

## Des ruines au musée. La destinée de la sculpture classique

Monsieur Salvatore Settis

### Abstract

From Ruin to Museum. The Destiny of Classical Sculpture.

For centuries, Greek and Roman sculptures found amongst the ruins of classical sites have been as they still are transferred to museums. From deserted ruins to glorious collections and museums this is normally understood as sudden leap from the darkness of dead civilization to the splendour of new one. This new interest in classical antiquities is one of the main components of the Re-naissance (or re-birth namely, of Classical antiquity). But closer scrutiny discovers significant nuances and intermediary stages. The re-use of classical sculptures in religious buildings in the Middle Ages often deliberate was the background for the rise of interest on the part of artists in ancient sculpture as model for their works. Artists inspired the first collectors of antiquities and public museums gradually evolved from private collections. The article explores the phases of this process from re-use to collections through to museums as well as its relations to the growth of Art History as literary genre and as discipline.

### Citer ce document / Cite this document :

Settis Salvatore. Des ruines au musée. La destinée de la sculpture classique. In: Annales. Economies, sociétés, civilisations. 48<sup>e</sup> année, N. 6, 1993. pp. 1347-1380;

doi : <https://doi.org/10.3406/ahess.1993.279220>

[https://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1993\\_num\\_48\\_6\\_279220](https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279220)

Fichier pdf généré le 13/04/2018

## DES RUINES AU MUSÉE

### La destinée de la sculpture classique

Salvatore SETTIS

#### *L'art classique sorti de ses ruines*

Vers 170-160 avant J.-C., le roi de Pergame Eumène II décide, pour célébrer une victoire guerrière, d'élever sur l'acropole de sa capitale un autel aux proportions inédites, décoré d'une grandiose *Gigantomachie*, qui fait aujourd'hui partie des plus célèbres monuments de l'art antique<sup>1</sup>. Après des siècles d'oubli, l'autel est retrouvé à partir de 1871 au cours de fouilles allemandes ; grâce à l'intervention personnelle de Bismarck, et en échange d'une aide financière aux victimes de la guerre russo-turque, en 1878 la Sublime Porte donne la permission de transporter la série entière des reliefs sculptés à Berlin, où ils sont remontés dans un musée destiné à cet effet, le Pergamonmuseum (fig. 1). Depuis cette date, et à nouveau après les destructions de la seconde guerre mondiale et la reconstruction, c'est à Berlin qu'il faut se rendre pour voir l'autel de Pergame. Un monument dynastique de très grand prestige, perdu de vue pendant des siècles, entrainé dans un nouvel horizon urbain, pour célébrer les succès d'un autre Empire. A l'exposition de la Königliche Akademie der Künste en 1886, une copie de la frise de l'autel sert de socle à une copie du temple de Zeus d'Olympie (une autre

\* Ce texte s'inspire de plusieurs conférences données en différentes occasions : d'abord, au Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica (Californie), puis à Hambourg, Kunstgeschichtliches Seminar, à Francfort, Liebighaus, à Venise (Fondation Cini), et à Locarno, Bibliothèque cantonale (dont une version enregistrée puis transcrite a été publiée, en dehors de tout contrôle de ma part, dans les *Quaderni di Storia*, n° 376, 1993, pp. 45-64). Il s'appuie enfin sur un ensemble de trois cours tenus à l'École Pratique des Hautes Études, 4<sup>e</sup> Section. Mes remerciements vont à Véronique Rouchon Mouilleron pour sa collaboration à la rédaction française du texte.

1. Pour la chronologie de l'autel de Pergame, voir T.-M. SCHMIDT, « Der späte Beginn und der vorzeitige Abbruch der Arbeiten am Pergamonaltar », dans *Phryomachos-Probleme*, Mayence, 1990, p. 142 ss.

## LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

fouille allemande de l'époque), et une grande procession de mille cinq cents figurants fête, ou plutôt donne en représentation, le triomphe d'Attale, premier roi de Pergame. A cette époque, le blason placé sur la maison de la mission archéologique de Pergame mêle, dans une éloquence toute héraldique, l'aigle prussien, le casque colonial et les outils de l'archéologue (fig. 2). En cette même année 1886, des moulages de plâtre permettent de reproduire le monument et de le répandre<sup>2</sup>. L'archéologie et la Prusse ont fait, pour la célébrité de l'autel, au moins autant qu'Eumène et ses sculpteurs, et l'autel de Pergame est devenu partie intégrante de l'histoire allemande. C'est ce que montre, presque cent ans plus tard, le début du dernier roman de Peter Weiss, *Die Aesthetik des Widerstandes* (1975), qui s'ouvre sur une longue description d'une gigantomachie, dans laquelle on ne tarde pas à reconnaître celle de Pergame. La scène se situe en 1937 : la voix du narrateur se déplace graduellement de la frise vers le public du Pergamonmuseum, et y repère, dans un mélange dramatique, les chemises brunes des nazis et les militants de la gauche ouvrière. La lutte des dieux et des géants évoque la lutte politique ; et, par un effet de miroir, chaque drame renvoie le reflet de l'autre<sup>3</sup>.

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 1. — L'Autel de Pergame aux Musées de Berlin sur une photographie de 1908. Photographie Staatliche Museen, Berlin.

2. H. Joachim SCHALLES, *Der Pergamonaltar zwischen Bewertung und Verwertbarkeit*, Francfort-sur-le-Main, 1986.

3. Voir également, de Peter WEISS, « Laokoon oder über die Grenzen der Sprache », Rede anlässlich der Entgegennahme des Lessingpreises der freien und Hansestadt Hamburg am 23. April 1965, Hambourg, 1965.



FIG. 2. — L'aigle prussien au casque colonial, armé des outils de l'archéologue (1885). Photographie tirée de H.-J. Schalles, *Der Pergamonaltar*, Francfort, 1986, p. 10, fig. 3.

Naturellement, l'autel de Pergame s'insérait à l'origine dans un réseau d'édifices très dense, et le paysage de désolation et de ruines dans lequel travaillaient, il y a cent ans, les archéologues allemands, contraste singulièrement avec la riche urbanisation de la capitale des Attalides. Or cet espace urbain demeure insaisissable pour nous. Nous ne nous représentons pas cet autel comme ayant été transporté d'une ville (Pergame) vers une autre (Berlin), mais comme des ruines d'un monde disparu, le monde gréco-romain, transférées vers l'espace du musée dans une capitale européenne. A nos yeux, le Musée se présente pour nous comme le lieu de la connaissance et de la recomposition, dont les ruines ne seraient que le négatif, lieu de la destruction et de l'oubli. Comme le montrent les pages de Peter Weiss, le brusque déménagement des ruines vers le musée s'est bientôt traduit par un rapide processus de *réappropriation* et de *réactualisation*.

C'est là, je crois, l'image de référence courante pour le public des Musées archéologiques : les trésors d'art arrachés à l'oubli des siècles, traînés dans les musées, ont été tirés des ruines qui les avaient préservés, mais en les éloignant du regard ; comme c'est le cas, par exemple, pour l'*Auguste* de Prima Porta découvert en 1863 près de Rome, et aujourd'hui au Musée du Vatican (fig. 3). Auparavant, une autre image s'impose, celle de l'archéologue aristocrate, en quête de trésors cachés qu'il veut insérer ensuite dans sa collection particulière. Sur le frontispice du catalogue de sa deuxième collection de vases, Sir William Hamilton se fait représenter avec sa femme Emma, tandis qu'à Nola en Campanie, ils président aux fouilles d'une tombe remplie de

## LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 3. — La découverte de la statue d'Auguste, dite de Prima Porta, près de Rome (1863). Photographie Dépt d'Archéologie, Université de Pise.

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 4. — Sir William Hamilton et Lady Emma assistent aux fouilles de Nole. Frontispice du catalogue de la deuxième collection de vases de sir William Hamilton 1791. Photographie Dépt d'Archéologie, Université de Pise.

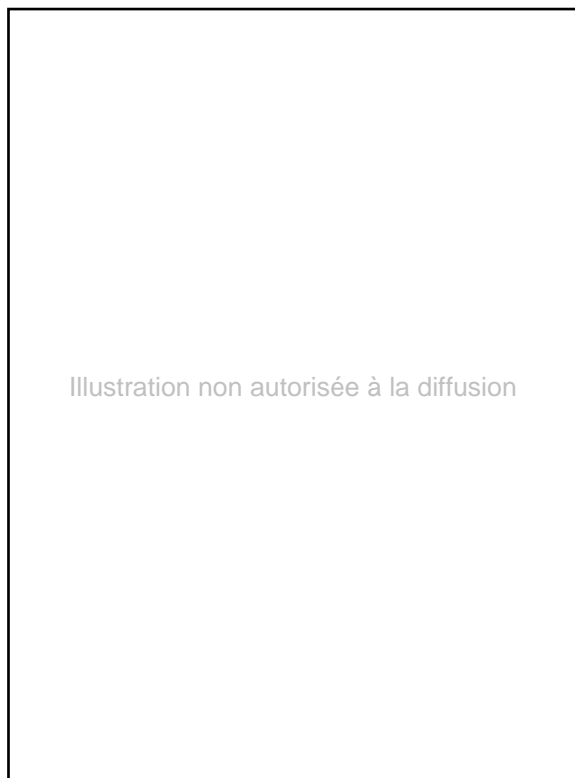


Illustration non autorisée à la diffusion

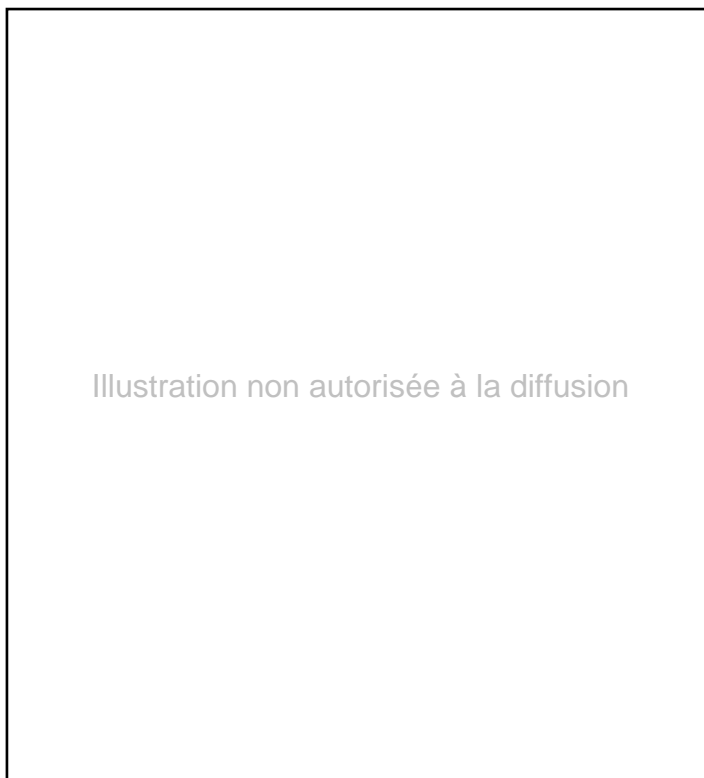


Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 5. — Pompeo Batoni, Portrait de Karl Wilhelm Ferdinand, duc de Braunschweig, auprès de vases grecs (1767). Photographie Herzog Anton-Ulrich Museum, Braunschweig.

FIG. 6. — Jacopo Palma il Giovane, Portrait d'un collectionneur. Photographie City Museums and Art Gallery, Birmingham.

vases peints — ces mêmes vases qu'il ajoutera à sa collection (fig. 4)<sup>4</sup>. Trente ans après, toujours à Naples, Karl Friedrich Schinkel (dans une huile de Franz Louis Catel, 1824) se fait représenter auprès de vases récemment découverts : ce sont presque les « attributs » obligés du voyageur, qui a du goût et des moyens. On peut dire qu'ils font partie du « Grand Tour » au même titre que le paysage du golfe de Naples que l'on aperçoit par le balcon entrouvert<sup>5</sup>.

A l'autre extrémité, on trouve l'iconographie du « portrait du collectionneur » : comme celui de Pompeo Batoni (1767), qui représente le duc de Braunschweig, Karl Wilhelm Ferdinand, avec quelques vases de sa collection, provenant eux aussi d'Italie méridionale (fig. 5)<sup>6</sup>. Ici, le principal but n'est plus de donner à voir le site des fouilles, ou du voyage, mais de signifier

4. La figure de Sir William Hamilton a fait l'objet d'une analyse de la part de Susan Sontag, dans son roman-essai, *The Volcano Lover*, New York, 1992. Sur les *Antiquités grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton* par P. d'Hancarville, voir A. SCHNAPP, « La pratique de la collection et ses conséquences sur l'histoire de l'Antiquité. Le chevalier d'Hancarville », dans A.-F. LAURENS et K. POMIAN éds, *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1992, p. 209 ss.

5. Berlin, Nationalgalerie : voir *Berlin und die Antike*, Katalog, Berlin, 1979, pp. 129-130, n° 196.

6. A. M. CLARK, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue*, Oxford, 1985, p. 309, nr. 310. Cf.

## LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

la simple possession des objets ; leur importance tient plus désormais à leur arrivée et leur présence à Braunschweig qu'à leur découverte sur le sol italien. Un tel portrait appartient à une longue série, qui commence dans la deuxième décennie du xvi<sup>e</sup> siècle : le *Portrait d'un collectionneur* de Palma le Jeune à Birmingham en fournit un bon exemple de la fin du siècle (fig. 6)<sup>7</sup>. Une copie du *Vitellius Grimani* attire l'attention au milieu d'autres sculptures antiques ou pseudo-antiques, qui fournissent comme le début d'un inventaire en peinture de la collection de ce gentilhomme inconnu. Les objets de la collection n'appartiennent pas ici, comme sur de nombreux portraits de la même série, au genre du *status symbol* ; au contraire, ils font allusion à un choix culturel spécifique, qui prend une dimension éthique : l'image d'un gentilhomme qui, par goût personnel et pour son plaisir exclusif ou celui de ses seuls amis, rassemble dans sa demeure les restes de la « *veneeranda antichità* ».

Depuis leurs lointaines origines, aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, et jusqu'à aujourd'hui, les musées ne tirent pas seulement leur substance des ruines et des fouilles, mais encore des collections particulières. La plus grande partie des collections d'antiques, y compris les collections royales d'où nos musées sont souvent nés, avait jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle un caractère privé. Cependant, on connaît au moins deux exceptions, avec en premier lieu, le noyau d'origine des musées capitolins, que constitua Sixte IV peu de jours après son élection (1471). D'après l'inscription de fondation, le pape

décida, dans son immense bonté, qu'il fallait restituer au peuple romain, d'où elles étaient sorties, les illustres statues de bronze, monument de l'excellence et de la valeur antiques<sup>8</sup>.

Cette donation de statues de bronze (parmi lesquelles l'Hercule, qui se trouve encore aux musées capitolins) apparaît, par conséquent, chargée d'une forte valeur politique. Le pape lui-même affirme le sens d'une conscience municipale — mais aussi en définit les limites. La seconde exception nous est fournie par le legs du cardinal Domenico Grimani (1523). Avant qu'il ne prenne la forme bien connue du *Statuaire public* vénitien (1586), il remplissait une salle choisie à cet effet dans le palais ducal ; l'inscription apposée par le doge Andrea Gritti en 1525 y célèbre « la donation

---

A. GREIFENHAGEN, « Griechische Vasen auf Bildnissen der Zeit Winckelmanns und des Klassizismus », dans *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen (Philologisch-historische Klasse)*, III, 1938-1939, p. 199 ss, pl. I-III.

7. S. MASON RINALDI, « Un ritratto di Palma il Giovane a Birmingham », dans *Per Maria Cionini Visani*, Turin, 1977, p. 96 ss. Sur la série des portraits de collectionneurs à la Renaissance, voir C. FRANZONI, « " Rimembranze d'infinite cose ". Le collezioni rinascimentali di antichità », dans S. SETTIS éd., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, Turin, 1984, pp. 299-360.

8. M. MIGLIO, « Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico », dans S. SETTIS éd., *Memoria dell'antico nell'arte italiana, op. cit.*, I, 1984, pp. 299-360, p. 73 ss, p. 94, fig. 32 ; et, dans S. DANESI SQUARZINA éd., *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma, 1417-1527*, Milan, 1989, les articles de M. MIGLIO, « Il ritorno a Roma. Varianti di una costante nella tradizione dell'Antico : le scelte pontificie », p. 216 ss, et de A. MARINO, « Idoli e colossi : la statuaria antica sulla piazza del Campidoglio da Sisto IV a Leone X », p. 237 ss.

par testament de ces images, qu'il [le cardinal Grimani] rechercha assidûment à Rome avec longue et constante passion »<sup>9</sup>.

Un grand nombre de statues célèbres, telles que l'*Hercule* des Musées du Capitole et le *Galatée* Grimani du Musée archéologique de Venise, proviennent des ruines de Rome et sont arrivées dans un musée public par le biais d'une collection. L'important ici est moins de cerner en quoi la donation de Sixte IV ou le legs Grimani peuvent être définis comme collections publiques, que de tirer un paradigme de référence de ces exemples précoces. Des ruines à la collection, de la collection au musée, jusqu'à ce que l'archéologie dite « scientifique » du XIX<sup>e</sup> siècle abrège les trajets, en transportant directement les objets de fouilles des ruines au musée (par exemple, de Pergame à Berlin) : c'est là le schéma courant, dont il faut nécessairement partir. Pendant des siècles, les sculptures grecques et romaines retrouvées dans les ruines des sites classiques abandonnés ont été transportées dans les collections privées, puis dans les musées publics — et elles le sont toujours. Ce processus pourrait nous apparaître comme un saut brutal et sans étape. Un tel regain d'intérêt soudain pour l'antiquité contrasterait avec des siècles et des siècles d'oubli, d'autant que nous aimons à considérer que cette véritable « Re-naissance (au sens propre) de l'antiquité » s'est produite au cours de ce que l'on appelle la Renaissance. Or, une « re-naissance » n'est naturellement possible que lorsqu'il y a eu « mort », cette « fin du monde antique », qui coïnciderait plus ou moins avec l'effondrement de l'Empire romain.

Si l'on veut donner ici une date à la formation d'un tel schéma, il est difficile de répondre. La très célèbre découverte du *Laocoon*, le 14 janvier 1506, permet au moins d'indiquer une sorte d'« archétype »<sup>10</sup>. Un dessin, entré il y a peu au Kupfertischkabinett de Düsseldorf, montre la statue immédiatement après sa découverte, encore soutenue de pierres et de briques qui la maintiennent droite (fig. 7)<sup>11</sup>. Des dizaines d'épigrammes, de lettres privées, de rapports d'ambassadeurs racontent l'événement ; mais aucun ne le fait avec autant de vivacité que Francesco da Sangallo, qui était alors un enfant :

J'étais tout petit la première fois que je vins à Rome, lorsqu'on dit au pape qu'on avait trouvé quelques très belles statues. Le pape donna ses ordres [...] : va, et dis à Giuliano da Sangallo qu'il aille voir immédiatement. Et on s'en alla ainsi, avec Michelangelo Buonarroti qui passait son temps à la maison, et mon père voulut qu'il vienne lui aussi ; et moi, j'étais sur le dos de mon père, et nous nous mîmes en route. Comme ils étaient descendus à l'endroit où se trouvaient les statues, mon père dit tout de suite : « C'est le *Laocoon*, dont Pline fait mention »<sup>12</sup>.

9. M. PERRY, « Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLI, 1978, p. 215 ss ; I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Rome, 1990, p. 84 ss.

10. G. DALTROP, *Die Laokoongruppe im Vatikan. Ein Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung*, Constance, 1982.

11. M. WINNER, « Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance », dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, XVI, 1974, p. 83 ss.

12. Lettre du 28 février 1567, publiée par C. FEA, *Miscellanea Filologica...*, I, Rome, 1790, p. CCCXXIX.



Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 7. — Dessin d'après le *Laocoon*, vers 1506. Photographie Kunstmuseum Düsseldorf, Kupferstichkabinett.

La citation de Pline explique le succès immédiat de la découverte : on reconnaissait dans le *Laocoon* une œuvre citée par une source antique prestigieuse, et de plus placée, à l'époque de Pline, « dans la maison de l'empereur Titus »<sup>13</sup>. C'est pourquoi le pape Jules II voulut immédiatement l'attacher aux collections vaticanes ; et c'est au même Giuliano da Sangallo, précisément, que l'on attribue le plus ancien dessin du projet d'installation de la statue dans la cour du Belvedere<sup>14</sup>. Par là s'explique la longue renommée de la statue, qui devint immédiatement un objet d'étude pour les artistes (comme Taddeo Zucari, qu'un dessin de son frère Federico représente au moment où il est en train de dessiner le *Laocoon*)<sup>15</sup>, et une source d'inspirations variées où puisèrent entre autres Michel-Ange, pour un *Esclave* à l'Académie de Florence, et le Moderno, pour la plaquette de la *Flagellation* de Vienne<sup>16</sup>. Désormais, le *Laocoon* du Vatican devient un fait culturel présent dans toutes les mémoires<sup>17</sup>.

13. Le renvoi au célèbre passage de Pline sur le *Laocoon* n'apparaît pas seulement dans le texte tardif de Francesco DA SANGALLO, mais se trouve, également, dans la lettre de Filippo Casaveteri à Francesco Vettori, qui date du janvier 1506 (publiée par E. MÜNTZ, *Antiquités de la Ville de Rome...*, Paris, 1886, pp. 46-47).

14. Vienne, Albertina : voir G. DALTROP, *op. cit.*, fig. 5.

15. Florence, Offices : voir G. DALTROP, *op. cit.*, fig. 15.

16. Michel-Ange : voir G. DALTROP, *op. cit.*, fig. 13 ; Moderno : R. GALLO, « Due placchette del Moderno », dans *Archivio Veneto*, XLVI-XLVII, 1950, p. 76 ss, et D. BLUME, dans *Natur und Antike in der Renaissance. Ausstellung im Liebighaus 1985-1986*, Francfort-sur-le-Main, 1986, p. 366 ss ; D. LEWIS, « The Plaquettes of Moderno and His Followers », dans *Italian Plaquettes* (Studies in the History of Art, 22), Washington, 1989, p. 129 ss.

17. M. et R. HERTL, *Laokoon, Ausdruck des Schmerzes durch zwei Jahrtausende*, Munich, 1968.

### Pratiques oubliées

Le paradigme courant a donc deux principales caractéristiques : premièrement, la rupture avec la tradition classique (la « fin du monde antique »), et son renouveau inattendu à la Renaissance ; deuxièmement, le caractère typiquement humaniste de ce renouveau, car les antiquités, longtemps enfouies, reviennent à la surface pour entrer dans un espace totalement profane. Ce schéma n'est contredit que par quelques monuments, qu'on peut regrouper autour de deux thèmes : la *christianisation* et le *pillage*. Au premier type appartient le *Marc Aurèle*, aujourd'hui au Capitole : s'il est resté pendant tout le Moyen Âge auprès de la basilique Saint-Jean de Latran (comme on le voit par exemple dans une fresque de Filippino Lippi, 1490 environ), c'est qu'on voyait en lui la statue du premier empereur chrétien, Constantin<sup>18</sup>. A la seconde rubrique appartiennent les *Chevaux de Saint-Marc*, qui furent rapportés de Constantinople à Venise, comme part du butin après la Quatrième Croisade (1204), et bientôt placés sur la façade de la basilique Saint-Marc<sup>19</sup>. Le sens explicitement politique de cette exposition est parfaitement clair : elle traduisait en image, sur la façade de la basilique qui était la chapelle du Doge, le nouveau titre qu'il avait pris depuis le succès de sa Croisade, « Seigneur du quart et demi de l'Empire romain ».

Les pillages de guerre peuvent servir de fil rouge dans l'histoire des collections des sculptures antiques : les *Chevaux de Saint-Marc* subirent encore une fois ce sort en 1797, pour être transportés à Paris à la chute de la République de Venise. Les soldats français durent repousser la foule, comme le montre une gravure contemporaine de l'événement (fig. 8)<sup>20</sup>. La même année, le *Laocoon* prend aussi le chemin de Paris (un vase de Sèvres (fig. 9), montre son transport sur un chariot, en même temps que les manuscrits les plus précieux de la bibliothèque Vaticane)<sup>21</sup>. Les spoliations sensationnelles de Napoléon constituent un point d'orgue : à la fois comme tentative de construire à Paris un musée « total », et comme marque de la double valeur des œuvres d'art : objets d'admiration et de culture, mais aussi symboles très efficaces de prestige et de puissance politique<sup>22</sup>. En ce sens, les entreprises postérieures, comme les fouilles de Pergame, appartiennent aussi au même processus, même si, après l'arrivée à Londres des *Marbres Elgin*, les critères du goût se sont déplacés vers l'art grec.

18. A. MELUCCO VACCARO, A. MURA SOMMELLA édés, *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milan, 1989 ; L. DE LACHENAL, « Il gruppo equestre di Marco Aurelio e il Laterano. Ricerche per una storia della fortuna del monumento dall'età medievale sino al 1538 », dans *Bollettino d'Arte*, s. VI, LXXIV, 1990, nr. 61, p. 1 ss. (1<sup>re</sup> partie) et nr. 62-63, p. 1 ss (2<sup>e</sup> partie).

19. *I Cavalli di San Marco*, catalogue de l'exposition, Milan, 1981 ; V. GALLIAZZO, *I Cavalli di San Marco*, Trévise, 1981 ; du même auteur, « Die Pferde von San Marco : griechisch oder römisch ? », dans *Boreas*, VIII, 1985, p. 49 ss.

20. Gravure du Musée Correr : *I Cavalli di San Marco*, op. cit., p. 158, nr. 5.

21. Sèvres, Musée de céramique : voir G. DALTRÖP, op. cit., fig. 19.

22. Voir l'Introduction de É. Pommier à Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie (1796)*, Paris, 1989.

## LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 8. — Gravure de Jean Duplessis-Bertaux : Les Vénitiens protestent contre l'enlèvement des Chevaux de Saint-Marc. Venise, Musée Correr. Photographie du Musée.

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 9. — Le Laocoon sur un chariot durant son transport à Paris, vase de Sèvres. Sèvres, Musée de céramique. Photographie Documentation photographique de la Réunion des Musées nationaux.

Les *Chevaux de Saint-Marc* et le *Marc Aurèle* sont donc bien des exceptions à ce paradigme général (« des ruines au musée ») ; cependant, on les considère généralement comme des épisodes exceptionnels par rapport à la norme. Je voudrais proposer, au contraire, de les examiner sous un autre angle, en les déplaçant sur la toile de fond, encore mal étudiée, de certaines pratiques socio-culturelles généralisées et diffuses. Malgré une forte signification politique, les *Chevaux*, à l'instar du *Marc Aurèle*, se trouvaient d'abord en étroite relation avec une église : Saint-Marc et Saint-Jean-de-Latran. Leurs cas suggèrent comme première démarche de déplacer l'attention et l'éclairage du problème de l'espace profane à l'espace sacré. Les portraits de collectionneurs, nous l'avons vu, rassemblent des fragments de sculptures antiques autour de la figure du gentilhomme. Mais il n'y a pas jusqu'au *Saint Sébastien* d'Andrea Mantegna, d'une centaine d'années antérieur, qui ne laisse voir sa collection d'antiques minutieusement peinte (fig. 10). Comme dans le cas des portraits de collectionneurs, il serait même possible d'envisager la constitution d'un véritable catalogue des sculptures exposées, ainsi que la recherche de leur origine et de leur emplacement, lors de l'exécution de cette peinture<sup>23</sup>. C'est donc dans un lieu sacré (auprès d'un saint, ou dans une église) que les ruines, dont proviennent les fragments sculptés, ont trouvé leur espace d'utilisation. De fait, elles y trouvaient aussi un espace de justification et de réflexion. Pendant des siècles, la ruine a été l'unique moyen de penser l'antiquité romaine. Ainsi, lorsque, vers 1336,

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 10. — Andrea Mantegna, *Saint Sébastien* (vers 1480), détail. Paris, Musée du Louvre.

23. I. BLUM, *Andrea Mantegna und die Antike*, Diss. Berlin, publ. Strasbourg, 1935. Voir A. ESCH, « Mauern bei Mantegna », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLVII, 1984, p. 293 ss.

## LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

Maso di Banco veut peindre un miracle du pape saint Sylvestre, contemporain de Constantin, il le place dans un Forum romain déjà tout en ruine (fig. 11)<sup>24</sup>. C'est précisément l'antiquité qui offre le cadre (historique et doctrinal) pour la naissance du Messie et le début de l'histoire du Salut : c'est pourquoi la Nativité finira par s'installer, en Occident, parmi les ruines. Le décor se compose tantôt d'un arc triomphal en ruine, tantôt d'un sarcophage brisé ou encore d'un amphithéâtre ; et personne ne note l'anachronisme quand à Landshut Hermannus Posthumus place une Adoration des bergers au milieu des ruines de la Domus Aurea (fig. 12)<sup>25</sup>. Comme le dit Warburg à propos d'une fresque de la chapelle Sassetti, ces tableaux « énoncent ostensiblement le dépassement du paganisme opéré par l'Église chrétienne » (« *Ein antiker Marmorsarkophag selbst muß die Überwindung des Heidentums durch die christliche Kirche demonstrativ verkünden* »)<sup>26</sup>. Le tournant de l'histoire devient pleinement évident à partir de la thématique des ruines, toujours considérées comme les restes d'une cité unique, Rome, et de son empire disparu. La réflexion sur les vestiges de Rome, interprétés comme le résultat visible d'un dessein de la Providence qui a décidé la chute de l'Empire pour faire place au christianisme, conditionne et détermine le statut des ruines, dans la mesure où elle fournit une explication à la fois historique et doctrinale. Selon les mots de Hildebert de Lavardin (au début du XII<sup>e</sup> siècle) :

Tu es toute en ruine, ô Rome, et pourtant nulle autre ne peut être comparée à toi. Même ainsi mise, en fragments, tu nous apprends encore combien tu fus grande, du temps que tu étais entière<sup>27</sup>.

Sans la Rome antique, une Rome encore « entière », antérieure à l'état de ruine, l'économie de l'histoire du Salut ne saurait se comprendre ; et pourtant les ruines de cette grandeur, dès qu'elles sont relevées, tendent inévitablement à se reconstituer, et à être — pour ainsi dire — rendues à l'utilitaire.

Le monde où s'exprime Hildebert de Lavardin est le même qui réutilise le Panthéon comme église chrétienne (à partir de l'année 609) et qui emprunte son site au Stade de Domitien, en en conservant les plans jusqu'à nos jours, pour donner l'actuelle Place Navone. Il offre, avant tout, un espace à vivre et à habiter : le linge qui sèche devant l'arc de Trajan à Bénévent sur une gravure de 1783 en fait un cadre « habité », plus objet

24. P. TOESCA, *Gli affreschi della cappella di San Silvestro in Santa Croce a Firenze*, Florence, s. d. ; W. et E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, I, Francfort-sur-le-Main, 1949, pp. 575 et 666 ; pour la chronologie, voir M. FERRETTI, dans *Paragone*, XXVII, 1976, p. 35 ss.

25. N. DACOS, « L'Anonyme A de Berlin : Hermannus Posthumus », dans R. HARPRATH et H. WREDE éd., *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Mayence, 1989, pp. 61-80 (*Adoration des bergers* de Landshut, p. 68 ss).

26. A. WARBURG, « Francesco Sassettis letztwillige Verfügung », dans *Gesammelte Schriften*, I, *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, Leipzig, 1932, p. 127 ss, p. 155 ss. Traduction française : A. WARBURG, *Écrits florentins*, Paris, 1990, p. 167 ss, spéc. p. 186.

27. HILDEBERTUS, *Carmina minora*, A. B. SCOTT éd., Leipzig, 1969, nr. 36. Voir P. E. SCHRAMM, *Kaiser, Rom und Renovatio*, I, Leipzig, 1929, pp. 296-305 ; P. VON MOOS, *Hildebert von Lavardin, 1056-1133. Humanitas an der Schwelle des höfischen Mittelalters*, Stuttgart, 1965, p. 240 ss.



Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 11. — Maso di Banco, *Histoires de la vie de Saint Sylvestre* (vers 1336). Florence, Santa Croce. Photo Bonechi.



Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 12. — Hermannus Posthumus, *Adoration des Bergers* dans les ruines de la *Domus Aurea* (vers 1540). Landshut, Stadttresidenz, chapelle. Photographie Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlosser, Munich.

usuel qu'objet d'art (fig. 13)<sup>28</sup> ; tout comme un palais du xv<sup>e</sup> siècle à Palerme dans une photographie de 1989 (fig. 14). Le *réemploi* est, somme toute, la trace que nous devons suivre à rebours, afin de comprendre le statut de

28. Gravure tirée de J. R. C. DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, III, Paris, 1783, pl. 1 : voir M. ROTILI, *Benevento romana e longobarda. L'immagine urbana*, Bénévent, 1986, p. 126.

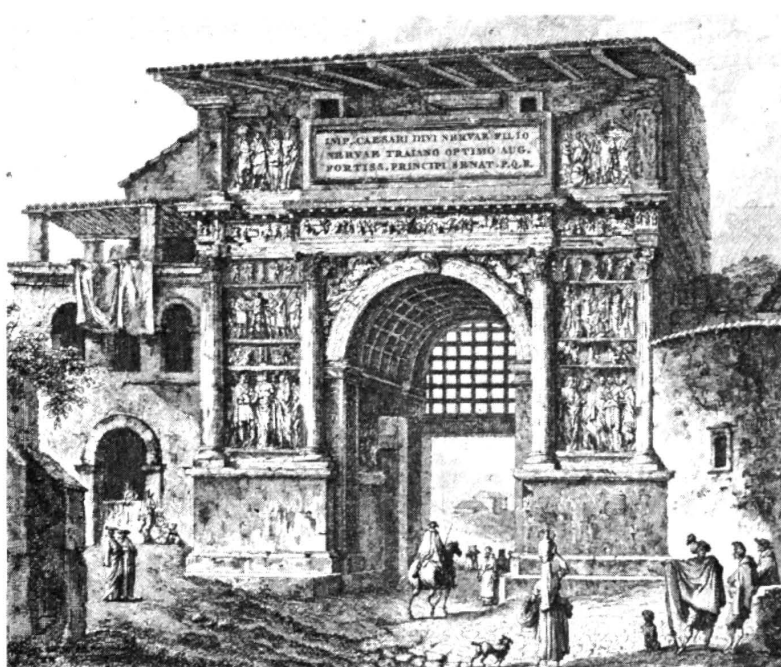


FIG. 13. — L'arc de Trajan à Bénévent : gravure tirée de J. R. C. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, III, Paris, 1783, pl. I.



FIG. 14. — Palerme, quartier de la *Vucciría*, palais du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, détail.

l'antiquité après la « fin du monde antique ». Dans tous ces exemples, la réutilisation détériore les objets antiques, mais en assure, dans le même temps, la conservation : transformation et tradition sont les deux faces de la même médaille. Il n'existe pas un « respect pour l'antique » abstrait, aseptisé et hors du temps ; mais une convivialité naturelle avec l'antiquité, qui fait partie de l'identité collective, de l'expérience de chacun. En ce sens, l'antique

peut être réutilisé, voire pillé, sans remords, mais dans un esprit de respect : ainsi, pour la construction de la nouvelle église abbatiale du Mont-Cassin, l'abbé Didier, le futur pape Victor III (1086-1087),

prit la route pour Rome, et prenant contact avec ses meilleurs amis et offrant de grosses sommes à qui était susceptible de l'aider, parvint à acquérir de nombreuses colonnes, des bases et des marbres de prix, décorés et de couleurs variées ; il les fit transporter par mer de l'embouchure du Tibre jusqu'à la Campanie<sup>29</sup>.

Il ne s'agit évidemment pas ici du saccage d'un barbare : la démarche de Didier relève plutôt de l'esprit d'érudition qui se met en chasse des manuscrits des classiques, n'hésitant pas à les voler, mais dans le seul dessein de faire sienne l'antiquité. Il faut butiner pour faire son miel.

De même, autour de 1137, à la recherche de colonnes pour son église, l'abbé Suger de Saint-Denis a l'idée de

faire venir les colonnes de Rome, où j'en avais souvent vu de fort belles au palais de Dioclétien et dans les autres Thermes. Je pensais les faire venir, grâce à une flotte sûre, à travers la Méditerranée jusqu'à la mer des Angles, et de là traverser la tortueuse Seine, avec de lourdes dépenses pour nos amis et en acquittant un péage à nos ennemis Sarrasins<sup>30</sup>.

Suger ne réalisa pas ce projet, mais sa *marmorum abundans investigatio* (recherche assidue des marbres) offre une bonne formule pour décrire ce phénomène. Des Thermes de Caracalla, aux ruines encore imposantes de nos jours, Innocent II fit enlever huit chapiteaux ioniques, à têtes de divinités, qu'il fit placer à Sainte-Marie du Trastevere (vers 1140)<sup>31</sup>.

Mais les antiquités ne se contentent pas seulement de changer de place dans l'enceinte de Rome. Le témoignage le plus impressionnant de la circulation des marbres romains aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles provient de la « fabrique » du Duomo de Pise, où arrivèrent, entre autres, trois chapiteaux gigantesques des Thermes de Caracalla, avec les symboles de Jupiter (l'aigle et les foudres)<sup>32</sup>. Plus de deux cents fragments de sculptures et d'architecture antiques (en provenance pour la plupart de Rome et d'Ostie) furent réemployés dans la cathédrale de Pise. Quoiqu'une grande partie d'entre eux ait été déplacée et transférée au musée, il en reste un nombre suffisant encore en place dans le site pour donner une idée de la richesse de la décoration originelle : en plus des sculptures architecturales, on y trouvait en abondance

29. *Chronicon Monasterii Casinensis*, dans MIGNE, *Patrologia latina*, CLXXIII, c. 746.

30. *Libellus alter de consecratione Ecclesiae Sancti Dionysii*, dans E. PANOFSKY, *Abbot Suger on the Abbey Church of St Denis and its Treasures*, 2<sup>e</sup> édition augmentée par G. PANOFSKY-SOERGEL, Princeton, 1979, p. 90 (avec le commentaire des p. 230 ss). Voir B. BRENNK, « Sugers Spolien », dans *Arte Medievale*, I, 1983, pp. 101-107.

31. D. KINNEY, « Spolia from the Baths of Caracalla in Sta Maria in Trastevere », dans *Art Bulletin*, LXVIII, 1986, pp. 379-397.

32. G. TEDESCHI GRISANTI, « Dalle Terme di Caracalla. Capitelli reimpiegati nel Duomo di Pisa », dans *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, s. IX, I, 1990, pp. 161-185.



## LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

sarcophages et inscriptions (au total, au moins vingt)<sup>33</sup>. Les sculptures et les inscriptions antiques ne sont pas seulement réutilisées comme matériau de construction, mais aussi exposées pour leur valeur documentaire et décorative. Pise se pose, aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, comme la véritable héritière de Rome et interprète ses propres victoires sur les Arabes comme la continuation des guerres Punique : les inscriptions rédigées en mètres qui célèbrent les récentes victoires se mêlent, sur la décoration murale du Duomo, à celles des empereurs romains, et en reçoivent leur légitimation et leur force<sup>34</sup>. Ce n'est pas un hasard si le premier architecte de la cathédrale, Busketus, s'est fait enterrer dans un sarcophage romain à strigiles placé sur la façade, juste au-dessus de l'inscription qui célèbre les victoires sur les Arabes entre 1005 et 1034, et si l'éloge inscrit sur sa tombe en 1110 le compare à deux héros antiques, Ulysse et Dédale, le premier architecte et l'architecte par excellence<sup>35</sup>.

Tout autour du Duomo s'accumulent dans la même période des dizaines de sarcophages, rapportés eux aussi de Rome<sup>36</sup>. Celui de la comtesse Béatrice de Toscane (réutilisé en 1086)<sup>37</sup> fait partie des plus fameux (fig. 15), parce qu'aussi il sert de fondement à Vasari, dans sa *Vie de Nicola Pisano* (2<sup>e</sup> édition des *Vies*, 1568), pour construire le schéma explicatif qui unit l'artiste médiéval à sa source classique :

Il y avait là, parmi les nombreux marbres ramenés en butin par la flotte pisane, beaucoup de sarcophages antiques, aujourd'hui au Camposanto. Sur un des plus beaux était sculptée, dans un excellent style, la Chasse de Méléagre et du sanglier de Calydon [il ne s'agit pas de cela, mais de l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte, comprenant une scène de chasse au sanglier]. Les nus, comme les personnages vêtus, étaient travaillés avec beaucoup de métier et un dessin absolument parfait [...] Nicola étudia la qualité de cette œuvre, fut séduit et s'appliqua avec zèle à en imiter le style [...] et très vite se signala comme le meilleur sculpteur de son temps<sup>38</sup>.

33. Pour l'emplacement des inscriptions sur les murs extérieurs de la cathédrale, voir le plan de G. SCALIA, « Romanitas pisana tra XI e XII secolo. Le iscrizioni romane del Duomo e la statua del console Rodolfo », dans *Studi Medievali*, s. III, XIII, 1972, p. 791 ss, pl. I.

34. G. SCALIA, *op. cit.* ; M. SEIDEL, « Dombau, Kreuzzugsidee und Expansionspolitik. Zur Ikonographie der Pisaner Katedralbauten », dans *Frühmittelalterliche Studien*, XI, 1977, pp. 340-369.

35. C. FRUGONI, « L'autocoscienza dell'artista nelle epigrafi del Duomo di Pisa », dans *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione : sviluppi di una cultura* [Miscellanea del Centro di Studi Medievali dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, XII], Milan, 1989, pp. 277-304.

36. Voir l'histoire de la collection des sculptures antiques au Camposanto de Pise par F. DONATI, dans S. SETTIS éd., *Camposanto Monumentale di Pisa. Le Antichità*, II, Modène, 1984, pp. 9-34.

37. P. E. ARIAS, E. CRISTIANI, E. GABBA, *Camposanto Monumentale di Pisa. Le Antichità*, I, Pise, 1977, p. 135 ss ; S. SETTIS, « Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico », dans S. SETTIS éd., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Turin, 1986, p. 373 ss, et surtout p. 395 ss.

38. G. VASARI, *Le Vite...*, éd. Milanese, I, p. 293 ss (traduction française sous la direction de A. CHASTEL, Paris, vol. 2, 1981, pp. 51-52). Voir M. SEIDEL, « Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos », dans *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, XIX, 1975, p. 307 ss.

De fait, il est prouvé que le sarcophage romain a servi de « source » pour quelques personnages de la chaire de Nicola au Baptistère. Le schéma d'explication de Vasari se fonde : d'abord, sur l'« excellence » intrinsèque des modèles antiques ; ensuite, sur leur validité pour l'artiste concerné ; puis, sur l'acte conscient de sélection de la part de l'artiste (*un* sarcophage parmi de *nombreux* autres) ; enfin, sur son aptitude à répéter le modèle, le mot-clé étant ici *imitation*. Ce schéma, à son tour, traduit une évolution de l'idée que Vasari présentait déjà dans la première édition de ses *Vies* (1550), à propos d'Andrea Pisano :

Dans ses travaux, il tira grand bénéfice des ressources de Pise : les nombreuses victoires navales que les Pisans avaient remportées sur leurs galères et leurs vaisseaux leur avaient permis de rapporter chez eux quantité de marbres et sarcophages antiques qui se trouvent aujourd'hui encore disposés autour de la cathédrale et du Camposanto. Ils lui apportèrent plus de clartés que Giotto n'en reçût jamais des œuvres de Cimabue et des autres peintres, puisque les peintures antiques n'ont pas été autant conservées que la sculpture<sup>39</sup>.

Nous assistons à la mise en place d'un paradigme de comportement et d'interprétation spécifique aux artistes de la Renaissance. Un passage de l'autobiographie de Benvenuto Cellini peut en fournir la preuve. L'auteur est à Pise, il a dix-sept ans (vers 1517-1518) et travaille chez l'orfèvre Ulivieri della Chiostra :

Durant mon séjour à Pise, j'allai visiter le Campo Santo. J'y trouvai une foule de belles antiquités, telles que des sarcophages de marbre. En beaucoup d'autres endroits de Pise, je vis encore nombre d'antiquités, à l'étude desquelles je consacrai assidûment toutes les journées que le travail de l'atelier me laissait libres. Mon maître se plaisait fort à venir me voir dans la petite chambre qu'il m'avait donnée. Quand il vit l'utile emploi que je donnais à toutes mes heures, il me voua autant d'amour que s'il eût été mon père. Je fis de grands progrès durant l'année que je demeurai là et j'exécutai en or et argent de belles et importantes œuvres d'orfèvrerie, qui m'inspirèrent un ardent désir d'aller encore plus loin dans mon art<sup>40</sup>.

Comme de nombreux dessins, documents et œuvres d'art, ces textes du XVI<sup>e</sup> siècle font apparaître l'étude de l'antique en tant que pratique artistique courante. Cette pratique n'aurait pas été possible sans la diffusion et la pénétration en profondeur de l'antiquité à *l'intérieur des églises* : elle s'apparente donc à la pratique socioculturelle du réemploi et à ses modalités.

Pendant tout le Moyen Âge, le réemploi des sarcophages a été particulièrement répandu en Italie, et dans le Sud de l'Espagne et de la France<sup>41</sup>.

39. G. VASARI, *Le Vite...*, *La vie d'Andrea Pisano*, édition de 1550, sous la direction de L. BELLOSI et A. ROSSI, Turin, traduction française, 1986, p. 139.

40. B. CELLINI, *Vita*, I, 11 (dans B. CELLINI, *Opere*, B. MAIER éd., Milan, 1968, p. 69 ss, traduction française Maurice BEAUFRETTON, *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, Paris, Julliard, 1965, vol. 1, pp. 68-69).

41. B. ANDREAE et S. SETTIS éd., *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Pisa 5-12 settembre 1982, Marburg, 1984 [= « Marburger Winckelmann-Programm », 1983].

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 15. — Sarcophage romain contenant l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte, réemployé en 1086 pour la comtesse Béatrice de Toscane. Pise, Camposanto. Photographie Dépt d'Archéologie, Université de Pise.

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 16. — Réemploi d'un sarcophage romain, et inscriptions célébrant la famille Doria, façade de l'église Saint-Matthieu, Gênes. Photographie Deutsches Archäologisches Institut, Rome.



Illustration non autorisée à la diffusion



Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 17. — Réemploi d'un sarcophage romain vers 1266 dans la tombe de Luca Savelli. Rome, Église de Santa Maria in Aracoeli. Photographie Deutsches Archäologisches Institut, Rome.

FIG. 18. — Réemploi d'un sarcophage romain vers 1476 dans la tombe de Giovanni Arberini. Rome, Église de Santa Maria Sopra Minerva. Photographie Deutsches Archäologisches Institut, Rome.

Dans la cathédrale de Gênes et dans d'autres églises de la ville, il est encore possible de voir des sarcophages englobés dans la décoration murale (21 pour la seule cathédrale). Celui de Lamba Doria, sur la façade de San Matteo, est entouré d'inscriptions qui célèbrent sa victoire sur la flotte vénitienne, ainsi que les autres entreprises militaires des membres de la famille Doria (fig. 16)<sup>42</sup>. Le réemploi des sarcophages est tellement fréquent que le sarcophage peut devenir l'élément d'un collage : ainsi sur la tombe de Luca Savelli à Sainte-Marie in Aracoeli (1266, fig. 17), ou sur celle de Giovanni Arberini à Sainte-Marie sopra Minerva (environ 1476, fig. 18)<sup>43</sup>.

Les sarcophages n'ont pas été les seuls à être réemployés ; les statues le furent aussi (elles furent transformées quelquefois en statues de saints), tout comme les colonnes et les architraves : selon Corsi (1845), il y aurait, dans la seule Rome, 7012 colonnes de remploi. Naturellement, dans toute l'Europe, et en particulier dans les régions déjà urbanisées sous l'empire romain, les

42. L. FAEDO, dans *Colloquio sul reimpiego...*, p. 133 ss (voir également S. SETTIS, « Continuità, distanza, conoscenza », *op. cit.*, p. 480 ss et fig. 6).

43. Voir G. AGOSTI, V. FARINELLA, D. GALLO, G. TEDESCHI GRISANTI, dans *Colloquio sul reimpiego...*, *op. cit.*, pp. 166 (tombeau Savelli), 161 (tombeau Arberini).

## LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

*spolia* se comptent par dizaines de milliers, même si leur étude n'en est encore qu'à ses débuts<sup>44</sup>. Puisque chacune d'elles est le résultat d'un processus de *sélection* parmi les antiquités visibles, à un moment donné, au milieu des ruines, les *spolia* sont de précieux indices pour suivre la tradition artistique médiévale (dans le sens de la *künstlerische Überlieferung* de Julius von Schlosser). Le catalogue des antiquités visibles à Rome et ailleurs peut être envisagé comme un répertoire potentiel, dans lequel les artistes, et seulement plus tard les collectionneurs, peuvent puiser et choisir : c'est pourquoi le catalogue des objets disponibles et celui des objets choisis ne coïncident pas totalement, et au contraire, ce va-et-vient de l'un à l'autre permet de tracer efficacement, par tranches synchroniques, les coordonnées spécifiques du goût.

Le réemploi des antiquités peut donc bien constituer ce fonds de pratiques socio-culturelles généralisées devant lequel le *Marc Aurèle* et les *Chevaux de Saint-Marc* prennent un sens nouveau, manifestation suprême d'une diffusion ostentatoire de l'antiquité. Sans tenter ici une interprétation générale, je voudrais esquisser cependant deux critères d'approche.

Pour expliquer l'insertion de fragments antiques dans un contexte médiéval neuf, mais qui du moins s'organise souvent autour de leur présence, ou qui les utilise comme les tasseaux de montages, on peut rattacher ce phénomène au modèle de la citation des textes classiques dans la littérature patristique et monastique. Comme l'a si bien indiqué Ernst Robert Curtius, la littérature antique se présente aux yeux des Pères comme un immense magasin de *topoi*, à explorer et à piller pour en tirer avantage, en lui empruntant des citations et en les encastrant dans son propre raisonnement<sup>45</sup>. De la même manière, les ruines de Rome se présentaient comme un puissant et incontournable lexique ornemental, dans lequel il était possible de puiser, en le fragmentant et le coupant, pour le citer et l'englober dans un nouveau contexte. Ainsi, le patrimoine provenant de l'antiquité s'amenuise sous l'effet des destructions successives, mais en même temps, sa présence est démultipliée : à son cadre « naturel » (les ruines) s'ajoutent en effet des lieux d'élection, les églises, qui mettent autant d'orgueil à exhiber les sculptures antiques qu'une corne de licorne, des œufs d'autruche et des reliques de saints. Les antiquités choisies et exposées sont, à leur tour, une invitation à retourner aux ruines et à y prélever d'autres *spolia*. Ainsi, par ce va-et-vient entre ruines et réemploi, les sculptures antiques acquièrent un double statut : d'un côté, objets abandonnés et fragmentés, produits de l'irréversible fin du paganisme ; de l'autre, ensemble d'objets parmi lesquels il est possible, et même conseillé, de *choisir* quelque chose à *montrer*.

Le réemploi des sculptures peut être utilement mis en parallèle avec le destin des pierres précieuses et des camées antiques, qui ont été réinsérés dans les

44. A. ESCH, « Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mitteleuropäischen Italien », dans *Archiv für Kulturgeschichte*, LI, 1969, pp. 1-64 ; voir également M. GREENALGH, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, Londres, 1989, avec le compte rendu de A. ESCH, dans *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, LXX, 1990, p. 556 ss (traduction italienne dans *Roma nel Rinascimento*, 1991, p. 37 ss).

45. E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948 (traduction française, Paris, 1956).

Illustration non autorisée à la diffusion

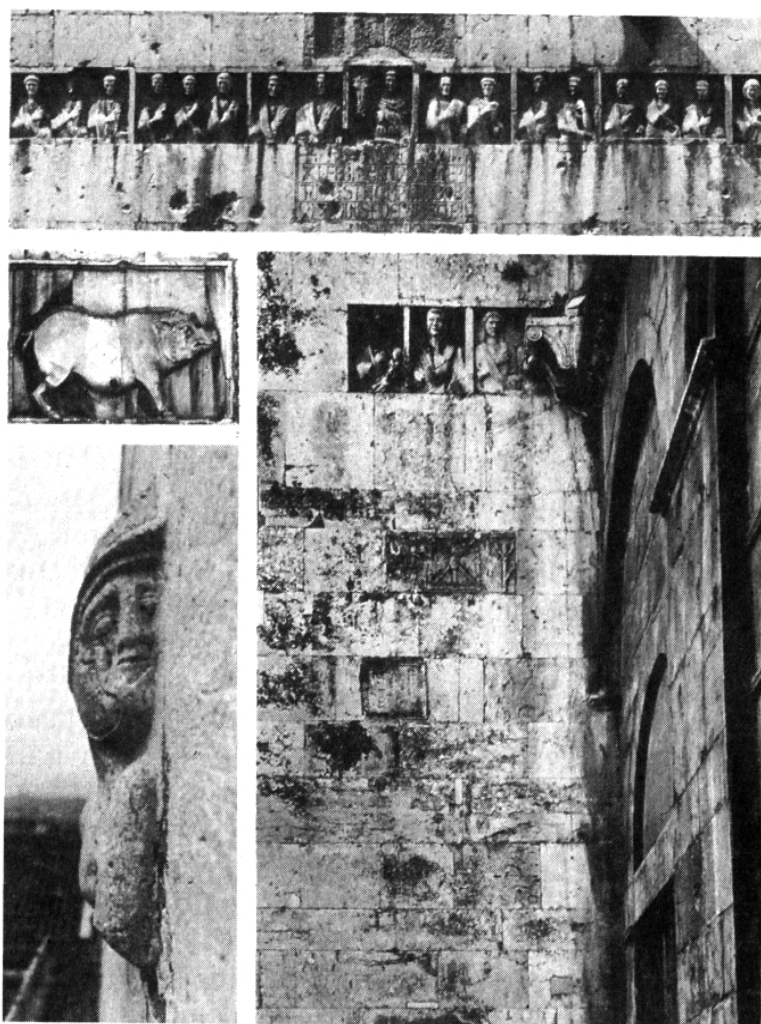


FIG. 19. — Reliquaire des Mages. Cologne. Cathédrale. Photographie Hirmer, Munich.

FIG. 20. — Réemploi de bas-reliefs romains dans la cathédrale de Bénévent (d'après M. Rotili, *Benevento romana e longobarda. L'immagine urbana*, Bénévent, 1986, pl. XV).

reliquaires, les reliures d'évangélistes ou les objets liturgiques, suivant un mouvement qui, consciemment, vise à neutraliser leur sens originel et à les intégrer dans un nouveau système de valeurs dominé par le *pretium*. La personification de l'*Idolâtrie* au portail de Notre-Dame de Paris (environ 1210) s'agenouille devant une gemme antique, évidemment comprise comme une idole païenne<sup>46</sup> ; et pourtant camées et pierres précieuses ont été, à travers tout le Moyen Âge, l'ornement le plus recherché des trésors sacrés et royaux<sup>47</sup>.

Le reliquaire des Mages (le *Dreikönigenschrein*, qui date d'environ 1200) de la cathédrale de Cologne, en forme de basilique, est orné de dizaines de pierres précieuses, en partie antiques (fig. 19)<sup>48</sup>. Le trapèze qui clôt la grille de la « façade » contient trois grandes pierres (celle du centre, volée en 1574, est le fameux « Camée des Ptolémées » de Vienne), et de nombreuses petites

46. H. WENTZEL, « Portraits "à l'antique" on French Medieval Gems and Seals », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, p. 342 ss.

47. Voir par exemple W. S. HESCKSCHER, « Relics of Pagan Antiquities in Medieval Settings », dans *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937-1938, p. 204 ss.

48. R. LAUER, dans *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*, Cologne, 1985, II, p. 216 ss.

## LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

pierres, sur un fond de décoration à thèmes antiquisants, comme les centaures ou les travaux d'Hercule. Les sujets des grandes pierres sont : Mars et Vénus, un couple de souverains ptolémaïques, Néron couronné par une Victoire ailée. Il est évident qu'elles n'ont pas été choisies pour leur sujet (qui d'ailleurs n'était compris que d'une manière assez floue), mais pour leurs dimensions et leur valeur.

Le statut particulier des pierres précieuses et des camées était sans doute justifié par leur caractère irremplaçable et par leur prix : le contenu païen de ces représentations était évident, et pourtant, il faut bien se rendre compte qu'il était neutralisé à l'intérieur du nouveau contexte où elles étaient insérées, et sous l'effet de leurs valeurs connexes (le *pretium* des gemmes, l'habileté de l'intaille, l'efficacité magique de la pierre). Posons, comme hypothèse de travail, que l'insertion des gemmes antiques au sein des objets à usage liturgique et royal fournit le modèle de référence de chaque réemploi destiné à la conservation ou à l'exhibition des antiquités. Les sarcophages encastrés dans les tombes, les inscriptions et les reliefs exposés sur une décoration murale (par exemple à la cathédrale de Bénévent, fig. 20) ont été traités comme des objets de prix, et par conséquent dignes d'être inclus dans un système de valeurs de leur temps. La valeur d'usage de la simple ruine cède le pas à une valeur d'échange.

Dans les mêmes églises, le trésor s'enrichit de pierres précieuses antiques et les murs s'ornent de sculptures antiques : l'accumulation des gemmes et celle des sculptures suivent un chemin parallèle, et créent pourtant deux espaces séparés. L'un, plus abrité à l'intérieur, est celui du trésor, accessible à un petit nombre de privilégiés. Il n'est exposé qu'en période de fête. L'autre, projeté à l'extérieur, est l'espace du déploiement, sous le regard de tous. Les pierres précieuses antiques peuvent être encastrées dans des reliquaires, mais aussi conservées dans des armoires ; de même, les sculptures peuvent être « encastrées » dans les murs des églises, mais dans une disposition plus libre : à Pise, après celui de Béatrice, soixante autres sarcophages, venus de Rome par la mer, furent alignés tout autour de la cathédrale. Au début du XIV<sup>e</sup> siècle, ils ont été transférés au Camposanto monumental qui venait à peine d'être achevé, et où ils sont encore de nos jours. Là, ils formaient une composition avec le grandiose cycle des fresques. La forme architecturale du Camposanto, dont on ne connaît ni précédent ni exemple comparable, n'a pas encore été bien expliquée. Le projet a sans doute tenu compte de la nécessité d'accueillir les sarcophages qui encombraient la place autour du Duomo. De façon identique, à Salerne, l'atrium de la cathédrale, avec les nombreux sarcophages qu'il abrite, reste encore aujourd'hui la galerie de sculpture antique qu'il était déjà au XI<sup>e</sup> siècle<sup>49</sup>. Les *Mirabilia* produits par le génie humain et regroupés dans les églises relèvent d'un même esprit encyclopédique que celui qui présidait au rassemblement des *naturalia* les plus prestigieuses et les plus rares, météorites et coraux, œufs d'autruche, etc. Dans son fameux ouvrage de 1908, Julius von Schlosser décrit le passage de ce genre de collections des églises aux *Wunderkammern* des palais<sup>50</sup> : on peut bien appliquer ce modèle aux collections de sculptures antiques, en renforçant seulement la place tenue par les antiquités. L'Antiquarium de la

49. Voir M. PAOLETTI, dans *Colloquio sul reimpiego...*, op. cit., p. 235 ss.

50. J. VON SCHLOSSER, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, 1980.

Résidence à Munich (conçu et réalisé à partir de 1568) est une galerie d'antiques véritables et supposés tels, située dans l'espace entièrement profane d'une résidence princière<sup>51</sup> ; et nous voici revenus, en ces dernières années du xvi<sup>e</sup> siècle, à la fin du processus<sup>52</sup>.

### **La collection comme réemploi**

Les antiquités que nous voyons aujourd'hui dans nos musées nous sont donc parvenues par des voies très variées. La *Gemme d'Auguste* et la *Coupe Farnèse*, les deux plus fameux camées de l'Antiquité, peuvent en donner un exemple. La *Gemme d'Auguste* a été pendant des siècles conservée à l'abbaye de Saint-Sernin à Toulouse ; en 1533, elle entre dans le trésor des rois de France, puis passe à Vienne, à la Schatzkammer, et elle se trouve à présent au Kunsthistorisches Museum<sup>53</sup>. La *Coupe Farnèse* est à Samarcande aux alentours de 1400 ; elle arrive ensuite à Rome, où Laurent le Magnifique l'acquiert auprès de Sixte IV en 1471 ; à travers les héritages successifs, elle finit par arriver, par la collection Farnèse, au Musée archéologique de Naples<sup>54</sup>. Le premier exemple peut être assimilé à ces textes classiques, comme l'œuvre de Virgile, connus pendant tout le Moyen Âge parce qu'ils ont été conservés dans les bibliothèques monastiques, et continuellement recopiés ; le second, à ces textes que redécouvrent les humanistes au xvi<sup>e</sup> siècle, comme c'est le cas de Lucrèce.

L'attention nouvelle accordée à l'antique, caractéristique de la Renaissance, prolonge donc, de fait, un ensemble de pratiques socio-culturelles bien établies, en les modifiant par un déplacement de lieu et de sens. Le lieu physique privilégié ne sera plus l'église, mais la demeure : celle du marchand, de l'évêque, du prince, de l'homme cultivé. La collection est une nouvelle forme de réemploi : elle laïcise les antiquités en les transportant dans un lieu fondamentalement profane et en les disposant tantôt dans les niches ou les arcades d'une cour, tantôt dans les armoires d'un cabinet<sup>55</sup>. On note facilement que, pour le premier cas, spécifique aux sculptures et aux fragments architecturaux, on conserve la pratique du réemploi des édifices sacrés ; tandis que le second cas, qui comprend les pierres précieuses, les

51. G. HOJER, « Antiquitäten und Antiken. Zur Sammlungsgeschichte des Antiquariums », dans E. WESKI et H. FROSSEN-LEINZ éds, *Das Antiquarium der Münchner Residenz*, Munich, 1987, p. 13 ss.

52. De la *galilaea* des églises à la « galerie » : voir S. SETTIS, « Origine e significato delle gallerie in Italia », dans P. BAROCCHI et G. RAGIONIERI éds, *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Florence, 1983, I, p. 309 ss.

53. A. RUBENS (Rubeni), *Dissertatio de gemma Augustea*, nouvelle édition commentée par H. KÄHLER, Berlin, 1968.

54. U. PANNUTI, dans *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico. Repertorio delle gemme e dei vasi*, Florence, 1980, p. 69 ss. Un document nouveau, découvert par Ulrico Pannuti mais pas encore publié à cette date, montrerait que la Coupe Farnèse se trouvait à la cour de l'empereur Frédéric II vers la moitié du xiii<sup>e</sup> siècle : A. Giuliano l'a évoqué lors d'un congrès consacré à Laurent le Magnifique à la Villa I Tatti (Florence), juin 1992.

55. Voir la démarche, différente, de K. POMIAN, « Entre le visible et l'invisible : la collection », dans *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1987, p. 15 ss.



## LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

Illustration non autorisée à la diffusion

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 21. — Marten van Heemskerck, Vue de la cour de la maison Sassi à Rome avec ses statues et fragments de marbres antiques (vers 1532-1536). Photographie Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Berlin.

FIG. 22. — Lorenzo Lotto, Portrait du marchand Andrea Odoni en collectionneur (1527). Photographie des Collections Royales du Château de Hampton Court.

petits bronzes, les monnaies et les marbres de petite dimension, se rattache sans solution de continuité aux trésors des cathédrales et des rois. En outre, par principe, ces collections mélangent les antiquités aux curiosités et aux raretés naturelles, coraux de Trapani et dents de requins, ammonites et glosopètres, roses de Jéricho et jades d'Orient et toute sorte de bijoux savants : ici aussi, en parfaite continuité avec les usages des siècles antérieurs<sup>56</sup>. Les antiquités sont alors alignées dans les jardins des seigneurs et des cardinaux, comme dans la *Cour de la maison Sassi* à Rome, dessinée par Marten van Heemskerck vers 1532 (fig. 21), ou dans l'espace privé des cabinets, comme dans le *Portrait d'Andrea Odoni* de Lotto (fig. 22), le plus ancien tableau de la série des portraits de collectionneurs (1527).

La vogue du collectionnisme naît donc aussi sur le même fond de pratiques sociales, et pourtant les déplace radicalement de l'espace sacré à l'espace profane. Cependant, le réemploi nous apparaît encore trop différent de la collection. Nous avons tendance, de notre point de vue actuel, à voir dans le réemploi le *désordre*, dans la collection un *ordre* qui annonce déjà celui de nos musées. De plus, dans le réemploi, nous voyons les matériaux se charger d'un sens supplémentaire et fonctionnel, qui est propre à ce nouveau contexte, tandis que dans les pièces de collection, nous percevons déjà des

56. Voir G. OLMÍ, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologne, 1992, et A. SCHNAPPER, *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, I. *Histoire et histoire naturelle*, Paris, 1988.

« objets d'art » au sens moderne. Il est donc important, pour donner une substance historique à cette hypothèse, de mener une enquête sur les normes du réemploi et les formes de sa mise en page ; ensuite, indiquer, entre le réemploi et la collection, les « chaînons manquants ». C'est sur ce dernier point que je voudrais m'arrêter brièvement maintenant, avec deux exemples. Dans le premier, le réemploi d'une église médiévale apparaîtra organisé selon l'*ordre* d'une collection ; dans le second, une collection proto-humaniste se révélera arrangée selon le critère « médiéval » du réemploi.

L'église de Cherasco en Piémont<sup>57</sup> (fig. 23) a été construite en 1243, au moment où le village servait de base centrale de défense dans les luttes continuelles entre les villes d'Asti et d'Albe ; et l'on sait qu'une église plus ancienne a été démolie pour en tirer les matériaux de construction. Sur la façade se détachent un hermès et trois sarcophages romains, placés symétriquement au-dessus du portail principal et sur les deux côtés à la même hauteur (celui de droite se trouve à présent à Turin, au musée) ; plus haut, sous les quinze petites arcades, sont disposées un nombre équivalent de têtes, provenant chacune d'un hermès. Plus bas, au niveau de l'imposte du portail, une autre « bande » de réemploi expose en ordre les matériaux issus de la première église du Haut Moyen Age. Très tôt, donc, à Cherasco, on a distingué les matériaux de l'Antiquité de ceux du Moyen Age, et on a disposé les uns et les autres selon un rythme symétrique, et une logique parfaitement reconnaissable.

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 23. — Réemploi de têtes d'Hermès dans l'église de Cherasco en Piémont (détail de la façade). Photographie Franzoni.

57. Les informations qui suivent proviennent d'une étude inédite de Claudio FRANZONI et Emanuela ZANDA, que je cite avec la permission des auteurs.

## LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

Rendons-nous à présent dans un palais seigneurial du xv<sup>e</sup> siècle : à Foligno, le palais des Trinci, seigneurs de la cité. Le Musée archéologique de Foligno a conservé jusqu'à nos jours un fonds d'objets de la collection Trinci, dont l'organisation originale n'a été étudiée que depuis peu<sup>58</sup>. Examinons-en quelques aspects. La prise de pouvoir d'un membre de la famille, Ugolino Trinci, est célébrée par une inscription en vers léonins, placée sur une petite stèle romaine avec *Amour et Psyché* : les deux personnages ont été dorés et repeints, et le marbre inséré dans un mur du palais, où il se trouve encore. Une autre salle du palais est décorée des *Histoires de Romulus et Rémus*, prétendus ancêtres mythiques de la famille (fig. 24) : dans un renfoncement de la paroi, au milieu d'une scène pastorale, se trouvait la retaille d'un relief romain avec *Mercure et une chèvre*. A l'extérieur du palais sont encore en place sept consoles, sur lesquelles étaient autant de têtes, aujourd'hui conservées au Musée archéologique : ce sont des portraits d'empereurs et des dieux, choisis pour représenter les *Sept Ages de l'Homme*, un thème utilisé en peinture à la même époque, pour le décor d'une des pièces intérieures du palais. Il s'agit donc d'une collection privée et profane, sélectionnée et organisée à la manière du réemploi. Pourtant, le goût qui préside à ce choix n'est pas sans rapport avec celui de Laurent le Magnifique, tellement plus moderne à nos yeux : car les Trinci avaient dans leur palais un des reliefs sculptés avec *putti* de la fameuse série de Ravenne

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 24. — Réemploi d'un bas-relief antique avec Mercure et une chèvre au milieu d'une fresque représentant les histoires de Romulus et de Rémus. Foligno, Palais Trinci. Photographie Sensi.

58. L. SENSI, « La collezione archeologica dei Trinci », dans *Signorie in Umbria tra Medioevo e Rinascimento : l'esperienza dei Trinci*, Perugia, 1989, p. 291 ss ; voir également, du même auteur, « Il "rilievo del Circo", modello per la Giostra », dans *Quaderni della Commissione storica di Foligno*, nr. 1, 1983, p. 43 ss.



Illustration non autorisée à la diffusion



Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 25. — Moulage d'après un relief (aujourd'hui à Rome, Villa Ludovisi, Casino dell'Aurora) qui appartenait à la collection Trinci de Foligno. Pérouse, Gypsothèque de l'Académie des Beaux-Arts. Photographie Sensi.

FIG. 26. — Tête de cheval en bronze, jadis au palais de Diomede Carafa à Naples. Naples, Musée Archéologique. Photographie du Musée.

(dont on conserve un moulage à Pérouse, fig. 25) ; un autre de ces reliefs (à présent aux Offices) figurait probablement dans la collection de Laurent le Magnifique : ce sont des *putti* de la même série qui a servi de modèle à Donatello pour la *Cantoria* du Duomo de Florence<sup>59</sup>.

Citons un autre exemple du même genre : d'après un témoignage de Pietro Summonte daté de 1524, le palais napolitain de Diomede Carafa, comte de Maddaloni (vers 1466), était considéré comme un rassemblement « de nombreuses œuvres de marbres antiques de diverses formes et en bonne quantité » : statues, reliefs sculptés, cippes, inscriptions et colonnes<sup>60</sup>. Presque tout a été perdu, et il manque encore une tentative de reconstitution de la collection, mais quelques points sont déjà clairs. D'abord, comme à Foligno, les sculptures antiques étaient en partie placées sur des consoles qui rythmaient la partie extérieure : sachant que le nombre de ces consoles s'élevait à douze, on peut avancer l'hypothèse que le programme prévoyait de ranger sur la façade les douze Césars de Suétone.

59. Voir L. BESCHI, « I rilievi ravennati dei "Troni" », dans *Felix Ravenna*, 4<sup>e</sup> série, CXXVII-CXXX, 1984-1985, p. 37 ss (relief des Offices : p. 48 ss ; Cantoria : p. 47 ss) ; voir également, du même auteur, « Le antichità di Lorenzo il Magnifico : caratteri e vicende », dans P. BAROCCHI et G. RAGIONIERI éds. *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Florence, 1983, I, p. 161 ss.

60. R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milan, 1975, p. 67 (texte de Pietro Summonte), p. 209 ss ; E. BOROOK, « A Florentine Scrittoio for Diomede Carafa », dans *Art the Ape of Nature. Studies in honour of H. W. Janson*, New York, 1981, p. 91 ss ; voir F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Naples, 1992, p. 22.

## LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

Dans la cour intérieure, où se trouvaient d'autres sculptures, s'alignaient aussi d'autres pièces de réemploi, parmi lesquelles le chapiteau d'une colonne rectangulaire et une architrave romaine. La pièce la plus prestigieuse était, au centre de la cour, une tête gigantesque de cheval en bronze (fig. 26), que l'on hésite à classer (à partir de Vasari jusqu'à aujourd'hui) soit comme antique, soit comme attribuée à Donatello<sup>61</sup>, conservée au Musée archéologique de Naples (elle est remplacée, dans la cour, par une copie en terre cuite) : elle fut donnée à Diomedes Carafa par Laurent le Magnifique, qui l'avait achetée à Rome en 1471, l'année de ses grandes acquisitions. C'est un cadeau à forte signification politique, puisque Carafa était le conseiller le plus écouté de Ferdinand I roi de Naples. Mais il peut paraître également étonnant que Laurent se soit privé d'une pièce aussi rare et imposante. On peut partiellement l'expliquer sachant qu'il en possédait une autre, toute pareille, quoique plus petite : cette autre tête, transportée aux Offices et aujourd'hui au Musée archéologique de Florence, était placée, du temps de Laurent, « dans le jardin »<sup>62</sup>.

Selon l'image constituée au XVI<sup>e</sup> siècle, le « jardin de San Marco » ne servait pas seulement à rassembler les collections de Laurent, mais fonctionnait aussi comme une véritable « école », et presque comme une Académie artistique avant la lettre — ce que montre une tapisserie médicéenne de 1571 au Musée de San Matteo à Pise<sup>63</sup>. Il est difficile de le reconstituer, mais il ne devait pas être tellement différent des *Antikengarten* inventoriés à Rome par Marten van Heemskerck, comme le jardin Cesi, détruit au début de notre siècle (fig. 27)<sup>64</sup>. Au Palais Médicis, Laurent faisait la distinction entre les sculptures du jardin de San Marco, librement disposées, et les séries thématiques, arrangées selon un ordre plus rigoureux dans les deux cours (par exemple : les portraits parallèles d'Auguste et d'Agrippa, ou celui — supposé — de Platon) ; un troisième ensemble était formé par le « Trésor du cabinet d'écriture » (*Tesoro dello scrittoio*), qui comprenait pierres précieuses, vases et monnaies<sup>65</sup>.

### **Continuité, distance, connaissance : trois usages de l'antique**

Nous voici ainsi revenus à une situation dont on reconnaît facilement la « modernité », en la rapprochant de l'origine de notre musée<sup>66</sup>. Mais il reste une dernière remarque à ajouter. Le passage des antiquités d'un espace

61. A. DE RINALDIS, « Di una antica testa di cavallo in bronzo », dans *Bollettino d'Arte*, V, 1911, p. 241 ss ; L. VLAD BORRELLI, « Considerazioni su tre problematiche teste di cavallo », dans *Bollettino d'Arte*, s. VI, LXXVII, 1992, no. 71, p. 67 ss, et E. FORMIGLI, « La grande testa di cavallo in bronzo detta " Carafa " : un'indagine tecnologica », *ibid.*, p. 83 ss.

62. L. BESCHI, « Bronzi antichi nel Rinascimento fiorentino : alcuni problemi », dans *Alba Regia*, XXI, 1984, p. 119 ss ; voir également, du même auteur, *Le antichità di Lorenzo*, *op. cit.*, p. 163 ss, et l'ouvrage cité dans la note suivante ; L. VLAD BORRELLI, *op. cit.*

63. P. BAROCCHI éd., *Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, Milan, 1992 (tapisserie de Pise, p. 168).

64. C. HÜLSEN, *Römische Antikengarten des XVI. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1917.

65. L. BESCHI, *Le antichità di Lorenzo*, *op. cit.*, Catalogue de l'exposition 1992.

66. P. FINDLEN, « The Museum : its classical etymology and Renaissance Genealogy », dans *Journal of the History of Collections*, I, 1989, p. 59 ss.

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 27. — Marten van Heemskerck, Vue du jardin de la maison Cesi à Rome avec ses statues et fragments de marbres antiques (vers 1532-1536). Photographie Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Berlin.

sacré à l'espace profane correspond à la naissance d'une nouvelle conscience, où se rejoignent la *pratique des artistes*, le *collectionnisme* et l'*histoire de l'art*, et qui trouve, dans l'omniprésence du modèle antique, un point de référence stable. Sans analyser longuement la rencontre de ces trois thèmes, il est possible d'indiquer schématiquement, à partir du Bas Moyen Age, trois aspects possibles du rapport à l'antique. On les illustrera en choisissant comme fil directeur le dessin de l'antique, problème où se conjuguent la pratique artistique et la passion de l'antiquaire<sup>67</sup>. Les mots-clés que je vais utiliser pour définir ces trois phases sont : continuité, distance, connaissance ; leur correspondent autant de manières d'« utiliser » les antiquités et de les représenter.

A la forme la plus ancienne d'utilisation, le *réemploi*, correspond un sens marqué de la *continuité* de l'*auctoritas* des Anciens, qui entoure d'une certaine aura les antiquités qui ont traversé les siècles. Il se définit, d'une part, par leur présence, leur visibilité et leur accessibilité, et d'autre part, par le vide (relatif) des connaissances et des trucs techniques correspondants, et plus encore par la prise de conscience de ce vide. A cette phase, correspond un *usage instrumental* du dessin, comme outil d'un atelier pour la mise au

67. Pour un traitement plus détaillé des notions suivantes, voir mes articles : « Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico » *op. cit.*, et « Un' arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri », dans E. GABBA et A. SCHIAVONE éds, *Storia di Roma*, IV, *Caratteri e morfologia*, Turin, 1989, p. 827 ss, spécialement p. 864 ss. « Verbreitung und Wiederverwendung antiker Modelle », dans *Städel-Jahrbuch*, 1992. Pour les dessins faits d'après l'architecture antique, voir le livre de H. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen, 1988.

## LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

point de nouvelles compositions. Par exemple, Gentile da Fabriano recopie vers 1427 quelques personnages de deux sarcophages réutilisés dans deux différentes églises de Rome (fig. 28)<sup>68</sup>. Ici aussi, le dessin est d'un usage instrumental, et c'est pourquoi on pratique des « retailles » sur des compositions plus grandes : ces « coupures » sont de même type, dans leur principe, que celles opérées sur les marbres antiques pour les adapter à un contexte nouveau.

Dans la seconde phase, on assiste à une croissance graduelle du sens de la *distance* historique, une nouvelle attitude envers l'antique, considéré alors comme un monde en soi, révolu, séparé du reste et autonome, organisé selon ses propres lois internes (qu'il est d'ailleurs possible de récupérer ou de reconstruire) ; il ne s'agit plus d'un dépôt facilement accessible, où prélever le nécessaire au fur et à mesure, mais d'un monde reculé, à comprendre dans son ensemble. Cessant d'être indéfini et proche, le temps de l'antiquité devient mesurable et lointain, séparé non seulement par sa supériorité dans un certain ordre hiérarchique, mais par une coupure historique. A ce niveau correspond, comme nouvelle forme de réemploi, la collection et, dans l'histoire du dessin, sa nouvelle *valeur documentaire*. Alors, comme dans un manuscrit parisien de Suétone<sup>69</sup>, les monnaies des Césars ont été recherchées avec passion et recopiées, pour illustrer, avec une fidélité d'archéologue, leurs *Vies* respectives : il est devenu très important de distinguer le visage de Titus de celui de Néron, de posséder des portraits dont l'authenticité soit « garantie ». C'est dans cette phase que commencent à apparaître des manuscrits entièrement consacrés aux représentations de l'antique, par exemple le *Coburgensis* qui donne une copie complète du sarcophage dont Gentile da Fabriano n'avait recopié que des morceaux (fig. 29)<sup>70</sup>. Et il transforme, de ce fait, la signification et le sens des ruines, qui deviennent le dépôt archivistique des connaissances pour l'histoire de Rome. Dans la même optique, on trouve le projet de Léon X et de Raphaël (1518-1520), « de dessiner la Rome antique, autant qu'il est possible de la connaître au travers de ce qu'on en voit aujourd'hui », en se fondant sur la mesure minutieuse des dimensions des ruines<sup>71</sup>. Le *fragment* est devenu *monument*, l'*auctoritas* se transforme, sans rien perdre de sa force, en *vetustas*. L'*auctoritas*

68. B. DEGENHART, A. SCHMITT, « Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums », dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XI, 1960, p. 59 ss.

69. E. SCHRÖTER, « Eine unveröffentlichte Suetonhandschrift in Göttingen aus dem Atelier des Bartolomeo Sanvito », dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, XXIX-XXX, 1987-1988, p. 118 ss.

70. Voir H. WREDE et R. HARPRATH, *Der Codex Coburgensis. Das erste systematische Archäologiebuch. Römische Antiken-Nachzeichnungen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts*, Coburg, 1986, et, en général, A. NESSELRATH, « I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia », dans S. SETTIS éd., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, Turin, 1986, p. 87 ss ; G. SCHWEIKHART, « Zeichnungsbände mit Antikenstudien », dans son livre *Der Codex Wolfegg. Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini*, Londres, 1986, p. 13 ss, ainsi que les études rassemblées dans le volume *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Mayence, 1989.

71. H. BURNS, « Raffaello e " quell'antiqua architectura " », dans *Raffaello architetto*, Milan, 1984, p. 381 ss (voir aussi, dans le même volume, A. NESSELRATH, « Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento », p. 397 ss, et, du même auteur, « Raphael's archaeological Method », dans *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Rome, 1986, p. 357 ss).

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 28. — Gentile da Fabriano (attr.), Dessin d'après divers sarcophages romains (vers 1427). Milan, Biblioteca Ambrosiana. Photographie de la Bibliothèque.



FIG. 29. — Codex Coburgensis, Dessin d'après un sarcophage romain contenant l'histoire de Mars et de Rhea Sylvia (vers 1550). Veste Coburg. Photographie du Musée.

invite à un réemploi que détermine l'accessibilité aux fragments ; la *vetustas*, au contraire, s'appuie sur le principe d'un jugement qui sélectionne les monuments, et sur un processus de reconstitution visuelle. Déjà, autour de ces antiquités dessinées, se développent les premiers projets à caractère encyclopédique, parmi lesquels ressort, par son ampleur, celui de Pirro Ligorio, qui se considérait sans aucun doute comme le continuateur de



## LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

Raphaël<sup>72</sup> ; je pense au Raphaël de la lettre sur les antiquités et de la reconstitution *in figura* de la Rome antique.

La troisième et dernière phase est la *connaissance* de l'antique, qui se traduit par une consolidation des pratiques des antiquaires, et leur raffinement. Les monuments antiques ne dégagent plus seulement une *auctoritas* persistante, ils ne se limitent pas non plus à une *vetustas* lointaine et disparue ; devenus des *antiquitates*, ils sont durablement élevés au statut de *documents*, qui intègrent le récit des sources littéraires, ou qui — dans une vision plus radicale — se substituent à elles. Il s'en dégage rapidement l'idée d'un *corpus*, qui va du projet d'un catalogue universel des antiquités, formulé en 1542 par l'Accademia della Virtù à Rome<sup>73</sup>, puis par Pirro Ligorio, sans solution de continuité jusqu'au *Museo Cartaceo* inachevé de Cassiano dal Pozzo<sup>74</sup>, jusqu'à l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon, jusqu'aux répertoires que nous utilisons, du *Corpus Inscriptionum Latinarum* au *Corpus der römischen Sarkophagreliefs*, et à l'encyclopédie de l'antiquité classique Pauly-Wissowa. Il n'y a qu'un *corpus*, en vérité, qui puisse arracher les monnaies, les inscriptions et les reliefs sculptés à leur condition individuelle de fragments incapables d'offrir un témoignage historique crédible et pertinent. Les volumes du *Museo Cartaceo* étaient organisés selon un ordre qui peut nous rappeler celui d'un Corpus encore en usage, comme celui des sarcophages, de Carl Robert. Ce n'est pas l'entreprise de Cassiano qui est « précoce », c'est nous qui sommes encore dans le sillage de cette tradition.

Les trois phases que nous venons d'esquisser peuvent être résumées dans le schéma suivant :

			objets	dessins	
CONTINUITÉ	<i>auctoritas</i>	réemploi	<u>fragment</u>	instrument	TRADITION
DISTANCE	<i>vetustas</i>	collection	<u>monument</u>	témoignage	MÉMOIRE
CONNAISSANCE	<i>antiquitates</i>	musée	<u>document</u>	inventaire	HISTOIRE
> CORPUS					

Dans la maison romaine de Cassiano dal Pozzo, les artistes qui collaboraient avec lui en reproduisant systématiquement les antiques, pouvaient rencontrer dans les escaliers Nicolas Poussin, occupé pour son propre compte à rechercher dans les marbres de Rome sa mesure, pour représenter sous les traits classiques une humanité aux gestes pleins d'une éloquence rituelle et d'une chaleur intense et secrète. A partir d'une entreprise comme

72. Voir les études rassemblées par R. W. GASTON éd., *Pirro Ligorio, Artist and Antiquarian*, Milan, 1989.

73. M. DALY DAVIS, « Zum Codex Coburgensis : frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini », dans *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, op. cit., p. 185 ss ; H. WREDE, « Die Opera de' Pili von 1542 und das Berliner Sarkophagcorpus », dans *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, CIV, 1989, p. 373 ss.

74. F. SOLINAS éd., *Cassiano dal Pozzo. Atti del seminario*, Rome, 1989 ; D. L. SPARTI, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modène, 1992 ; sur le « Musée de papier », cf. I. HERKLOTZ, « Das Museo Cartaceo von Cassiano dal Pozzo und seine Stellung in der antiquarischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts », dans E. CROPPER, G. PERINI, F. SOLINAS éds, *Documentary Culture in Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII. Papers from a Colloquium held at Villa Spelman, Florence, 1990*, Bologne, 1992, p. 81 ss (avec bibliographie).

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 30. — Raphaël, Dessin d'après un *Cheval* du Quirinal. Chatsworth, Collections du duc de Devonshire. Photographie Warburg Institute.

Illustration non autorisée à la diffusion

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 31. — Michel-Ange, *Nu*. Florence, Casa Buonarroti. Photographie Casa Buonarroti.

FIG. 32. — Nicolas Béatrizet, *La Pietà* de Michel Ange au milieu des ruines de la Rome antique. Rome, Cabinet National des Estampes (photographie du Musée).

## LA CARRIÈRE DES ŒUVRES

celle du *Museo Cartaceo*, nous pouvons donc tenter de saisir un point crucial, pour le projeter dans le passé (vers Raphaël, mais aussi vers Nicola Pisano), et vers le futur, en direction de la génération de Winckelmann ; c'est-à-dire la conjonction de deux facteurs qui tendent à nous apparaître aujourd'hui inconciliables et étrangers l'un à l'autre : la pratique artistique et la vocation encyclopédique. La pratique artistique a été pendant des siècles le vecteur le plus puissant pour orienter la perception de l'antique. Elle fonctionne non seulement comme moteur principal des procédures de sélection et de jugement, d'acquisition et de restauration, de disposition des collections et des musées, de réemploi, d'imitation et d'intégration dans de nouvelles inventions ; mais elle joue aussi le rôle d'un filtre au travers duquel passent inévitablement les connaissances des antiquaires, des collectionneurs, des savants. Les dessins très précisément mesurés, comme un *Cheval du Quirinal*, œuvre de Raphaël (fig. 30), et les synthèses fulgurantes, dont on tente pourtant, sans doute en vain, de retrouver la source précise (comme un *Nu* de Michel-Ange, fig. 31) peuvent indiquer deux approches différentes, mais complémentaires. Rubens, à la fois antiquaire et collectionneur, mais Rubens qui est aussi le « nouvel Apelle », pourrait symboliser parfaitement un suprême essai de synthèse<sup>75</sup> : et il pourrait en même temps nous rappeler que les pratiques des antiquaires et les pratiques de classification, qui déboucheront sur l'histoire de l'art, ne seraient jamais nées sans le regard neuf que posèrent les artistes sur l'antique. Il n'y aurait jamais eu de Winckelmann pour prophétiser l'art grec, sans le travail d'un Nicola Pisano sur les sculptures romaines.

Il a fallu pendant longtemps, pour mériter le *summum* de l'éloge, se faire l'égal des Anciens : à l'instar du *Laocoon* (attaché désormais au Vatican) retrouvé dans les ruines, la nouvelle statue qui symbolise par excellence les Modernes, la *Pietà* de Michel-Ange, fut représentée par Nicolas Béatrizet en 1547 (du vivant de Michel-Ange) dans un décor de ruines (fig. 32)<sup>76</sup>. Comme Pline l'indiquait pour le *Laocoon*, l'inscription signale qu'elle a été sculptée *ex uno lapide*, dans un seul bloc de marbre. Voilà bien la louange suprême : insérer une œuvre contemporaine au milieu des ruines, la transformer en objet de fouille. Lieu de destruction et d'oubli, les ruines se sont rapprochées du musée, en devenant le lieu de l'exaltation et de la mémoire.

Salvatore SETTIS  
*Scuola Normale Superiore, Pise*

75. M. VAN DER MEULEN, *Petrus Paulus Rubens antiquarius, Collector and Copyist of Antique Gems*, Alphen aan den Rijn, 1975 ; J. M. MULLER, *Rubens : The Artist as Collector*, Princeton, 1989 ; et pour le rapport entre, d'une part, théorie et pratique de l'art, et de l'autre, collection, cf. du même auteur, « Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art », dans *Art Bulletin*, LXIV, 1982, pp. 229-247.

76. G. AGOSTI et V. FARINELLA, *Michelangelo e l'arte classica*, Florence, 1987, p. 109 ss, nr. 46.