 : Gravure de la statue dite « Antinoüs », avec mesures. Audran 1683, n°11. © Source gallica.bnf.fr / BnF ..... 64
- fig. 10 : Gravure de la Vénus Médicis, avec mesures. AUDRAN 1683, n°15. © Source gallica.bnf.fr / BnF ..... 64

*Vasiliki Barlou-Jaeggi, Embellir le passé ? Les reproductions galvanoplastiques des Gilliéron*

- fig. 1 : Assemblage de répliques galvaniques du trésor de Mycènes, par É. Gilliéron. Carte postale de l'Association universelle des postes, sortie après l'Exposition Universelle de Paris 1900. École française d'Athènes, Archive Gilliéron (EFA-FEG, s.n.). Photo : N946-024 (Eirini Miari) ..... 164
- fig. 2 : Masque dit d'Agamemnon, en face : l'original ; profil : galvanocopie par É. Gilliéron. Original : Musée National d'Athènes. Photo : après Karo 1930/33 no. 624 pl. LII..... 166

fig. 3 :	Reproduction du masque dit d'Agamemnon par É. Gilliéron, Musée August Kestner, Hanovre, inv. 1901.7s. Photo : Christian Tepper, libre de droits (CC BY-NC-SA 4.0) .....	166
fig. 4 :	Reproduction du masque dit d'Agamemnon, Berlin, collection privée. Photo : Antonia Weiße, Humboldt Universität zu Berlin.....	167
fig. 5 :	Reproduction du masque dit d'Agamemnon, Lausanne Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, Inv. MI/1430-FS. Photo : Vasiliki Barlou-Jaeggi.....	167
fig. 6 :	Reproduction du masque dit d'Agamemnon. Berlin, Collections du Winckelmann-Institut de la Humboldt-Universität, inv. I 27. Photo : Antonia Weiße, Humboldt Universität zu Berlin .....	168
fig. 7 a :	Tête de lion reconstituée, Reproduction par É. Gilliéron, 1901. Collection des moulages de l'Université de Genève, inv. 119.37. Photo : Viviane Siffert .....	169
fig. 7 b :	Tête de lion en onze fragments. Reproduction par É. Gilliéron, 1901. Collection des moulages de l'Université de Genève, inv. 119.38. Photo : Viviane Siffert .....	169
fig. 8 :	Reproduction d'une coupe en argent avec incrustation dorée de Mycènes, effectuée par É. Gilliéron, 1901. Collection des moulages de l'Université de Genève, inv. 119.3. Photo : Viviane Siffert .....	170
fig. 9 :	Reproduction argentée du grand vase en albâtre de Mycènes, effectuée par É. Gilliéron, 1901. Collection des moulages de l'Université de Genève, inv. 119.7. Photo : Jürg Zbinden.....	170

*Corentin Luneau, « Haut en couleur ». La mise en couleur des éprouves archéologiques, du Crystal Palace aux productions de l'atelier Gilliéron*

fig. 1 :	<i>Workshop of the Egyptian Court</i> , Philip Henry Delamotte, ca. 1853, inv. T00057-81, Tab.442.a.5, plate 16 © Courtesy of the British Library Board .....	176
fig. 2 :	<i>Niobe and her Family</i> , Philip Henry Delamotte, ca. 1854, inv. 2005.100.801-20c © Metropolitan Museum of Art.....	178
fig. 3 :	<i>The Greek Court</i> (détail), Philip Henry Delamotte, ca. 1854, inv. 39295 © Victoria & Albert Museum .....	179
fig. 4 :	<i>Assyrian Court. Façade towards the Nave</i> , Philip Henry Delamotte, ca. 1854, inv. 2005.100.801-15a © Metropolitan Museum of Art.....	182
fig. 5 :	<i>Pheidias and the Frieze of the Parthenon</i> , Lawrence Alma-Tadema, 1868-69, huile sur bois d'acajou, H. 72 cm, L. 110 cm, inv. 1923P118 © Courtesy of the Birmingham Museums Trust .....	184
fig. 6 :	<i>Arthur Evans</i> (détail), 1901, inv. GB 1648, Alb. 8, p. 58 © Ashmolean Museum .....	187
fig. 7 :	<i>Sir Arthur Evans among the Ruins of the Palace of Knossos</i> , William Blake Richmond, 1907, inv. WA1907.2, Ashmolean Museum © GTS-TG.....	187
fig. 8 :	« <i>Ladies in Blue</i> », ca. 1525-1450 av. J.-C., fresque sur plâtre, restauration d'Émile Gilliéron père, Musée archéologique d'Héraklion © ArchaiOptix.....	188

- fig. 9 : Reproduction des « *Ladies in Blue* », Émile Gilliéron fils, 1927, plâtre peint, H. 101 cm, L. 155 cm, inv. 27.251, Metropolitan Museum of Art © Penta Springs Limited ..... 188

*Patrizia Birchler Emery, Copier pour comprendre : l'archéologie expérimentale comme méthode de recherche*

- fig. 1 : Cours d'été de céramique expérimentale néolithique à Lambayanna, Grèce, 2020 © Projet Baie de Kiladha ..... 192
- fig. 2 : Cours d'été de réduction de minerai de cuivre à Ayia Varvara, Chypre, 2019 © Projet Yephyriaris..... 192
- fig. 3 : stage de construction romaine, Genève, Suisse, 2022 © Laboratorium Romanum ..... 192
- fig. 4 : Le fort romain reconstruit de Saalburg, Allemagne. Photographie Holger Weinandt, CC BY-SA 3.0 DE DEED ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saalburg\\_-\\_Haupteingang\\_2009.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saalburg_-_Haupteingang_2009.jpg)) ..... 193
- fig. 5 : Reconstitution d'une maison palafittique de l'âge du Bronze présente dans le parc du Laténium, Neuchâtel, Suisse. Photographie Laténium, CC BY-SA 3.0 DEED (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lat%C3%A9nium-parc-maison-bronze.jpg>)..... 195
- fig. 6 : Guédelon, le chantier en août 2021 © Rolf Krahl / CC BY 4.0 (via Wikimedia Commons) ..... 195
- fig. 7 : Cours d'été de céramique expérimentale néolithique, Grèce 2016 et 2020 © Projet Baie de Kiladha : essai de différentes techniques de façonnage..... 198
- fig. 8 : Cours d'été de céramique expérimentale néolithique, Grèce 2016 et 2020 © Projet Baie de Kiladha : four à cheminée à tirage vertical et four à fosse..... 198
- fig. 9 : Cours d'été de céramique expérimentale néolithique, Grèce 2020 © Projet Baie de Kiladha : fouille du four à fosse creusé en 2019 et comblé après la cuisson..... 198

*Manuel Royo et Antoine Parlebas, Le génie et la méthode : Refaire de l'Antique au XVIIIe siècle, un débat entre Diderot et Caylus*

- fig. 1 : Frontispice du *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire par M. le comte de Caylus, de l'académie des Belles-Lettres et M. Majault, Docteur de la Faculté de Médecine en l'Université de Paris, et ancien Médecin des Armées du Roi*, Genève, 1755. .... 205
- fig. 2 : Joseph-Marie Vien (1716–1809), *Marchande à la toilette*, 1763, huile sur toile, 117 x 140 cm, Fontainebleau, Musée national du château, inv. 8424, ©Wikicommons ..... 207
- fig. 3 : Peinture murale de la Villa de San Marco, I<sup>er</sup> s. apr. J.-C., 29 x 35 cm, Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. MAN 9180 ©MR. .... 207

- fig. 4 : *Antichità d'Ercolano esposte ; Le pitture antiche d'Ercolano*, Naples, 1762, t. III, pl. VII, p. 41, ETH-Bibliothek Zürich, Rar 9883 GF, <https://doi.org/10.3931/e-rara-1305>, ©CC BY-SA 4.0 DEED ..... 207
- fig. 5 : Louis-Joseph Le Lorrain (1715–1759), *L'Embarquement des Grecs après la prise de Troie*, gravure sur cuivre dans *MAI*, t. XXVII, 1761, pl. I, p. 34, Bibliothèque publique de Nancy, fonds Thiery-Solet, M-TS-ES-00113©Wikicommons. .... 211
- fig. 6 : Louis-Joseph Le Lorrain (1715–1759), *La Descente d'Ulysse aux enfers*, gravure sur cuivre, dans *MAI*, t. XXVII, 1761, pl. II, p. 34, Bibliothèque publique de Nancy, fonds Thiery-Solet, M-TS-ES-00114, © Licence ouverte Etalab..... 211
- fig. 7 : Hendrick Goltzius (1558 – 1617), *Hercule Farnèse*, ca. 1592, daté 1617, papier, gravure sur cuivre, 42.7 cm. x 30.8 cm, Munich, Staatliche Graphische Sammlung, ©wikicommons..... 213
- fig. 8 : Atelier de Guglielmo Della Porta (1490/1500–1577), *Jambes de l'Hercule Farnèse*, 1546, marbre, H. 83 et 91 cm, Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. MAN 138151–138152 ©AP ..... 213
- fig. 9 : *Hercule Farnèse*, ca. 210-220 apr. J.-C., marbre parien, H. 317 cm, Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. MAN 6001 (Cat. R. 0280), détail ©AP ..... 214

*Audrey Denis-Bosio, Auguste Vercheres de Reffye et les machines de guerre romaines : copies et expérimentation dans l'archéologie sous le Second Empire*

- fig. 1 : Modèle réduit de catapulte, bois, laiton, cuivre, acier, Verchère de Reffye, Saint-Germain-en-Laye MAN, vers 1860, cl. Audrey Denis-Bosio ..... 224
- fig. 2 : Modèle réduit de baliste, bois, laiton, cuivre, acier, Verchère de Reffye, Saint-Germain-en-Laye, vers 1860, cl. Audrey Denis-Bosio ..... 225
- fig. 3 : *Légionnaire de Bartholdi*, reconstitution d'un soldat romain et de ses armes, MAN, Saint-Germain-en-Laye, cl. Audrey Denis-Bosio..... 228

*Maurice Brock, Le Laocoon de Baccio Bandinelli (1520–1524) : entre copie et émulation*

- fig. 1 : *Laocoon*, Cité du Vatican, musées du Vatican, Museo Pio Clementino, inv. MV.1059.0.0, marbre, h = 208 cm (sans le soubassement), état actuel, © Cl. Amélie Bernazzani ..... 234
- fig. 2 : Giovanni Antonio da Brescia, *Laocoon*, Londres, British Museum, inv. 1845,0825.707, gravure sur cuivre, 283 × 250 mm, vers 1506, © wikicommons ..... 234
- fig. 3 : Anon. d'Italie du nord (Bologne ?), *Laocoon*, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung der Kunstakademie, inv. KA (FP) 7032, 375 × 287 mm, plume et encre brune, lavis de brun, fond ultérieurement peint en bleu, entre 1506 et 1508, <http://www.digitalsculpture.org/laocoon/chronology/>..... 235
- fig. 4 : Marco Dente, dit Marco da Ravenna, *Laochoon*, gravure sur cuivre, 476 × 322 mm, avant 1523, © wikicommons..... 235

- fig. 5 : Baccio Bandinelli, *Laocoon*, Florence, Galleria degli Uffizi, inv. Scult. 1914 n° 284, marbre, h = 186,6 cm (sans le soubassement), 1520-1524, d'après Detlev Heikamp et Beatrice Paoluzzi Strozzi, éd.s., *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493-1560)* (catalogue d'exposition, Florence, musée du Bargello, 2014), Florence, 2014 .....236
- fig. 6 : Vincenzo de' Rossi, *Laocoon*, coll. priv., marbre, h = 210 cm, après 1584, d'après Detlev HEIKAMP, *Il Laocoonte di Vincenzo de' Rossi*, Florence, 2017..... 246
- fig. 7 : *Laocoon*, Cité du Vatican, musées du Vatican, Museo Pio Clementino, inv. MV.1059.0.0, marbre, h = 208 cm (sans le soubassement), état actuel, détail de le tête du prêtre troyen, © wikicommons, cc-by-2.0..... 246
- fig. 8 : Baccio Bandinelli, *Laocoon*, Florence, Galleria degli Uffizi, inv. Scult. 1914 n° 284, marbre, h = 186,6 cm (sans le soubassement), 1520-1524, détail de la tête du prêtre troyen, © wikicommons, cc-by-2.0 <https://flickr.com/photos/127226743@N02/26071035654>.....247



EGeA

## Etudes genevoises sur l'Antiquité

*Etudes genevoises sur l'Antiquité - EGeA* est une collection rattachée au Département des sciences de l'Antiquité de l'Université de Genève, Faculté des lettres. La série publie des thèses de doctorat, des monographies, des ouvrages collectifs et des actes de colloques scientifiques issus de recherches du Département des sciences de l'Antiquité de l'Université de Genève ou des ouvrages avec une contribution substantielle d'un ou de plusieurs membres du Département.

La série couvre tous les domaines représentés au sein du Département des sciences de l'Antiquité de l'Université de Genève, avec, dans l'intérêt de l'interdisciplinarité, une ouverture sur d'autres domaines avoisinants.

### Ouvrage parus

- Vol. 1. Lorenz E. Baumer, Patrizia Birchler Emery, Matteo Campagnolo (éds.), *Le voyage à Croton: découvrir la Calabre de l'Antiquité à nos jours. Actes du Colloque international organisé par l'Unité d'archéologie classique du Département des sciences de l'Antiquité, Université de Genève, 11 mai 2012. (Kroton 1). ISBN 978-3-0343-1329-2. 2015.*
- Vol. 2. Michel Aberson, Maria Cristina Biella, Massimiliano Di Fazio, Manuela Wullschleger (éds), *Entre archéologie et histoire : dialogues sur divers peuples de l'Italie préromaine. E pluribus unum? L'Italie, de la diversité préromaine à l'unité augustéenne, vol. I. ISBN 978-3-0343-1324-7. 2014.*

- Vol. 3. Michel Aberson, Maria Cristina Biella, Massimiliano Di Fazio, Manuela Wullschleger (éds), *L'Italia centrale e la creazione di una koiné culturale? I percorsi della «romanizzazione». E pluribus unum? L'Italie, de la diversité préromaine à l'unité augustéenne*, vol. II. ISBN 978-3-0343-2072-6. 2016.
- Vol. 4. Patrick Maxime Michel (dir.), *Rites aux portes. Actes du colloque organisé les 2-3 mai 2014, Université de Genève*. ISBN 978-3-0343-3044-2. 2017.
- Vol. 5. Youri Volokhine, Bruce Fudge & Thomas Herzog (éds), *Barbe et barbues. Symboliques, rites et pratiques du port de la barbe dans le Proche-Orient ancien et moderne*. ISBN 978-3-0343-3611-6. 2019.
- Vol. 6. Michel Aberson, Maria Cristina Biella, Massimiliano Di Fazio, Manuela Wullschleger (éds), *Nos sumus Romani qui fuimus ante... Memory of ancient Italy*. ISBN 978-3-0343-2889-0. 2020.
- Vol. 7. Julien Beck (éd.), *Journée d'études égéennes. Actes de la rencontre du 3 novembre 2012 à l'Université de Genève*. ISBN 978-3-0343-3776-2. 2020.
- Vol. 8. María José Estarán Tolosa, Emmanuel Dupraz, Michel Aberson (éds), *Des mots pour les dieux. Dédicaces cultuelles dans les langues indigènes de la Méditerranée occidentale*. ISBN 978-3-0343-3401-3. 2021.
- Vol. 9. Anne-Françoise Jaccottet (éd.), *Rituels en image - Images de rituel. Iconographie – Histoire des religions – Archéologie*. ISBN 978-3-0343-3908-7. 2021.
- Vol. 10. Marc Duret, *In Agro Crotoniensi – Archéologie et histoire de Crotone durant la période romaine. (3ème siècle av. J.-C. – 6ème siècle apr. J.C.)*. ISBN 978-3-0343-3907-0. 2023.
- Vol. 11. Manuel Royo, Lorenz E. Baumer, Anne Vial-Logeay (éds.), *La force de la copie. Regards croisés sur les copies d'œuvres antiques et sur leur réception, entre philologie, archéologie et histoire de l'art*. ISBN 978-3-0343-5516-2. 2025.