



HAL
open science

Peintures romaines antiques et faussaires. Sources et techniques.

Delphine Burlot

► **To cite this version:**

Delphine Burlot. Peintures romaines antiques et faussaires. Sources et techniques.. Archéologie et Préhistoire. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2007. Français. NNT: . tel-00778669

HAL Id: tel-00778669

<https://theses.hal.science/tel-00778669>

Submitted on 21 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE

École Doctorale VI : Histoire de l'Art et Archéologie



THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV

Discipline : Archéologie

présentée et soutenue publiquement, le 24 novembre 2007, par

Delphine Burlot

PEINTURES ANTIQUES ROMAINES ET FAUSSAIRES
Sources et techniques

Directeur de Thèse : M. François Baratte

Jury :

Mme Mariette De Vos, professeur à l'Université de Trento, Italie

Mme Daniela Gallo, professeur à l'Université de Grenoble

Mme Nathalie de Chaisemartin, HDR, maître de conférence à l'Université Paris IV

Mme Hélène Eristov, chargée de recherche au CNRS

Qu'allez-vous faire ? m'a-t-on dit. Dévoiler les contrefaçons !

Mais vous porterez un coup terrible au commerce de la curiosité. Sans aucun profit, vous jetterez l'effroi dans certaines consciences et vous troublerez l'esprit de tous les collectionneurs jusqu'ici sans défiance.

Et puis quel résultat obtiendrez-vous ? - Aucun. La contrefaçon répond à de véritables besoins. Malgré les commotions les plus violentes, le roi Bibelot règne toujours en souverain maître. Il faut bien que le nombre des antiquités augmente en raison directe de celui des amateurs ; et c'est se bercer d'illusions que de vouloir empêcher les naïfs d'acheter des vieilleries vendues par des truqueurs de profession.

Voyons, soyez sincère. Répondez.

Est-ce que les acheteurs qui débutent ne sont pas aussi heureux avec un objet faux qu'avec un vrai ? A quoi bon leur enlever leurs illusions ?

Tant pis pour eux s'ils ont été trompés. C'est leur faute. S'ils ne veulent pas l'être, ils ont des livres, qu'ils lisent ; des musées, qu'ils les étudient ; des collections particulières, qu'ils les visitent ; des experts attitrés, qu'ils les consultent. (...)

Vous ne supprimerez pas cette lèpre de la contrefaçon, véritable prostitution de l'art, vous l'aggraverez au contraire, et vous n'arriverez, en fin de compte, qu'à accroître le nombre de vos ennemis.

AVANT-PROPOS

Lors de ma quatrième et dernière année à l'école de restauration, l'INP-ifroa, Catherine Metzger, conservatrice au département des antiquités grecques étrusques et romaines du musée du Louvre, m'avait confié la restauration de trois fragments de peinture murale romaine antique. L'une de ces œuvres, la *Scène égyptisante*, s'est révélée être un faux au cours de l'étude. Hélène Eristov, responsable avec Mme Metzger de la partie historique de mon mémoire, m'a aiguillée sur la piste du faussaire Guerra et elle a attiré mon attention sur un article de Mariette De Vos concernant la *Scène égyptisante*. Dans cet article, l'auteur montrait que l'œuvre était une contrefaçon réalisée par Giuseppe Guerra et donnait également des indications techniques sur les méthodes du faussaire.

Des examens ont alors été faits sur la *Scène égyptisante* aux laboratoires du Louvre et de l'INP, par Sylvie Colinart et Marie-Christine Papillon. Ils ont mis en évidence les caractéristiques techniques des œuvres de Guerra décrites par les contemporains du faussaire.

À la suite de cette enquête, mon intérêt pour ces faux s'est nourri à la fois par ce qu'ils me semblaient véhiculer d'informations, d'histoires,

Ma formation de restauratrice m'incitait également à approfondir ce sujet, du fait de la proximité qui semblait exister au XVIII^e siècle entre l'activité de faussaire de Giuseppe Guerra et le métier de restaurateur qu'il prétendait exercer.

J'ai donc commencé un DEA à l'université Paris IV sous la direction de François Baratte, Nathalie de Chaisemartin et Hélène Eristov, parallèlement à mon activité professionnelle. J'ai alors constitué un premier catalogue d'œuvres présentant des contrefaçons de peinture antique du XVII^e au XIX^e siècle, qui a servi de point de départ à cette thèse.

Je souhaitais en effet poursuivre les recherches sur le faussaire Guerra et je voulais étudier le contexte qui lui avait permis de réaliser cette supercherie avec succès.

Au cours des quatre années de thèse, j'ai eu la chance d'obtenir des bourses d'étude qui m'ont permis de me rendre à l'étranger, en Angleterre, grâce à la fondation Carnot, et en Italie. Les séjours que j'ai effectués à Rome, comme boursière de l'Ecole Française, puis comme pensionnaire de la villa Médicis, ont été très profitables pour mes recherches car ces deux

institutions m'ont aidée dans mes démarches. Elles m'ont en effet facilité l'accès aux réserves des musées et aux collections privées. Grâce à leur aide, j'ai pu observer dans de bonnes conditions plusieurs œuvres qui m'intéressaient en Italie. Enfin grâce à l'aide des conservateurs des musées français, et en particulier à Mme Avisseau-Broustet au cabinet des médailles de la bibliothèque nationale de France et à Daniel Roger au département des antiquités grecques étrusques et romaines du musée du Louvre, j'ai pu étudier les contrefaçons conservées dans ces collections dans des conditions exceptionnelles. Les analyses effectuées sur le *Guerrier grec* par Nathalie Buisson, ingénieur de recherche au laboratoire de la bibliothèque nationale de France m'ont été d'une grande aide dans la connaissance des matériaux utilisés par le faussaire Guerra.

Ma formation professionnelle m'incite à aborder les œuvres sous leur aspect technique et m'aide dans l'expertise des faux lorsque j'ai l'occasion de les examiner. Dans cette thèse, je fais fréquemment usage de termes techniques lorsque je mentionne la technologie des œuvres et pour une meilleure compréhension j'ai placé un lexique à la suite de l'introduction.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier vivement mes professeurs, M. François Baratte, Mme Nathalie de Chaisemartin et Mme Hélène Eristov, pour m'avoir accompagnée de leurs conseils et de leur soutien durant ces quatre années. Sans eux ce travail n'aurait sans doute pas vu le jour. Je tiens tout particulièrement à remercier Hélène Eristov pour tout ce qu'elle a fait pour moi lors de ces quatre années d'étude. Son aide m'a été précieuse tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

Je suis très reconnaissante à M. Gaëtan Carnot, président de la fondation Carnot, de m'avoir octroyé la bourse de sa fondation pour un séjour à Londres. Ce séjour a fait avancer mes recherches et a eu pour résultat la publication d'un article dans la revue *Patrimoines*. Ce séjour n'aurait pas été possible sans l'aide de Mme Geneviève Gallot, directrice de l'INP et de Mme Astrid Brandt, directrice du département des restaurateurs à l'INP, et je les en remercie.

Je remercie également M. Richard Peduzzi, directeur de la villa Médicis, ainsi que toutes les personnes de l'Académie de France à Rome qui m'ont aidée dans mes recherches. Toute ma gratitude va à Angela Stahl, au département d'Histoire de l'Art, qui par son aide m'a permis d'accéder à de nombreuses collections italiennes.

Je remercie M. Michel Gras et M. Stéphane Verger de m'avoir accordé une bourse de deux mois à l'Ecole Française de Rome. J'ai grâce à eux découvert la bibliothèque de l'école. M. Yannick Nexon m'a permis d'accéder à la bibliothèque pendant toute la durée de mon séjour à la villa Médicis et je lui en suis reconnaissante.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers les conservateurs des musées français qui m'ont aidée dans mes recherches : Mme Catherine Metzger, conservateur au département des AGER du musée du Louvre, qui est à l'origine de cette recherche, puisqu'elle m'avait confié en 2002 la restauration de la *Scène égyptisante*. Elle m'a également engagée à écrire un article à ce sujet dans la revue du Louvre. Mme Mathilde Avisseau-Broustet, conservateur au cabinet des médailles de Bibliothèque Nationale de France, car elle m'a permis d'étudier les fragments de peinture murale romaine ayant appartenu au comte de Caylus. Elle a demandé des analyses

sur ces œuvres à Nathalie Buisson, ingénieur au laboratoire de la BnF, et je les remercie toutes les deux pour l'étude qui a été faite ainsi que pour l'intérêt qu'elles portent à mon travail. Je suis reconnaissante envers M. Daniel Roger, conservateur au département des AGER du musée du Louvre, pour avoir mis à disposition les œuvres qui m'intéressaient dans la collection.

Enfin je tiens à remercier les nombreuses personnes qui m'ont apporté leur aide durant ce travail :

Manuela Bazzali, Nicole Blanc, Maria Rosaria Borriello, M. et Mme de Breteuil, Lucilla Burn, Paola D'Alconzo, Mariette De Vos, Anne-Lise Desmas, Paola Di Giambattista, Emmanuel Eisenstaedt, Geneviève Galliano, Daniela Gallo, Pauline Horovitz, Ian Jenkins, Henri Lavagne, Roger Ling, Paolo Liverani, Anna Lo Bianco, Emmanuel Lurin, Linda McLeod, Gianna Musatti, Maria Luisa Nava, Gabriella Prisco, Maria Antonietta Tomei, Laurent Vallière, Lord Yardborough, Helen Whitehouse, William Whitney, ainsi que mes parents et mes amis.



TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	10
LEXIQUE.....	20
I. Origine de l'intérêt pour les peintures murales antiques.....	22
A. Découverte des peintures murales antiques	22
1. Rome	22
a) Copies par les artistes	22
b) Les fouilles au XVII ^e siècle.....	27
c) Peintures murales antiques dans les collections.....	32
2. Premières contrefaçons de peintures antiques : peintures et mosaïque antiques de la collection Barberini.....	51
a) <i>La Parque Atropos</i>	52
b) <i>La Vénus Barberini</i>	53
c) <i>L'Enlèvement d'Europe</i>	55
B. Copie et diffusion des peintures murales antiques.....	57
1. Copie de peintures antiques.....	57
a) Rôle de la copie de peintures antiques	58
b) La copie de peinture antique à Rome au XVII ^e siècle et dans la première moitié du XVIII ^e siècle.....	63
2. Publications sur les peintures antiques trouvées à Rome	83
a) Giovan Pietro Bellori	84
b) Turnbull, <i>A Treatise on Ancient Painting</i> , 1740	90
c) Caylus.....	97
C. Réception des peintures antiques aux XVII ^e et XVIII ^e siècles	106
1. Les peintures antiques prises comme modèle dans la peinture moderne aux XVII ^e et XVIII ^e siècles	107
a) Peintures à l'huile sur toile.....	107
b) Motifs inspirés de la peinture antique dans les peintures murales	110
2. Le débat sur la restauration des peintures antiques	117
3. Contrefaçons de peintures antiques.....	120
a) Esculape, Sept divinités.....	121
b) <i>L'Amour endormi</i>	123
c) <i>La collection du Docteur Mead</i>	124
II. Développement de l'intérêt pour les peintures murales antiques à l'extérieur de Rome.....	131
A. Nouvelles découvertes de peintures antiques : Herculaneum et Pompéi.....	131
1. Les fouilles et la dépose des peintures	134
a) La direction des fouilles : Alcubierre et Venuti	134
b) La dépose des peintures : Joseph Canart.....	138
2. Publications sur les découvertes d'Herculaneum.....	140
a) Témoignages non-officiels sur les découvertes	140
b) <i>Le Antichità di Ercolano esposte</i>	153
3. <i>Le Museo Ercolanese</i> de Portici et son directeur, Camillo Paderni.....	159
a) Paderni dessinateur et graveur.....	160
b) Paderni, directeur du Musée de Portici	161
c) Relations avec les voyageurs étrangers et les Britanniques	164
B. Le Grand Tour.....	165
1. Les touristes et leur accueil à Rome et à Naples	166

a)	Personnalités influentes dans le milieu romain	167
b)	Le contrôle du Vatican sur le marché des antiquités.....	174
c)	La visite des sites romains.....	177
2.	Réflexion sur l'esthétique de la peinture antique.....	183
a)	La querelle des Anciens et des Modernes	183
b)	La lecture de l'iconographie des peintures antiques au travers de la littérature antique.....	193
C.	Accroissement de la production de contrefaçons.....	195
1.	Peintures antiques en vente à Rome et à Naples	195
a)	Vente clandestine	195
b)	La découverte de la supercherie.....	201
c)	Giuseppe Guerra.....	221
d)	Réglementation napolitaine contre le vol.....	233
2.	Un terrain propice à l'apparition de contrefaçons d'antiquités	242
a)	La Muse de Cortone	243
b)	Jupiter et Ganymède.....	246
3.	Autres types de contrefaçons.....	251
a)	Les reproductions d'antiquités	251
b)	Les mosaïques en relief.....	253
c)	Les bronzes et terres cuites.....	256
d)	Les inventions des marchands.....	259
III.	Recherches sur la technique des peintures antiques et leurs conséquences sur la restauration et la contrefaçon	261
A.	Recherches sur la technique	263
1.	Les recherches des peintres	263
a)	Giovanni da Udine	263
b)	Questions sur la technique de peinture romaine au XVII ^e siècle.....	265
c)	Recherches sur la pérennité de la peinture.....	267
2.	Les recherches des théoriciens	268
a)	Les recherches du <i>comte</i> de Caylus.....	270
b)	Requeno.....	281
B.	Mise au point de techniques et de produits spécifiques à la restauration des peintures murales antiques.....	288
1.	Mesures de conservation	288
a)	Conditions de conservation	288
b)	Pâlisement des peintures.....	290
c)	Opérations de conservation	290
2.	La dépose.....	293
a)	Dépose <i>a stacco e masello</i> ou <i>a masello</i>	294
b)	Dépose <i>a stacco</i>	297
3.	La retouche.....	303
4.	Le vernis.....	305
C.	Une forme de réception de la peinture murale antique : la contrefaçon	311
1.	Fabrication de la contrefaçon	312
a)	Iconographie.....	312
b)	La technique de fabrication du faux.....	319
2.	L'invention de l'histoire de l'œuvre.....	336
a)	La provenance de l'œuvre	336
b)	Création d'une authenticité grâce à la publication antiquaire	337
3.	la détection des faux hier et aujourd'hui	341

a) Analyse des pigments	342
b) Détermination de la technique de peinture à l'aide de méthodes scientifiques..	343
c) Authentification de peintures suspectes	344
Conclusion.....	346
Bibliographie.....	350
Recueils de dessins consultés	417

VOLUME DEUX

CATALOGUE.....	430
ANNEXES.....	536
Annexe 1 : CATALOGUE B.....	537
Annexe 2 : CATALOGUE C.....	544
Annexe 3 : Tableau récapitulatif des œuvres du catalogue A.....	559
Annexe 4 : Liste des peintures antiques découvertes au XVII ^e siècle et début du XVIII ^e siècle.....	562
Annexe 5 : Recueils de dessins de peintures et mosaïques antiques	564
Annexe 6 : Préface du second tome des <i>Antichità</i>	566
Annexe 7 : Technique de la peinture murale romaine.....	567
FIGURES.....	571
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	594

Ce mémoire est constitué de deux volumes.

INTRODUCTION

« Dévoiler les contrefaçons »

Dévoiler les contrefaçons, c'est tenter de répondre à de multiples questions. La première était de savoir où se trouvaient les contrefaçons et comment les repérer. En effet, si quelques contrefaçons de peinture romaine antique étaient connues et bien répertoriées, comme la *Muse de Cortone* ou le *Jupiter et Ganymède*, le plus grand nombre d'entre elles étaient cachées ou plus simplement oubliées dans les réserves d'une collection.

Ensuite, je voulais connaître les motivations des faussaires et chercher l'origine de l'apparition des contrefaçons de peinture antique. Dans quel contexte historique se plaçait ce phénomène ? Les contrefaçons semblaient s'inscrire dans la réception des peintures murales antiques à une époque donnée et étaient donc à lier à l'histoire des fouilles.

Comment les faussaires ont-ils procédé pour duper leurs contemporains ? Se sont-ils fait aider ? Quels matériaux ont-ils employés ? Ont-ils réalisé une fausse patine sur leurs œuvres ? Après la technologie du faux, il était nécessaire d'étudier son iconographie. Quels modèles ont inspiré les faussaires ? Ces derniers obéissaient-ils à une mode ?

Je souhaitais comprendre aussi ce qui a contribué au succès des contrefaçons. Pourquoi les antiquaires et les collectionneurs s'y sont-ils laissé prendre ? Est-ce que l'évolution du collectionnisme, le développement du Grand Tour et l'engouement pour les peintures antiques pouvaient expliquer l'apparition d'un grand nombre de faux à Rome au milieu du XVIII^e siècle ? Était-ce la première fois que de fausses peintures antiques étaient réalisés ou bien existait-il des précédents ? Il me semblait important d'essayer de déterminer l'origine de ce phénomène.

L'histoire de Giuseppe Guerra m'intéressait plus précisément, car lors de mes travaux précédents, j'avais remarqué que les informations sur ce faussaire données par la littérature étaient peu nombreuses et reprises d'un auteur à l'autre. Seuls deux auteurs apportaient de nouveaux éléments : dans un article daté de 1921, Giuseppe Consoli-Fiego synthétisa un certain nombre d'informations sur le faussaire donnés par des documents conservés aux archives de Naples ; dans les années 1980 Mariette De Vos étudia deux peintures du faussaire et les compara avec les mémoires du père Piaggio, un contemporain de Guerra, qui décrit avec une certaine précision les agissements du faussaire. Il restait toutefois quelques incertitudes sur sa biographie, notamment sur sa jeunesse et sur sa formation de peintre.

J'ai donc tenté de retrouver un grand nombre de contrefaçons de peinture antique, et j'ai cherché à repérer celles qui pouvaient être de la main de Guerra. Pour cela, il était tout

d'abord nécessaire d'établir une définition précise de la contrefaçon qui soit cohérente avec la période considérée et avec les pratiques, courantes alors, des artistes, des restaurateurs et des collectionneurs. C'est d'une part dans la littérature contemporaine du faussaire et dans les informations qu'elle donne sur sa technique, d'autre part dans ma propre observation des œuvres et de leur technologie, voire dans les analyses de laboratoire, que des réponses pourraient être apportées.

Définition de la contrefaçon

Selon les définitions modernes, le terme de contrefaçon est à distinguer de ceux de « réplique », de « copie », de « imitation » et de « pastiche ».

La définition du *Robert* indique qu'une contrefaçon est une « imitation frauduleuse » et qu'un faux est une « pièce artistique ou rare qui est fautive, soit par copie ou contrefaçon frauduleuse d'un original, soit par fabrication dans le style des œuvres authentiques ».

L'Encyclopedia Universalis insiste sur le fait qu'un faux en art est une œuvre réalisée avec une intention délictueuse ».

En effet, à l'inverse d'une copie ou d'une imitation, l'artiste cherche à faire croire que son œuvre est authentique et pour cela il cherche à tromper le spectateur sur son origine supposée par le recours à différents truchements¹.

Outre les œuvres que nous venons de définir, peuvent être regardées comme contrefaçons également celles qui n'ont pas été réalisées avec une intention délictueuse, mais dont l'histoire matérielle a été détournée par un collectionneur ou un marchand désirant la faire passer pour autre (pour antique, par exemple). Nous appellerons ces œuvres des contrefaçons par « destination », car elles ne sont pas nées fautes, elles le sont devenues.

La copie, la réplique, l'imitation et le pastiche ne peuvent être considérés comme faux si leur origine est donnée clairement. Une copie est la reproduction d'une œuvre, dans le même médium que celle-ci, ou dans un autre médium (copie sur papier d'une peinture sur toile, par exemple)². Une réplique est la reproduction d'une œuvre par l'artiste lui-même. L'imitation, ou pastiche, est réalisée avec un style n'appartenant plus à l'époque où elle est réalisée. On a ainsi des œuvres « à l'antique », ou « pseudo-Renaissance ».

¹ Ces truchements seront développés tout au long de ce travail et plus particulièrement dans la troisième partie du mémoire.

² C'est la définition qu'en donne le *Robert*.

Il existe souvent une confusion entre tous ces termes, confusion parfois entretenue volontairement. Une certaine honte s'attache en effet à posséder un faux, *un senso di vergogna, per essere stati vittime di un inganno*, comme le dit Paul Eberhard dans l'introduction de son article sur les faux antiques³. Le marchand ou le collectionneur préfère vendre une œuvre qu'il sait fautive comme « pseudo-antique », ou « pseudo-Renaissance », faisant passer la contrefaçon pour un pastiche, moins honteux⁴.

Le faux se définit donc par rapport à la notion d'original et d'authenticité, et n'est apparu qu'avec elle, au moment où l'on commence à concevoir les œuvres d'art comme des pièces uniques et non reproductibles. A partir du moment où la non-authenticité d'une contrefaçon est prouvée, celle-ci cesse d'intéresser les historiens et collectionneurs, elle est alors placée dans une réserve, oubliée, voire détruite. La dichotomie entre l'authentique et le faux est souvent assimilée au couple bon/mauvais⁵. En français, une œuvre jugée authentique est parfois qualifiée du terme de « bonne ».

Au XVII^e siècle, la notion d'original n'était pas encore bien définie, et l'on ne parlait pas de contrefaçons, mais de pastiches. Félibien nous en donne la définition : « les tableaux (...qu') on appelle Pastiches, de l'italien, Pasticci, qui veut dire Patez: parce que de même que les choses différentes qui assaisonnent un pâté, se réduisent à un seul goût; ainsi les faussetés qui composent un Pastiche ne tendent qu'à faire une vérité. Un peintre qui veut tromper de cette sorte, doit avoir dans l'esprit la manière et les principes du Maître dont il veut donner l'idée, afin d'y réduire son ouvrage, soit qu'il y fasse entrer quelque endroit d'un tableau que ce maître aura déjà fait, soit que l'invention étant de lui, il imite avec légèreté, non seulement les touches, mais encore le goût du dessin, et celui du coloris. Il arrive très souvent que le peintre, qui se propose de contrefaire la manière d'un autre, ayant toujours en vue d'imiter ceux qui sont plus habiles que lui, fait de meilleurs tableaux de cette sorte, que s'il produisait de son propre fond »⁶. Le pastiche est donc une contrefaçon, dans laquelle, si l'on s'en tient à la définition de Félibien, l'intention frauduleuse n'entre pas en compte.

³ Eberhard Paul, « Falsificazione di antichità in Italia dal Rinascimento alla fine del XVIII secolo », *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, 1985, p. 415-439.

⁴ Les contrefaçons de peinture murale antique sont aujourd'hui présentées avec les termes de « roman-style painting » dans les catalogues de vente anglo-saxons.

⁵ Eberhard 1985, passim.

⁶ Félibien André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Amsterdam, E. Roger, 1706, p. 197-198.

Aujourd'hui, le terme de pastiche a gardé le même sens, puisque selon le Robert, il s'agit d'une « œuvre littéraire ou artistique dans laquelle l'auteur a imité la manière, le style d'un maître, par exercice de style ou dans une intention parodique ».

Le terme de contrefaçon tel qu'on le définit aujourd'hui, c'est-à-dire l'imitation frauduleuse d'une œuvre, nommée aussi « faux », n'existait pas au XVII^e et au XVIII^e siècle. Les copies ou imitations d'œuvres d'art réalisées avec une intention délictueuse étaient appelées « supercheries ».

Le faux est caché, puis oublié

L'étude des faux se révèle difficile car les œuvres reconnues comme telles ne sont pas ou rarement mentionnées dans les catalogues de collection, et sont encore moins reproduites ; leur existence même peut être complètement occultée dans une collection⁷. Il est donc malaisé de retrouver ces objets qui forment un type d'art à part. Avec le temps, la période à la quelle remonte leur prétendue origine finit, elle-aussi, par être oubliée, l'art dont elles s'inspirent ne pouvant plus être reconnu : dans l'ignorance du contexte dans lequel elles ont été créées, elles sont alors regardées comme des pièces insolites, inclassables⁸.

De plus, jusqu'à une période très récente, une œuvre reconnue comme fautive était considérée comme indigne d'être étudiée⁹. Or, les faux sont des témoignages importants de l'histoire du goût, de l'histoire de l'art, de l'archéologie, de l'histoire des fouilles et de l'histoire des collections. Leur étude permet de connaître le contexte de leur fabrication et les événements historiques qui ont entraîné leur apparition.

Champ chronologique

L'étude présentée ici concerne la période qui s'étend du XVI^e au XVIII^e siècle, avec une attention plus particulière donnée à la période comprise entre 1680 et 1770. Ces dates ont été choisies en fonction de l'histoire de la contrefaçon de peintures antiques, qui débute dans les

⁷ *Così, chi intenda studiare la « consistenza dei falsi », che investe un ambito, secondo la ricerca, straordinariamente ampio, si trova dinanzi a un compito arduo, poiché solo un'infinitesima percentuale ne viene, dal punto di vista della storia dell'arte, sufficientemente, descritta, e ancor più di rado riprodotta*, Eberhard 1985, p. 418.

⁸ Ce cas s'est présenté au Musée du Louvre avec la *Scène égyptisante*, conservée dans les réserves au département des Antiquités Grecques Etrusques et Romaines.

⁹ *Un'opera d'arte sembra degna d'investigazione soltanto finché viene ritenuta « autentica ». Nell'istante in cui viene qualificata « falsa », diventa priva d'interesse, e solo in casi rarissimi si trova che valga la pena di determinarne il rango nella storia dell'arte*, Eberhard 1985, *passim*.

années 1680, dont l'apogée se situe aux alentours des années 1750 et dont la production décline peu à peu dans les années 1760, pour des raisons que ce travail tentera de définir.

Au XIX^e siècle la production de contrefaçons s'est faite sur un mode tout à fait différent de la période précédente, et elle ne sera pas développée ici, mais simplement évoquée par quelques œuvres du catalogue. Les voyageurs étaient plus nombreux et de revenus plus modestes que leurs prédécesseurs du XVIII^e siècle et il leur était proposé des objets de valeur et d'ambition moindres. Les faussaires ne prétendaient plus leur fournir des chefs-d'œuvre ou des pièces qui allaient révolutionner l'histoire de l'Antiquité, mais plutôt des fragments pittoresques, bon marché et faciles à transporter. Ainsi la contrefaçon se généralisa et se multiplia au XIX^e siècle, au point qu'il est très difficile de distinguer des ateliers ou de trouver l'origine d'une production.

Les premières contrefaçons de peinture antique sont apparues au cours du XVII^e siècle avec l'intérêt des collectionneurs romains pour ce type d'art. Avec la découverte d'Herculanum dans la première moitié du XVIII^e siècle l'engouement pour les peintures antiques touche l'Europe entière. Nombreux sont les voyageurs séjournant à Rome qui désirent se rendre à Naples pour voir ces merveilles. Le marché des antiquités était alors en plein essor à Rome et certains marchands furent tentés de vendre aux voyageurs des œuvres douteuses ou contrefaites. C'est dans ce contexte qu'agit Giuseppe Guerra, bénéficiant des protections de personnages haut placés ce qui lui permit de réaliser un grand nombre d'œuvres avant d'être découvert. Guerra n'était pas le seul faussaire qui se trouvait alors à Rome et nous verrons que des contrefaçons de toutes sortes d'antiquités étaient réalisées.

Constitution du corpus

La constitution du corpus s'est faite en plusieurs étapes. J'ai tout d'abord consulté deux ouvrages présentant des peintures antiques, le *Répertoire des peintures grecques et romaines* de Salomon Reinach et le *Catalogue des peintures romaines du musée du Louvre* de Vincent Tran Tam Tinh. Plusieurs œuvres y sont désignées comme fausses et les auteurs donnent une abondante bibliographie pour chacune d'entre elles.

J'ai ensuite lu attentivement la littérature antiquaire contemporaine et surtout moderne. La correspondance de Caylus et celle de Winckelmann mentionnent l'histoire de Guerra et quelques-uns de ses faux y sont décrits. La liste des peintures exposées au Collège romain notée par Winckelmann lors de sa visite en 1756 et publiée récemment par Joselita Raspi Serra m'a été d'une grande utilité ; c'est aussi le cas du *Recueil d'antiquités* du comte de Caylus, dans lequel plusieurs peintures antiques sont publiées. J'ai pu identifier certaines

d'entre elles comme des contrefaçons. L'ouvrage de George Turnbull, *A Treatise on ancient painting*, présente une cinquantaine de peintures et mosaïques antiques découvertes au XVII^e siècle et au début du siècle suivant, dont plusieurs peintures que Reinach avait jugées contrefaites; j'ai donc cherché leurs traces dans des ouvrages plus anciens afin de déterminer quelle était leur première apparition dans la littérature. C'est ainsi que j'ai commencé à m'intéresser aux dessins de Pietro Santo Bartoli et j'expliquerai plus loin l'importance qu'ils ont prise dans ce travail.

La mention de contrefaçons peut apparaître dans les catalogues de musées français, anglais ou italiens susceptibles de conserver des peintures antiques. Cependant les faux y sont rarement présentés, et si une contrefaçon figure dans un catalogue, c'est souvent parce qu'on l'a prise pour une œuvre authentique. Les faux sont conservés dans les réserves et hors de la vue du public, car bien souvent on ne sait comment les exposer.

J'ai alors écrit aux conservateurs de ces musées afin de leur demander s'il existait des œuvres suspectes dans leurs collections ; et certains m'ont répondu favorablement, ce qui m'a permis de voir ces peintures et de rassembler dans les archives toute la documentation les concernant. Par cette démarche, j'ai pu retrouver dans les réserves du musée national romain deux peintures qui sont probablement de la main de Guerra, la *Statue de Pallas* et la *Scène d'épousailles*. Ces œuvres se trouvaient autrefois dans la collection du Collège romain et correspondent à la description qu'en avait fait Winckelmann lors de sa visite.

Lors de mon séjour en Angleterre, j'ai observé la peinture de *l'Athlète*, conservée au British Museum. Contrairement à l'opinion de R. P. Hinks qui la décrivait comme très repeinte, et j'ai pu constater que tel n'était pas le cas. J'ai retrouvé plusieurs autres contrefaçons dans les musées britanniques, notamment à Cambridge, ainsi que par la consultation de catalogues de vente des maisons Christie's et Sotheby's. Or, la plupart des contrefaçons repérées alors sont des œuvres qui ont été réalisées au XIX^e siècle, comme me l'ont suggéré des similitudes de style avec des contrefaçons appartenant à la collection du musée des Thermes de Cluny ; mais je ne les ai pas étudiées plus précisément pour les raisons que j'ai évoquées précédemment. La lecture d'un catalogue de vente Sotheby's de l'année 1929 m'a permis de retrouver la dernière mention d'une œuvre aujourd'hui disparue, *Auguste et sa cour* qui tient une place importante dans l'histoire des contrefaçons de peinture antique comme je l'exposerai plus loin. En définitive, la consultation de plus de deux cents catalogues de vente, si elle n'a pas donné de grands résultats, m'a permis de comprendre le mécanisme du marché des antiquités. Ainsi, au cours du XX^e siècle, un grand nombre d'antiquités provenant de collections

particulières britanniques sont parties aux Etat-Unis ce qui me laisse l'espoir de retrouver certaines œuvres de mon catalogue que je considère aujourd'hui perdues.

A l'occasion de mon séjour en Angleterre, j'ai contacté les héritiers des collectionneurs britanniques qui avaient acquis des contrefaçons, mais là encore, sans succès. La recherche des contrefaçons dans les collections privées s'est parfois révélée décevante. Souvent, les sources m'indiquant la localisation d'une peinture dataient du XIX^e siècle ou, au mieux, du début du XX^e siècle. Or, en un siècle les collections changent de mains et les œuvres ont bien souvent été vendues. Il m'est arrivé cependant de faire des découvertes intéressantes, comme par exemple au château de Breteuil, où j'ai pu voir l'album d'Ango, illustrant les objets de la collection du bailli de Breteuil à la fin du XVIII^e siècle.

Constitution des catalogues

Après ce travail de dépistage et de dépouillement, j'ai donc constitué trois catalogues :

- un catalogue principal (catalogue A) qui comprend les œuvres repérées et illustrées et dont j'ai pu voir environ la moitié, le reste ayant disparu. La plupart de ces œuvres ont suscité une abondante bibliographie. L'existence d'une reproduction permet de rechercher les modèles éventuels qui ont pu inspirer les faussaires ;
- un second catalogue (catalogue B) qui comprend des œuvres mentionnées dans la littérature contemporaine du faussaire. Elles sont décrites mais elles ne sont documentées par aucune image ce qui empêche de trouver les modèles et les influences du faussaire ;
- un troisième catalogue (catalogue C) qui présente des faux antiques appliqués à d'autres types d'objets, monnaie, inscription ou mosaïque. Il comprend également deux groupes de dessins : le premier (fiches C 2 et C 3) rassemble les deux dessins de Giovanni Casanova censés documenter les peintures dont on a fait croire à Winckelmann qu'elles avaient été vendues en Angleterre. Le deuxième groupe (fiches C 4a à C 4i) contient les dessins faits par Marco Carloni de peintures prétendument retrouvées à la villa d'Hadrien, afin de faire vendre la peinture de Glaucos et Scylla (voir catalogue A fiche 35).

L'analyse technologique des œuvres

L'étude de ce corpus a consisté en une recherche sur la technologie des œuvres, sur les modèles employés par les faussaires ainsi que sur les réseaux de collectionneurs, d'antiquaires et d'artistes qui ont permis le succès de la supercherie.

L'étude de la technologie des œuvres n'était pas exempte de contraintes, à la fois matérielles et administratives. L'accès aux œuvres a été parfois difficile, voire impossible dans un seul

cas. Certaines de celles conservées dans les musées sont présentées dans les salles et il n'est pas possible d'en voir le revers, or cette observation permettrait de voir le support ainsi que le mode de dépose. D'autres œuvres se trouvant en réserve sont montées dans des caisses en bois ce qui empêche l'identification du support. De plus, il n'est pas toujours possible de disposer d'un éclairage satisfaisant. En revanche, la collaboration plusieurs conservateurs m'a été précieuse : ils ont mis à ma disposition une loupe ou une loupe bionoculaire et des lampes et m'ont montré des documents d'archive. Enfin quelques-uns ont accepté que des analyses soient effectuées, voire les ont encouragées, comme Mme Avisseau-Broustet au cabinet des médailles.

La connaissance de la technologie des œuvres m'a permis d'élargir la compréhension des expériences réalisées par les faussaires et de leur finalités. En effet, la fabrication de contrefaçons a servi à certains artistes à expérimenter leur théories sur la technique de la peinture romaine qui faisait l'objet de plusieurs recherches au cours du XVIII^e siècle, notamment de la part du comte de Caylus. La réalisation de contrefaçons s'inscrit donc dans un courant de pensées, de théories artistiques et d'expérimentations étroitement liées avec les expériences des Lumières.

Les sources d'inspirations des faussaires

L'étude des contrefaçons passe nécessairement par la recherche des modèles dont se sont inspiré les faussaires. La source principale se trouve dans les reproductions d'antiquités qui circulaient au début du XVIII^e siècle, notamment les dessins de peintures antiques de Pietro Santo Bartoli ainsi que ceux de son fils Francesco Bartoli et de son associé Gaetano Piccini. Or, s'il existe une littérature abondante sur ces ouvrages, peu de ces copies sont reproduites dans la bibliographie. J'ai donc consulté des recueils de dessin à la Bibliothèque Apostolique Vaticane, au *Gabinetto delle Stampe* à Rome, à la Bibliothèque d'Eton, aux archives du Royal Institute of British Architecture ainsi qu'au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France. Certains ouvrages récents concernant ces copies, en particulier *Ancient mosaics and wallpaintings* d'Helen Whitehouse m'ont grandement aidé dans cette recherche et dans la compréhension de la filiation entre plusieurs répliques d'un même sujet.

La lecture des catalogues de collections visibles à Rome au XVIII^e siècle, comme la collection Albani m'a permis de retrouver des sculptures antiques célèbres dont certaines contrefaçons semblent avoir été inspirées.

Cependant les modèles ne sont pas toujours aisément identifiables et je n'ai pu les retrouver pour certaines œuvres du catalogue. Il arrive que certains sujets des contrefaçons sont inspirés

de récits littéraires antiques. Giuseppe Guerra semble ainsi avoir puisé plusieurs thèmes pour ses peintures dans *l'Enéide*.

Après la recherche des modèles, il s'agissait de savoir comment le faussaire y avait eu accès. Cette question avait été abordée par Mariette De Vos en 1986 à propos de la *Scène égyptisante* : l'auteur avait remarqué que la peinture avait été copiée sur la *Table isiaque* de Turin dont elle notait que plusieurs reproductions étaient probablement visibles au Collège romain. Les liens entre le faussaire et ce musée étant attestés, on peut en déduire que Guerra a eu accès aux œuvres et aux ouvrages qui s'y trouvaient.

La connaissance des réseaux antiquaires et de leurs liens avec les faussaires apparaissait donc nécessaire pour comprendre l'histoire des contrefaçons. J'ai étudié les personnalités qui avaient été impliquées, à leur corps défendant ou non, dans le scandale des contrefaçons de Guerra. J'ai cherché à connaître toutes les victimes du faussaire ainsi que leurs fréquentations d'alors. Il est apparu que certains antiquaires et collectionneurs romains avaient servi d'intermédiaires pour la vente de peintures de Guerra. La lecture attentive du témoignage du père Piaggio publié par Bassi en 1908 est révélatrice à cet égard. En effet, l'auteur raconte l'histoire de Guerra mais surtout met en cause plusieurs personnalités romaines, dont Camillo Paderni, qui travaillait alors à la cour de Naples. Il reste malaisé d'identifier les complices de Guerra car ceux-ci réussirent à garder l'anonymat et seul le faussaire fut éclaboussé par le scandale. Il reste donc quelques zones d'ombres sur l'implication de membres de la communauté ecclésiastique que j'aimerais explorer dans un prochain travail.

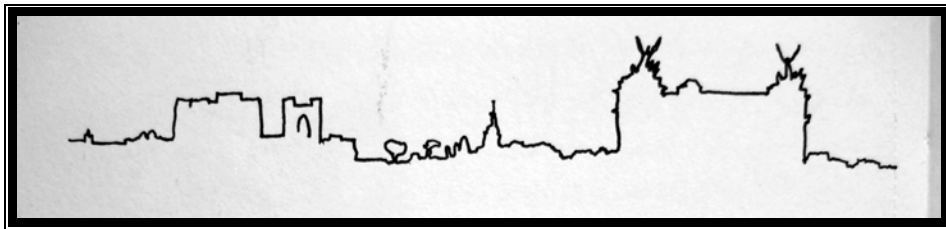
Questions en suspens

Bien que j'aie pu retrouver plusieurs peintures de Guerra, toutes n'ont pu être localisées. Certaines contrefaçons de peinture antique qui tiennent un rôle important dans cette histoire ont, semble-t-il, disparu. Certaines rubriques du catalogue n'ont donc pu être remplies. Si le recours à des données historiques et, lorsque cela était possible, techniques, m'a permis d'attribuer un certain nombre de peintures à des artistes identifiés, l'attribution de plusieurs œuvres reste toutefois incertaine. La recherche des attributions, qui est une tâche délicate pour l'historien d'art, se heurte ici à une difficulté supplémentaire puisque les faussaires tentent précisément de masquer leur identité.

Il est possible que certaines œuvres aient été détruites, par ignorance ou par négligence. Cela est dommage car l'observation des œuvres de visu apporte une série d'informations, qui peuvent être complétées par des analyses scientifiques. En revanche, si un grand nombre de

peintures présentées dans mon catalogue semblent avoir disparu, je ne désespère pas de les retrouver un jour et d'apprendre par leur étude de nouveaux éléments sur l'histoire des faux.

Dans cette thèse j'aborderai tout d'abord l'origine de l'intérêt pour les peintures murales antiques, qui est apparu à la Renaissance et s'est développé au XVII^e siècle. Je parlerai alors de la réalisation de copies de ces œuvres et des premières publications sur le sujet. Dans une seconde partie j'exposerai le contexte historique de la première moitié du XVIII^e siècle, avec la découverte d'Herculanum et l'apparition d'un grand nombre de contrefaçons de peintures antiques sur le marché romain qui a immédiatement suivi cette découverte. La troisième partie est consacrée aux recherches technologiques au siècle des Lumières inspirées essentiellement par la découverte des peintures d'Herculanum. Je m'attacherai alors à la technologie des fausses peintures antiques et aux moyens techniques par lesquels les faussaires comme Guerra ont pu faire illusion. Je terminerai par un exposé des moyens scientifiques qui sont à notre disposition aujourd'hui pour repérer les faux.



LEXIQUE

Lexique des termes spécifique à la restauration employé dans cette thèse.

- **Chancis** : un chancis est un blanchiment du vernis. Il correspond à la formation de microfissures dans un vernis lorsque celui-ci est exposé à l'humidité. Un chancis peut gêner considérablement la lecture de l'œuvre. La régénération du vernis ou son élimination permet de faire disparaître le chancis. Lorsque le blanchiment concerne la couche picturale, on parle de chancis profond. Dans ce cas, il est plus difficile à éliminer.
- **Dépose** : La dépose consiste à détacher un fragment d'enduit peint du mur pour le mettre sur un nouveau support (bois, toile, plâtre, etc).
- **Intonaco** : dans la technique de la fresque, l'intonaco correspond à la dernière couche d'enduit appliquée avant la peinture. Pour plus de détails, se reporter à l'annexe 7.
- **Lacune** : une lacune correspond à un manque dans la peinture. Elle peut concerner la peinture elle-même (lacune de couche picturale) ou son support (lacune d'enduit, par exemple).
- **Mastic** : le mastic est un bouchage destiné à combler une lacune. Il s'agit d'une pâte, blanche ou teintée à l'aide de pigments, constituée d'un liant (colle, chaux, liant acrylique) et d'une charge (carbonate de calcium). Les mastics sont la plupart du temps retouchés afin que la lacune ne soit plus visible.
- **Réintégration** : on appelle réintégration les opérations de retouche, qui permettent de redonner une lecture à l'œuvre.
- **Stuc** : en restauration, le terme stuc peut être employé pour désigner les mastics. En peinture romaine, le stuc correspond à des éléments décoratifs en relief, blancs ou peints. Les stucs romains sont constitués de chaux et de poudre de marbre.



I. Origine de l'intérêt pour les peintures murales antiques

A. Découverte des peintures murales antiques

1. Rome

a) Copies par les artistes

Si quelques peintures antiques avaient été mises au jour au cours du Moyen-Âge, on n'y prêtait guère attention et leur influence sur l'art a été sporadique¹⁰. Alberti, dans son ouvrage *De re aedificatoria* indique qu'il en a vu¹¹.

La prise en considération des peintures antiques se fit plus tard, quand une partie des pièces de la *Domus Aurea* fut découverte, aux alentours de 1480, alors que le bâtiment avait été oublié pendant plusieurs siècles. La *Domus Aurea* est la demeure que se fit construire Néron sur les quartiers populaires dévastés par l'incendie de 64. C'est l'Empereur lui-même qui la baptisa ainsi¹². Les pièces qui se visitent actuellement sur *l'Oppius* constituaient une partie d'un palais réservé à l'auto-représentation¹³.

Après l'abandon du palais, ses murs servirent de fondations aux thermes de Trajan¹⁴.

On ne sait exactement quand fut véritablement exploré le site, probablement avant 1479, car le décor de l'une de ses voûtes est repris par Pinturicchio dans les frises ornant le pilastre du côté gauche du retable de la chapelle Saint-Jérôme, dans l'église de Santa Maria del Popolo¹⁵. D'autres décors muraux, de stucs ou de peintures étaient alors visibles, à la villa d'Hadrien, au Colisée ou en Campanie, et les artistes s'y rendaient pour exécuter des croquis¹⁶. Cependant la *Domus Aurea* est le site qui suscita le plus d'intérêt pour les artistes de la Renaissance.

¹⁰ Dacos Nicole, « La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance », *Studies of the Warburg and Courtauld Institute*, Londres, 1969, p. 4.

¹¹ Dacos 1969, p. 4, n. 4.

¹² Suétone, [Ailloud H. (éd.)], *Nero, Vie des douze Césars II*, Paris, 1932, L.VI, 31.

¹³ Pour les décors de la *Domus Aurea*, se reporter à Weege F., « Bemalte und vergoldete Stuckdecke der Domus Aurea », *Antike Denkmäler*, vol. III, 1912-1913 et du même auteur *Das goldene Haus des Nero*, Jahrbuch des Institut, 28, 1913, p. 1-118.

¹⁴ Dacos 1969, p. 6. Les thermes de Trajan furent inaugurés en 109 ap. J.-C., voir Coarelli Filippo, *Guide archéologique de Rome*, Rome, 1980, p. 144.

¹⁵ La Malfa Claudia, « The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New evidence for the discovery of the Domus Aurea », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Londres, 2000, p. 270.

¹⁶ Dacos 1969, p. 4. Raphaël s'y est rendu, voir Malme Heikki, « La *stufetta* del cardinal Bibbiena e l'iconografia dei suoi affreschi principali », dans Contardi Bruno et Lilius Henrik (éd.), *Quando gli dei si spogliano, il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, (cat. exp., Rome, Château Saint-Ange, 1984), Rome, 1983, p. 35, n. 12..

En effet, c'est à ce moment que les artistes commencent à utiliser comme ornements les petits motifs souvent rencontrés dans l'art antique, et en particulier dans la peinture, *putti*, hommes et animaux végétalisés, candélabres, etc¹⁷. Ces ornements, employés en marge des œuvres, comme cadre, ou sur des plages plus grande, comme des voûtes, furent appelés grotesques, en raison de leur principale source d'inspiration : les peintures de la *Domus Aurea*, dont le site souterrain faisait penser à des grottes. Il faut cependant remarquer que les grotesques semblent avoir préexisté à la redécouverte de la *Domus Aurea* et l'on attribue souvent le développement des grotesques aux artistes florentins venus travailler à la Chapelle Sixtine à Rome à la fin du XV^e siècle¹⁸. L'unique source d'information sur la peinture antique était à cette époque la littérature classique, en particulier *l'Histoire Naturelle* de Pline et *De l'Architecture* de Vitruve¹⁹. Or, Vitruve décrit ces ornements pour les condamner : « On peint sur les enduits des monstruosité plutôt que les images précises de choses bien définies : à la place de colonnes, on met des roseaux ; en guise de frontons, des tiges cannelées disposées en accolade avec leurs feuilles enroulées et leurs volutes ; on fait aussi des candélabres qui soutiennent les images de petits temples, et, au-dessus de leurs frontons, surgissant de leurs racines au milieu des volutes, des fleurs délicates qui supportent, de façon tout-à-fait gratuite, des figurines assises ; sans compter les tiges qui portent des figurines tronquées, les unes à tête humaine, les autres à tête d'animal »²⁰.

Ce sont les peintres romains de la Renaissance, et en particulier ceux de l'atelier de Raphaël, qui vont contribuer à lui donner un regain notoire.

Tout au long du XVI^e siècle les artistes descendent dans la *Domus Aurea*, tant pour y voir que pour y copier les peintures. Ils laissent très souvent une trace de leur passage sur les voûtes en inscrivant leur nom, soit en inscrivant leur nom au charbon soit en l'incisant dans l'enduit²¹. Le nombre de graffiti de cette époque est très important et l'on peut aisément distinguer les salles explorées à la Renaissance des salles découvertes plus tardivement du fait que leurs voûtes sont couvertes de graffiti. Les artistes étrangers de passage à Rome ne se privent pas de cette visite, qu'ils font souvent en groupe, leurs noms se trouvant les uns à côté des autres

¹⁷ Au cours du XV^e siècle, cette mode se propagea petit à petit, les artistes s'inspirant des bas-reliefs et sarcophages qu'ils avaient sous les yeux pour réaliser des ornements au gré de leur fantaisie.

¹⁸ La Malfa 2000, p. 270. Une autre origine de l'apparition des grotesque est le développement des décors de marges dans les manuscrits.

¹⁹ Pline l'Ancien, « La peinture », *Histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, livre XXXV, 1997 ; Vitruve, *De l'Architecture*, Paris, les Belles-Lettres, livre VII, 1995.

²⁰ Vitruve *De l'Architecture*, VII, 5.3.

²¹ Dacos 1969, p. 141.

avec une même date²². La *Domus Aurea* est peu visitée par les anonymes, semble-t-il, et son public est essentiellement constitué d'artistes. Un seul graffiti, dans le cryptoportique, témoigne de la visite d'un aristocrate au XVI^e siècle, Tiberio Ceuli, banquier de la villa Giulia²³.

On accédait au site par des galeries souterraines dont l'entrée se situait au sommet de l'*Oppius*²⁴. On accédait au cryptoportique, une des salles les plus visitées de la *Domus*, par une ouverture donnant dans une salle contiguë²⁵. La partie occidentale du palais fut elle aussi visitée à la Renaissance, comme en témoignent des dessins du *codex Escorialensis*²⁶. Enfin quelques incursions furent faites, dès le début du XVI^e siècle, dans une série de salles sur l'*Oppius*, proche de la citerne des Thermes de Trajan, communément appelée *le Sette Sale*. Des brèches pratiquées dans les voûtes permettaient d'accéder aux pièces de la *Domus*. On circulait de pièce en pièce par des couloirs étroits très proches des voûtes, la terre encombrant les pièces n'ayant pas été déblayée²⁷ ; le décor des murs n'était donc alors pas visible²⁸.

Les motifs repris dans les compositions de la Renaissance sont donc ceux des voûtes, la plupart du temps transposés aux décors muraux²⁹.

C'est dans la partie orientale du palais, la plus visitée, que se trouve la *Volta Dorata*³⁰. On y entrait par une pièce adjacente, avant que des brèches effectuées dans la voûte ne permettent d'y accéder directement par l'*Oppius*³¹.

Selon Vasari, ce serait Giovanni da Udine, l'un des élèves de Raphaël, qui aurait montré à son maître les décors antiques³². Giovanni da Udine s'est sans doute rendu dans les salles de la *Domus Aurea* de nombreuses fois pour copier les peintures. Il a d'ailleurs inscrit son nom sur

²² Sur les graffiti laissés par les visiteurs de la *Domus Aurea*, voir Dacos 1969, annexe 1, p. 141-160.

²³ Dacos 1969, p. 142.

²⁴ Dacos 1969, p. 10.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*. L'archéologue Mirri fit déblayer une première série de salles à cette période.

²⁹ Dacos Nicole, « Per la storia delle grottesche. La riscoperta della Domus Aurea », *Bolletino d'arte*, Rome, 1966, p. 43-49.

³⁰ Il s'agit de la salle 80. Dacos 1969, p. 10.

³¹ *Ibidem*. Ces brèches ne sont pas visibles sur la reproduction de la *Volta Dorata* de F. De Hollanda, elles sont donc postérieures à 1538.

³² Vasari Giorgio, [Chastel André (éd.)], *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, (Bibliothèque Berger-Levrault), Paris, 1985, VIII, p. 342, cité par Dacos 1969, p. 100.

la voûte du cryptoportique³³. Lui et Giulio Romano, également élève de Raphaël, reprennent les ornements antiques et les déclinent dans les compositions du maître.

Raphaël avait été nommé *praefectum marmorum et lapidum omnium* et avait reçu la charge d'inventorier les antiquités que l'on découvrait à Rome³⁴. De par cette fonction, il était amené à s'intéresser aux peintures antiques. Certains motifs de ses peintures ou certains croquis de ses carnets montrent qu'il a également copié des peintures de tombeaux et de columbaria. Un bref examen de son travail permet de constater que cet intérêt pour les peintures antiques était très prononcé et que celles-ci ont eu une grande importance dans son œuvre, notamment dans ses fresques. On peut ainsi citer les peintures représentées dans le codex de Pighius, dont Raphaël a repris les compositions pour orner la *loggetta* du cardinal Bibbiena au Vatican³⁵. Giovanni da Udine a élaboré les décors de grotesques de la *stufetta* du cardinal Bibbiena, de la *loggetta* du Vatican et la voûte du palais Baldassini³⁶. Il s'agit d'un décor évoquant le troisième style pompéien, avec ses guirlandes, ses candélabres et ses tableaux ornés de différentes saynètes relatives à l'histoire d'Apollon et Marsyas³⁷. Dans le décor de la *loggetta*, l'imitation des compositions romaines est poussée à son extrême. Ce choix avait été fait par le commanditaire, le cardinal Bibbiena et habile diplomate³⁸. Ses faibles moyens ne lui avaient pas permis de se faire construire un palais dans Rome, c'est pourquoi il s'était installé au Vatican. Le recours à un décor peint plutôt qu'à un décor de marbre peu également s'expliquer pour des raisons économiques.

Cependant Raphaël et les peintres de son atelier ne se contentaient pas de copier les motifs des peintures antiques, ils tentaient aussi d'en imiter la technique³⁹.

Raphaël cèdera ses cahiers de dessins à Giulio Romano, afin qu'il continue à utiliser ces modèles.

Tout au long du XVI^e siècle, les peintures de la *Domus Aurea* restent un modèle, une référence pour les artistes cherchant à se maintenir dans la lignée de Raphaël. La postérité des grotesques en Europe ne sera pas développée ici car il s'agit d'un autre sujet. Ces motifs

³³ Dacos 1969, p. 140, 148 et fig. 28.

³⁴ Malme 1983, p. 50.

³⁵ Dacos Nicole, *Le loggie di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Rome, 1986.

³⁶ Dacos 1969, p. 101.

³⁷ Malme 1983, p. 34-50.

³⁸ Malme 1983, p. 34.

³⁹ Sur les recherches des artistes et historiens sur la technique de peinture antique, se reporter à la troisième partie de ce mémoire.

connurent en effet un grand succès et furent utilisés dans la réalisation de grands décors muraux, mais aussi de tapisseries, céramiques, etc. Leur diffusion s'est faite au moyen de la gravure, notamment les reproductions faites d'après Raphaël.

La fréquentation de la *Domus Aurea* décline au cours du XVII^e siècle, en tout cas pour les salles explorées au début du XVI^e siècle. En effet, au XVII^e siècle, les amateurs de peinture antique préfèrent se rendre dans des zones encore inexplorées, comme les *Sette Salle*. Ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle qu'on voit réapparaître un grand nombre de curieux, artistes et amateurs. L'un d'eux, Richardson, qui visite la Domus dans la première moitié du XVIII^e siècle commence la description du lieu par ces mots : « Nous entrâmes dans près de vingt-cinq chambres, dont quelques-unes, selon les apparences, n'ont été visitées par aucun antiquaire, depuis quelques siècles »⁴⁰. La découverte d'Herculanum a ensuite accru le nombre de visiteurs qui cherchaient là des modèles de peintures antiques pouvant ressembler aux trésors de la cité ensevelie.

Ainsi, les peintures murales antiques sont redécouvertes, mais leur impact ne se fait d'abord sentir que sur les artistes. Aucun témoignage du début du XVI^e siècle ne mentionne la dépose de fragments, sans doute parce que les peintures murales étant alors considérées comme des immeubles, elles n'intéressaient pas les collectionneurs (ou inversement). Cela n'exclut pas le fait que les fragments de peinture avec des motifs intéressants aient peut-être été ramassés s'ils étaient tombés à terre.

Des copies en couleurs de l'intégralité des voûtes sont réalisées en 1538 par Francesco De Hollanda et conservés dans un codex placé à l'Escurial. L'exécution de ces dessins implique la naissance d'un intérêt des collectionneurs pour la peinture antique par le biais de la copie. L'original semble-t-il ne les concerne pas. Ils préfèrent posséder une harmonieuse copie réalisée par l'un de leurs artistes, où il n'y a pas de lacunes. La peinture murale romaine est alors connue essentiellement par les copies et les réinterprétations qu'en font les artistes. Les grands mécènes et collectionneurs l'apprécient dans les œuvres de leurs contemporains. C'est seulement au XVII^e siècle qu'ils s'intéresseront aux œuvres elles-mêmes. Elles seront regardées comme les œuvres ayant inspiré Raphaël, et la plupart ne seront connues que par

⁴⁰ Richardson Jonathan père et fils, *Traité de la peinture et de la Sculpture*, Genève, 1972 [1^{ère} édition : Amsterdam, H. Uytwerf, 3 vol., 1728], III, p. 600.

ses peintures. On prendra alors des mesures pour les conserver, ou tout au moins en conserver l'image.

b) Les fouilles au XVII^e siècle

(1) Organisation des fouilles à Rome

L'attrait pour les peintures de la *Domus Aurea* conduisit à une sensibilisation pour la peinture romaine antique dans son ensemble. Au cours du XVI^e siècle et du XVII^e siècle, on commença à y prêter attention lors des nouvelles découvertes archéologiques. Celles-ci se faisaient bien souvent de manière fortuite ; elles survenaient lors de l'exécution de travaux pour la fondation d'un nouveau bâtiment, la construction d'une route, la manutention d'un ouvrage souterrain ou lors de travaux de culture viticole⁴¹. Le creusement du terrain pouvait mettre au jour des restes antiques dont on prélevait le matériel que l'on pouvait facilement extraire.

Parfois cependant l'excavation était volontaire et effectuée dans le but de trouver des objets que l'on pouvait facilement revendre, conduisant à ce que l'on a appelé des « fouilles de rapines », faites dans l'espoir de retrouver des statues, des marbres, des colonnes, des petits objets (statuettes, médailles, terres cuites)⁴².

Au XVII^e siècle, le mode de fouille était à peu près identique à celui adopté pour les recherches effectuées dans la *Domus Aurea* à la fin du XV^e siècle : lorsque l'on mettait au jour la paroi d'un bâtiment enfoui, on y pratiquait une brèche par laquelle on s'introduisait. L'une de ces brèches est représentée dans une planche de l'ouvrage de Bartoli, *Gli Antichi sepolcri*⁴³.

Le emploi du matériel trouvé en fouilles était fréquent : les pavements en *opus sectile* étaient déposés et réutilisés dans les églises, les pierres de taille et les briques pouvaient servir à la construction de nouveaux bâtiments, les marbres qui ne pouvaient être réemployés tels quels

⁴¹ Les découvertes fortuites survenant lors de travaux viticoles adviennent encore au XVIII^e siècle. Ainsi Paciaudi, se plaignant de ne rien trouver comme antiquités à Rome, écrit : « On ne trouve rien présentement. Il faut attendre ou les eaux qui découvrent les antiques, ou le temps des travaux aux vignes; ». Serieys Antoine, *Lettres de Paciaudi au Comte de Caylus*, Paris, H. Tardieu, 1802, p. 160, lettre au comte de Caylus, Rome, 22 juillet 1760.

⁴² Pour l'histoire des fouilles à Rome, se reporter à l'ouvrage de Lanciani Rodolfo, *Rovine e scavi di Roma antica*, Rome, 1985 [1^{ère} édition, *The ruins and excavations of ancient Rome*, Londres, Macmilan, 1897].

⁴³ Bartoli Pietro Santo, *Gli antichi sepolcri*, Rome, Antonio de Rossi, 1697, pl. 111.

étaient pilés pour faire de la chaux destinée à la fabrication de stucs⁴⁴. Après les fouilles et la récupération de tout le matériel qu'on pouvait en tirer, le site ou le monument découvert était le plus souvent réenterré.

Les peintures murales et les mosaïques, difficilement transportables, étaient souvent délaissées, voire détruites, afin de récupérer les briques du mur. Elles n'étaient que très rarement relevées. C'est pourquoi les exemples de peintures et mosaïques sont peu nombreux au XVII^e siècle, non pas parce qu'elles furent retrouvées en trop mauvais état lors de fouilles mais plus simplement parce qu'elles n'avaient pas plus de valeur que la terre qui les recouvrait aux yeux des fouilleurs et ceux-ci les laissaient dépérir, ou pire, les détruisaient.

Giovan Pietro Bellori, l'un des premiers érudits s'intéressant au sujet, le déplore dans son ouvrage *Le pitture antiche del sepolcro de'Nasoni*⁴⁵ : *Ma io credo bene, che se in ricercar sotto terra le Pitture, si fosse impiegata l'istessa cura, che si usa nelle statue, e ne' marmi, al certo, che oggi potremmo ravvisar meglio l'eccellenza degli antichi pennelli*⁴⁶. En effet, le nombre d'exemples de peintures antiques alors visibles à Rome est trop faible pour que l'on puisse se faire une idée de la magnificence de cet art, loué par les auteurs classiques comme Pline et Vitruve⁴⁷. L'étude de la peinture antique est alors exclusivement basée sur des sources littéraires, faute de matériel.

(2) *Devenir des peintures*

Au XVII^e siècle les peintures antiques n'intéressaient qu'un nombre restreint d'érudits et d'artistes : le cardinal Massimi, Cassiano dal Pozzo, le cardinal Barberini, Giovan Pietro Bellori et Pietro Santo Bartoli étaient parmi les antiquaires les plus concernés par le sujet⁴⁸. Au-delà de cet intérêt se développait une réflexion antiquaire plus générale, consistant à

⁴⁴ Ridley Ronald T., « To protect the monuments : the Papal Antiquarian (1534-1670) », *Xenia antiqua*, vol. I, 1992, p. 117. La chaux obtenue par le broyage des marbres antiques était réputée pour donner des stucs d'une belle qualité et d'une grande finesse.

⁴⁵ Giovan Pietro Bellori (1613- 1696) était à la fois antiquaire, théoricien de la peinture et collectionneur. Il fut admis très tôt dans le cercle culturel romain, par l'intermédiaire de l'écrivain Francesco Angeloni. Voir p. 85 et suiv.

⁴⁶ Bellori Giovan Pietro et Bartoli Pietro Santo, *Le pitture antiche del Selpocro dei Nasoni*, Rome, Gio Battista Bussotti, 1680, p. 5.

⁴⁷ Sur la peinture dans les textes classiques, voir Reinach Adolphe, [Rouvet Agnès (éd.)], *Recueil Milliet : textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris, 1985, [1^{ère} édition : Paris, C. Klincksieck, 1921].

⁴⁸ Joyce Hetty, « Grasping at shadows : ancient paintings in Renaissance and Baroque Rome », *The Art Bulletin*, vol. LXXIV, n° 2, 1992, p. 219-246 et du même auteur, « Giovan Pietro Bellori and the loss and restoration of (ancient) painting in Rome », *Memory and Oblivion*, Dordrecht, 1999, p. 319. Hetty Joyce note: (...) *these discoveries it must be said, were of interest to only a small group of virtuosi.*

relever le répertoire trouvé en fouille afin que la mémoire n'en soit pas perdue, la plupart des trouvailles étant vouées à une disparition rapide.

Les activités de ce petit groupe d'antiquaires, relevant et parfois déposant les peintures et mosaïques antiques, étaient loin d'être partagées par l'ensemble des personnes en relation avec les fouilles. La plupart du temps, celles-ci étaient effectuées avec le but de retrouver des objets précieux que l'on pourrait facilement prélever et vendre. Les marbres, les bronzes, les monnaies étaient les plus prisés, ainsi que les briques⁴⁹. Les collectionneurs intéressés par les peintures devaient se dépêcher s'ils voulaient en récupérer des fragments ; Pietro Santo Bartoli relate ainsi la malheureuse expérience du cardinal Massimi : *Nella vigna del marchese Palombara, passato S. Giulino, alla mano dritta nell'andare a santa Croce in Gerusalemme, nel cavarsi fu trovata una bellissima stanza ornata di grotteschi, e paesi, che veduti dall'eminentissimo Massimi diede ordine la seguente mattina di farli cavare. Restò deluso quel nobile genio dalla barbarie de' cavatori, che di notte tempo tutti li disfecero; eccetto uno di 24 palmi, che restò inavvedutamente illeso tra calcinacci, quale piacendo a Dio si vedrà alla stampa ben presto*⁵⁰. La Teulière, directeur de l'Académie de France à Rome de 1684 à 1699, témoigne de ces pratiques dans sa correspondance avec Villacerf : « En ce que l'on ruine tous ces sortes d'ouvrages [les peintures] à même temps qu'on les trouve, pour profiter des briques ou autres matériaux. Telle est la barbarie des Romains de ce temps. J'en ai vu mettre en poudre avec bien de la douleur qui mériteraient certainement un meilleur sort »⁵¹. Il écrit plus tard : « Je dois ajouter qu'il est absolument nécessaire d'aller sur les lieux à mesure que l'on fait quelque nouvelle découverte, parce qu'on les fait démolir soudain, sans miséricorde, pour le seul profit de la brique »⁵².

C'est le sort que subirent les peintures retrouvées en 1639 dans le jardin du monastère de Saint-Grégoire, sur le Mont Caelius (fig. 20)⁵³. Cassiano dal Pozzo raconte qu'après que le

⁴⁹ Joyce 1992, p. 236. Elle remarque qu'à cette époque les incrustations de marbre étaient arrachées et vendues.

⁵⁰ Fea Carlo, *Miscellanea filologica critica e antiquaria*, Rome, s. n., 1790, p. 227, 24. Cité aussi par Joyce 1992, p. 237, n. 101.

⁵¹ Montaiglon Anatole de, *Correspondances des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, Paris, vol. I, 1887, p. 389, lettre du 12 mai 1693. Voir aussi Joyce 1992, p. 236-237.

⁵² Montaiglon I, p. 400-401, lettre du 30 juin 1693.

⁵³ Le site est également appelé *clivus Scauri*. Ces peintures sont citées par Bellori Giovan Pietro, [Zocca Emma (éd.)], *Nota degli musei, librerie, gallerie & ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma, (Opere inedite o rare di storia dell'arte)*, Rome, 1976, [1^{ère} édition : Rome, B. Denersin et F. Cesaretti, 1664], p. 60. Voir aussi Faedo Lucia, « Percorsi secenteschi verso una storia della pittura antica : Bellori e il suo contesto », dans Borea Evelina et Lachenal Lucilla de (éd.), *L'Idée del Bello, Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, (cat. exp. Rome, Palazzo delle esposizioni, 2000), Rome, vol. I, 2000, p. 113, n. 12 ; Whitehouse Helen (éd.), *Ancient mosaics and wallpaintings, the paper museum of Cassiano dal Pozzo, (The paper museum of Cassiano dal Pozzo, series A, antiquities and architecture, I)*, Londres, 2001, p. 229-239 ; Herklotz Ingo, « Excavations, collectors and scholars in seventeenth-century Rome », *Archives and Excavations, archaeological Monographs of the British School at Rome*, Rome, vol. 14, 2004, p. 55-88. En 1910 des peintures

cardinal Barberini et le duc de Parme les aient vues, elles furent jetées à terre⁵⁴. Une autre anecdote du même type est relatée par P. S. Bartoli dans ses mémoires : *Santi Quattro chiesa, per alcune immagini sagre, che vi erano dipinte, le quali dalla barbarie de' cavatori, per non essere inibiti, furono di subito scassate*⁵⁵.

Ces pratiques sont dénoncées par Bellori dans son ouvrage sur le tombeau des *Nasonii* : (...) *ma la disavventura [la perte des peintures] si può attribuire al poco studio nostro, e al guasto de' cavatori, che avidi a trarre fuori sassi, e rovine, riducono in calcigni, e in cenere li più rari avanzi dell'antichità*⁵⁶.

Les peintures et mosaïques pouvaient être détruites aussi parce qu'elles représentaient des sujets païens : les grotesques étaient parfois considérés comme démoniaques. P. S. Bartoli rapporte dans ses mémoires que des mosaïques de grande qualité trouvées à Castel Gandolfo, furent détruites pour cette raison : *Un villano trovò un tempio sotterraneo, tutto lavorato di nobilissimi musaici; ma fu disgrazia, che un frate di Sant'Agostino fosse il primo a vederlo, che persuase al villano, quelle essere cose de' demoni; e che era ben fatto il guastarle: onde il detto senza perderci tempo lo disformo affatto*⁵⁷. L'antiquaire Leonardo Agostini ayant vu un fragment de ces décors apprit le sort fait à ces découvertes et en informa le Pape. Le paysan fut envoyé au galères⁵⁸.

Ces pratiques perdurèrent au XVIII^e siècle, si l'on en croit le témoignage de Bréval selon lequel une mosaïque trouvée sur le Palatin dans une pièce thermale fut détruite sitôt sa découverte : *A bathing chamber, supported by Pillars of Giallo and Verde Antico, and of Porphyry, whose bases and capitals were of Brass, with a soffito and pavement all of mosaic, and the richest incrustations that Art could be capable of, was scarce sooner discovered than lost again, being pulled to pieces by these vandals, merely for the intrinsick value of the*

furent retrouvées dans la même zone avec des compositions très similaires : elles représentent un homme et une femme sur une île entourés de puttis sur des barquettes, voir Colini Antonio Maria, *Storia e topografia del Celio nell'antichità, (Atti della Ponteficia accademia romana di archeologia, série III, Memorie, vol. 7, Rome, 1944, p. 174.*

⁵⁴ Cassiano dal Pozzo cité par, Colini 1944, p. 208 : *Fu poi buttato il tutto a terra dopo che il cardinale Barberino in compagnia del duca di Parma che allora si trovava a Roma l'ebbe vista.* Selon certaines sources, les peintures n'auraient pas été totalement détruites, voir Whitehouse 2001, p. 229.

⁵⁵ Fea 1790, p. 224-225, 11.

⁵⁶ Bellori Bartoli 1680, p. 5.

⁵⁷ Fea 1790, p. 266. Cité aussi par Joyce 1992, p. 236.

⁵⁸ On ne sait pas quel châtement fut réservé au frère. Fea 1790, p. 266.

*materials, which were scandalously retailed to common stone-cutters, and dealers in Pietre commesse. A vast salon underwent the same Fate*⁵⁹.

Les peintures antiques qui n'étaient pas déposées, par manque d'intérêt ou plus simplement à cause de la difficulté technique de l'opération, dépérissaient rapidement. Une des raisons pouvait être le emploi du site par des bergers comme abri. Ceux-ci n'hésitaient pas à faire du feu dont la suie encrassait les peintures. Bellori en témoigne dans sa *Nota degli Musei : Torre degli Schiavi (...)* *vedevasi già in esso tutta la testudine colorita di bellissime figure, le quali hora non si possono riconoscere per lo fumo de'pastori, che vi si ricovrano con gli armenti*⁶⁰.

Une autre altération, souvent décrite dans la littérature du XVII^e siècle, se caractérisait par un pâlissement des couleurs conduisant à une difficulté de lecture de la peinture de plus en plus grande, jusqu'à sa disparition⁶¹. Bellori mentionne le pâlissement du *Paysage Barberini* (fig. 2)⁶² ; La Teulière, à propos des peintures antiques nouvellement découvertes, rapporte à Villacerf : « Le grand air mange les couleurs, qui ne sont qu'à fresque »⁶³.

Il faut peut-être cependant modérer l'ampleur de la disparition des peintures sous l'action de l'air. En effet, le pâlissement est évoqué à propos des copies qui en sont faites, soulignant ainsi que ces reproductions constituent un rare témoignage de l'œuvre, presque disparue. Or il s'avère que souvent l'original est encore lisible, son altération étant exagérée pour donner à sa copie plus de valeur aux yeux des collectionneurs⁶⁴. Cela est illustré dans la correspondance de La Teulière à Villacerf lorsqu'il lui envoie un exemplaire de copies de peintures de Raphaël et de son atelier au Vatican par Bartoli : « Les originaux sont presque tous effacés et

⁵⁹ Breval John Durant, *Remarks on several parts of Europe*, Londres, B. Lintot, 1726 [2^e édition, Londres, H. Lintot, 1738], I, p. 85, cité par Ashby Thomas, « Drawings of ancient paintings in english collections », *Papers of the British School at Rome*, vol. VII, 1914, p. 25. Ce complexe thermal appartient à la *Domus Transitoria* ; nous reviendrons sur les conditions de sa découverte plus en détail. Voir p. 75 et suiv.

⁶⁰ Bellori 1664, p. 60.

⁶¹ Cette altération se produit encore sur les peintures antiques trouvées récemment. Elle est due à la conjonction de deux phénomènes : l'humidité du mur sur lequel se trouve la peinture, et la présence d'air à cause de l'ouverture faite lors de la fouille. L'humidité contenue dans le mur remonte alors à la surface de la peinture entraînant avec elle les sels solubles contenus dans l'enduit. Ceux-ci, suivant leur nature, cristallisent à la surface de la peinture ou en-dessous, provoquant des soulèvements de couche picturale. Ce phénomène est très bien expliqué dans Philippot Paul, Mora Laura et Mora Paulo, *La conservation des peintures murales*, Bologne, 1977, p. 197-202.

⁶² Voir paragraphe p. 50.

⁶³ Montaiglon I, p. 401, lettre du 30 juin 1693.

⁶⁴ Joyce 1999, p. 322 : *Indeed, the paintings seem to have been more highly valued by collectors for their loss than their survival : hence the oft-repeated remark that copied paintings had completely vanished when this was not always the case.*

se ruinent tous les jours» écrit-il⁶⁵. Or ces peintures sont encore nettement visibles aujourd'hui, La Teulière a sans doute évoqué leur disparition pour donner plus de prix aux estampes de Bartoli⁶⁶.

Pour éviter la disparition des peintures murales antiques après leur découverte, un édit fut rédigé, obligeant les personnes trouvant des peintures en fouilles à les montrer au commissaire aux antiquités du pape avant de prendre toute initiative⁶⁷. Cela n'empêcha pas leurs destructions, mais les limita, et permit l'enregistrement plus systématique des peintures nouvellement mises au jour.

c) Peintures murales antiques dans les collections

(1) Les déposes de fragments de peinture antique au XVII^e siècle

Si la majorité des décors peints étaient laissés *in situ*, à la merci des dégradations dues aux mauvaises conditions climatiques, ou simplement détruits, quelques-uns, déposés et placés dans des collections privées, échappèrent à ce phénomène. Ces fragments étaient choisis en fonction de leur valeur esthétique mais également en fonction de leur iconographie.

Nous avons vu que la fascination des artistes pour les peintures de la *Domus Aurea* à la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle n'avait pas conduit, semble-t-il, à la dépose de fragments de peinture. Dans les premiers temps de l'exploration de la *Domus Aurea* par les artistes, c'est le détail des motifs ornementaux (les grotesques) qui retenait l'attention, alors qu'à partir du XVII^e siècle on commence à s'intéresser plus particulièrement aux scènes figurées représentées la plupart du temps dans des cadres⁶⁸. Le décor des voûtes étaient auparavant vu comme un ensemble et il paraît logique que l'on n'ait pas cherché à en déposer des fragments⁶⁹. Enfin, la dépose d'une peinture murale est une opération délicate, qui requiert un

⁶⁵ Montaignon I, p. 416.

⁶⁶ Il insistera dans une seconde lettre indiquant que le paquet qu'il envoie, contenant les estampes de Bartoli d'après Raphaël, « est d'autant moins à mépriser que les originaux (...) dépérissent tous les jours », lettre du 15 septembre 1693, Montaignon I, p. 417.

⁶⁷ Edit de 1704 rédigé à la demande de Clément XI, voir Ridley 1992 (2).

⁶⁸ Dacos 1969, p. 54.

⁶⁹ Selon Pio Baldi, des fragments auraient été prélevés à la *Domus Aurea* avant le XVIII^e siècle. Il ne cite pas de référence, mais fait sans doute allusion à la dépose des peintures trouvées à côté des Sette Sale, relatives à l'histoire d'Adonis, qui sera détaillée plus loin. Voir Baldi Pio, « Domus Aurea e colle Oppio : storia del

savoir-faire, et cette intervention ne semble avoir été mise au point qu'à la fin du XVI^e siècle ou au début du XVII^e siècle. Elle consistait alors à détacher le fragment de mur entier avec l'enduit peint⁷⁰. Cette méthode ne permettait pas la dépose de peintures sur voûtes et c'est sans doute pourquoi aucun fragment de la *Domus Aurea* ne fut déposé avant le XVII^e siècle.

La plus ancienne dépose de fragment de peinture murale antique qui est attestée est celle des *Noces Aldobrandines*, une peinture retrouvée en 1601 sur l'Esquilin (fig. 1)⁷¹. La dépose fut effectuée par le fouilleur, un maçon, sous l'œil de Federico Zuccari, alors directeur de l'Académie de Saint-Luc, qui se chargea ensuite de la nettoyer et la retoucher afin qu'elle puisse être présentée⁷².

L'œuvre fut placée dans la villa du cardinal Pietro Aldobrandini, neveu du pape Clément VIII, à Magnanapoli⁷³. Un décor de rinceaux qui encadrait la scène fut déposé également et emporté par un peintre qui le mit dans son jardin⁷⁴.

Etant donné que la dépose était devenue une opération relativement courante pour les fresques modernes, celle des *Noces Aldobrandines* n'a pas été décrite comme une intervention extraordinaire⁷⁵. L'événement tenait plutôt dans le fait d'avoir retrouvé une peinture de si grande qualité, ce qui justifiait sa dépose par rapport aux autres décors peints antiques trouvés jusqu'alors.

monumento e metodologia del progetto di conservazione », dans Biscontin Guido et Angeletti Roberto (éd.), *Scienza e beni culturali, Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione e innovazione*, (colloque, Bressanone, 1986), Padoue, 1985, p. 634.

⁷⁰ Le besoin de déposer des peintures se fit ressentir au XVII^e siècle lorsqu'il fallut protéger des fresques exécutées par des grands maîtres, soit parce qu'elles s'altéraient, soit parce que des remaniements du bâtiment projetaient la destruction du mur sur lequel elles se trouvaient. Une des premières déposes de peinture eut lieu le 5 octobre 1507, dans la région de Naples : il s'agit d'une fresque provenant du palais du prince de Melfi qui fut placée dans l'église de l'Annunziata, à Naples. Voir Cagianò de Azevedo Michelangelo, « Una scuola napoletana di restauro nel XVII e XVIII sec. », *Bollettino dell'Istituto del Restauro*, vol. I, 1950, p. 44-45.

⁷¹ Selon Cagianò de Azevedo, la première dépose jamais effectuée est celle des *Noces*. Voir Cagianò de Azevedo Michelangelo, *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*, Rome, 1948, p. 39-40.

⁷² Pour la technique de dépose et ses modalités, voir p. 294 et suiv.

⁷³ Pour l'histoire et la postérité de cette peinture, voir Fusconi Giulia, *La fortuna delle Nozze Aldobrandini, (Studi e testi, 363)*, Vatican, 1994 ; De Lachenal Lucilla, « La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo: scavi, disegni, collezioni », dans Borea Evelina et Lachenal Lucilla de (éd.), *L'Idea del Bello, Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, (cat. exp. Rome, Palazzo delle esposizioni, 2000), Rome, 2000, p. 625-636 ; Cappelletti Francesca et Volpi Catarina, « Nozze Aldobrandini », *Journal of the Warburg-Courtauld Institute*, vol. LVI, 1993, p. 274-280.

⁷⁴ *Un frammento di alcune foglie di vite, che giravano, come festoni intorno a detta historia, fu da una della professione raccolto, come reliquia di quei buoni tempi, e posto nel giardino*, F. Zuccaro cité par Cappelletti Volpi 1993, p. 275, note 2.

⁷⁵ Conti Alessandro, *Gli estrattisti, precisazioni e problemi sull'origine del trasporto dei dipinti murali*, Thèse de l'Istituto Centrale per il Restauro, n. p., 1969-1970., p. 12 et suiv.

A partir de 1611 les *Noces Aldobrandines* furent admirées par les personnalités fréquentant le cercle culturel du cardinal Aldobrandini⁷⁶. L'inventaire de sa collection établi en 1659 atteste la présence de la peinture dans sa villa de Magnanapoli à cette date⁷⁷. C'est sans doute là que Giovan Pietro Bellori l'a vue ; il la décrit dans *Nota degli Musei* en 1664⁷⁸. L'exposition de cette peinture est sans doute à l'origine de l'intérêt de Bellori pour la peinture murale antique, qui s'accrut tout au long de sa vie⁷⁹.

La peinture eut un très grand succès auprès des amateurs d'antiquités, à Rome et en Italie, aussi bien qu'à l'étranger. Les artistes et les curieux s'interrogeaient sur l'iconographie de la scène et sa signification. Pierre Paul Rubens et Nicolas-Claude Fabri de Peiresc la mentionnent dans leur correspondance. L'intérêt de Rubens pour cette peinture contribua sans doute à la faire connaître à la cour de France. C'est probablement pour cela que Félibien la cite avec tant d'éloges dans son ouvrage sur les origines de la peinture : « On reconnaît principalement dans ce morceau qui est dans la Vigne Aldobrandine, une même Idée de beauté que celle qui se voit dans les statues antiques »⁸⁰. La comparaison entre cette peinture et les sculptures antiques est un grand compliment, car seules les sculptures étaient alors connues, collectionnées et jugées dignes d'être appréciées. Les *Noces Aldobrandines* reproduisait l'attitude de figures de bas-reliefs, mais en leur donnant de la couleur. A partir de la découverte des *Noces*, les peintures antiques, loin d'être négligées lors des fouilles, furent considérées comme des œuvres d'art d'une valeur esthétique presque égale à celle des sculptures.

(a) Amateurs de peinture murale antique

La renommée des *Noces Aldobrandines* engendra sans doute le besoin de posséder des fragments de peinture antique chez les collectionneurs romains car d'autres déposes furent réalisées au cours du XVII^e siècle. Ces œuvres, une fois placées dans le palais ou la villa de l'amateur de peinture antique, étaient regardées comme de rares vestiges d'un art dont il ne restait presque aucun témoignage.

⁷⁶ L'œuvre était auparavant conservée à l'abri de l'air, probablement pour des raisons de conservation, et ne fut exposée qu'au retour de Pietro Aldobrandini à Rome, en 1611. Voir Cappelletti Volpi 1993, p. 279.

⁷⁷ Cappelletti Volpi 1993, p. 279.

⁷⁸ Bellori 1664, p. 62 et suiv.

⁷⁹ De Lachenal 2000, p. 625. L'intérêt de Bellori pour la peinture murale antique sera développé p. 85 et suiv.

⁸⁰ Félibien André, *De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'Antiquité*, Paris, Pierre le Petit, 1660, p. 49.

Le chevalier Cassiano dal Pozzo (1588-1657), dans son intérêt pour les antiquités, ne négligea pas les peintures et mosaïques⁸¹. Le grand projet qu'il réalisa est le *Museo Cartaceo - Musée de Papier* - un recueil en plusieurs volumes contenant des copies d'antiquités et de plantes exotiques. Ce projet lui avait été inspiré par la vue des peintures de Léonard à Fontainebleau et des dessins de la faune et de la flore mexicaine conservés à L'Escorial, lors des voyages diplomatiques qu'il fit en France et en Angleterre avec le cardinal Barberini⁸². Le *Museo Cartaceo* était divisé en deux grandes parties, la première contenant des dessins d'architecture et d'antiquités, et la seconde présentant des dessins concernant l'Histoire Naturelle⁸³.

Cassiano dal Pozzo diffusa les *Noces Aldobrandines* en faisant graver une reproduction de Bernardo Capitelli, sur un dessin de Pierre de Cortone⁸⁴. Cette initiative fut sans doute prise lors du mariage de Taddeo Barberini en 1627⁸⁵. Par l'impression de cette reproduction, Cassiano cherchait à faire connaître l'image des *Noces Aldobrandines* aux antiquaires d'Italie et d'Europe, avec lesquels il entretenait une correspondance. Cela lui permit d'illustrer ses commentaires sur l'iconographie de l'œuvre, que la plupart des érudits n'auraient jamais pu voir de leurs propres yeux⁸⁶. Ces antiquaires étaient Lorenzo Pignoria à Padoue, Nicolas Peiresc à Paris, lié à Rubens, ainsi que Luca Holste, bibliothécaire du cardinal Francesco Barberini⁸⁷. Un autre de ses correspondants, Giovan Battista Doni (1594-1647), fit une description précise des couleurs de l'œuvre, en latin et en italien⁸⁸. Si l'on compare l'état de la peinture aujourd'hui avec cette description, on comprend que les couleurs ont sans doute pâli, mais aussi que la description n'était pas des plus exactes, car certains motifs iconographiques sont mal interprétés par Doni⁸⁹. Toujours est-il que l'œuvre revêtait une grande importance dans le milieu antiquaire non seulement parce qu'il s'agissait d'un art dont on ne conservait

⁸¹ Cassiano dal Pozzo est considéré aujourd'hui comme l'un des plus importants mécènes italiens du XVII^e siècle. Il commanda une quarantaine de tableaux à Nicolas Poussin et acquit beaucoup d'œuvres d'artistes qui lui étaient contemporains. Pour sa biographie, se reporter à Haskell Francis et McBurney Henrietta, « General introduction to the paper museum of Cassiano dal Pozzo », dans Whitehouse 2001, p. 9-26.

⁸² Whitehouse Helen (éd.), *Ancient mosaics and wallpaintings, the paper museum of Cassiano dal Pozzo, (The paper museum of Cassiano dal Pozzo, series A, antiquities and architecture, I)*, Londres, 2001, p. 10.

⁸³ Whitehouse 2001, p. 23. La première catégorie contient plus de quatre mille deux cent dessins et la seconde environ deux mille sept cent.

⁸⁴ Fusconi 1994, p. 39.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Cappelletti Volpi 1993, p. 278. La description de Doni est reportée en annexe du commentaire de Nogara sur les *Noces*. Voir Nogara Bartolomeo, *Le Nozze Aldobrandine, i paesaggi dell'Odissea, e le altre pitture murali antiche conservate nelle Biblioteca vaticana e nei musei pontifici*, Milan, 1907, p. 30. L'auteur l'attribue de façon erronée à Marco Milesio Sarazani. Voir Fusconi 1994, p. 44 ; Nicolò Anna et Solinas Francesco, « Cassiano dal Pozzo : Appunti per una cronologia di documenti e disegni (1612-1630) », *Nouvelles de la République des lettres*, vol. II, 1987, p. 110 ;

⁸⁹ Fusconi 1994, p. 45.

alors que peu d'exemples, mais aussi parce que cette scène pouvait se prêter à des argumentations érudites et à la recherche de correspondances dans la littérature classique ; ainsi dans une de ses dissertations Lorenzo Pignoria la décrit comme les noces de Stella et Violentilla, chantées par Stace. De plus, cette œuvre faisait entrer la dimension colorée dans l'art de l'Antiquité, et montrait les couleurs employées par les Anciens, dont on ne pouvait avoir qu'une idée imprécise par l'étude des bronzes et des marbres ou par la lecture des textes classiques. Cela donnait un grand intérêt aux peintures et mosaïques antiques. Dès lors, la réalisation de copies en couleur à l'aquarelle devint nécessaire.

Le cardinal Camillo Massimi (1620-1677) était un autre de ces amateurs d'antiquités donnant une certaine importance aux peintures et mosaïques antiques. Cet intérêt naquit lors de la nonciature, qu'il effectua en Espagne, à Madrid, de 1654 à 1658. Pendant ce séjour il fit copier le *codex Escorialensis* de Francesco De Hollanda représentant les peintures de la *Domus Aurea* qui était conservé à l'Escorial⁹⁰. A son retour d'Espagne, Massimi mit ces copies à la disposition des visiteurs dans la bibliothèque de son palais aux Quatre Fontaines. Elles contribuèrent à remettre au goût du jour la *Domus Aurea*, ce qui engendra la reprise des fouilles sur ce site⁹¹.

Massimi demanda ensuite à Pietro Santo Bartoli de copier les peintures et mosaïques antiques mises au jour à Rome récemment⁹². Il entendait ainsi poursuivre le travail de documentation des peintures antiques avant leur effacement partiel ou complet, travail que De Hollanda avait en quelques sortes initié par la réalisation de son codex. Les dessins de P. S. Bartoli furent réunis en deux volumes et présentés dans la bibliothèque Massimi à côté de plusieurs fragments de peintures et de mosaïques antiques qu'il avait fait déposer.

Le XVII^e siècle voyait ainsi apparaître les premières collections d'antiquités dans lesquelles étaient rassemblés et présentés quelques fragments de peintures antiques.

(b) Fragments de peinture antique déposés dans les collections privées

⁹⁰ Ce codex a été mentionné précédemment, voir p. 26. Pour la copie du codex réalisée pour Massimi, voir Fusconi Giulia, « Un taccuino di disegni di Raymond Lafage », dans Buonocore Marco (éd.), *Camillo Massimo collezionista di antichità, fonti e materiali*, (*Xenia antiqua monografie*, 3), Rome, 1996, p. 53. Deux dates sont présentes sur le frontispice de ce recueil : 1642 et 1677. Ces copies ont probablement été réalisées par Anton Maria Antonozzi, en 1642 et par P. S. Bartoli, en 1677.

⁹¹ Cacciotti Beatrice, « La dispersione di alcune antichità della collezione Massimo in Spagna e in Inghilterra », dans Buonocore Marco (éd.), *Camillo Massimo collezionista di antichità, fonti e materiali*, (*Xenia antiqua monografie*, 3), Rome, 1996, p. 224.

⁹² Fusconi 1996, p. 53.

La récupération de fragments de peinture romaine auxquels on attribuait une certaine valeur esthétique, s'est probablement produite dès le XVI^e siècle, avant la réalisation de déposes à proprement parler et la mise au point d'une technique particulière pour cette opération. En effet, lorsque des peintures sont retrouvées en fouilles, il peut y avoir une perte d'adhérence entre l'enduit peint et le mur, il est alors aisé de les détacher de leur support. On peut imaginer alors que les premiers fragments de peinture antique entrés dans les collections ont été prélevés ainsi.

Les fragments de peintures déposés au XVII^e siècle et placés dans les collections particulières sont peu nombreux, tout au moins ceux qui sont documentés. Cependant par rapport au siècle précédent, les découvertes se multiplient à l'occasion de travaux ou de constructions de bâtiments et les amateurs d'antiquités commencent à témoigner de l'intérêt pour les peintures⁹³. Cet intérêt engendre la reprise des fouilles à la *Domus Aurea*, comme cela a été exposé au paragraphe précédent.

La visite des « grottes » ne se fait cependant pas comme au XVI^e siècle. Il semble que les artistes ne s'y attardent pas pour copier les grotesques, mais plutôt pour découvrir des salles non encore explorées. En témoigne le peu de graffiti du XVII^e siècle, voire leur absence, sur les voûtes des salles explorées à la Renaissance⁹⁴. Seul Bernardo Capitelli, qui travaillait pour Cassiano dal Pozzo a laissé son nom⁹⁵. Peut-être a-t-il fait quelques copies du décor pour le *Museo Cartaceo*⁹⁶.

Lorsque Pietro Santo Bartoli a copié les voûtes de la *Domus Aurea*, il s'est appuyé sur des documents antérieurs et non pas sur l'original⁹⁷. S'il est probablement descendu voir le site, il n'a pas dessiné les décors de grotesques déjà plusieurs fois reproduits par les peintres de la Renaissance. Il s'intéressait plutôt aux grandes scènes figurées, qu'il copiait avant qu'elles ne soient déposées.

Plusieurs peintures antiques firent donc leur apparition chez les collectionneurs et amateurs d'antiquités romaines au XVII^e siècle. Les auteurs témoignant d'un goût pour l'Antique ne manquèrent pas de les citer dans leurs guides, essais ou récits de voyage. Ces œuvres eurent une certaine renommée qui se poursuivit au XVIII^e siècle, jusqu'au moment de la découverte

⁹³ Pace Claire, « Pietro Santi Bartoli : drawings in Glasgow university library after roman paintings and mosaics », *Papers of the British School at Rome*, vol. XLVII, 1979, p. 117.

⁹⁴ Dacos 1969, p. 141.

⁹⁵ Dacos 1969, p. 141.

⁹⁶ Bernardo Capitelli exécuta des gravures des *Noces Aldobrandines*. Voir Whitehouse 2001, p. 218-228.

⁹⁷ Dacos 1969, p. 141.

d'Herculanum. Elle constituèrent le corpus de référence en matière de peinture antique pendant plusieurs dizaines d'années c'est pourquoi les plus importantes d'entre elles sont présentées ici⁹⁸.

Un nymphée orné de trois peintures de paysage, avec des cascades, fut retrouvé en 1627 lors de travaux de fondation de la nouvelle aile du palais Barberini. Ces peintures furent d'abord présentées *in situ* puis l'une d'elles, appelée le *Paysage Barberini*, fut déposée et placée dans une autre partie du palais (fig. 2)⁹⁹.

Une peinture représentant un *Professeur* (fig. 3), assis sur un siège, un parchemin déroulé à la main, et près de lui une corbeille pleine de *volumina*, se trouvait en 1640 dans la collection de Niccolò Menghini, sculpteur et restaurateur¹⁰⁰. Niccolò Menghini (1610-1655) était alors commissaire aux antiquités, et c'est probablement cette charge qui lui permit d'avoir l'opportunité de découvrir et de faire déposer ce fragment de peinture antique¹⁰¹. L'œuvre est reproduite dans le *Museo Cartaceo* de Cassiano dal Pozzo, à qui l'artiste, collectionneur d'antiquités, prêtait quelques objets afin qu'elles soient reproduites dans le recueil¹⁰². Malheureusement, aucune information sur la provenance de l'œuvre n'est donnée dans la didascalie¹⁰³. Il est possible que l'artiste ait réalisé lui-même la dépose du fragment.

Cassiano dal Pozzo lui-même fit déposer les fragments d'un décor retrouvé dans le sanctuaire d'Isis, découvert en 1653¹⁰⁴.

Quatre dessins conservés dans le *Museo Cartaceo* représentent des peintures retrouvées dans le théâtre de Marcellus, dont il ne reste aujourd'hui aucune trace¹⁰⁵.

⁹⁸ Un tableau présentant ces œuvres se trouve en annexe 4.

⁹⁹ D'autres peintures antiques, trouvées au palais Madame, furent déposées et placées dans la collection Barberini. Voir Manuscrit IV. Mand. B. 32-35. n n , cité par Lavin Aronberg Marilyn, *Seventeenth century Barberini documents and inventories of art*, New-York, 1975, p. 48.

¹⁰⁰ Cette peinture est reproduite dans un dessin conservé à Florence, au *Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi*, inv. n. 7126. Solinas Francesco (éd.), *I segreti di un Collezionista; Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, (cat.exp. Rome, Galleria nazionale d'arte antica, Palazzo Barberini, 2000), Rome, 2000, n° 184 a.

¹⁰¹ Il fut commissaire aux antiquités de 1638 à 1655. Ridley 1992 (2), p. 129-130.

¹⁰² Solinas 2000, p. 162. Menghini, proche de Cassiano dal Pozzo, travaillait grâce à lui depuis 1623 pour Francesco Barberini, dont il restaurait les marbres. Le métier qu'il exerçait et son intérêt pour la peinture antique laissent penser qu'il a probablement participé à la dépose du *Paysage Barberini*.

¹⁰³ La notice du catalogue dal Pozzo indique que la didascalie est illisible. Solinas 2000, p. 162.

¹⁰⁴ Bellori 1664, p. 63. Il note que seuls les fragments suffisamment secs pour supporter cette opération furent déposés. Voir De Vos Mariette [De Vos Arnold (éd.)], *Dionysus, Hylas e Isis sui monti di Roma, Tre monumenti con decorazione parietale in Roma antica*, Rome, 1997, p. 100.

La *Dea Barberini*, appelée aussi *Rome Barberini*, est une mégalographie découverte le 7 avril 1655 dans une vigne adjacente au baptistère de Saint-Jean de Latran (fig. 4 et 5)¹⁰⁶. Elle fut déposée pour le cardinal Barberini qui la présenta dans son palais¹⁰⁷. Elle provenait des restes d'un palais antique dont les murs étaient ornés de grandes peintures, des mégalographies représentant des figures. Elle représente une divinité assise sur un trône avec différents attributs : un bouclier, un casque, une victoire dans la main droite. Elle fut tout de suite identifiée comme la déesse Rome, et malgré plusieurs hésitations, elle est aujourd'hui considérée ainsi¹⁰⁸. Lors de sa découverte, cette interprétation engendra l'accentuation de l'iconographie par la reprise ou la modification de détails en ce sens. L'inscription *Virtus, Honor, Imperium* fut ajoutée, certains motifs usés furent repris, comme le bouclier et la victoire, et peut-être mal interprétés. Selon Cagiano de Azevedo, l'artiste chargé de l'opération s'inspira d'une gravure de la déesse Rome entrée peu de temps auparavant dans la collection Barberini¹⁰⁹.

Dans les années 1960 des mégalographies trouvées près de Saint-Jean de Latran ont montré des caractéristiques techniques et stylistiques proche de celles de *La Dea*. Des inscriptions, usées, étaient présentes sous les figures et les similitudes entre ces compositions et la Dea sont telles qu'on pense qu'elles appartenaient au même ensemble, c'est-à-dire le palais Impérial de Fausta¹¹⁰. Il est donc possible que l'inscription portée au pied de la déesse ait repris une inscription existante, déjà partiellement effacée lors de la découverte¹¹¹. Les visiteurs du

¹⁰⁵ Ces dessins sont conservés à Florence, au *Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi*, inv. N. 7106-7110. Solinas 2000, n° 182 a-d, p. 158-161. Elles sont citées dans Bellori Giovan Pietro, *Fragmenta vestigii veteris Romae*, Rome, J. J. de Rubeis, 1673.

¹⁰⁶ Whitehouse 2001, p. 254.

¹⁰⁷ Cette œuvre est aujourd'hui conservée au Palazzo Massimo alle Terme, n° inv 124.506.

¹⁰⁸ Turnbull indique qu'une statue de la déesse Rome, conservée au Capitole, est représentée avec les mêmes attributs. Turnbull George, *A Treatise on Ancient Painting*, Londres, A. Millar, 1740, p. 171. Cagiano de Azevedo a remis en cause cette interprétation et y a vu une Vénus. Selon lui les attributs de la déesse avaient été repeints afin de confirmer l'iconographie de la déesse Rome, Cagiano de Azevedo Michelangelo, « La Dea Barberini », *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e di Storia dell'Arte*, vol. III, 1954, p. 131-141. Cependant Whitehouse a montré que la plupart des repeints éliminés lors de la restauration de 1954 ont sans doute été faits au XVII^e siècle, sur la base d'observations faites *in situ* avant la dépose de la peinture. Il pourrait alors s'agir de la représentation de Rome. Whitehouse 2001, p. 255. Daniela Gallo, dans ses annotations à l'ouvrage de Winckelmann, identifie cette peinture comme une Rome triomphante, Winckelmann Johann Joachim, [Gallo Daniela et Tassel Dominique (éd.)], *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Paris, 2005. [1^{ère} édition : *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Walther, Dresde, 1764], n. 6, p. 725.

¹⁰⁹ Cagiano de Azevedo 1954, p. 119.

¹¹⁰ Santa Maria Scrinari Valnea, *Il Laterano Imperiale; dalle « aedes Laterani » alla « Domus Faustae »*, (*Monumenti di antichità cristiana, série 2, 11-1*), Vatican, 1991, p. 143. Ce palais est daté du premier quart du IV^e siècle après J.-C.

¹¹¹ Whitehouse 2001, p. 255 et 258 ; Santa Maria Scrinari 1991.

palais Barberini au XVIII^e siècle l'ont semble-t-il oublié et l'un d'eux, Edward Wright écrit que l'inscription est moderne¹¹².

La peinture fut largement repeinte en partie haute et basse parce que ces zones furent perdues lors de la dépose. Les peintres chargés de la réintégration s'inspirèrent de copies exécutées *in situ* avant dépose¹¹³. Le style de la peinture ne fut probablement pas respecté, car au début du XVIII^e siècle, Dubos indique que « les connaisseurs qui ne savent pas (son) histoire (...) prennent (la Dea Barberini) pour être de Raphaël »¹¹⁴.

L'œuvre, détachée avec le morceau de mur sur lequel elle se trouvait, fut transportée par vingt-huit porteurs jusqu'aux jardins privés du cardinal Barberini¹¹⁵. La présentation de cette peinture dans les jardins Barberini a déjà été évoquée et les témoignages de l'époque ne permettent pas de savoir si elle se trouvait à l'abri des intempéries ou non. Elle fut repeinte quelques années après sa découverte car ses couleurs avaient pâli. Ainsi restaurée, elle fut finalement placée au rez-de-chaussée de l'aile sud du palais Barberini, près du *Paysage*¹¹⁶.

La Dea Barberini fut parfois confondue au XVIII^e siècle avec une autre peinture représentant une *Rome triomphante et des soldats*, qui fut trouvée près du Colisée (fig. 14)¹¹⁷.

¹¹² Edward Wright décrit l'œuvre ainsi : *A Roma Trumphans, an antique painting in Fresco, with Victoriolae. Under it is a modern inscription.* Wright Edward, *Some observations made on travelling made in the years 1720, 1721 and 1722*, Londres, T. Ward et E. Wicksteed, 1730, p. 291.

¹¹³ Whitehouse 2001, p. 258.

¹¹⁴ Dubos Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, 2^e édition, J. Mariette, 1733, p. 357. Il est possible que ces repeints aient été conservés jusqu'à l'intervention de restauration de la *Dea* qui eut lieu dans les années 1950. Une photographie prise avant restauration montre l'œuvre avec des repeints, mais il n'est pas possible de les dater.

¹¹⁵ *Fu fatta ritrarre dall'Eminentissimo cardinale Francesco Barberino (...) havendo poi fatto tagliare il muro, e armatolo di tavole, e travicelli fù portata da 28 facchini nel giardino segreto del Palazzo Barberini alle 4 fontane, et è appoggiata al muro non essendo per ancora che siamo à 28 Agosto 1655 disarmata.* Cassiano dal Pozzo cité par Whitehouse 2001, p. 256.

¹¹⁶ Whitehouse 2001, p. 254. L'œuvre a été vue au palais Barberini par Richardson et Wright : voir Richardson 1728, III, p. 275 et Wright 1730, p. 291. L'œuvre a été à nouveau restaurée en 1944 : le support de dépose a été changé et elle a été transposée sur toile. Deux campagnes de repeints différentes ont bien été individualisées, l'une à l'huile, l'autre a tempera. Ces repeints anciens ont presque tous été éliminés mise à part l'inscription qui a été conservée pour des raisons historiques. Voir Cagianò de Azevedo 1954, p. 115.

¹¹⁷ Cette œuvre a été gravée par Bartoli et publiée pour la première fois en 1673 par Bellori, en même temps qu'un *Paysage maritime*. Voir Bellori 1673, frontispice et p. 1. Il n'y a pas d'autres mentions de la *Rome triomphante* dans leurs ouvrages postérieurs. Seul Spon publiera l'œuvre à nouveau dans ses *Recherches curieuses*, puis comme frontispice de ses *Miscellanea*. Voir Spon Jacob, *Recherches curieuses d'antiquités*, Lyon, Thomas Amaulry, 1683, p. 183 et du même auteur *Miscellanea eruditaе antiquitatis in quibus marmora statuae, musiva, toreumata, gemmae, numismata, Gruteri, Ursino, Boissardo, Reinesio... ignota... referuntur ac illustrantur cura et studio Jacobi Sponii...*, Lyon, Huguetan et Soc., 1685. Cette peinture est mentionnée par Winckelmann dans son *Histoire de l'art dans l'Antiquité*. Il indique qu'elle a disparu. Winckelmann 2005, p. 64. Daniella Gallo précise que cette peinture avait été trouvée près du Colisée et reproduite par P. S. Bartoli : Winckelmann 2005, p. 64, note a. Une copie faite par Bartoli se trouve dans le recueil de dessins conservé à Glasgow, Pace 1979, p. 147, n° 79. Il est possible que cette copie ait été effectuée à partir de la gravure de Spon car une inscription recopie la légende de la figure.

D'autres peintures furent trouvées près de Saint-Jean de Latran, peut-être à la même période que la *Dea Barberini*. Trois fragments furent déposés, l'un, représentant un personnage faisant un sacrifice, entra dans la collection Pamphili, les deux autres, une figure portant une corbeille et une *Aurore*, furent placés chez le cardinal Massimi¹¹⁸. Outre ces deux peintures, Massimi avait dans sa collection deux fragments provenant de la villa d'Hadrien, l'un représentant *Glaucos*, et l'autre une *Figure féminine avec un modius* (fig. 6 et 7)¹¹⁹. Ces deux fragments ont sans doute été retrouvés lors des fouilles effectuées à la villa au milieu du siècle, sous le Pontificat d'Innocent X¹²⁰. Un fragment de peinture se trouvait dans la collection Farnèse en 1664¹²¹. Il représentait des feuillages, un masque et deux *putti*, un buste de nymphe et un cheval et avait été retrouvé à la villa d'Hadrien¹²². S'il a véritablement été retrouvé sur ce site, il est probable que la dépose a été effectuée en même temps que celle de *Glaucos* et de la *Figure féminine avec Modius*¹²³.

Des découvertes importantes furent faites dans les années 1660 : ce sont, en 1663, les peintures de la pyramide de Caius Cestius (fig. 8) et en 1668, une série de peintures relatives à l'histoire d'Adonis trouvée sur l'Esquilin dans des pièces souterraines près des *Sette Sale*, à

¹¹⁸ Bellori 1664, p. 60-61. *Nel tempo della fabbrica di San Giovanni Laterano, & ristaurazione fatta da Innocento X fu scoperto un atrio sotterraneo, con diverse figure, appartenenti à sacrifici, alcune delle quali conservansi nella villa di Bel Respiro del Sig. Principe D. Camillo Pamphilij, & due nella Bibliotheca di Monsign. Patriarca Massimi, l'una porta un canestro, & l'altra sollevata sparge fiori, & pare rappresenti l'Aurora*. Selon Beatrice Cacciotti, ces peintures pourraient provenir de la *Domus Aurea*, où des fouilles ont été faites en 1659 et 1660. Cacciotti 1996, p. 224

¹¹⁹ Massimi avait également un fragment provenant de la vigne du marquis Palombara à Santa Croce in Gerusalemme, dont le sujet n'est pas connu. D'autres peintures avaient été retrouvées sur le terrain Palombara, mais les fouilleurs les avaient détruites en tentant de les déposer. Fea 1790, p. 227, n° 24. Les fragments provenant de la villa d'Hadrien sont décrits ainsi par Bellori : *Nella medesima Bibliotheca se ne conservano la testa di una Cariatide col capitello di minio, & un Tritone, che trena un pistrice, o bue marino*, Bellori 1664, p. 64. Ils sont aujourd'hui conservés au British Museum. Si la provenance donnée par Bellori est juste, cela signifie que nous sommes en présence de rares fragments de peinture figurée provenant de la villa d'Hadrien.

¹²⁰ Des peintures trouvées au Palatin sur un terrain appartenant au cardinal Massimi auraient pu entrer dans sa collection, mais leurs couleurs s'étaient perdues lorsqu'elles avaient été exposées à l'air, elles n'ont donc pas été déposées. Voir Bellori 1664, cité par Fusconi 1996, p. 50.

¹²¹ *Ma tra le reliquie delle pitture si conservano cavate dalle ruine, vedesi nel palazzo Farnese un quadretto don due putti di arte egregia, li quali scherzano intorno ad un rabesco con una maschera*, Bellori 1664, p. 60. Comme il existe des doutes sur l'authenticité de cette peinture, je l'ai placée dans le catalogue, fiche 1.

¹²² *Della villa Adriana si vidde nel Palazzo Farnese in Roma, un'ammirabile ornamento di un fogliame con una maschera & due putti, una mezza Ninfa, & un mezzo cavallo, che escono dal ramo, & dalle frondi*, Bellori Bartoli 1680, p. 6. Lucilla De Lachenal pense cependant que l'œuvre, ou tout au moins sa reproduction, est à rapprocher des grotesques de Raphaël au Vatican plutôt que de la peinture de l'époque d'Hadrien ; elle remarque que de sensibles différences existent entre les copies du Codex Vittoria et du Codex Glasgow, où la peinture est également présente. De Lachenal 2000, p. 646.

¹²³ Bellori mentionnant la villa d'Hadrien écrit : *Ma oggi non ve ne rimane più alcuno per essere stati guasti, staccati, & portati via*, Bellori 1664, p. 64. Sans doute d'autres collectionneurs que les Farnèse ou le cardinal Massimi en ont emporté des fragments.

côté de la *Domus Aurea* (fig. 9). Ces peintures acquirent rapidement une grande renommée dans le milieu antiquaire.

Si aucun fragment du décor de la pyramide de Caius Cestius ne semble avoir été déposé, sa découverte fut néanmoins l'occasion d'une campagne de restauration du monument¹²⁴. Les peintures de la série d'Adonis furent déposées et présentées dans la bibliothèque du Cardinal Massimi¹²⁵. Pietro Santo Bartoli les reproduisit à sa demande en de fines aquarelles (fig. 10 à 13). Ce travail annonçait les nombreuses copies et reproductions des peintures du tombeau des *Nasonii* qu'il réalisa ensuite.

Les peintures du tombeau des *Nasonii* furent sans conteste les œuvres les plus célèbres du corpus de peintures et mosaïques antiques retrouvées avant 1738. Mises au jour fortuitement, lors de travaux de terrassement sur la via Flaminia, trois d'entre elles furent alors détachées à la demande de Gaspare Altieri, neveu du pape Clément X¹²⁶. Ces fragments représentaient *Œdipe et le Sphinx*, *La chasse à la panthère avec des miroirs* et *Le cheval de Troie* (fig. 16 et 17)¹²⁷. Le cardinal Massimi, qui en désirait aussi, n'obtint pas l'autorisation d'en faire déposer des fragments mais il demanda à Bartoli de copier le décor peint¹²⁸. Ces copies furent ensuite publiées par Bartoli et Bellori en 1680¹²⁹.

¹²⁴ Ce fut le pape Alexandre VII qui commanda cette restauration, voir Bellori 1664, p. 57. Voir également Pomponi Massimo, « Il restauro seicentesco della Piramide Cestia. Ricerche antiquarie e fortuna delle pitture », *Xenia Antiqua*, vol. II, 1993, p. 149-174. Elles connurent une grande diffusion par le biais d'estampes, si bien que dans la première moitié du XVIII^e siècle, « il n'y a point de curieux, qui du moins n'en ait vu des estampes ». Dubos 1733, p. 357. L'auteur fait la même remarque à propos des *Noces Aldobrandines*.

¹²⁵ Voir Whitehouse 2001, p. 285-295.

¹²⁶ Joyce Hetty, « The dal Pozzo brothers' collection of drawings of Roman mosaics and wall-paintings », *Journal of Roman Archaeology*, vol. XVI, n° 2, 2003, p. 527-536 ; Fusconi 1996, p. 61 ; Messineo Gaetano, *La tomba dei Nasonii*, (*Studia archeologica*, 104), Rome, 2000, p. 14. Ce dernier pense qu'on a autorisé Altieri à prélever des fragments des peintures car l'on s'était aperçu qu'elles commençaient à s'altérer, comme le décrit Bellori dans son ouvrage : (...) *tanto che l'immagini e gli ornamenti restano ora quasi estinti, e invisibili*. Voir Bellori Bartoli 1680, p. 14.

¹²⁷ Pour la peinture d'*Œdipe et le sphinx*, voir De Lachenal 2000, p. 666-667 ; Winckelmann mentionne ce fragment au palais Altieri en 1764 dans son *Histoire de l'Art*, Winckelmann 2005, p. 405, n. 13. Eaton le voit dans la galerie de la villa Altieri entre 1817 et 1818, seulement il n'en reste qu'une partie, C. Eaton, Rome in XIXth century, vol. II, p. 182 et 183 (non consulté), cité par De Lachenal. En 1826 Ugo Foscolo cite cette peinture parmi les peintures romaines antiques visibles à Rome. Voir Foscolo Ugo, « Ancient encaustic painting of Cleopatra », *London magazine*, 7 mai 1826, p. 65-72 ; Matz et Duhn ne l'ont pas retrouvée au palais Altieri à la fin du XIX^e siècle. Voir Matz Friedrich et Duhn Friedrich von, *Antike Bildwerke in Rom mit Ausschluss der grösseren Sammlungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, vol. III, 1882, p. 296. Voir aussi Fox Stephen, « Le Antichità del Palazzo e della villa Altieri », *Xenia Antiqua*, vol. V, 1996, p. 165 et n. 68.

¹²⁸ Pomponi Massimo, « Schedatura dei disegni del taccuino », dans Buonocore Marco (éd.), *Camillo Massimo collezionista di antichità, fonti e materiali*, (*Xenia antiqua monografie*, 3), Rome, 1996, p. 82. Selon lui, Massimi, proche de la famille Altieri, aurait quand même pu se procurer des fragments du tombeau des *Nasonii*. Ces fragments n'apparaissent cependant pas dans l'inventaire de sa collection.

¹²⁹ Nous reviendrons sur cette publication. Voir p. 88.

Enfin parmi les peintures antiques découvertes à la fin du XVII^e siècle et rendues célèbres grâce aux gravures de P. S. Bartoli se trouve la frise du combat entre les Grecs et les Amazones. Elle aurait été mise au jour en 1684, près des *Sette Sale*¹³⁰.

Les peintures romaines antiques entraient donc dans les collections d'antiquités, bien que leur valeur ne fût pas aussi grande que celle accordée alors aux sculptures. Elles étaient plutôt considérées comme des objets de curiosité, des raretés. Il faut remarquer que les collectionneurs qui s'y intéressaient n'étaient pas seulement des aristocrates : les artistes recueillaient eux aussi parfois ces objets¹³¹.

La généralisation de la dépose changea le statut de ces peintures : elles passèrent de celui de monument qu'on ne peut regarder qu'*in situ*, à celui d'objets meubles, comme les peintures de chevalet, que l'on peut aisément placer dans sa collection. Cette innovation eut une incidence certaine sur le développement de l'intérêt pour la peinture murale antique. En effet, les œuvres étaient alors exposées dans les palais et villas des collectionneurs, suscitant l'admiration des visiteurs, et éveillant en eux le désir de posséder de pareils monuments.

Les amateurs de peintures antiques montraient leur collection, mais aussi les reproductions faites par des artistes comme P. S. Bartoli, dont les gravures permirent de les faire connaître à Rome et plus largement en Italie et à l'étranger.

Parallèlement à cet intérêt, apparut la nécessité de conserver et de relever les peintures murales *in situ*, qui, pour une raison ou pour une autre, ne pouvaient être déposées. Au XVII^e siècle, la comparaison des copies des peintures de la *Domus Aurea* faites au siècle précédent avec les peintures elles-mêmes permettait de constater qu'elles s'étaient malheureusement considérablement altérées à cause de l'humidité du site. On chercha alors à prévenir ce phénomène en protégeant les peintures, en les déposant, ou tout au moins en les relevant de façon à ce qu'il en reste une image.

(c) Autres « témoignages » de peinture antique

¹³⁰ Deux fragments de cette frise auraient été déposés, une *Amazone* et un *Guerrier*. Cependant, j'é mets des doutes sur leur authenticité, c'est pourquoi je les ai placés dans le catalogue, voir fiches 4 et 5. Ces fragments sont maintenant conservés au British Museum car ils ont été achetés par Sir Hans Sloane. Voir Jenkins Ian, « Classical antiquities Sloane's repository of time », dans MacGregor Arthur (éd.), *Sir Hans Sloane collector, scientist, antiquary, founding father of the British Museum*, Londres, 1994, p. 167-173.

¹³¹ Deux exemples ont été cités précédemment : un peintre (dont nous n'avons pas le nom), avait emporté chez lui la frise encadrant les *Noces Aldobrandines*, et un sculpteur et restaurateur de marbres antiques avait dans sa collection un fragment représentant un professeur.

Malgré la récupération de quelques fragments, sauvés ainsi de la ruine grâce aux soins d'un petit groupe d'amateurs, le nombre trop réduit d'exemples de peintures antiques, conservés *in situ* ou dans des collections privées, limitait l'étude de cet art.

Les chercheurs désireux de comprendre la peinture antique étaient forcés de se tourner vers d'autres sources et à ce titre les grotesques de Raphaël et de son atelier étaient regardés comme un témoignage des peintures disparues.

Giovan Pietro Bellori qualifie Raphaël de *ristauratore* de la peinture antique, terme signifiant sans doute que l'artiste était attentif à un art auparavant négligé, dont il réutilisait les motifs pour lui donner une seconde vie. Selon Bellori, Raphaël, en mettant de son génie dans ses copies, renouvelait l'œuvre de Zeuxis, de Parrhasios et d'Apelle¹³².

La peinture antique pouvait donc être étudiée par l'observation des décors des loges vaticanes : *Onde chi desidera vedere pitture antiche, le ammiri pure negli ornamenti delle loggie del Palazzo vaticano condotti da Giovanni da Udine, & dagli altri discepoli di Rafaele, l'Apelle moderno*¹³³.

C'est dans le même contexte qu'il faut replacer l'étude de la copie d'une peinture de la *Domus Aurea* exécutée par Annibale Carrache. La composition représente un soldat armé d'une lance vers lequel s'avance une femme voilée. Deux autres personnages féminins assistent à la scène. Cette peinture, interprétée à l'époque comme *Coriolan et sa mère* (fig. 18), a été légèrement modifiée par l'artiste qui l'a fait se dérouler dans la *Domus Aurea* même, dont on voit les murs peints derrière les protagonistes¹³⁴. Bellori, qui possédait ce dessin, a contribué à sa popularité en le faisant graver. Cependant, dans son commentaire, il indique que la peinture se trouvait dans la même salle que le *Laocoon*, ce en quoi il se trompe¹³⁵. Il insiste aussi sur le fait que l'original a quasiment disparu et que la copie de Carrache est un témoignage de la peinture lorsqu'elle était encore fraîche, ce qui est excessif car la peinture est encore visible aujourd'hui.

Les peintures des artistes de la Renaissance étaient donc considérées comme des documents permettant de connaître des peintures antiques disparues. La dimension historique et

¹³² (...) *nelle Camere Vaticane ci lasciò eterni essempli de'più lodati studi degli antichi,(...) rinnovando le meraviglie di Zeusi, di Parrasio, e di Apelle*. Bellori Bartoli 1680, p. 5.

¹³³ Bellori 1664, p. 64.

¹³⁴ Elle a depuis été reconnue comme *la rencontre de Pâris et Hélène*. Voir Joyce 1992, p. 228-229, ou comme *le départ d'Hippolyte*, De Vos Mariette, « La ricezione della pittura antica », dans Settis Salvatore (éd.), *I generi e i temi ritrovati, (Memoria dell'antico nell'arte italiana, 2)*, Rome, 1985, p. 351-380, ou bien comme *Hector et Andromaque*, Iacopi Irena, *Domus Aurea*, Rome, 1999, p. 80, fig. 75.

¹³⁵ Joyce 1992, p. 229.

archéologique, la subjectivité des artistes lorsqu'ils réalisent leur copie n'étaient cependant pas prises en compte. Le style de Raphaël est bien évidemment différent de celui des peintres de l'Antiquité et il est évident que les couleurs, et sans doute l'agencement des motifs ont été modifiés par le peintre en vue de l'élaboration de ses peintures murales. Or, Bellori ne voit pas cela comme un inconvénient, mais plutôt comme une valeur ajoutée aux peintures antiques par le talent du maître. Cette « relecture positive » des peintures antiques est celle qui est demandée à Bartoli dans l'exécution de ses copies.

En poussant Pietro Santo Bartoli à copier les peintures antiques, Bellori tente d'inscrire ces copies dans la tradition de Raphaël dont l'œuvre a permis de transmettre cet art éphémère aux générations suivantes. Bartoli ne copie pas seulement les peintures déposées, mais aussi les peintures *in situ*, dont il ne reste parfois aujourd'hui aucun témoignage. La copie revêt une grande importance au XVII^e siècle dans la diffusion du goût pour la peinture antique. Les dessins de Bartoli sont reproduits sous différentes formes, du dessin au crayon, à l'aquarelle, jusqu'à la gravure.

Devant le petit nombre de peintures antiques retrouvées, l'observation des œuvres de Raphaël et des copies de Bartoli permet aux amateurs du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e siècle de connaître cet art. La découverte d'Herculanum en 1738 rendra peu à peu cette approche caduque, les peintures antiques originales pouvant être observées en grand nombre au musée de Portici. Les copies de Raphaël et de Bartoli n'en demeurent pas moins, et ce même encore aujourd'hui, des documents précieux, bien qu'inexactes, pour la connaissance de peintures antiques disparues.

(2) *Présentation des peintures*

(a) *Déplacement de la peinture chez son propriétaire*

Les collectionneurs de peintures et mosaïques ne sont pas les seuls à jouir de leur bien. Leur collection est accessible aux visiteurs et les œuvres qu'on peut y admirer sont souvent décrites dans les récits de voyage. Cependant leur localisation dans les palais et villas n'est pas toujours donnée avec précision, et encore moins leur mode de présentation, ni dans ces ouvrages, ni dans les inventaires de collection. Il n'est pas rare qu'après dépose les peintures antiques soient encastrées dans un mur, retrouvant ainsi plus ou moins un statut de peinture

murale. C'est le cas par exemple des *Noces Aldobrandines* qui se trouvaient insérées dans un mur du pavillon d'entrée à la villa Aldobrandine, à partir de 1611¹³⁶. C'est ainsi que Richardson l'a vue au début du XVIII^e siècle : « Il [le tableau des *Noces*] est inséré dans la muraille, au-dedans d'une maison de plaisance, qui est dans le jardin, & qui a été bâtie exprès pour cela »¹³⁷. L'œuvre se trouvait en hauteur car Richardson dû monter sur une échelle pour l'observer de près¹³⁸.

Le rinceau qui l'entourait était conservé dans le jardin d'un peintre, comme cela a déjà été mentionné. Cependant on ne connaît aucun détail supplémentaire, outre le nom du peintre, sur le mode de conservation. La peinture se trouvait très probablement dans un pavillon de jardin¹³⁹.

Au milieu du XVII^e siècle, les fragments de peinture murale antique de la collection du cardinal Massimi étaient exposés sur les murs de sa bibliothèque, avec des fragments de mosaïques antiques, mais aucun texte ne dit s'ils étaient simplement accrochés ou bien encastrés dans le mur¹⁴⁰.

Ainsi il semblerait que la plupart du temps les fragments aient été exposés dans des lieux abrités, car l'on avait conscience de leur vulnérabilité à l'érosion et aux intempéries. Cela n'a cependant pas empêché la dégradation et le pâlissement des couleurs, si souvent notés, car il est probable que les fragments étaient conservés dans des endroits humides (serres ou bâtiments au milieu de jardins), provoquant sans doute l'apparition de sels et les altérations qui en découlent.

Malgré leur insertion dans la maçonnerie, qui rappelle leur statut de peinture murale, certains de ces fragments étaient semble-t-il ornés d'un cadre de bois doré. Les peintures trouvées dans le site des *Bains de Constantin* en 1709, déposées et placées dans la collection

¹³⁶ Fusconi 1994, p. 21.

¹³⁷ Richardson 1728, III, p. 577-578. Quelques années plus tard De Brosses voit de même le tableau « dans une chambre inhabitée », Brosses Charles de, [Cafasso Giuseppina, Norci Cagiano de Azevedo Letizia et Macchia Giovanni (éd.)], *Lettres familières, (Mémoires et documents sur Rome et l'Italie méridionale, 4)*, Naples, 3 vol., 1991 [1^{ère} édition, Dijon, F. Desventes, 1750], p. 965, cité par Raspi Serra Joselita, *Il primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane, ville e palazzi di Roma, 1756, (Quaderni di Eutopia n° 6)*, Rome, I, 2002, p. 243.

¹³⁸ Richardson 1728, III, p. 578.

¹³⁹ Il est possible aussi qu'elle ait été insérée dans le mur du jardin, comme les fragments de marbre que l'on peut voir insérés dans les murs de certains palais et villas romaines.

¹⁴⁰ Inventario 1677, f. 45 et 46, dans Buonocore Marco (éd.), *Camillo Massimo collezionista di antichità, fonti e materiali, (Xenia antiqua monografie, 3)*, Rome, 1996.

Rospigliosi vers 1718 étaient exposées ainsi (fig. 19 et catalogue fiche 10)¹⁴¹. Rawlinson, les ayant vues en 1722, témoigne : *Some pieces of fresco preserved in frames found underground*¹⁴².

Les peintures étaient nettoyées puis retouchées par des peintres : ainsi les *Noces Aldobrandines*, au tout début du XVII^e siècle, ont été retouchées, tout de suite après leur dépose, par Zuccari¹⁴³. Les repeints étaient effectués sur les peintures déposées pour compléter les motifs disparus. C'est le cas de la *Dea Barberini*, dont une partie de la scène a été perdue lors de la dépose. La retouche a permis de rétablir les motifs disparus, comme l'inscription.

Ces repeints motivés par l'usure plus ou moins prononcée de la peinture, ou par ses lacunes, parfois consécutives à la dépose, pouvaient aussi être dues à des raisons esthétiques : le goût du XVII^e siècle, qui acceptait peu les lacunes, n'admettait pas le style des peintures romaines¹⁴⁴.

La *Naissance d'Adonis*, appartenant à la série *Adonis* autrefois dans la collection Massimi et aujourd'hui conservée à l'Ashmolean Museum d'Oxford, offre une bonne illustration des reprises esthétiques au XVII^e siècle (fig. 9)¹⁴⁵. Elle a en effet conservé ses repeints anciens, sans doute été effectués au XVII^e siècle, après la dépose de l'œuvre. La comparaison avec l'aquarelle de Bartoli est intéressante car il semblerait que ce soit la restitution de l'artiste sur le papier, qui ait inspiré la réintégration de l'original. Il y a de fortes analogies entre les détails ajoutés par Bartoli et les repeints présents sur la fresque, comme si l'artiste chargé de la restaurer avait eu l'œuvre de Bartoli sous les yeux. La réintégration ne s'arrête pas aux

¹⁴¹ Connor Bulman Louisa, « Gaetano Piccini: the neatest handed, idlest fellow I ever met with », *Xenia Antiqua*, vol. X, 2001, p. 222. Les peintures et mosaïques antiques de la collection Barberini se trouvaient également dans des cadres dorés, voir Lavin Aronberg 1975, p. 328, 381 et 389.

¹⁴² Manuscrit conservé à la Bodleian Library, Ms Rawl D 1180, 340, cité par Connor Bulman 2001, p. 235, n. 23. Ces peintures ont récemment été restaurées par l'atelier de restauration du Musée National Romain, par Paola Di Giambattista. Je la remercie de m'avoir donné une copie du rapport de restauration. Il n'y est malheureusement pas fait mention du support donné aux peintures au XVIII^e siècle, mais à celui qu'elles ont reçu dans les années 1960, une toile sur un châssis métallique. Il faudrait chercher le rapport de l'intervention de 1760, pour voir si le support du XVIII^e siècle a été éliminé à ce moment-là et avoir plus d'informations. Il serait intéressant de savoir s'il y est fait mention du cadre.

¹⁴³ Zuccari cité par Cappelletti et Volpi 1993, p. 275 ; Il est impossible aujourd'hui de savoir où, comment et pourquoi les repeints ont été effectués.

¹⁴⁴ L'application de repeints sur les peintures murales antiques sera développée plus loin, voir p. 304 et suiv. Les sculptures étaient également préférées complètes, et la plupart des marbres lacunaires furent réintégrés, mis à part le torse du Belvédère que l'on acceptait tel quel. A ce sujet voir Rossi Pinelli Orietta, « Scultura antica e restauri storici », dans Settis Salvatore (éd.), *Dalla tradizione all'archeologia, (Memoria dell'antico nell'arte italiana, 3)*, Rome, 1986, p. 183-250.

¹⁴⁵ Cette peinture est la seule de la série à être parvenue jusqu'à nous. À ce sujet, voir Whitehouse Helen, « The Rebirth of Adonis », *Papers of the British School at Rome*, vol. LXIII, 1995, p. 215-243.

lacunes mais touche la composition plus largement : le fond est entièrement repris, sans doute pour masquer les zones usées et unifier l'ensemble. Les visages sont repeints pour des raisons stylistiques. On peut imaginer que les autres peintures de la série retrouvée près des *Sette Sale* ont été repeintes de la même façon. La plupart des peintures déposées au XVII^e siècle n'ayant pas fait l'objet d'une étude technique, il est difficile de savoir si la retouche était une pratique courante ou bien si elle était réalisée sur quelques œuvres seulement¹⁴⁶.

Les interventions esthétiques sur les peintures antiques sont donc relativement importantes au XVII^e siècle puisque certaines peintures semblaient modernes après être passées entre les mains de l'artiste qui les avait restaurées. Au XVIII^e siècle, cette politique de restauration change au profit d'interventions plus discrètes, notamment à Herculaneum. Les peintures déposées sont peu ou pas retouchées, les repeints se limitant aux lacunes qui peuvent être réintégrées facilement.

(b) Présentation *in situ*

Le *Paysage Barberini* est sans doute l'une des seules peintures antiques appartenant à une collection privée qui ait été présentée *in situ*. Cela est dû au hasard du lieu où elle a été découverte, dans les fondations du palais Barberini, dont l'un des propriétaires cultivait un intérêt pour la peinture antique¹⁴⁷.

Cette peinture de grandes dimensions est apparue lors de travaux d'extension du palais Barberini, entre avril et juillet 1627¹⁴⁸. Le site se trouvait sur l'emplacement d'un hippodrome privé appartenant aux jardins de Salluste, appelé au XVII^e siècle « le cirque de Flore »¹⁴⁹. Cassiano dal Pozzo décrit la découverte ainsi : *Nel cavar il terreno al Giardino di Barbarini alle quattro fontane detti prima gli horti Carpensis per slontanar il terreno dall'appartamento primo fu trovata una stanza dipinta a fresco con un paese*¹⁵⁰. A cause de la déclivité du terrain vers le Nord, il était nécessaire de déblayer la terre sur une partie du site pour construire les

¹⁴⁶ Il serait intéressant en ce sens d'étudier le *Glaucos* et la *Figure féminine avec modius*, tous deux conservés au British Museum. Ces deux fragments sont probablement restés intouchés depuis le XVIII^e siècle.

¹⁴⁷ Deux frères Barberini se partageaient le palais, Taddeo et le cardinal Francesco Barberini, voir Waddy Patricia, *Seventeenth century Roman Palaces*, Cambridge, 1990, p. 180. Sur le *Paysage Barberini*, voir Nicolò Solinas 1987, p. 84-87 ; Joyce 1992, p. 230-231 ; Lavagne Henri, « Une peinture romaine oubliée », *Mélanges de l'école française de Rome- Antiquité*, vol. CV, n° 2, Rome, 1993, p. 747-777.

¹⁴⁸ Lavagne 1993, p. 761.

¹⁴⁹ Lavagne 1993, p. 752.

¹⁵⁰ Cassiano dal Pozzo, Ms V.E. 10, Biblioteca Corsiniana, c 27v., cité par Nicolò Solinas 1987, p. 84. Dans une lettre à dal Pozzo, Peiresc indique que la peinture a été trouvée *nelle muraglie del giardino del palazzo [Barberini]*, lettre du 1^{er} juillet 1627, Peiresc Nicolas Claude Fabri de, [Lhote Jean-François et Joyal Danielle (éd.)], *Lettres à Cassiano dal Pozzo*, (*Amphion*, 3), Clermont-Ferrand, 1989, p. 51.

pièces du rez-de-chaussée, appelées *appartamento primo*, en particulier pour les pièces de l'aile Sud¹⁵¹. Un nymphée aurait alors été mis au jour, avec un décor de pierre ponce sur la voûte et trois peintures de paysage. Ces trois scènes furent copiées par Francione sans doute pour le cardinal Barberini¹⁵². On peut donc imaginer, d'après la description de Cassiano dal Pozzo précédemment citée, que la peinture se trouvait dans cette aile. D'ailleurs, les pièces les plus au Sud de cette aile étaient appelées *le grotte*, sans doute à cause du fait qu'elles étaient enterrées, humides, et sans fenêtre¹⁵³.

L'ensemble du nymphée a été détruit vers 1635 ce que Peiresc déplore : *È stata gran ventura, che si sia trovata in si degno luogo, da esservi conservata con molto maggior riputazione che mai habbia havuto, rincrescendomi non poco della necessità che s'hebbe di far rovinare quella stanzietta intiera con quelli altri paesetti di rincontro al grande, et con quella volta dipinta di spugne all'antiqua, che doveva riuscire molto vagga a mio parere, et meritava d'essere conservata intiera se fosse stato possibile, per maggior veneratione del Palazzo*¹⁵⁴. Lors de la destruction du nymphée, seule la plus grande des trois peintures, communément appelée le *Paysage Barberini*, a été conservée¹⁵⁵.

Deux hypothèses pour la conservation du *Paysage Barberini* ont été émises. La première, avancée par Henri Lavagne, est que seuls deux murs du nymphée ont été détruits et que le troisième, où se trouvait la peinture, a été conservé. La pièce a été réaménagée quelques années plus tard, en 1678, avec le percement d'une fenêtre et les peintures antiques qui s'y trouvaient ont été protégées par la réalisation d'une couverture¹⁵⁶. Cette pièce aurait été située dans la partie inférieure de la nouvelle aile Sud du palais, que les Barberini avaient fait construire pour présenter leur collection d'antiques, et qui a été mentionnée précédemment.

La seconde hypothèse, d'Helen Whitehouse, est que la peinture aurait été déposée peu après sa découverte, et placée en 1634 dans l'aile Sud du palais avec les autres antiquités, dans une

¹⁵¹ Lavagne 1993, p. 751. Pour la construction du palais Barberini, voir Waddy 1990, p. 173-271.

¹⁵² Lavin 1975, p. 93 III Inv. 26-31, p. 399 : *8 giugno (1629) tre' paesetti copiati dal Francione di quelli trovati nel giardino in un stanzino, cioè uno grande di palmi dieci largo, et alto palmi 6; e li due di palmi due larghi, et alti palmi 5.*

¹⁵³ Waddy 1990, p. 250.

¹⁵⁴ Lettre de Peiresc à Cassiano dal Pozzo du 31 octobre 1635, Peiresc 1989, p. 211, citée par Lavagne 1993, p. 759 ; Joyce 1992, p. 230.

¹⁵⁵ Il est probable que les deux autres scènes aient été détruites car elles étaient fragmentaires ou peu lisibles. Les copies de Francione ont malheureusement disparu. Winckelmann mentionne en 1764 le *Paysage Barberini* dans son *Histoire de l'art* : « Le prétendu Nymphée, qui était au même endroit (le palais Barberini), a été détruit par la pourriture (...) ». Winckelmann 2005, p. 401-402. Il notait plus avant dans l'ouvrage que cette altération était due à la négligence (p. 64).

¹⁵⁶ Waddy 1990, p. 255 ; Lavagne 1993, p. 760. Cette pièce, au rez-de-chaussée, est appelée B11 ; la *Dea Barberini* et la *Parque* (voir catalogue, fiche 2) se trouvaient peut-être parmi les peintures antiques conservées dans cette pièce.

pièce ayant la fonction *d'antiquarium*. Elle aurait été intégrée à la maçonnerie¹⁵⁷. Whitehouse pense que ce mode de présentation est improbable, mais il semblerait au contraire que cela soit la solution la plus souvent adoptée pour les peintures murales antiques au XVII^e siècle. Malheureusement, en l'absence de documents précisant l'endroit de la découverte, il est difficile de confirmer l'une ou l'autre hypothèse¹⁵⁸.

Le *Paysage Barberini* fit rapidement l'enchantement des visiteurs du palais. Les copies des trois paysages du nymphée, réalisées par Francione, servirent de modèle pour les autres reproductions de la peinture. Le *Paysage Barberini*, plus particulièrement apprécié, fut intégré par des peintres célèbres, tel que Le Lorrain, Poussin et Rubens, à certaines de leurs compositions¹⁵⁹.

Des témoignages font part de son pâlissement rapide après sa découverte. Bellori écrit en 1664 : *L'originale svani all'aria e manco in breve*¹⁶⁰. Il faut probablement nuancer cette affirmation. Cependant le *Paysage Barberini*, décrit en 1719 par Dubos, n'est plus visible, ou a totalement disparu lorsque Winckelmann visite le palais¹⁶¹.

Un autre témoignage fait état de peintures visibles dans les jardins de Salluste. Il s'agit de celui de Wright, qui dans la première moitié du XVIII^e siècle décrit un mur appartenant au cirque de Flore sur lequel on pouvait voir des restes de peinture¹⁶².

L'intérêt pour les peintures romaines antiques se développe à la fin du XV^e siècle chez les artistes de la Renaissance qui s'en inspirent pour réaliser leurs propres compositions. C'est en partie au travers de leur art qu'au XVII^e siècle certains érudits et collectionneurs romains découvrent la peinture antique. L'invention de la technique de la dépose, au XVI^e siècle, leur permet de faire entrer ces peintures, encore considérées comme des curiosités, dans leurs collections d'antiquités. L'observation de la fragilité des peintures et de leur altération rapide après leur découverte les conduit à demander à des artistes de les copier. Les copies de peintures et mosaïques antiques prennent une grande importance dans le sens où elles

¹⁵⁷ Lavagne 1993, p. 751 ; Whitehouse 2001, p. 204.

¹⁵⁸ Une troisième hypothèse, serait que le nymphée aurait été retrouvé lors de la construction de l'aile Nord du palais, et correspondrait à la pièce B 36 appelée *stanza dipinta*. Cette pièce aurait servi de bibliothèque au cardinal Antonio Barberini. Waddy 1990, p. 258.

¹⁵⁹ Whitehouse 2001, p. 205 et Lavagne 1993, p. 766.

¹⁶⁰ Bellori 1664, p. 59. Cette anecdote est rapportée par Lavagne 1993, p. 759.

¹⁶¹ Dubos 1733, p. 357. Richardson, qui décrit un grand nombre de peintures antiques visibles au palais Barberini, ne mentionne pas le *Paysage*.

¹⁶² Wright 1730, I, p. 335.

permettent de les restaurer c'est à dire redonner leur lustre aux œuvres, et de les diffuser; elles ont également une valeur aussi grande que les peintures qu'elles représentent, car plus vives, et plus au goût du XVII^e siècle.

Il faut remarquer que cet intérêt pour un art jusque-là délaissé se manifeste essentiellement à Rome. La plupart des exemples de peintures murales antiques et mosaïques cités au XVII^e siècle se trouvaient à Rome ou dans ses alentours, non pas parce qu'on n'en avait pas retrouvé ailleurs, mais parce que c'était là que l'on y prêtait le plus d'attention. « Si vous avez la curiosité de voir de la peinture des anciens Romains », écrit Spon dans son *Voyage d'Italie*, « que vous pourriez chercher inutilement dans tout le reste du monde, vous en trouverez des pièces dans quelques cabinets de cardinaux, et une tout entière à la vigne Aldobrandine, qui représente une noce »¹⁶³.

2. Premières contrefaçons de peintures antiques : peintures et mosaïque antiques de la collection Barberini

C'est seulement à partir du XVII^e siècle que les peintures murales antiques intéressent les collectionneurs, et ce à Rome, dans un cercle restreint de personnalités. Lorsque la dépose est rendue possible techniquement, les peintures murales antiques peuvent entrer dans les bibliothèques et les appartements et être collectionnées au même titre que d'autres antiquités, comme les médailles et les sculptures. C'est également à partir de ce moment-là que les peintures murales peuvent être imitées et falsifiées.

Au fur et à mesure que l'on prend conscience de l'intérêt esthétique et historique de ces œuvres, elles prennent une certaine valeur. C'est alors qu'apparaît une demande de la part des collectionneurs et des érudits pour ces peintures et le sol ne pouvant en fournir suffisamment, leur fabrication devient presque une nécessité.

Les peintures murales romaines antiques n'intéressent, au XVII^e siècle, qu'un petit nombre d'intellectuels romains parmi lesquels se trouve le cardinal Barberini. Celui-ci en possède plusieurs fragments, le *Paysage Barberini*, ou la *Dea Barberini*. Le cardinal possédait en outre la *mosaïque de Palestrina*, mosaïque romaine représentant une scène nilotique, qui fit la

¹⁶³ Spon Jacob et Wheler Georges, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, Lyon, Antoine Cellier le fils, 3 vol., 1678, p. 57.

renommée de sa collection et fit l'objet de plusieurs études¹⁶⁴. La collection de peintures et mosaïques antiques présentait donc un caractère exceptionnel pour son époque car elle contenait plusieurs chefs-d'œuvre. Il est donc surprenant de constater que les premières contrefaçons de peintures antiques ainsi qu'une contrefaçon de mosaïque antique se trouvaient dans cette collection. Nous allons tenter de voir quel a été le contexte de leur apparition dans cette collection.

a) La Parque Atropos

Il existe peu d'ouvrages décrivant les peintures antiques de la collection Barberini au XVII^e siècle et il est difficile de se faire une idée de leur présentation au palais Barberini. Les récits de voyage et les guides de Rome de la première moitié du XVIII^e siècle sont plus éloquents. Plusieurs œuvres sont citées, et parfois décrites. Turnbull présente cinq œuvres appartenant à cette collection, dont une mosaïque, *L'Enlèvement d'Europe*, qui nous décrivons plus loin¹⁶⁵. Parmi elles, se trouve une peinture représentant une vieille femme assise, les mains autour de ses genoux, avec une quenouille, nommée par certains auteurs la *Parque Atropos*¹⁶⁶.

La *Parque* est, d'après les témoignages des visiteurs du palais Barberini, de style michelangelesque plus qu'antique. Richardson trouve qu'elle est « encore plus dans le goût de Raphaël » et qu'on « ne peut rien voir de plus beau »¹⁶⁷. A l'occasion de son étude sur la réception de la peinture antique, Mariette De Vos a reconnu dans cette œuvre une contrefaçon et l'a rapprochée d'une gravure de Dodi, la *canuta madre*, copiant un projet de Raphaël ou de Michel Coxie¹⁶⁸.

L'œuvre est mentionnée pour la première fois dans l'inventaire de la collection du cardinal Antonio Barberini en 1671 et se trouve au palais Barberini en 1686¹⁶⁹. Un dessin de P. S.

¹⁶⁴ La mosaïque de Palestrina fut découverte à la fin du XVI^e siècle et entra dans la collection Barberini en 1628. Elle fut exposée au palais Barberini à Palestrina après 1642. Voir Forni Montagna Caterina, « Nuovi contributi per la storia del mosaico di Palestrina », *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti*, série 9, vol. 2, fasc. 3, 1991, p. 227-283. Plusieurs détails de cette mosaïque ont été reproduits dans le Museo Cartaceo de Cassiano Dal Pozzo, voir Whitehouse Helen, « The Dal Pozzo Copies of Palestrina Mosaic », *British Archaeological Reports*, Suppl. Series, n°12, 1976, p. 1-96. L'abbé Barthélemy est envoyé en Italie pour l'étudier. Son compte-rendu a été publié dans Caylus A. C. P. de Tubières Grimbarde de Pestels de Levis, comte de, *Recueil de peintures antiques*, Paris, (s. n.), 1757.

¹⁶⁵ Turnbull George, *A treatise on Ancient Painting*, Londres, 1740, pl. I, II, V, VI et VIII. L'ouvrage sera présenté p. 91 et suiv.

¹⁶⁶ Voir catalogue fiche 2.

¹⁶⁷ Richardson 1728, III, p. 265

¹⁶⁸ De Vos 1985 (2), p. 374.

¹⁶⁹ *Un Tondo di un p.mo rappresenta Una Vecchia che si riposa con Sua Canochia al fianco pittura antica di mille anni in un pezzo di Muro Adornam.to intagliato indorato*, inventaire du cardinal Antonio Barberini, 1671 ,

Bartoli datant de la fin du XVII^e siècle et aujourd'hui conservé au cabinet des Estampes de la BnF la reproduit avec une légende indiquant qu'elle a été retrouvée en 1656, sous les ruines du palais du Latran, au Mont Caelius, et qu'elle se trouve au palais Barberini¹⁷⁰. L'œuvre est alors considérée comme antique. Pourtant, malgré sa disparition, au regard des reproductions qui nous sont parvenues, on ne peut la juger antique¹⁷¹ : le style la figure, ainsi que le rinceau représenté à côté, l'apparentent plutôt à une œuvre de la Renaissance.

Je n'ai pu retrouver plus d'informations sur sa découverte, et la seule allusion sur les découvertes faites au Mont Caelius qui se trouve dans le journal de Bartoli ne lui correspond pas : (Monte Celio) *Tempo di Clemente X; vi furono trovati vestigi degli migliori pitture, che si siano viste in Roma*¹⁷². L'œuvre n'est pas mentionnée par Bartoli ou par Bellori dans leurs ouvrages sur les peintures antiques.

Il est difficile aujourd'hui de savoir pour quelles raisons l'œuvre est passée pour antique et dans quelles circonstances elle s'est retrouvée dans la collection du cardinal Antonio Barberini. Il est possible qu'il s'agisse d'une peinture de la Renaissance et présentée au cardinal, de façon intentionnelle ou involontaire, comme antique. L'intention délictueuse ne pouvant être prouvée, et les conditions de sa découverte n'étant pas connues, il n'est pas possible de juger si c'est une contrefaçon ou non. Si oui, elle est à compter parmi les premières contrefaçons de peinture antique¹⁷³.

b) La Vénus Barberini

La *Vénus Barberini* est une fresque de grandes dimensions, comme la *Dea Barberini*, et comme cette peinture, elle fut retrouvée sur des terrains appartenant au cardinal Barberini, déposée et placée dans sa collection.

Quoique plusieurs témoignages du début du XVIII^e siècle indiquent que les deux peintures ont été retrouvées au même moment, voire au même endroit, cela est peu probable, car aucun ouvrage et aucune archive du XVII^e siècle ne rapporte l'existence de la *Vénus*¹⁷⁴. D'autres

n° 543 ; inventaire du Prince Maffeo Barberini, 1686, n° 166, pour ces inventaires, voir Lavin Aronberg 1975, p. 318 et p.401.

¹⁷⁰ Ce dessin a été publié par Caylus dans son *Recueil de peintures antiques* en 1757. Pour l'histoire des dessins publiés par Caylus dans cet ouvrage, voir p. 100 et suiv.

¹⁷¹ *La Parque* se trouvait dans la collection Sciarra, à Rome, en 1870, voir Barbier de Montault 1870, p. 429.

¹⁷² Clément X a été pape de 1670 à 1676. Fea 1790, p. 235.

¹⁷³ Le *Putti et rinceaux* conservé au palais Farnèse au XVII^e siècle a le même type de statut : c'est une œuvre Renaissance prise pour antique ou bien une véritable contrefaçon. Il faudrait la retrouver pour pouvoir trancher entre ces deux hypothèses. Voir catalogue fiche 1.

¹⁷⁴ Whitehouse 2001, p. 201. La plus ancienne source est le commentaire de Dubos : « les peintures qui sont au palais Barberin dans Rome, (...) furent trouvées dans des grottes souterraines lorsqu' on jeta les fondements de

témoignages indiquent que la *Vénus* aurait été retrouvée près du cirque de Flore, lors du creusement de fondations pour la nouvelle aile du palais Barberini. Il y a sans doute là une confusion avec *Le Paysage Barberini*, retrouvé en ce lieu, en 1627.

La *Vénus Barberini* ainsi que la *Dea Barberini* sont toutes deux reproduites dans le *recueil Topham*, mais seule le dessin de *La Dea* est de P. S. Bartoli, probablement parce que la découverte de *La Vénus* est bien postérieure à celle de *La Dea*¹⁷⁵. La *Vénus* est, semble-t-il, aujourd'hui perdue mais une copie à l'huile sur toile se trouve actuellement au palais Barberini et porte la date « 1693 », ce qui donne une date ante-quem pour sa découverte¹⁷⁶. Cette copie est sans doute celle mentionnée par Edward Wright comme *a good copy (...) by Thomaso Chiari, brother of Giosepe*¹⁷⁷.

Comme *La Dea*, *La Vénus* a été largement retouchée à la fin du XVII^e siècle par un peintre célèbre, Carlo Maratta (1625-1713)¹⁷⁸. Il aurait repeint le visage, les pieds et les mains de la Vénus, et ajouté trois cupidons¹⁷⁹. La plupart des représentations de cette œuvre la montrent avec les ajouts de l'artiste, qui a dépassé le simple comblement des lacunes et a ajouté de nombreux éléments, créant une nouvelle composition. Les copies qui nous sont parvenues montrent une peinture plus proche de l'art du Titien que de l'art antique. Cela n'empêche pas Richardson de juger cette œuvre comme « un excellent Fresque, sur un morceau de muraille, bien peint, bien colorié, et également bien conservé »¹⁸⁰.

A partir du XVIII^e siècle, la *Vénus* fait partie du corpus des peintures murales antiques connues et admirées à Rome. Elle est souvent associée à la *Dea Barberini*, sans doute parce qu'elles étaient toutes deux présentées au palais Barberini, mais aussi parce que la légende voulait qu'elles aient fait partie du temple de Rome et de Vénus, érigé par Hadrien, et décrit par Dion Cassius, qui se trouvait entre le Forum Romanum et l'amphithéâtre flavien¹⁸¹.

ce palais. Ces peintures sont le paysage ou le nymphée (...) la Venus retouchée par Carle Maratte, et une figure de Rome qui tient le palladium », Dubos 1733, p. 357. Turnbull reprend ces affirmations, Turnbull 1740, p. 291.

¹⁷⁵ La copie à l'aquarelle de *La Vénus* se trouvant dans le recueil Topham est de Gian Domenico Campiglia. Eton, Bn 9, 9. Une autre copie se trouve à Holkham Hall ; enfin il existe une gravure de Girolamo Frezza.

¹⁷⁶ Cette copie est de grand format (2,2 x 2,3 m environ), ce qui est, si on compare avec les dimensions de la Vénus données dans la littérature, légèrement plus petit que l'original.

¹⁷⁷ Wright 1730, p. 291.

¹⁷⁸ Anna Marcone, dans son étude sur l'activité de restaurateur de ce peintre, indique qu'il serait intervenu sur la Vénus entre 1660 et 1671. Richardson 1728, III, p. 275. Selon Dubos, *La Dea* aurait aussi été retouchée par lui, Dubos 1733, p. 357. Il est possible cependant que cela soit un autre artiste qui ait repeint ces œuvres.

¹⁷⁹ Richardson 1728, III, p. 275 et Winckelmann, dans Raspi Serra 2002, I, p. 36. Le dessin du *recueil Topham* montre un seul cupidon, tandis que celui d'Holkham Hall en montre trois.

¹⁸⁰ Richardson 1728, III, p. 275.

¹⁸¹ Dion Cassius, *Histoire romaine*, livre LXIX, 4.

Les visiteurs de la collection décrivent ces œuvres comme des peintures aux couleurs vives et citent très souvent Carlo Maratta, comme restaurateur, mais aussi Raphaël et le Corrège, qui les auraient réalisées¹⁸².

La Vénus n'est aujourd'hui connue que par ses copies et il est difficile de savoir si l'œuvre retouchée par Maratta était une fresque romaine très usée ou s'il s'agissait d'une contrefaçon. Plusieurs auteurs penchent pour la seconde hypothèse¹⁸³. Un élément en faveur de la contrefaçon est le fait que sa découverte ne semble nullement être mentionnée au XVII^e siècle, alors qu'elle aurait dû faire grand bruit. D'autre part, la composition fait penser à une peinture moderne plus qu'à une peinture romaine antique. Si cette hypothèse est confirmée, on peut imaginer que *La Vénus* ait été réalisée dans le but d'appuyer la légende selon laquelle la *Dea Barberini* proviendrait du temple fondé par Hadrien. Elle augmenterait la valeur de la collection Barberini, ainsi que le prestige de la famille¹⁸⁴. Elle a peut-être alors été fabriquée par un artiste de l'entourage des Barberini, répondant à une commande de leur part. Cela peut-être Tommaso Chiari ou Carlo Maratta. L'absence de témoignages sur cette peinture, et sa disparition rendent difficile sa compréhension et il est impossible de savoir, là encore, s'il s'agit d'une contrefaçon à proprement parler, ou bien d'une contrefaçon par destination.

c) L'Enlèvement d'Europe

Une autre œuvre, dont l'antiquité est douteuse, est apparue dans la collection Barberini à la fin du XVII^e siècle. C'est la mosaïque de *l'enlèvement d'Europe*, aujourd'hui conservée à Oldenburg¹⁸⁵. Elle aurait été retrouvée en 1676 à Palestrina, placée au palais Barberini en 1691-92 où elle serait restée jusqu'à son transfert en Allemagne dans les années 1942-1944¹⁸⁶. Dès la première moitié du XVIII^e siècle, des doutes ont été émis, non sur son authenticité,

¹⁸² *These two, we are told by a very good Author, passed, for a considerable time, the one for the work of Raphael, and the other for that of Corregge.* Voir Turnbull 1740, p. 171.

¹⁸³ Voir Matz Duhn 1882, III, p. 244, n° 4112 et Reinach Salomon, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, Paris, 1922, p. 11, 3.

¹⁸⁴ Henri Lavagne remarque que la vanité des Barberini a été souvent relevée par leurs contemporains. Lavagne 1993, p. 755.

¹⁸⁵ Whitehouse 2001, p. 172 ; Donderer Michael, « Römische Mosaiken in Deutschland », *Archäologischer Anzeiger*, Berlin, 1990, p. 174-177 ; Wattel de Croizant Odile, « L'enlèvement d'Europe : une scène marine pour lithostroton et emblemata », dans Johnson Peter, Ling Roger et Smith David John, *Fifth international colloquium on ancient mosaics, Journal of Roman Archaeology, suppl. series*, (colloque, Bath, 1987), Ann Arbor, 1994, p. 46. C'est un carré de 84,5 à 85 cm de côté.

¹⁸⁶ Wattel de Croizant 1994, p. 45.

mais sur sa provenance supposée. Richardson note : « On dit, que c'est un morceau du pavement du temple de la fortune à Préneste; mais j'en doute, (...) parce que ce pavement n'a aucun rapport à ce sujet »¹⁸⁷. Aujourd'hui, plusieurs auteurs penchent pour la contrefaçon. Selon Donderer, il s'agirait d'un faux, inspiré d'un *emblema* original, représentant Europe emportée par le taureau, dont les circonstances de la découverte ne sont pas connues, mais dont une copie se trouvant dans le Recueil de Cassiano dal Pozzo laisse imaginer qu'elle était visible à Rome au milieu du XVII^e siècle¹⁸⁸. En effet, le personnage d'Europe sur le taureau est très similaire dans les deux mosaïques et le groupe de femmes fuyant dans la partie supérieure ressemble à celui de la peinture de *l'Enlèvement d'Europe* provenant du tombeau des *Nasonii* gravé par P. S. Bartoli¹⁸⁹. De plus, de nombreux détails iconographiques étrangers à l'art romain sont présents sur la mosaïque Barberini¹⁹⁰.

Cette œuvre est très probablement une contrefaçon inspirée de plusieurs mosaïques et peintures romaines retrouvées au XVII^e siècle. Helen Whitehouse émet l'hypothèse que les artistes ayant travaillé à la restauration de la mosaïque de Palestrina puissent être les auteurs de cette contrefaçon. Cela semble peu probable, car la restauration de la mosaïque de Palestrina a eu lieu en 1642 ou 1645 alors que *l'Enlèvement d'Europe* est apparu vers 1691¹⁹¹. Il est possible que le cardinal Barberini ait demandé à des mosaïstes travaillant à Rome de lui fabriquer une mosaïque « antique »¹⁹². Le motif aurait été le même que pour la *Vénus*, augmenter le prestige et la valeur de sa collection.

Ainsi, à la fin du XVII^e siècle, des œuvres antiques à l'authenticité douteuse apparaissent dans l'entourage des Barberini, en 1671 pour la *Parque Atropos* et un peu plus tard, vers 1691 pour *l'Enlèvement d'Europe* et la peinture de *Vénus*. Ces œuvres, qui peuvent être classées parmi les plus anciens exemples de contrefaçons de peintures et de mosaïques antiques connus à ce

¹⁸⁷ Richardson 1728, III, p. 272.

¹⁸⁸ Donderer 1990, p. 157-180. Cet *emblema* a été retrouvé dans la mer en 1961, au large de Cannes, et est aujourd'hui conservé dans cette ville, au Musée de la mer, sur l'île Sainte-Marguerite. Il s'agit d'un *emblema* du 1^{er} siècle ap. J. C., ayant conservé son support original de terre cuite. Whitehouse 2001, p. 170-173.

¹⁸⁹ Une grande partie de la composition est probablement inventée par Bartoli, la scène originale étant usée lors de sa découverte. Il existe un dessin reproduisant la même scène à Windsor (RL 11467) dans lequel une partie de la composition est laissée en réserve, comme si elle avait été perdue. Helen Whitehouse remarque cependant que l'enduit est encore en place actuellement. Bellori Bartoli 1680, pl. XVII. Voir aussi Whitehouse 2001, p. 356-357.

¹⁹⁰ Wattel indique que les différentes campagnes de restauration de cette œuvre n'en permettent pas une lecture claire. Elle note qu'à la fin du XIX^e siècle un restaurateur s'est fait représenter dans le coin inférieur droit de la scène. Wattel de Croizant 1994, p. 49.

¹⁹¹ Forni-Montagna 1991, p. 238.

¹⁹² Whitehouse 2001, p. 172. Il ne s'agit sans doute pas des mosaïstes ayant travaillé à la restauration de la mosaïque de Palestrina, car elle eut lieu vers 1642. Notons que Wattel pense qu'il s'agit d'une mosaïque pariétale originale. Elle remarque que « les smalts sont d'une taille (...) légèrement en-dessous des normes habituelles rencontrées sur les *emblemata* ». Wattel de Croizant 1994, p. 49.

jour, ont probablement été commandées par le collectionneur lui-même, tout au moins pour deux d'entre elles. Cela démontre que la possession d'une peinture antique pouvait susciter l'admiration.

L'apparition de contrefaçons de peintures antiques montre que leur statut a changé au cours du XVIII^e siècle. Ces œuvres, qui auparavant étaient détruites par les fouilleurs afin de récupérer les briques de la maçonnerie, sont déposées, copiées et collectionnées. La découverte des *Noces Aldobrandines* en 1601, et l'intérêt que portèrent à cet art plusieurs grandes personnalités de ce siècle contribuèrent au succès de la peinture antique dans un cercle certes restreint d'érudits romains. Ces hommes jouèrent un rôle dans la diffusion et la conservation des peintures murales antiques.

B. Copie et diffusion des peintures murales antiques

1. Copie de peintures antiques

La copie d'œuvres modernes aussi bien qu'antiques, aux XVII^e et XVIII^e siècles, était très courante. Elle permettait la reproduction et la diffusion de pièces célèbres ou jugées dignes d'intérêt d'un point de vue esthétique ou historique.

Elle constituait également un exercice pour les artistes dans leur apprentissage. Les peintres s'essayaient à reproduire les œuvres des grands maîtres : Raphaël, notamment, était très souvent copié. Félibien, dans ses *Conférences*, donne une définition de l'original et l'oppose à la copie dont il distingue trois types, ce qui montre que la copie pouvait être appréciée comme une œuvre à part entière¹⁹³. Plus tard au XVIII^e siècle, la main du maître était clairement différenciée de celle du copiste, aussi bon soit-il. Jonathan Richardson, dans son *Traité de la peinture*, écrit à propos des peintures de Raphaël : « Il ne faut pas s'attendre à trouver dans les estampes, pas même dans celles de Marc Antoine, le véritable air des têtes de cet excellent maître, & qui se trouve uniquement dans les productions de sa main inimitable »¹⁹⁴.

¹⁹³ « (...) la première, qui est servile & fidèle, rapporte, à la vérité, le dessin, la couleur & les touches de l'original: mais la crainte de passer les bornes de la précision, & de manquer à la fidélité, appesantit la main du copiste, & la fait connaître telle qu'elle est, pour peu qu'elle soit examinée. La seconde, serait plus capable d'imposer, à cause de la légèreté du pinceau, si l'infidélité des contours ne redressait des yeux habiles. Et la troisième, qui est fidèle et facile, & qui est faite par une main savante et légère, & sur tout dans le temps de l'Original, embarrasse les plus grands connaisseurs, et les met souvent au hasard de prononcer contre la vérité, quoique selon la vraisemblance » Félibien 1706, p. 194. Le troisième type est celui qu'il juge le meilleur.

¹⁹⁴ Richardson 1728, I, p. 92. Le Marc-Antoine que cite Richardson est Marcantonio Raimondi (1480-1527 ou 1534), qui travailla auprès de Raphaël à Rome et copia son œuvre. Notons qu'il fut condamné pour fraude au début de sa carrière, à Venise, car les copies de gravures de Dürer qu'il avait réalisées avaient été vendues comme des originaux.

La copie d'antiques consistait, depuis la Renaissance, à exécuter des dessins, des sculptures, des modelages, ou des peintures d'après des marbres. L'étude d'après les marbres antiques était fort répandue dans les ateliers de peintres aux XVII^e et XVIII^e siècles. Richardson mentionne cet usage dans ses *Réflexions*, et insiste sur le fait que les peintres devaient, autant que les sculpteurs, « se servir des avantages qu'ils tirent des couleurs (...) et avoir soin de ne pas imiter la pierre, au lieu de la chair » lorsqu'ils copiaient les marbres¹⁹⁵. Cette pratique eut pour conséquence l'intégration de sculptures antiques célèbres dans les compositions des peintres. Le *Laocoon* se retrouve ainsi dans un grand nombre de tableaux, prenant, par exemple, la forme d'un Silène dans *Bacchus et Ariane* du Titien¹⁹⁶. De même, lorsque les peintres commencèrent à copier des peintures antiques, ils en intégrèrent certains motifs dans leurs tableaux.

La copie d'antiquité pouvait servir d'exercice pour les peintres, mais il existait également des copies qui avaient été réalisées suite à une commande, pour des collectionneurs ou pour être publiées. La copie de peintures antiques, au XVII^e siècle, appartient le plus souvent à ce second cas.

a) Rôle de la copie de peintures antiques

Avec le développement de l'intérêt des érudits et collectionneurs romains pour les peintures murales antiques apparaît le goût pour les copies de ces œuvres. Le cavalier dal Pozzo pour son *Museo Cartaceo* et ensuite le cardinal Massimi collectionnèrent de telles reproductions¹⁹⁷. La réalisation de copies d'après l'antique n'est cependant pas nouvelle, et nous avons vu que le désir de Massimi de posséder des reproductions de peintures antiques est né après qu'il ait vu le *codex Escorialensis* de Francesco de Hollanda, à Madrid.

Mais si la constitution de recueils réunissant des dessins d'antiquités n'est pas une nouveauté, elle ne concernait auparavant que les médailles, les sculptures, les bronzes, les inscriptions et les monuments d'architecture. Bien que d'autres types de copies aient également été recherchés, notamment les moulages de monnaies ou de sculptures, les dessins et les gravures

¹⁹⁵ Richardson 1728, III, p. 29.

¹⁹⁶ Cette peinture est aujourd'hui conservée à la National Gallery de Londres.

¹⁹⁷ Il semblerait que parfois les copies aient été préférées aux peintures originales, jugées moins belles. Cassiano dal Pozzo possédait ainsi un plus grand nombre de copies que de peintures antiques à proprement parler.

restaient le moyen de diffusion le plus aisé et le plus répandu¹⁹⁸. Ces copies constituaient un répertoire de modèles pour les artistes, et permettaient aux antiquaires de se familiariser avec ces œuvres. Ainsi la copie de peintures antiques, qui prend son essor essentiellement dans la seconde moitié du XVII^e siècle, provient d'une longue tradition de reproduction d'œuvres antiques.

Notons qu'au XVII^e et au XVIII^e siècle la mosaïque et la peinture étaient toujours associées car toutes deux utilisent la couleur et sont en deux dimensions. Les recueils de copies de mosaïques et de peintures ne précisait pas toujours la différence et il n'était pas rare qu'ils portent le titre générique de « copies de peintures antiques »¹⁹⁹. La définition que Dubos donne de la mosaïque est éloquente à ce propos : « (...) en mosaïque, c'est-à-dire, en peinture faite avec de petites pierres colorées, et des aiguilles de verre compassées et rapportées ensembles »²⁰⁰.

Les copies de peintures murales antiques au XVII^e siècle étaient la plupart du temps des reproductions sur papier, souvent en couleur à l'aquarelle. Ces dessins pouvaient le cas échéant être gravés et publiés. Ces reproductions n'étaient donc pas réalisées dans le médium original des peintures antiques, c'est-à-dire la fresque, mais étaient transposées sur le papier. Leur fonction était en effet de reproduire l'image de la peinture, et non pas ses matériaux, qui importaient peu. En effet, une peinture était alors jugée sur son style, son coloris et sur l'agencement de sa composition.

Le choix de réaliser des copies de peintures ou de mosaïques en couleur n'était pas anodin : cela permettait de rendre compte de l'un des aspects les plus importants des peintures antiques, leur coloris, qu'une simple gravure ne pouvait donner, et d'en conserver la tonalité avant qu'elle ne s'altère. En effet, on s'aperçoit dès le XVII^e siècle que les couleurs des peintures retrouvées en fouilles pâlisent et se dégradent rapidement²⁰¹. Cassiano dal Pozzo a commandé une description précise des *Noces Aldobrandines* à Gian Battista Doni et Marzio Milesi sans doute parce qu'il savait qu'elles perdraient rapidement de la vivacité de leurs couleurs. La commande de copies en couleur des peintures antiques par ce mécène a été faite

¹⁹⁸ Citons la commande de moulage des principaux marbres conservés à Rome par François I^{er}. Voir Haskell Francis, Penny Nicholas, *Pour l'amour de l'antique, la statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, 1999, p. 1-9 ;

¹⁹⁹ Par exemple, le premier volume contenant des copies de peintures et de mosaïques antiques du *Recueil Topham* (Eton, Bn. 4) est intitulé *Picturarum Antiquitatum*.

²⁰⁰ Dubos 1733, p. 353.

²⁰¹ Voir p. 291 et suiv.

dans un but similaire : relever l'état des peintures peu après leur découverte²⁰². Les peintures antiques étaient alors des œuvres rares et fragiles, qui pouvaient se dégrader rapidement. Ces reproductions permettaient au collectionneur de les consulter à loisir chez lui, alors que les originaux se trouvaient encore *in situ*, dans ce qu'on appelait les « grottes »²⁰³.

Comme ces dessins étaient destinés à la collection, ils devaient revêtir une qualité esthétique et c'est pourquoi les copistes n'hésitaient pas à embellir les peintures antiques, en y mettant leur style, en utilisant des couleurs plus vives que les couleurs originales, et en donnant des traits plus doux aux figures.

C'est pour cette raison que les copies de Pietro Santo Bartoli étaient recherchées. Sa manière était vraiment appréciée, comme en témoigne Jonathan Richardson dans son *Traité de la peinture* : « Il est certain qu'on ne saurait juger, par aucune des Estampes de ce graveur (P. S. Bartoli), du goût de l'ouvrage, sur lequel elles sont faites ; parce qu'il avait toujours sa manière particulière, & qui se faisait sentir également partout, dans ce qui sortait de ses mains, témoin les estampes qu'il a faites d'après le Virgile du Vatican, qui est en lui-même un ouvrage exécrationnel »²⁰⁴. Ainsi cet ouvrage « exécrationnel » était magnifié par le style de l'artiste²⁰⁵.

Les lacunes, peu acceptées sur les œuvres originales, l'étaient encore moins sur les reproductions²⁰⁶. Du fait qu'il était plus facile de réintégrer une œuvre sur le papier, les artistes n'hésitaient pas à compléter les compositions lacunaires en imaginant les parties manquantes. Ainsi, dans l'ouvrage d'Antonio Bosio sur les peintures des catacombes, les lacunes sont représentées par des zones hachurées, mais tout de même complétées lorsque le motif paraît évident à l'artiste²⁰⁷. De même, les détails peu lisibles sur l'original, ou mal compris, étaient changés par l'artiste et remplacés par d'autres motifs de sa fantaisie²⁰⁸.

²⁰² Voir *supra*.

²⁰³ Peu de peintures antiques ont été déposées au XVII^e siècle. Les autres, laissées *in situ*, étaient vouées à la disparition.

²⁰⁴ Richardson 1728, III, p. 580-581. Sur le volume de Virgile conservé au Vatican voir Buonocore Marco et Cavallo Guglielmo (éd.), *Vedere i classici : l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, (cat. exp., Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, 1997), Vatican, 1996.

²⁰⁵ Notons que le développement de l'intérêt pour la peinture antique est dû essentiellement à l'apparition de copies et la diffusion de celles de Pietro Santo Bartoli.

²⁰⁶ Pour la réintégration des œuvres originales, voir p. 304.

²⁰⁷ Bosio Antonio, *Roma Sotterranea*, Rome, 1632-1634, [édition consultée, Rome, Qasar, 1998], p. 271.

²⁰⁸ Citons par exemple les copies du *Paysage Barberini* sur lesquelles les objets accrochés à la porte du temple ont été changés pour des abeilles, motif que l'on préférerait voir, puisqu'il permettait de faire référence à l'emblème des Barberini. Voir Lavagne 1993, p. 756.

A partir du XVIII^e siècle, le rôle des copies de peintures antiques changea. D'œuvres d'art destinées à la collection, elles devinrent des relevés dont se servaient les antiquaires dans leur étude des peintures. La publication de quelques-unes de ces copies de peintures antiques permettait alors la diffusion et la connaissance de cet art. Les nouvelles découvertes en ce domaine étaient alors attendues par les antiquaires européens qui espéraient leur publication prochaine. En effet, les antiquaires n'avaient pas toujours la possibilité de se déplacer et lorsque Dubos, en 1733, remarquait que les peintures retrouvées sur le Palatin n'avaient pas encore été gravées, il paraissait le regretter²⁰⁹.

L'exactitude de la copie par rapport à l'original était donc demandée aux artistes, alors qu'auparavant cette qualité n'était pas reconnue comme essentielle pour les reproductions. Le copiste devait pour cela être un artiste ayant un minimum de connaissances des sujets qu'il avait pour tâche de reproduire. Paciaudi mit en garde Caylus à propos d'un dessin en sa possession : « Votre dessinateur a tout barbouillé; il y a ajouté ce qui dans l'original n'y était pas. (...) le dessin que je vous avais envoyé est de plus grande exactitude: il faut le suivre, sans rien y ajouter »²¹⁰. Caylus lui-même était attentif à ce problème : « Je dois avertir que la vue des planches ne répond pas quelquefois bien exactement à l'explication. La raison en est que ceux qui ont fait les dessins, même sous mes yeux, n'ont pu s'assujettir à des détails uniformes, surtout dans les plus anciens monuments. Il faudrait que les même vues conduisent le dessinateur, le graveur, et l'auteur: la querelle des antiquaires et des graveurs n'est pas prête à finir »²¹¹. Winckelmann, dans la préface de son *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, émet le même genre d'opinion : « Bien des erreurs (d'interprétation) proviennent également de l'inexactitude des dessins »²¹². Il proposa pour pallier cet inconvénient de séjourner à Rome afin d'être près des œuvres. « Il est donc difficile, voire presque impossible, d'écrire quelque chose de fondé sur l'art antique et sur des antiquités que l'on ne connaît pas en restant éloigné de Rome, et un séjour ici de quelques années ne suffit même pas, comme j'en ai fait moi-

²⁰⁹ Dubos 1733, p. 358. Les peintures découvertes sur le Palatin ont été déposées pour le compte du duc de Parme. Dans la troisième édition des *Réflexions*, Dubos précise que les peintures ont changé de propriétaire : « (...) ni Monsieur le duc de Parme à qui elles ont appartenu, le roi des deux Siciles qui les a fait transporter depuis à Naples, ne les ont point fait encore graver », Dubos, 1740, p. 121.

²¹⁰ Serieys 1802 (2), p. 280, Lettre LXVIII, Parme, le 26 février 1763. Ce dessin reproduit une peinture romaine, une *Scène d'offrande à Cérès*, publiée par le comte de Caylus dans le tome VI du *Recueil*, pl. LXXXIII, 1. Lorsqu'il se rendit à Naples en 1761, Paciaudi montra une autre fois le souci d'avoir des reproductions exactes : « enfin désespéré de ne découvrir personne qui connût l'antique, j'ai fait demander très instamment un dessinateur du roi, et ce n'est qu'avec peine qu'on l'a obtenu », lettre de Paciaudi au comte de Caylus, de Naples, le 3 novembre 1761, Serieys 1802 (2), p. 273.

²¹¹ Aghion Irène, « Le comte de Caylus (1692-1765), gentilhomme et antiquaire », dans Aghion Irène et Avisseau-Broustet Mathilde (éd.), *Caylus, Mécène du roi*, (cat. exp., Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2002), Paris, 2002, p. 22. Cette citation est tirée du tome II du *Recueil d'antiquités*, p. 56.

²¹² Winckelmann 2005, p. 61.

même l'expérience après une préparation laborieuse »²¹³. L'antiquaire devait donc étudier les antiquités de ses propres yeux, et ne pas se contenter des reproductions qui existaient²¹⁴. Le graveur que Winckelmann choisit pour illustrer les *Monumenti antichi inediti* était selon lui « le plus grand dessinateur de Rome, M. Giovanni Casanova »²¹⁵. Grâce à ce choix, « aucune œuvre [autre que les *Monumenti Antichi*] consacrée à l'Antiquité ne présent(ait) de dessins qui se [pouvaient] comparer pour la véracité, le goût et la connaissance de l'antique »²¹⁶.

Ainsi, au XVIII^e siècle, le style du copiste-pouvait être critiqué dans son interférence avec celui de l'original. Lorsqu'en 1761 Paciaudi mentionne le second volume des *Antichità*, il écrit : « Je n'aime point d'ailleurs les gravures de ce volume; tout y est trop maniéré »²¹⁷. L'objectif du copiste, du dessinateur, évolue donc au cours du temps et ce n'est pas un hasard si Paciaudi préférerait les copies contemporaines d'une œuvre à celles qui avaient été faites antérieurement : « Votre dessin du marbre du Louvre est incomparablement meilleur que celui de Maffei et de Dom Martin. C'est à présent qu'on y aperçoit le goût des Anciens qui manquait absolument dans les dessins passés »²¹⁸. La remarque de Richardson à propos d'une copie à l'huile sur toile des *Noces Aldobrandines* par Nicolas Poussin va dans le même sens : « Elle est mal coloriée, & les Airs n'y sont pas bien observés »²¹⁹.

La recherche de l'exactitude dans les copies passe par la disparition de la « manière » mais également par la représentation des lacunes visibles sur les peintures. Au milieu du XVIII^e siècle, les graveurs employés à Naples pour copier les fresques d'Herculanum n'hésitèrent pas

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Caylus dissertait fréquemment sur des œuvres dont il ne connaissait que des reproductions, comme nous pouvons le constater en lisant son *Recueil d'Antiquités*. Winckelmann avait donc une vision différente du travail d'antiquaire.

²¹⁵ Winckelmann 2005, p. 64. Les *Monumenti* rassemblent des gravures d'œuvres conservées dans les collections romaines, pour la plupart inédites, que Winckelmann a choisies et commentées.

²¹⁶ Winckelmann 2005, p. 64-65. Les qualités que l'on demandait aux gravures au XVIII^e siècle furent trouvées au XIX^e siècle dans les photographies. A la fin du XVIII^e siècle, les reproductions servaient essentiellement à la diffusion des antiquités. Goethe écrit ainsi à propos de copies « de meilleurs maîtres » que Tischbein a fait exécuter pour lui, qu'elles « ne prendront toute leur valeur qu'en Allemagne, où l'on est éloigné des originaux », et qu'elles lui « rappelleront les plus belles choses », Goethe Johann Wolfgang von, *Voyage en Italie*, Paris, 2003, p. 176, daté du 29 décembre 1786.

²¹⁷ Serieys 1802 (2), p. 235, Lettre LVII, Rome, 29 avril 1761.

²¹⁸ Lettre de Paciaudi au comte de Caylus, de Paris, 29 décembre 1758, Mariette Pierre-Jean, Caylus A. C. P. de Tubières Grimard de Pestels de Levis, [Nisard Charles (éd.)], *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765), suivie de celles de l'abbé Barthélemy et de P. Mariette avec le même*, Paris, Firmin-Didot, 1877, I, p. 24, note 2.

²¹⁹ Richardson 1728, III, p. 316. Cette œuvre se trouvait alors dans le palais du Cavalier dal Pozzo. Son lieu de localisation actuel n'est pas connu.

à griser les parties lacunaires, plutôt que de les compléter, comme cela se faisait précédemment²²⁰.

Les copies de peintures antiques apparaissent donc dans le sillage de l'intérêt porté à cet art. Elles sont d'abord des objets de collection, appréciés pour l'habileté de l'artiste, et deviennent ensuite des objets d'étude, dans lesquels la main de l'artiste est une qualité secondaire.

L'artiste qui, au XVII^e siècle, a copié le plus grand nombre de peintures antiques, et a dédié une grande partie de son travail à ces œuvres est sans conteste Pietro Santo Bartoli. C'était également l'artiste dont les copies étaient le plus recherchées.

b) La copie de peinture antique à Rome au XVII^e siècle et dans la première moitié du XVIII^e siècle

Nous avons déjà évoqué à quel point la découverte de la peinture antique est liée aux reproductions qu'en font les artistes, et ce, dès le XVI^e siècle. Au XVII^e siècle, alors que les collectionneurs commencent à s'intéresser à cet art, les copies des peintures étaient toujours demandées. Ces copies avaient plusieurs fonctions, à la fois d'objets de diffusion, d'étude et de collection. Si plusieurs artistes se sont essayés à la copie de peinture antique, dont Nicolas Poussin, l'un d'eux, Pietro Santo Bartoli, a consacré la plus grande partie de son travail à cet art. Ses œuvres ont eu un grand retentissement dans le milieu antiquaire européen et ce jusqu'au XVIII^e siècle.

(1) *Pietro Santo Bartoli*

(a) Formation et influences

Pietro Santo Bartoli (1635-1700), peintre et graveur, né à Pérouse, se rendit à Rome à l'âge de huit ans. Il fut précocement en contact avec les antiquités romaines car dès l'âge de dix ans il

²²⁰ Les graveurs ayant travaillé à la reproduction des œuvres retrouvées à Herculaneum sont présentés page 154 et suiv. La copie n'est cependant pas totalement libérée d'une recherche esthétique et certaines œuvres peuvent être « restaurées » et améliorées sur la copie. En 1763 Caylus écrit ainsi à Paciaudi qu'une œuvre qui nécessite d'être complétée peut l'être plus facilement sur le papier : « je ferais ponctuer les parties qui manquent selon le dessin de quelque peintre sage. Ce serait le moyen d'ôter les difformités, s'il s'en rencontre, et de satisfaire l'œil du spectateur, sans rien prendre sur vous et sans faire de grandes dépenses, après lesquelles il n'y a plus moyen de recourir », lettre de Caylus à Paciaudi, Paris, le 24 octobre 1763, Nisard I, p. 370.

travailla sur le chantier de la villa Pamphili²²¹. Il se lia rapidement à Giovan Pietro Bellori, qui stimule son intérêt pour l'Antiquité²²².

De 1651 à 1654, il fut l'élève de Pierre le Maire, peintre français du cercle de Nicolas Poussin. Puis il devint lui-même l'élève de Poussin, de 1656 à 1665. Ce dernier lui recommanda d'étudier d'après les maîtres, antiques et modernes, surtout Raphaël, dont Pietro Santo Bartoli copia les *Stanze*, avant de dessiner les statues de la cour du Belvédère au Vatican. Ce n'est qu'après l'avoir fait étudier longtemps de cette manière, que Poussin lui permit de faire des tableaux de son invention. Pietro Santo Bartoli vendit ainsi à un Français quatre de ses tableaux et des copies de Raphaël²²³.

Ses talents de copiste étaient reconnus. Dans sa biographie, Nicolà Pio dit qu'il était inégalé dans l'art de la copie, « (...) à tel point qu'une fois l'œuvre terminée, on ne pouvait dire laquelle (des deux) était l'originale »²²⁴. Poussin lui-même s'y serait fait prendre et n'aurait pas su distinguer une copie de son élève d'avec son propre travail²²⁵. Les copies de Pietro Santo Bartoli ont les qualités recherchées pour ce type de travail par les antiquaires et collectionneurs du XVII^e siècle : elles sont « fidèles, et faciles » et embellissent le sujet copié²²⁶.

Dans les années 1666-1676, c'est-à-dire après la mort de Poussin, Pietro Santo Bartoli devient l'un des principaux graveurs et dessinateurs d'antiquités à Rome²²⁷. Dans l'introduction au volume de gravures sur la colonne Trajane, l'éditeur le qualifie ainsi : *Soggetto illustre, e nato per beneficio del disegno, e perpetuare le cose antiche*²²⁸.

(b) Erudits et mécènes de l'entourage de Bartoli

²²¹ Pomponi Massimo, « Alcune precisazioni sulla vita e la produzione artistica di Pietro Santi Bartoli », *Storia dell'arte*, vol. LXXIV, Florence, 1992, p. 195. Pietro Santo Bartoli lui-même raconte cet engouement : *Mi sentivo già da' primi anni portato dal moi genio all'ammirazione del bello, che rapisce l'animo, e che nella proportione consiste. Onde havendo già insino da' suoi natali la gran Città di Roma rapiti à se tutti gl'habitatori del Mondo, mi trasferij quà pure io in quel tempo appunto, che nella via Aurelia si scoprivano antichità insigni nel cavarsi i fondamenti per il Palazzo della Villa Panfilia, per cui era di vopo spianar collinette, e suiscerar la terra*, Bartoli Pietro Santo, *Gli antichi sepolcri*, Rome, 1697, p. 13.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ibidem*. Le français cité dans cette anecdote n'a pas été identifié.

²²⁴ (...) *per copiare poi qualsivoglia stile di pittura era unico, di modo tale che, doppo compito l'opera, non si conosceva qual fosse l'originale*. Voir Pio Niccolò, [Enggass Robert et Enggass Catherine (éd.)], *Le vite di pittori scultori et architetti*, (*Studi e Testi*, 278), Vatican, 1977, p. 137.

²²⁵ Pomponi 1992, p. 201.

²²⁶ Se reporter à la définition que Félibien fait de la copie, citée en note, p. 57.

²²⁷ Pomponi 1992, p. 205.

²²⁸ Bartoli Pietro Santo, *Colonna Traiana*, Rome, G. G. de Rossi, 1673, introduction, cité par Pomponi 1992, p. 221, n. 87.

Giovan Pietro Bellori et Pietro Santo Bartoli se sont rencontrés sur le chantier de la villa Pamphili, mais c'est dans les années 1665-1675 que leur amitié devient plus grande²²⁹. Pietro Santo Bartoli étudiait alors les marbres du Vatican et les loges de Raphaël²³⁰. *La cognitione del famoso Sig. Gio. Pietro Bellori allora vicino à me d'habitatione mi fù di gran sprone à perfettionare l'inclinatione innata* [c'est-à-dire « l'amour du beau »], & *esercitandomi parte con lui, parte solo in frequentar, & ammirar quelle sepolte opere della Romana grandezza, andavo insieme scoprendo il bello nella simmetria de gl'edificij, e nella vaghezza de' disegni, e così innamorandomi ardentemente* écrit Bartoli dans l'introduction de *Gli antichi sepolcri*, alors qu'il explique, dans les dernières années de sa vie, son goût pour l'étude de l'Antique²³¹.

Giovan Pietro Bellori, antiquaire et collectionneur, s'intéressait aux peintures antiques. Pietro Santo Bartoli collabora étroitement avec lui en exécutant les gravures pour ses ouvrages. De cette association sont nés plusieurs livres, notamment les *Admiranda Romanarum Antiquitatum*, qui présente des bas-reliefs antiques visibles à Rome et qui connut un fort retentissement dans le milieu antiquaire²³².

À partir des années 1670 l'activité antiquaire de Bartoli devint de plus en plus importante : il commença à collectionner les antiquités, rédigea les *Memorie di varie escavazione fatte in Roma, vivente Pietro Sante Bartoli*, et copia énormément d'après l'antique²³³. Ce sont probablement les discussions avec Bellori qui le portèrent à s'intéresser à la peinture antique, dont Raphaël lui-même, *il Divino*, avait copié les motifs. Pietro Santo Bartoli exprime ainsi son attrait pour les tombeaux romains et leurs peintures : *tali sepolti sepolcri mi parvero sempre nobilissimi modelli (...) Il qual sentimento avvalorato da che lessi, Rafaele soprannomato il Divino aver frequentato le scuole de' sepolcri*²³⁴. L'idée, que l'on retrouve chez Bellori, selon laquelle les vestiges de l'Antiquité tendaient à disparaître, constituait, si l'on en croit Bartoli, sa motivation à les dessiner : *laonde come da pungentissimi strali trafitto, & affanato mi sentivo costretto à dare di mano, e disegnare con ogni esattezza quelli avanzi della dotta, & erudita antichità*. Si l'amour du beau a poussé Bartoli à s'intéresser à

²²⁹ Pomponi 1992, p. 205.

²³⁰ Pomponi 1992, p. 205.

²³¹ Bartoli 1697, p. 13.

²³² Bartoli Pietro Santo, *Admiranda Romanarum Antiquitatum*, Roma, s.l., s.n., s.d. [avant 1677]; voir Pomponi 1992, p. 222, n. 99. Cet ouvrage présente, entre autres, des bas-reliefs provenant de l'Arc de Titus, de l'Ara Pacis et de la colonne Trajane.

²³³ Pomponi 1992, p. 206, n. 101. Le *Memorie* sont un compte-rendu des fouilles effectuées à Rome dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Le texte original des *Memorie*, conservé à la Bibliothèque Frangipane est reproduit par Fea : Fea 1790.

²³⁴ Bartoli 1697, p. 14, cité par Pomponi 1992, p. 205.

l'Antiquité, c'est également le souci, partagé par Bellori, de relever les œuvres qui permettait de garder la mémoire du matériel archéologique que l'on pensait voué à la disparition. Il s'agit là, en quelque sorte, des prémices de l'étude archéologique.

Le cardinal Massimi demanda également à Pietro Santo Bartoli de copier les peintures antiques. Très féru de cet art, et très impressionné par le *codex Escorialensis* de F. De Hollanda conservé à l'Escorial, dont il possédait une copie, Massimi désirait continuer cet ouvrage par la réalisation d'un recueil contenant les reproductions des peintures antiques récemment retrouvées à Rome. Le cardinal Massimi confia l'exécution de cette tâche à Pietro Santo Bartoli et devint son mécène de 1667 jusqu'à sa mort en 1677²³⁵.

Ces dessins furent réunis en deux volumes, qui furent vendus dans la première moitié du XVIII^e siècle²³⁶. Parallèlement à ces volumes, le cardinal Massimi constitua un recueil de dessins de diverses antiquités, la plupart exécutés par Pietro Santo Bartoli. Le cardinal avait sans doute l'intention de suivre l'exemple de Cassiano dal Pozzo et de son *Musée de Papier*²³⁷.

Avant même la commande du cardinal Massimi, Pietro Santo Bartoli était semble-t-il déjà intéressé par la copie de peintures antiques, comme en témoignent des dessins de sa main représentant des décors peints retrouvés avant 1670. Ces dessins, d'abord conservés dans sa propre collection, furent ensuite reliés avec d'autres dessins pour la collection Massimi²³⁸.

Après la disparition du cardinal en 1677, la renommée de Pietro Santo Bartoli s'accrut et il commença à travailler pour de grands noms, le duc de Parme, le duc de Mantoue, la Reine Christine de Suède et le roi de France²³⁹. L'essentiel de la production artistique de Bartoli était la copie d'antiquités et il réalisa peu d'œuvres d'invention. Louis XIV était intéressé par ses copies de peintures. De 1688 à 1690, La Teulière envoya à Louvois cinquante-neuf dessins représentant des peintures trouvées dans la vigne Corsini et d'autres peintures

²³⁵ Pomponi 1992, p. 206 et 207.

²³⁶ L'un d'eux fut acheté en 1738 par le Docteur Mead et est actuellement conservé à Glasgow, à l'*University Library*, voir Pace 1979, p. 117. Le second volume fut acquis par William Locke, par l'intermédiaire de Thomas Jenkins, en 1762 ; il passa au XIX^e siècle dans la collection Baddeley et fut donné en 1921 à la bibliothèque d'Eton College où il se trouve encore aujourd'hui. Sur ce volume voir Engelmann Richard, *Antike Bilder aus römischen Handschriften*, Leyde, 1909 ; Ashby 1914 ; Ashby Thomas, « Drawings of ancient paintings in english collections. II.-IV », *Papers of the British School at Rome*, vol. VIII, 1916, p. 35-54 ; Whitehouse 2001, p. 405.

²³⁷ Pour la référence de ces volumes, voir Pomponi 1992, p. 224, n. 111.

²³⁸ Pomponi 1992, p. 223, n. 109. Pace 1979, p. 118.

²³⁹ Pomponi 1992, p. 210.

antiques découvertes à Rome²⁴⁰. Le roi proposa à l'artiste de s'installer à Paris en échange d'une forte rémunération, mais Bartoli déclina l'offre²⁴¹.

(c) Etude des tombes romaines

Le travail de Pietro Santo Bartoli reflète un certain intérêt pour les tombeaux, appelés alors sépulcres, dans lesquels il voyait les vestiges de la vie antique. Les sépulcres étaient pour lui les cités des morts, avec leurs rues et leurs habitations. Il leur consacra plusieurs ouvrages, dans lesquels il décrivit et représenta les décors et les objets qui s'y trouvaient²⁴². *Vado à sepolcri per ravvivarli a' viventi, e manifestar loro i belli tesori nascosti* écrit-il dans la préface de *Gli antichi sepolcri*, dernier volume d'une trilogie consacrée à l'étude des tombeaux²⁴³.

Pietro Santo Bartoli était à l'affût des fouilles car il savait que les peintures antiques étaient rapidement détruites après leur découverte. Il s'arrangea donc avec les fouilleurs afin que ceux-ci l'informent de leurs trouvailles²⁴⁴. « Ce bon homme paye les ouvriers qui lui donnent avis des nouvelles découvertes, et, quelque temps qu'il fasse, il va dessiner ce qui mérite de l'être » écrit à ce propos La Teulière²⁴⁵. Peu de temps après, en 1694, il prit la charge de commissaire aux Antiquités à la suite de Bellori ce qui facilita son accès aux fouilles²⁴⁶.

²⁴⁰ Whitehouse 2001, p. 406. La première allusion à ces envois dans la correspondance des directeurs est faite dans une lettre de La Teulière à Louvois datée du 20 avril 1688, Montaignon I, p. 172-173. Il semblerait que cet ensemble ait été divisé, une partie correspondant probablement aux dessins retrouvés par Caylus en 1756 et conservé au cabinet des Estampes, à la BnF (Montaignon I, p. 346, n. 2), l'autre se trouvant maintenant à Londres, à la British Architectural Library. Les dessins sont décrits ainsi par La Teulière : « Ce Pietro Santi a peint autrefois pour le Roy plusieurs feuilles en miniature à sa façon; elles avaient été copiées après des peintures antiques, de tout ce qui s'est trouvé de son temps dans les vieilles ruines, ou après des recherches faites par le cardinal de Maximi, ou par le Cavalier dal Pozzo », lettre de La Teulière à Villacerf, Rome, le 30 décembre 1692, Montaignon I, p. 345. Sur les vicissitudes de ces dessins voir p. 100 et suiv. À propos des peintures retrouvées à la vigne Corsini Dubos indique qu'elles ne subsistèrent pas longtemps par la faute du propriétaire. Dubos 1733, p. 362.

²⁴¹ Pomponi 1992, p. 210. Remarquons que les dessins de peintures antiques commencent à être prisés : La Teulière en fait exécuter un par un élève de l'Académie de France, Pierre Legros, qu'il envoie à M. De Villacerf, Montaignon II, p. 50, cité par Joyce 1992, p. 238.

²⁴² Citons Bellori Giovan Pietro et Bartoli Pietro Santo, *Le pitture antiche del Selpocro dei Nasoni*, Rome, Gio Battista Bussotti, 1680 ; Bartoli Pietro Santo, *Le antiche lucerne sepolcrali figurate raccolte dalle cave sotterranee*, Rome, G. F. Buagni, 1691 ; Bartoli Pietro Santo, *Gli antichi sepolcri*, Rome, Antonio de Rossi, 1697.

²⁴³ Bartoli 1697, p. 13.

²⁴⁴ [l'intérêt pour les tombes] *mi fe andare peregrinando per li monumenti della Città di Roma, e del suo distretto (...) raccomandatomi à i Cavatori, che incontrando simili fabriche sotterranee, me ne dessero avviso*. Bartoli 1697, p. 14.

²⁴⁵ Lettre de La Teulière à Villacerf, Rome, le 12 mai 1693, Montaignon I, p. 389.

²⁴⁶ Ridley 1992 (2), p. 133-134.

Le travail de copie de Pietro Santo Bartoli était exécuté en plusieurs étapes distinctes : il allait tout d'abord faire des esquisses *in situ*, sur lesquelles il notait les mesures et les couleurs avec des abréviations, « pour les peindre ou les graver à loisir » (fig. 15)²⁴⁷. Il reprenait ses dessins au propre dans son atelier, à l'aquarelle ou à la plume. Ensuite il gravait les dessins destinés à la publication. Ces différents états d'une même copie ont intéressé les collectionneurs, surtout ceux du XVIII^e siècle, et sont aujourd'hui dispersés dans différentes collections²⁴⁸.

Le milieu antiquaire reconnaissait et appréciait la qualité du travail de Bartoli et le prix de ses dessins en était justifié. « L'incommodité qu'il y a d'aller sur les lieux pour les dessiner », explique La Teulière à Villacerf, « est plus grande pour Pietro Santo que pour un autre, car il est fort gros et n'est pas jeune, et c'est le seul qui puisse faire ces sortes de choses dans le goût de l'antique, parce qu'il s'en est fait une habitude de quarante ans »²⁴⁹.

L'origine de cet intérêt de Pietro Santo Bartoli pour les tombeaux vient sans doute de la découverte du tombeau des *Nasonii* en mars 1674, lors de travaux de terrassement sur la via Flaminia. Il s'agissait d'une tombe de neuf mètres de long sur quatre de large²⁵⁰, constituée de sept niches, entièrement ornée de peintures et de stucs, depuis l'intérieur des niches jusqu'à la voûte. Une scène mythologique était peinte dans chacune des niches. Au-dessus de ces dernières se trouvait une frise de saynètes historiées. Le plafond comportait un décor géométrique composé de figures, guirlandes végétales et tableautins, au centre duquel Pégase était représenté dans un médaillon. L'ensemble était dans un bon état de conservation, mise à part une petite lacune dans le décor de la voûte²⁵¹.

Les sujets représentés dans ce décor se retrouvent fréquemment dans l'iconographie funéraire romaine. Bien que les scènes ne soient pas toutes clairement identifiées aujourd'hui, l'étude des peintures *in situ* et des reproductions de Bartoli a permis d'en reconnaître un grand nombre ; certaines font référence aux Enfers (l'enlèvement de Proserpine, Orphée et Eurydice, Hercule et Mercure sortant des Enfers ...), d'autres mettent en scène Pégase²⁵².

Les antiquaires firent rapidement un rapport entre Q. Nasonius Ambrosius, qu'une inscription donnait comme le propriétaire de la tombe, et le poète Ovide, que l'on croyait reconnaître sur

²⁴⁷ Lettre de La Teulière à Villacerf, Rome, le 12 mai 1693, Montaignon I, p. 389-390.

²⁴⁸ Voir annexe 5.

²⁴⁹ Lettre de La Teulière à Villacerf, Rome, le 30 juin 1693, Montaignon I, p. 400.

²⁵⁰ La première mention de la tombe indique : *longa circa 40 palmi, e larga venti*. Texte attribué à Msg Soares, conservé Bibliothèque Apostolique Vaticane, Cod. Vat. Lat. 9136, cc. 56, cité par Messineo 2000, p. 85. Les dimensions données ici sont tirées du plan établi par G. Tilia et reproduit p. 13 de l'ouvrage de Messineo.

²⁵¹ Pour une description précise du décor de la tombe, voir Messineo 2000.

²⁵² *Ibidem*.

l'une des scènes. Cette interprétation erronée a donc amené à attribuer le tombeau à la famille d'Ovide²⁵³.

Peu après sa découverte, trois fragments furent déposés pour le cardinal Altieri²⁵⁴. Le cardinal Massimi, qui ne put acquérir de fragments, commanda à Bartoli des copies de la décoration.

Cette découverte fut l'occasion pour Giovan Pietro Bellori et Pietro Santo Bartoli de publier un ouvrage illustré présentant des peintures antiques, *Le Pitture antiche del sepolcro dei Nasoni*²⁵⁵. Ce recueil, comme nous le verrons plus loin, connut une large diffusion dans le milieu antiquaire et fut l'ouvrage de référence sur les peintures antiques jusqu'à la fin de la première moitié du XVIII^e siècle.

**(d) Disegnare con ogni esattezza quelli avanzi della
dotta, & erudita antichità**

Les copies de peintures antiques du XVII^e siècle, notamment les dessins de P. S. Bartoli, sont aujourd'hui les seuls documents nous permettant de connaître les peintures antiques qui ont été découvertes alors, la plupart ayant disparu. En effet, celles qui sont restées *in situ* se sont considérablement altérées, comme la peinture communément appelée *Coriolan et sa mère* à la *Domus Aurea*. Quand par hasard elles ont été déposées, elles sont passées de collection en collection et leur trace est actuellement perdue.

Il est difficile aujourd'hui d'estimer la fidélité des copies de Pietro Santo Bartoli par rapport à l'original antique, et de vérifier les informations qu'elles peuvent nous donner sur des œuvres disparues. Pietro Santo Bartoli affirmait copier les peintures *con ogni esattezza*²⁵⁶. Cependant il obéissait, plus ou moins consciemment, à des contraintes inhérentes à son époque, comme nous venons de l'évoquer²⁵⁷. Il préférait dessiner les parties manquantes, selon l'aspect originel qu'il supposait, et donner aux couleurs et au style des figures des caractéristiques plus proches de celles de l'esthétique de ses contemporains.

La comparaison entre les copies des scènes du tombeau des *Nasonii* par Pietro Santo Bartoli et celles des mêmes scènes effectuées par un artiste inconnu et conservées dans le *codex Vittoria* est intéressante²⁵⁸. En effet, si ces copies ont été réalisées peu après la découverte du

²⁵³ Messineo 2000, p. 10.

²⁵⁴ Voir p. 42.

²⁵⁵ Bellori Bartoli 1680.

²⁵⁶ Bartoli 1697, introduction, cité par Pace 1979, p. 122.

²⁵⁷ Voir p. 58.

²⁵⁸ Ces copies sont présentées dans l'ouvrage d'Helen Whitehouse, voir Whitehouse 2001, p. 299 à 372.

tombeau, elles diffèrent sensiblement, par le style et les couleurs mais également par la composition. En effet, les scènes représentées dans le codex sont incomplètes, à l'inverse des copies de Bartoli. Or, au moment de la découverte du tombeau, les scènes figurées peintes dans les niches étaient masquées dans leur partie basse par des sarcophages placés là lors du remploi de la tombe dans l'Antiquité²⁵⁹. L'artiste du *codex Vittoria* a donc copié ce qu'il voyait, c'est-à-dire des scènes tronquées dans leur partie basse. Pietro Santo Bartoli lui, note sous le dessin de la niche de gauche du mur de gauche que des débris de sarcophage recouvrent les pieds des figures²⁶⁰. C'est donc qu'il n'a pas vu non plus les scènes dans leur intégralité. En revanche, il a complété les compositions, en s'aidant de ses connaissances archéologiques et iconographiques.

Le même procédé peut s'observer dans la copie de la voûte du *Mausolée des Gordiens*, exécutée par P. S. Bartoli. Ce document est aujourd'hui le seul qui permette d'avoir une idée des peintures de cette voûte, car elles ont presque totalement disparu. L'artiste en a exécuté plusieurs copies, elles-mêmes sources de toutes les reproductions qui furent faites, voire publiées ensuite²⁶¹. Or Licia Luschi a montré que Pietro Santo Bartoli n'avait reproduit fidèlement qu'un quart de la voûte, soit parce que le reste avait disparu, soit parce qu'il était trop éloigné pour voir distinctement les peintures²⁶². L'un de ces dessins, conservé à Windsor, montre sur fond noir les parties qu'il a pu réellement copier. On y voit nettement les détails comme le modelé des figures, tandis que le reste de la voûte a été schématiquement dessiné au trait²⁶³. Ces parties ont ensuite été entièrement réinventées par Bartoli, sur la base à la fois du décor encore visible, et de ses propres connaissances de l'iconographie de la peinture romaine. C'est ce dessin complété qui a été reproduit par d'autres artistes, diffusé et publié, sans distinctions entre les parties originales et les inventions de P. S. Bartoli. Ce décor fut

²⁵⁹ Whitehouse 2001, p. 306.

²⁶⁰ Whitehouse 2001, p. 306.

²⁶¹ A ce sujet voir Luschi Licia, « Sante Bartoli e le pitture del Mausoleo », *Bollettino d'arte*, vol. LXXVII, n° 71, 1992, p. 1-14. Les ouvrages dans lesquels est reproduite la voûte sont Cameron Charles, *Baths of the Romans*, Londres, G. Scott, 1772 et *Picturae Antiquae* 1791.

²⁶² Luschi 1992, p. 11.

²⁶³ Windsor, inv. A22, 9575, reproduit par Luschi 1992, p. 10. Luschi remarque que Bartoli a procédé de même pour la copie de la voûte de San Constanza, copiant une aquarelle de F. De Hollanda qui n'en reproduisait qu'une partie, et s'inspirant de cela pour dessiner le reste de façon à faire une voûte complète. Luschi 1992, p. 10.

même ensuite appelé « voûte de Jupiter », car Bartoli, ne pouvant voir la scène présente dans le médaillon central, y avait placé un Jupiter avec ses attributs²⁶⁴.

(e) *Le Pitture miniate*

Dans la dernière décennie du XVIIe siècle, Pietro Santo Bartoli réalisa un grand nombre de copies de peintures antiques en couleur, parfois rehaussées de peinture à l'or. Ces dessins, de petit format, étaient appelés par l'artiste des *Pitture miniate*, en référence aux miniatures des livres du Moyen-âge ou de l'Antiquité tardive, comme le Virgile du Vatican²⁶⁵.

L'intérêt de la peinture et de la mosaïque antique résidait en ce qu'elles montraient l'Antiquité en couleur²⁶⁶. Il était donc naturel que les antiquaires aient cherché à collectionner des copies en couleur de ces œuvres, les gravures ne permettant pas d'en apprécier toute la qualité. De plus, les copies présentaient les peintures dans toute la fraîcheur originelle de leurs couleurs. C'était du moins l'avis des collectionneurs, puisqu'en réalité, les couleurs utilisées par Pietro Santo Bartoli étaient beaucoup plus vives et saturées que celles des peintures originales. L'artiste cherchait à plaire à ses contemporains jusque dans le choix des couleurs dans ses copies.

« Sans la passion de Pietro Santo, l'on perdrait jusqu'à la mémoire de tout ce qui se trouve ». Cette phrase de la Teulière dans une lettre à Villacerf datée de 1693 résume bien l'activité de cet artiste²⁶⁷ : du fait de la fréquente destruction des peintures antiques après leur découverte, Bartoli apparaît comme leur sauveur. Mais Pietro Santo Bartoli était aussi apprécié car, tout comme Raphaël avant lui, il reproduisait les peintures antiques en les complétant et les adaptant au goût de ses contemporains. Cet artiste est, avec Giovan Pietro Bellori, un personnage clé dans la redécouverte de la peinture antique car il a contribué à sa diffusion. Il a aussi su les faire apprécier d'un grand nombre de collectionneurs qui, sans lui, s'en seraient s'en doute désintéressés. Il laissa en héritage un goût pour les peintures murales antiques parmi les collectionneurs romains et étrangers, notamment britanniques, qui s'avéra déterminant lors de la découverte d'Herculanum. Ce n'est qu'après avoir été informé du

²⁶⁴ Ce décor fut publié dans l'édition de 1791 des *Pitture antiche* ..., avec comme provenance la *Domus Aurea*, Luschi 1992, p. 11. P. S. Bartoli a ainsi réalisé un pastiche, en plaçant dans le médaillon central un motif pris sur une autre œuvre.

²⁶⁵ Bartoli a copié le Virgile du Vatican.

²⁶⁶ Joyce 1992, p. 219.

²⁶⁷ Montaiglon I, p. 389.

succès de la peinture antique à Rome que le roi de Naples décida de commencer la dépose de fragments d'enduit peint²⁶⁸.

(2) *L'atelier de Francesco Bartoli*

L'intérêt pour les peintures antiques qui s'était développé au XVII^e siècle chez les collectionneurs romains, se poursuit au début du XVIII^e siècle chez les collectionneurs étrangers, surtout britanniques, sous les mêmes formes : les copies de peintures antiques étaient très prisées, notamment celles réalisées par Pietro Santo Bartoli, et certains grands ateliers romains dédièrent une partie de leur activité à l'exécution de reproduction d'antiquités²⁶⁹. Francesco Bartoli, le fils de Pietro Santo, reçut en héritage de son père, outre plusieurs dessins de sa main, son activité de copiste qu'il exploita de façon plus mercantile.

(a) **Francesco Bartoli**

Francesco Bartoli (1670-1733) fit son apprentissage dans l'atelier de son père (fig. 23)²⁷⁰. Comme lui, il se spécialisa dans l'étude et la copie d'antiquités, avec cependant moins de virtuosité. À la mort de son père en 1700, Francesco reprit la fonction de commissaire aux antiquités, ce qui lui donnait une place stratégique pour reproduire les peintures antiques²⁷¹. Dans sa biographie d'artistes Nicolò Pio écrit qu'il tira profit de cette charge : *ma morte il padre e il maestro, gli restò solo la carica d'antiquario, con la quale sta vigilante nelle belle cose che si vanno estraendo da Roma per prenderne i suoi pretesi e capaci emolumenti*²⁷².

En 1706, peu après la mort de Pietro Santo Bartoli, son fils reprit ses gravures représentant des peintures et mosaïques antiques et les réédita, en collaboration avec Michelange de La Chausse, dans un ouvrage intitulé *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de'Nasoni*²⁷³. Le succès de cet ouvrage fit comprendre à Francesco Bartoli l'importance prise par les peintures antiques dans la curiosité antiquaire.

²⁶⁸ Voir p. 138 et suiv.

²⁶⁹ Pomponi Massimo, « Collezionisti inglesi e artisti romani nel primo Settecento. Una lettera di Francesco Fernando d'Imperiali a Richard Topham », *Atti dell'accademia nazionale dei Lincei, rendiconti*, vol. V, n° 2, 1994, p. 259.

²⁷⁰ Pour sa biographie, voir Ridley Ronald T., « Francesco Bartoli : a corrected obituary », *Storia dell'arte*, 1991, p. 195-198.

²⁷¹ Francesco Bartoli fut commissaire aux antiquités de 1700 à sa mort, en 1733. Ridley 1991, p. 197 ; Pomponi 1994, p. 260.

²⁷² Pio, 1977, p. 41.

²⁷³ La Chausse Michel Ange de et Bartoli Francesco, *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de' Nasoni*, Rome, G. degli Zenobj, 1706.

(i) Francesco Bartoli copiste

Francesco Bartoli prit également conscience assez rapidement de l'engouement des voyageurs étrangers pour les dessins d'antiquités, notamment les Britanniques comme Thomas Coke et John Talman à qui il vendit les copies de son père²⁷⁴. Il faisait lui aussi des reproductions de peintures et mosaïques antiques en grand nombre, copiées de dessins de son père ou bien de peintures nouvellement découvertes, afin de les vendre aux mêmes clients²⁷⁵. Lorsqu'il se rendait sur un site pour copier les peintures, il faisait une esquisse rapide au crayon, avec des indications de couleur qui lui permettaient de reprendre le dessin en atelier²⁷⁶.

Les copies en couleur qu'il réalisait ensuite en atelier avaient cependant moins de rigueur que celles de Pietro Santo Bartoli. Richard Topham (1671-1730), l'un de ses plus importants clients, pour lequel il a réalisé un grand nombre de dessins, s'en plaignit auprès de l'Imperiali, son agent à Rome. Il trouvait en effet des différences entre les dessins en sa possession et ceux que possédait Thomas Coke, qui étaient des esquisses réalisées par Pietro Santo Bartoli²⁷⁷ : L'Impériali lui répondit que F. Bartoli préférait changer les détails, les formes et les couleurs de ses copies par rapport à leur modèle, de peur qu'elles ne soient copiées par d'autres : *Bartoli non voleva dare fuori il tutto che aveva apresso di sé per timore che detti disegni non fussero copiati ovvero stampati*²⁷⁸. L'artiste, expliqua-t-il, le justifiait en avançant qu'aucune copie réalisée à partir de ses reproductions n'aurait pu être plus proche de l'original, et que donc ses propres dessins avaient une plus grande valeur²⁷⁹. Enfin l'Imperiali assure Topham que les dessins en sa possession sont les plus corrects. Il était allé lui-même les vérifier en les comparant avec les esquisses annotées de Francesco Bartoli ou les peintures encore visibles²⁸⁰. Mais précisément cette comparaison des esquisses conservées à Holkham

²⁷⁴ Scott Jonathan, *The Pleasures of Antiquity, british collections of Greece and Rome*, New-Haven, 2003, p. 297, n. 29. John Talman fut sur le point d'acheter un recueil de dessins de la main de Francesco Bartoli, pensant qu'ils avaient été réalisés par son père. Devant le prix demandé, il se désista. Il resta cependant à Rome où il devint l'agent de collectionneurs britanniques auprès d'artistes comme l'Impériali. Voir p. 78.

²⁷⁵ Pio, 1977, p. 41.

²⁷⁶ Ashby 1914, p. 5 ; Pomponi 1994, p. 264. Cette technique était celle de Pietro Santo Bartoli.

²⁷⁷ Les dessins ayant appartenu à Thomas Coke sont aujourd'hui conservés à Holkham Hall, voir Ashby 1914, p. 1-3.

²⁷⁸ Lettre De l'Imperiali à Richard Topham, du 24 juillet 1730, conservée dans le volume Bi 5.29 à Eton, reproduite par Pomponi 1994, p. 268-269. Cette lettre a été traduite par Ashby, Ashby 1914, p. 4.

²⁷⁹ Ashby, 1914, p. 5. Selon Ashby, *those arbitrary variations were purposely introduced, in order that no one might be in the possession of a copy sufficiently correct to enable him to undertake a publication*. Les indications de provenance données ne sont pas non plus toujours valables.

²⁸⁰ Pomponi 1994, p. 262. En effet, les dessins du *recueil Topham*, ont été réalisés par Francesco Bartoli sur la base de dessins de Pietro Santo Bartoli.

Hall, avec les dessins du *recueil Topham* montre de nombreuses différences et contredit l'affirmation de l'Imperiali²⁸¹.

En 1914, dans son étude sur des dessins de Francesco Bartoli, Thomas Ashby remarque que ses copies en couleur peuvent être parfois la conjonction de deux dessins préparatoires dont les compositions ont été mêlées pour en faire une troisième²⁸².

Nicolà Pio relate ces procédés dans la biographie de Francesco Bartoli : *va copiando dalle stampe, diverse cose antiche che unisce insieme con coloretti in carta et, attribuendogli diversi nomi a suoi capricci, gli vende a forastieri, dicendo esser state trovate nelle rovine et antichità di Roma*²⁸³. Francesco Bartoli trichait, il adaptait les scènes à ses fantaisies et à la demande. Il créait ainsi des compositions de peintures antiques qui n'avaient jamais existé.

Ainsi, Francesco Bartoli allait jusqu'à changer la provenance des peintures qu'il copiait. Thomas Ashby cite une copie de sa main dans le *recueil Topham* représentant une mosaïque prétendument retrouvée à la villa d'Hadrien, alors que la même peinture dans le *codex Corsini* est un pavement retrouvé à la *vigna Moroni*²⁸⁴. De même, Francesco Bartoli donna comme provenance *del Palazzo di Tito* sur les reproductions des peintures des fêtes nautiques trouvées au monastère de Saint-Grégoire (fig. 20)²⁸⁵, alors qu'il les avait probablement copiées d'après un dessin de Pietro Santo Bartoli, qui portait la véritable provenance de l'œuvre²⁸⁶.

Si Francesco Bartoli reprit donc les activités de son père, c'est avec beaucoup moins de rigueur archéologique, sans doute pour des raisons lucratives. Cela s'est vérifié dans son travail de copiste, comme nous venons de le voir, mais également dans l'exercice de sa charge de commissaire aux antiquités.

(ii) Les fouilles du Palatin

²⁸¹ Ashby 1914, p. 5 ; Pomponi 1994, p. 262.

²⁸² Ashby, 1914, p. 3 ; Pomponi 1994, p. 262.

²⁸³ Pio 1977, p. 41.

²⁸⁴ Voir Eton, Bn 6, 13 et Corsini, II, 77 ; Ashby 1914, p. 5. Francesco Bartoli ne pouvait ignorer que cette mosaïque avait été trouvée à la *vigna Moroni* car il travaillait en collaboration avec Gaetano Piccini, auteur de la plupart des dessins du *Codex Corsini*. A propos des dessins du *Codex Corsini*, voir Fileri Eliana, « Contributo allo studio dei disegni di pitture e mosaici antichi: il codice Corsini 158 I 5 », *Xenia Antiqua*, vol. IX, 2000, p. 79-146.

²⁸⁵ Ces copies se trouvent dans le *recueil Topham* et le *codex Capponiana*, Eton, Bn 5, 22 à 24. *Codex Capponiana* 285, 32. La provenance de la peinture est indiquée au revers du dessin.

²⁸⁶ La provenance est clairement indiquée sur les copies de Pietro Santo Bartoli de ces peintures conservées au cabinet des Estampes à la BnF.

Dans les années 1720, Francesco Bartoli autorisa la dépose et l'exportation de fragments du plus bel ensemble de peintures antiques retrouvé à cette période, les peintures de la *Domus Transitoria*, appelées alors peintures des *Bains d'Auguste* (fig. 24)²⁸⁷.

En 1721, trois salles aux décors somptueux furent retrouvées lors de fouilles effectuées par Francesco Bianchini pour le compte de François I^{er} Farnèse, duc de Parme²⁸⁸. Les sols et les murs étaient ornés de marbres et de statues en basalte, et les plafonds entièrement peints, avec pour l'une des salles des incrustations de gemmes et de la dorure²⁸⁹. Ces fouilles, clandestines, étaient effectuées dans le but de récupérer le plus de matériel possible²⁹⁰.

Dans la partie haute des murs, juste sous le plafond, une frise peinte montrait de petites scènes relatives à l'histoire d'Hercule²⁹¹. Francesco Bartoli se trouvait sur le site au moment de la découverte et il copia les décors et la « façade » du monument avec précision, comme en témoigne la soixantaine de dessins qui nous sont parvenus²⁹². La vue de la « façade » ainsi que les copies des trois plafonds furent publiés dans l'ouvrage de Montfaucon, *Supplément à l'Antiquité expliquée*²⁹³. L'auteur décrit les décors des plafonds tout en soulignant leur richesse. La composition, très géométrique, montre des *putti* et des ménades dans des médaillons, le tout sur un fond orné de fleurs.

La présence de nombreux petits motifs distincts rendait le détachement de détails aisé. Le duc de Parme, tenté, demanda la dépose de quarante-cinq fragments²⁹⁴. Le pape Clément XI étant opposé à cette démarche, l'opération eut lieu après sa mort. Richardson indique qu'elle se fit

²⁸⁷ *La Domus Transitoria* se trouve dans les Jardins Farnèse, sur le Palatin. Il s'agit de la partie occidentale du palais de Néron.

²⁸⁸ De Vos 1990, p. 184.

²⁸⁹ Ces incrustations se sont révélées être de la pâte de verre imitant le lapis-lazuli, Connor Bulman 2001, p. 225. Ces découvertes sont mentionnées par Pier Leone Ghezzi en didascalie d'un dessin copiant la paroi d'une salle (escalier) : *Il Duca Francesco di Parma e Piacenza fece ricoltare sotto sopra tutto il monte Palatino nel suo Giardino posto sopra d'esso, nella quale occasione si ritrovaronno frammenti illusori et eccellentissimi della Gran Casa di Nerone fra quali, ivi erano due colossi di Pietra Basalte et girria rappresantanti l'uno Ercole e l'altro Bacco, tutti due d'elegantissima maniera, delli frammenti di marmo se ne fece un granda raccolta, che ora si vede messe insieme nell'istesso Giardino*, Ottob. Lat. 3108, f. 111.

²⁹⁰ Connor Bulman 2001, p. 225 et n. 33 : l'auteur cite Caylus A. C. P. de Tubières Grimbarde de Pestels de Levis, *Voyage d'Italie 1714-1715*, Paris, 1914, p. 262.

²⁹¹ De Vos 1990.

²⁹² De Vos 1990, p. 184.

²⁹³ Montfaucon 1724, pl. 57 à 60. A propos de ce décor et des copies qui en ont été faites, voir Connor Bulman Louisa et De Polignac François, « Voûte de la Domus Transitoria, Palatin », dans Polignac François de et Raspi Serra Joselita (éd.), *La fascination de l'Antique, 1700-1770, Rome découverte, Rome inventée*, (cat. exp. Lyon, musée de la civilisation gallo-romaine, 1998-1999), Lyon, 1998, p. 62. Clérisseau et Robert Adam ont fait des copies des peintures restées *in situ*, sans doute dans les années 1755-1756, lorsqu'ils se promenaient ensemble dans Rome pour copier les antiquités et les monuments.

²⁹⁴ De Vos 1990, p. 167. Une partie de ces fragments sont aujourd'hui conservés au Musée Archéologique National de Naples. En effet, en 1735 les Bourbons héritent de la collection Farnèse et les peintures de la *Domus Transitoria* sont mises en caisse et envoyées à Naples. Les caisses ne seront ouvertes qu'en 1753, révélant des peintures attaquées par les moisissures. Voir De Vos 1990, p. 185.

lors de la nonciature du pape suivant, c'est-à-dire entre le 31 mars et le 8 mai 1721²⁹⁵. Les peintures prirent donc le chemin du palais ducal à Parme où elle furent encastrées dans le mur et ornées de cadres²⁹⁶. Francesco Bartoli, alors commissaire aux antiquités, ne tenta rien pour empêcher le déplacement des peintures et leur transfert à Parme.

La nouvelle de ces découvertes se répandit parmi les visiteurs étrangers, surtout parmi les Britanniques. En effet, Bianchini, le responsable des fouilles, était en lien avec eux depuis un voyage qu'il avait effectué en Angleterre en 1714²⁹⁷. Les visiteurs, très curieux de ces fouilles, désirèrent acquérir des fragments du décor ou du matériel original, voire des copies²⁹⁸.

Le *recueil Topham* contient un grand nombre de copies de ces peintures; cependant les annotations sous les dessins donnent souvent une provenance erronée. Ainsi un dessin copiant l'une des scènes de l'histoire d'Hercule indique que cette peinture a été retrouvée près de *Santo Stefano Rotondo*²⁹⁹. Mariette De Vos explique ces erreurs par le fait que Francesco Bartoli, ne voulant pas ébruiter ces déposes semi-clandestines, a voulu taire la véritable provenance des peintures³⁰⁰.

Francesco Bartoli, en laissant partir ces peintures pour Parme, a agi à la limite de la légalité, le décès du Pape étant venu à point nommé. De même, il n'hésitait pas à tricher dans ses copies, en inventant des détails, des provenances et des compositions, dupant les collectionneurs qui recherchaient ses dessins et étaient moins au fait des découvertes que lui.

Ces supercheries, ces inventions furent utilisées également par un autre artiste, Gaetano Piccini, qui travaillait en collaboration avec lui.

(b) Gaetano Piccini

²⁹⁵ Richardson 1728, III, p. 254. Il indique qu'il n'en reste plus rien. De Vos 1990, p. 184.

²⁹⁶ Pier Leone Ghezzi, Ottob. Lat. 3108, f. 111 : *questi pitture poi furono levate e mandate a Parma al suo signore il quali le fece porre incastrare nel Muro et adornare poi con Reale Magnificenza*. Cette remarque est citée par De Vos 1990, p. 184.

²⁹⁷ Connor Bulman 2001, p. 236, n. 37.

²⁹⁸ Connor Bulman 2001, p. 225.

²⁹⁹ Ashby 1914, p. 57, n. 51, cité par De Vos 1990, *passim*.

³⁰⁰ De Vos 1990, p. 184. Elle remarque que Francesco Bartoli a introduit des différences par rapport aux peintures originales lorsqu'il les a copiées. Il y a ainsi quelques ajouts de pudeur (des voiles ont été donnés aux satyres) et Dionysos et une ménade à laquelle il s'accrochait ont été éloignés l'un de l'autre. Enfin certaines scènes ont été divisées, et des personnages individualisés afin de multiplier le nombre de copies différentes.

Gaetano Piccini (1681-1736) entra à l'Académie de Saint-Luc comme dessinateur en 1702 (fig. 25)³⁰¹. Il se spécialisa rapidement dans la copie d'antiquités, probablement parce que, comme Francesco Bartoli, il s'était aperçu que ces œuvres étaient prisées par les collectionneurs.

Sa première grande commande de dessins d'après l'antique lui fut passée, semble-t-il, par l'antiquaire Francesco Ficoroni, qui avait alors entrepris en 1705 des fouilles à la *vigna Moroni*³⁰². La première idée de Ficoroni, lorsqu'il mit au jour les peintures des sépulcres découverts sur ce site, était de les déposer³⁰³. Cependant, la difficulté de l'opération lui fit changer d'avis ; il décida de les faire copier par Gaetano Piccini et vendit les copies à Filippo Antonio Gualtieri³⁰⁴. En 1728, après la mort de Gualtieri, les dessins furent dispersés entre plusieurs collectionneurs³⁰⁵.

Ce premier travail de copiste de Gaetano Piccini fut sans doute à l'origine de sa collaboration avec Francesco Bartoli. En effet, ce dernier publia l'un de ses dessins dans *Le Pitture antiche delle grotte di Roma* en 1706³⁰⁶. Gaetano Piccini avait en outre copié des dessins de Pietro Santo Bartoli et il est probable que ceux-ci lui avaient été fournis par Francesco Bartoli, qui pourtant les conservait jalousement³⁰⁷. Il est possible qu'en contrepartie Piccini lui ait fourni des dessins de la *vigna Moroni*.

³⁰¹ Pour une biographie de Gaetano Piccini, voir l'article de Louisa M. Connor Bulman, « Gaetano Piccini: the neatest handed, idlest fellow I ever met with », *Xenia Antiqua*, vol. 10, 2001, p. 219-238. Voir également Debenedetti Elisa (éd.), *Artisti e artigiani a Roma (I-II), dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775, (Studi sul Settecento romano, 20 et 21)*, Rome, 2005, p. 51 et p. 63, n. 293. Cet auteur note que Gaetano Piccini est mort en 1737. En 1725 il est enregistré dans les *Stati delle anime* de San Lorenzo in Lucina, avec sa femme et sa fille (de 14 ans), comme demeurant viccolo della Frezza, du côté droit en allant vers la via di Ripetta, maison 14.

³⁰² Fileri 2000, p. 144, n. 3. Les fouilles furent effectuées de 1705 à 1710, lors d'un bail quinquennal attribué à Francesco Ficoroni.

³⁰³ Ficoroni Francesco, *La Bolla d'oro dei Fanciulli romani*, Rome, Antonio de' Rossi, 1732, p. 36. La volonté de Ficoroni de déposer, puis de copier les peintures murales montre que les peintures antiques n'étaient plus négligées. D'ailleurs, l'antiquaire fit venir sur les fouilles Carlo Maratta et ses élèves, dont Andrea Procaccini, afin qu'ils puissent observer le décor et juger de sa qualité. Ceux-ci jugèrent les peintures *inimitabili in questi nostri tempi*, *Ibidem* ; Polignac François de, « La fortune du colombarium », *Eutopia*, vol. I, 1993, p. 51 ; Ficoroni 1732, p. 36.

³⁰⁴ Ficoroni 1732, p. 37 ; Polignac 1993, p. 43 ; Fileri 2000, p. 80. Eliana Fileri remarque que Ficoroni destinait sans doute ces dessins à la publication, voulant imiter *Le Pitture antiche del Sepolcro dei Nasoni*.

³⁰⁵ Fileri 2000, p. 80. Ces copies se trouvent maintenant à Eton (*recueil Topham*), dans le *codex Corsini* et à la Bibliothèque Apostolique Vaticane, dans le *codex Capponiana*.

³⁰⁶ La Chaussée Bartoli 1706, pl. 20. Il s'agit d'un pavement de mosaïque. Voir Connor Bulman 2001, p. 222.

³⁰⁷ Fileri 2000, p. 88.

Lorsqu'en 1709 furent découverts les *Bains de Constantin*, au cours des travaux de fondation du palais Rospigliosi, Bartoli proposa à Piccini de réaliser des copies des décors peints qui y avaient été retrouvés³⁰⁸. Les fouilles, effectuées sous la direction de Francesco Valesio, mirent au jour une maison du I^{er} siècle, incorporée dans les fondations des Thermes de Constantin. Cette maison comportait deux ensembles décoratifs distincts, l'un avec une frise à paysage idyllico-sacré, et l'autre avec un décor du quatrième style célébrant Apollon³⁰⁹.

Douze fragments furent déposés pour entrer dans la collection Rospigliosi. Francesco Bartoli et Gaetano Piccini firent donc des copies du décor, en vue de réaliser la publication des aquarelles. Mais le projet avorta et les dessins furent mis en vente³¹⁰. Francesco Bartoli proposa ainsi un lot de cinquante-quatre dessins et aquarelles reproduisant les peintures des *Bains de Constantin* à un jeune anglais, John Talman, pour cent couronnes³¹¹. Ne parvenant pas à réunir cette somme, John Talman ne put acquérir ces dessins qui furent alors dispersés.

Quelques-unes des peintures des *Bains de Constantin* furent publiées en 1740 par George Turnbull, puis en 1750, dans la seconde édition latine des *Pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de'Nasoni*³¹².

Gaetano Piccini se spécialisa donc dans la copie d'antiquités, sa collaboration avec Francesco Bartoli lui permettant d'être en relation avec une clientèle britannique. Comme nous l'avons vu précédemment, Francesco Bartoli n'hésitait pas à inventer de nouvelles compositions pour produire plus de copies : il semble que Gaetano Piccini ait fait de même, allant même plus loin dans la supercherie.

Dans l'édition latine des *Pitture antiche de grotte di Roma* de 1750, Michelange de La Chausse avait remarqué que certaines des peintures retrouvées dans les *Bains de Constantin* avaient des similitudes avec des scènes de la mosaïque de Palestrina³¹³. Ainsi, une scène de chasse au sanglier, se trouvant dans le *codex Capponiana*, dont la plupart des dessins ont été

³⁰⁸ Connor Bulman Louisa, « Découverte et diffusion de la peinture antique au XVIII^e siècle : l'exemple des fresques Rospigliosi », dans Polignac François de et Raspi Serra Joselita (éd.), *La fascination de l'Antique, 1700-1770, Rome découverte, Rome inventée*, (cat. exp. Lyon, musée de la civilisation gallo-romaine, 1998-1999), Lyon, 1998, p. 65-66, du même auteur « The eighteenth-century collection of antique paintings in Palazzo Rospigliosi », *Xenia Antiqua*, Rome, vol. VIII, 1999, p. 205-217 et Connor Bulman 2001, p. 222.

³⁰⁹ Connor Bulman 1999, *passim*.

³¹⁰ Connor Bulman 2001, p. 222.

³¹¹ Francesco Bartoli fit remarquer à John Talman que ces dessins *are done with al the neatness that can be and are not at all inferior to the Marquis Massimo's book*, Voir *John Talman's letter book* (non consulté), p. 122, 16 août 1710 cité par Connor Bulman 1999, p. 205.

³¹² Turnbull 1740 et Turnbull 1741, pl. 31 à 33 et 35 à 47. Luisa Connor remarque qu'il n'existe aucune reproduction des peintures représentées sur les planches 38, 39, 40 et 45 avant cette publication. Connor Bulman 1999, p. 208. Une présentation de l'ouvrage de Turnbull sera faite p. 91.

³¹³ Il s'agit d'une édition posthume, Michelange de La Chausse étant mort en 1724 ; sur la mosaïque de Palestrina, voir p. 51.

exécutés par Piccini, avait une composition très proche de la scène de chasse à l'hippopotame représentée sur la mosaïque de Palestrina (fig. 26)³¹⁴. L'organisation des figures était identique. Seuls les animaux avaient été changés, les deux hippopotames ayant été remplacés, dans la peinture des *Bains de Constantin*, en un sanglier et un chien. Les deux chasseurs se trouvaient toujours représentés dans un bateau, ce qui rendait cette chasse au sanglier plutôt incongrue. P. G. P. Meyboom, dans un article de 1979, a remarqué que d'autres copies de peintures antiques contenues dans le codex Capponiana, attribuées à Gaetano Piccini, sont également proches de la mosaïque de Palestrina. C'est le cas par exemple d'un médaillon représentant un « homme menant une vache ».

En examinant de plus près la production de Piccini, Meyboom s'est aperçu que de tels rapprochements concernaient également des copies de sa main se trouvant dans le quatrième volume du *recueil Topham* (fig. 27)³¹⁵.

Ces ressemblances n'étaient sans doute pas dues au hasard. Meyboom a remarqué que les « erreurs » des compositions de Piccini (l'hippopotame devenu sanglier) se retrouvent dans des reproductions du XVII^e siècle de la mosaïque de Palestrina. La première copie de cette œuvre fut exécutée par un peintre de Palestrina, Agapito de Bernardinis, en 1668³¹⁶. Elle servit à l'exécution de gravures qui permirent sa diffusion. Ces copies de peintures, proches de la mosaïque de Palestrina, étaient donc des faux inventés par Piccini d'après les gravures du XVII^e siècle de cette mosaïque.

Ce procédé aurait permis à Gaetano Piccini d'augmenter le nombre de dessins qu'il souhaitait vendre aux collectionneurs anglais, sans se donner la peine de réaliser une contrefaçon. Les voyageurs préféraient collectionner des copies de peinture antique plutôt que des fragments³¹⁷. Il ne faut pas oublier qu'à l'époque la technique de dépose n'était pas très perfectionnée et que les fragments de peinture étaient très lourds³¹⁸. Il était bien plus facile pour un faussaire d'inventer des peintures sur une « copie » à l'aquarelle en s'inspirant d'une gravure se trouvant dans un ouvrage à la portée de sa main, que de fabriquer une peinture

³¹⁴ Bellori Bartoli 1750, pl. X, p. 93, cité par Meyboom P. G. P., « Some Nilotic scenes in Eighteenth century drawings of Roman wall paintings », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, Rome, vol. XLI, 1979, p. 59. Voir également Forni-Montagna, fig. 4 et 5, ce dernier auteur pense, à tort, que des copies de la mosaïque de Palestrina ont été exécutées dans l'Antiquité.

³¹⁵ Ces peintures, représentant des palmiers, des rhinocéros et des crocodiles, auraient été retrouvées à la Vigna Santa Maria della Navicella, à l'Ouest de Santo Stefano Rotondo, Meyboom 1979, p. 61.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ P. G. P. Meyboom pense que les dessins du *Codex Capponiana* et du *recueil Topham* copient des contrefaçons de peintures antiques, or, il semblerait plus probable que ces peintures n'aient jamais existé et que les dessins soient une invention complète de Piccini.

³¹⁸ Pour la technique de dépose et son évolution, voir p. 292 et suiv.

murale. Le répertoire des peintures antiques retrouvées à Rome, plutôt restreint au début du XVIII^e siècle, s'est trouvé alors augmenté³¹⁹.

Gaetano Piccini s'est donc joué de ses clients, les collectionneurs britanniques, en leur servant ce qu'ils désiraient le plus : un nombre toujours plus grand de peintures antiques. Mais il pouvait pousser la supercherie plus loin, en réalisant des contrefaçons de peinture antique.

(3) *L'atelier de l'Imperiali*

(a) relations avec les britanniques

Au début de XVIII^e siècle, les voyageurs du Grand Tour constituaient une clientèle non négligeable pour les artistes romains. En effet, ces voyageurs désiraient rapporter chez eux des souvenirs, par exemple leur portrait ou bien des copies de maîtres anciens. Comme les dessins d'antiquités étaient également prisés, il semble qu'un grand nombre d'artiste en ait réalisé. Nous ne présenterons pas ici tous les ateliers ayant participé à cette activité, mais après avoir évoqué Francesco Bartoli et Gaetano Piccini, il convient de mentionner l'Imperiali, qui a pratiqué lui-aussi cette activité pour le compte des voyageurs britanniques³²⁰.

Francesco Fernandi dit l'Imperiali (1679-1740) s'établit à Rome en 1705. Il était devenu, dans les années 1720-1740, l'un des peintres les plus en vue de Rome. Il avait de nombreux liens avec les collectionneurs étrangers, notamment britanniques, qui lui commandèrent des copies d'antiquités. Ces relations étaient sans doute renforcées par le fait que son mécène, le cardinal Imperiali, était le protecteur de Jacques III Stuart, roi catholique alors en exil à Rome³²¹.

En 1730, l'Imperiali devint l'agent de Richard Topham, en remplacement de John Talman. Il rassembla alors pour lui un grand nombre de dessins de peintures antiques réalisés par

³¹⁹ Meyboom remarque que Piccini a intégré des monuments romains comme le Panthéon dans ses copies de peinture antique représentant des paysages. Meyboom 1979, note 40. Voir aussi Connor Bulman 2001, p. 234; De Lachenal 2001, p. 663, 37.

³²⁰ Sur l'activité des artistes romains au XVIII^e siècle on se reportera aux excellents ouvrages de la collection dirigée par Elisa Debenedetti, *Studi sul Settecento romano*, notamment aux volumes intitulés *Artisti e mecenati* (1996), *700 disegnatore* (1997), et *Artisti e artigiani a Roma* (2005).

³²¹ De Vos 1993, p. 99.

différents artistes, de son atelier ou de celui de Francesco Bartoli³²². Pompeo Batoni, qui effectuait son apprentissage chez l'Imperiali, fut l'un de ces artistes³²³.

Richard Topham, Richard Mead, John Talman, tous trois étaient étudiants à Eton, tous trois possédaient ou voulaient acquérir des copies ou des fragments de peinture antique, et tous trois eurent des liens avec l'Imperiali³²⁴. Il est probable qu'ils ont formé les maillons essentiels dans le réseau de liens tissés par l'Imperiali avec les Britanniques. Les artistes anglo-saxons qui fréquentaient l'atelier de l'Imperiali avaient aussi des liens avec ces rois hommes. Ainsi, le cercle d'antiquaires et d'artistes britanniques s'intéressant à l'Antiquité et plus particulièrement aux peintures antiques était assez restreint, et tous ses membres se connaissaient entre eux.

(b) peintres formés dans l'atelier de l'Imperiali

L'Imperiali employait dans son atelier plusieurs peintres, certains exécutant des copies, d'autres se dédiant plutôt au portrait. Ainsi Gian Domenico Campiglia (1692-1772), peintre florentin arrivé à Rome en 1716, se dédia entièrement à la copie. Il reproduisait et gravait aussi bien des tableaux que des antiquités se trouvant dans des collections publiques et privées. Sa renommée fut due à cette activité de graveur, en particulier à la copie de la collection papale de bustes et statues antiques³²⁵. Il devint en 1738 surintendant de la chalcographie pontificale.

Pompeo Batoni (1708-1786), connu aussi une activité de copiste alors qu'il se trouvait chez l'Imperiali. Le passage par son atelier lui permit de rencontrer des personnalités influentes, comme le cardinal Angelo Maria Querini, qui devint par la suite son mécène. C'est probablement grâce aux contacts de l'Imperiali qu'il se lia avec des voyageurs britanniques, pour lesquels il réalisa, à partir de 1744, un grand nombre de portraits³²⁶.

³²² Connor Bulman Louisa, « The Topham Collection of drawings in Eton College Library », *Eutopia*, vol. II, n° 1, 1993, p. 29. Il est peut-être devenu son agent au cours des années 1720. Talman s'était proposé d'être l'agent de Topham en 1709 mais il semblerait que leur collaboration n'ait pas duré longtemps.

³²³ Le passage de Batoni dans l'atelier de l'Imperiali est controversé. Il a cependant exécuté les copies mentionnées ici à sa demande. Voir Belli Barsali Isa, *Mostra di Pompeo Batoni*, Lucques, 1967, p. 32.

³²⁴ Talman a tenté d'acheter 54 copies des peintures des Bains de Constantin par Francesco Bartoli mais n'a pu en supporter le coût. Les dessins furent dispersés peu de temps après. Connor Bulman 1999, p. 206.

³²⁵ *Signor Campiglia, a Florentine gentleman and artist in drawing and painting, employed by the present Pope to make out the grand collection, which he published, of antique statues and bustos, for which he had a large salary.* Cunningham Alexander, « The Fine Arts at Rome in the years 1736 and 1737 », *Gentleman's magazine*, vol. XL, 1853, p. 237.

³²⁶ Belli Barsali 1967, p. 32.

Camillo Paderni (1715- 1781) fit lui aussi son apprentissage chez l'Imperiali³²⁷. Comme les autres, il était employé à la réalisation de copies et avait la réputation d'être assez bon en ce domaine. Selon un témoin de l'époque, Alexander Cunningham, il était l'un des élèves les plus appréciés du peintre³²⁸. Comme tous les peintres de l'atelier de l'Imperiali, il était en contact avec les voyageurs anglo-saxons, avec lesquels il conserva des liens tout au long de sa carrière.

Il semble qu'il se soit plus particulièrement intéressé à la peinture antique, car c'est lui qui montra à ses amis écossais celles que l'on pouvait alors voir à Rome.

Des peintres britanniques vinrent étudier chez l'Imperiali, probablement parce qu'il était réputé pour être le meilleur peintre d'histoire du moment³²⁹. William Hoare, qui séjourna ainsi à Rome de 1728 à 1738 ; William Mosman fit de même, puis, en 1737, Alexander Clerk, frère de Sir John Clerk of Penicuik. Allan Ramsay et enfin James Russel les imitèrent³³⁰. La plupart d'entre eux étaient de nationalité écossaise, ce qui peut s'expliquer par les rapports existant entre le cardinal Imperiali et Jacques III Stuart³³¹.

Parmi eux, Allan Ramsay (1713-1784), fut sans doute le plus célèbre. Ce peintre écossais se rendit en Italie en 1736, afin d'effectuer son Grand Tour, en compagnie de l'un de ses amis, le docteur Alexander Cunningham, mentionné précédemment. Ils étaient munis de lettres d'introduction rédigées par le Docteur Mead, qui leur permirent d'entrer chez certaines personnalités importantes³³². Une fois arrivés à Rome, ils se rendirent dans l'atelier de l'Imperiali, où Allan Ramsay souhaitait parfaire son apprentissage. C'est alors qu'ils rencontrèrent Camillo Paderni, avec lequel ils se lièrent d'amitié³³³. Ils firent ensuite la connaissance de Gian Domenico Campiglia par l'intermédiaire du Dr Wright³³⁴. Les deux

³²⁷ Seul un de ses tableaux nous est parvenu. Voir Forcellino Maria, *Camillo Paderni Romano e l'immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia*, Rome, 1999, p. 14. Il représente *Circé et Ulysse*, voir fig. 28.

³²⁸ *Mr Camillo Paderni, with whom Mr Ramsay made me acquainted, being a favourite scholar and eleve of Signor Francisco Imperiali*. Cunningham 1853 (1), p. 265.

³²⁹ Dans son journal, Alexander Cunningham témoigne, à la date du 18 novembre 1736 : *Signor Francisco Imperiale, who was the most celebrated history Painter in Italy at that time*. Forbes Atholl, *Curiosities of a Scots Charta Chest*, Edinburgh, s. n., 1897, p. 113.

³³⁰ Waterhouse Ellis K., « Francesco Fernandi detto l'Imperiali », *Arte Lombarda*, vol. III, n° 1, 1958, p. 101-106. James Russel se rendit tout d'abord dans l'atelier de Paderni, avec une recommandation du Docteur Mead. Mais il ne se trouva pas bien dans son atelier et préféra rejoindre celui de l'Imperiali. Forcellino 1999, p. 11.

³³¹ De Vos 1993, p. 99.

³³² Alexander Cunningham était médecin.

³³³ C'est d'abord Allan Ramsay qui fait la connaissance de Paderni ; il le présente à Cunningham le 18 novembre 1736, comme ce dernier le note dans son journal. Forbes 1897, p. 113.

³³⁴ *December 2 : Mr Ramsay and I, by Dr Wright's means, were made acquainted with Signor Campiglia, a Florentine gentleman and artist in drawing and painting, employed by the present Pope to make out the grand collection, which he published, of antique statues and bustos, for which he had a large salary*, Cunningham 1853 (2), p. 237.

peintres italiens leur firent découvrir Rome, notamment les antiquités que l'on pouvait y admirer³³⁵.

Allan Ramsay s'arrêta ensuite quelques mois à Naples afin de fréquenter l'atelier de Solimena³³⁶. Après son retour en Angleterre, en 1738, il conserva des liens avec Camillo Paderni et c'est probablement ce dernier qui lui annonça la nouvelle de la découverte d'Herculanum³³⁷.

L'atelier de l'Imperiali a bien été un lieu d'échange entre les Britanniques et les artistes romains. De nombreuses relations s'y nouèrent. Ainsi, c'est en fréquentant cet atelier que Camillo Paderni rencontra Allan Ramsay et Alexander Cunningham. Cette rencontre est importante dans l'histoire de la réception des peintures antiques : dans les décennies qui suivirent Paderni dut s'occuper de plus en plus souvent de peinture antique et tint au courant ses amis retournés en Angleterre des découvertes qui se faisaient à Rome et à Naples.

2. Publications sur les peintures antiques trouvées à Rome

Au cours du XVII^e siècle, à mesure que de nouvelles peintures et mosaïques antiques étaient découvertes, le besoin de les copier se faisait sentir de plus en plus. Les antiquaires qui s'intéressaient à la question commençaient à en parler dans leurs écrits sur l'art, en particulier lorsqu'ils étaient relatifs à la peinture. Les auteurs, qui autrefois ne pouvaient s'appuyer que sur les témoignages de la littérature classique, avaient alors sous les yeux des exemples de cet art que l'on croyait disparu.

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, des reproductions de peintures antiques commencent à être publiées car leur seule mention ne permettait plus de satisfaire la curiosité des lecteurs.

Deux personnalités jouèrent un grand rôle dans la publication des peintures antiques : Giovan Pietro Bellori et Pietro Santo Bartoli. Leurs ouvrages eurent un impact certain sur les antiquaires du XVIII^e siècle : lorsqu'ils découvraient des peintures au cours de leurs fouilles, ils semblaient vouloir les publier. L'ouvrage était réalisé si l'antiquaire réussissait à réunir les

³³⁵ Zanni Nicoletta, « Lettere di Camillo Paderni ad Allan Ramsay : 1739-1740 », *Eutopia*, vol. II, 2, 1993, p. 65-77.

³³⁶ Zanni 1993, note 35.

³³⁷ Il est possible que lorsque Ramsay séjournait à Naples on parlait déjà du site de Portici comme d'un site à exploiter. Les fouilles faites par Elbeuf n'avaient pas été oubliées et il existe le témoignage d'un anglais visitant le lieu en 1731. Cependant cette date pourrait être une erreur. Peut-être savait-on qu'il existait une ville souterraine bien que le roi n'ait pas encore pris la décision de faire des fouilles.

fonds nécessaires. Cela n'était pas toujours le cas : Francesco Ficoroni ne réussit pas à publier les peintures de la *vigna Moroni* et Francesco Bartoli abandonna l'idée de publier les peintures des *Bains de Constantin*.

Giovan Pietro Bellori, George Turnbull et le comte de Caylus sont trois auteurs dont les ouvrages sur la peinture antique eurent un grand retentissement dans les milieux érudits européens. Leurs travaux furent imprimés avant 1757, c'est-à-dire avant la parution du premier volume des *Antichità* publiés par la cour de Naples, qui présentait les peintures d'Herculanum. Ce dernier ouvrage, par la quantité des peintures reproduites annonçait une nouvelle ère dans les publications concernant la peinture antique.

a) **Giovan Pietro Bellori**

Giovan Pietro Bellori (1613-1696) fut dans sa jeunesse l'assistant de Francesco Angeloni, écrivain, antiquaire, collectionneur et personnalité culturelle romaine importante (fig. 30)³³⁸. Il introduisit Bellori dans le cercle des antiquaires et érudits qu'il fréquentait, parmi lesquels se trouvaient Vincenzo Giustiniani, Cassiano dal Pozzo, et les cardinaux Barberini, Aldobrandini et Massimi. Ce n'est qu'après la mort de son protecteur, en 1652, que Bellori publia des ouvrages, prenant la suite des travaux d'Angeloni. Il n'hérita pas cependant de sa collection, la famille de Francesco Angeloni ayant contesté l'héritage. Bellori constitua alors une collection particulière de monnaies antiques, antiquités, tableaux, dessins et estampes.

G. P. Bellori était membre de l'Académie de Saint-Luc et entretenait des liens avec l'Académie de France, depuis sa création en 1666. Il élaborait une théorie de la peinture et rédigea un ouvrage sur les vies de peintres³³⁹.

Parallèlement à ces travaux, G. P. Bellori s'intéressa aux collections romaines et aux antiquités qui s'y trouvaient. Il publia des ouvrages sur des objets antiques, en particulier les monnaies et les intailles. Cet attrait pour les antiquités et ses recherches sur les peintures l'ont sans doute conduit tout naturellement à s'intéresser aux peintures et mosaïques antiques. Son goût pour cet art est sans doute né alors que jeune antiquaire il avait pu voir les *Noces Aldobrandines* dans les jardins du cardinal Aldobrandini. Son contact avec l'entourage des Barberini, qui comprenait entre autres la personne de Cassiano dal Pozzo, n'est sans doute pas étranger à cette passion. Au XVII^e siècle plusieurs peintures et mosaïques antiques d'importance furent découvertes et Bellori a voulu les faire connaître au public par l'intermédiaire de la publication.

³³⁸ *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome, 1960.

³³⁹ Bellori Giovan Pietro, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rome, Mascardi, 8 vol., 1672.

Il rédigea ainsi plusieurs ouvrages concernant ce sujet, certains en collaboration avec P. S. Bartoli. Deux d'entre eux sont particulièrement importants dans l'histoire de la découverte des peintures antiques, la *Nota degli Musei* et *Le Pitture antiche del Sepolcro dei Nasoni*. Nous allons les présenter maintenant.

**(1) *Vestigi delle Pitture antiche dal buon secolo
de' Romani, appendice à la Nota delli Musei, 1664***

Dans la première moitié du XVII^e siècle les peintures et mosaïques antiques retrouvées en fouille sont déposées afin d'être placées dans les collections romaines. Les peintures antiques qui étaient laissées *in situ*, étaient copiées et ces copies étaient recherchées. Lorsqu'en 1639 le décor peint du sépulcre Corsini fut découvert à côté de l'église Saint Grégoire (fig. 20), le cardinal Barberini et de hautes personnalités de la communauté ecclésiastique se déplacèrent pour le voir³⁴⁰. C'était la première fois que la découverte d'un décor peint antique entraînait un tel engouement. Que ces peintures aient alors été considérées comme des œuvres de qualité, attestait que la peinture des Anciens n'était pas inférieure à celle des Modernes³⁴¹.

Malgré l'intérêt croissant porté aux peintures, aucun ouvrage sur le sujet n'était paru. Seul le manuscrit de Giulio Mancini, consacré à la peinture et conservé au palais Barberini, mentionnait quelques peintures romaines antiques trouvées à Rome³⁴². Grâce aux découvertes récentes de peintures, il était maintenant possible de parler des origines de la peinture en s'appuyant sur des exemples concrets visibles à Rome, sans se contenter des citations des auteurs classiques. Giulio Mancini ne décrivait cependant pas les peintures, mais cherchait à les rattacher aux artistes mentionnés par les auteurs classiques. Il tentait également de rapprocher par leur style plusieurs peintures, croyant qu'il s'agissait de décors *del medesimo tempo*³⁴³.

Bien que ce manuscrit ne fût jamais publié, il circula et fut diffusé même à l'extérieur de Rome³⁴⁴. Cassiano dal Pozzo en possédait une copie et Bellori l'avait lu attentivement³⁴⁵.

³⁴⁰ Herklotz 2004, p. 55.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² Mancini Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, manuscrit publié pour la première fois par l'Accademia Nazionale dei Lincei, Marucchi Adriana et Venturi Lionello éd., Rome, 1956, p. 41-46. Il existe plusieurs versions de ce manuscrit, qui furent rédigées entre 1614 et 1621 environ. Les peintures mentionnées par Giulio Mancini sont celles de la pyramide de Caius Cestius, de la *Domus Aurea*, de la *villa* d'Hadrien, les *Noces Aldobrandines* ainsi que plusieurs autres, trouvées sur des vignes aux alentours de Rome (via Salaria, Aurelia, etc.). L'auteur parle aussi des mosaïques ainsi que du Virgile conservé au Vatican.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ Faedo Lucia, « Percorsi secenteschi verso una storia della pittura antica : Bellori e il suo contesto », dans *L'Idée del Bello, Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Rome, vol. I, 2000, 113-120.

³⁴⁵ *Ibidem*.

En 1632, la parution de l'ouvrage posthume d'Antonio Bosio sur l'art chrétien des catacombes romaines, fut un événement car c'était le seul à présenter des peintures datant des premiers siècles de notre ère. Cependant le motif de cette publication étant avant-tout religieux, les peintures antiques profanes n'y étaient pas représentées³⁴⁶.

L'ouvrage intitulé *Nota delli Musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne'Palazzi, nelle Case, e ne'Giardini di Roma*, parut en 1664 de façon anonyme³⁴⁷. Il présentait les œuvres les plus remarquables dans les collections romaines et un appendice, intitulé *Delli Vestigi delle Pitture antiche dal buon secolo de'Romani*, était consacré à la peinture antique. Ce livre, attribué aujourd'hui sans conteste à Giovan Pietro Bellori, est donc le premier ouvrage publié à mentionner cet art³⁴⁸.

Bellori mentionne ainsi en tout premier lieu les peintures de la pyramide de Caius Cestius, qui étaient difficilement accessibles avant la restauration du monument en 1663³⁴⁹. Il parle ensuite de la *Domus Aurea* qu'il appelle *Therme (sic) di Tito*, et la peinture de Coriolan, dont il possède la reproduction de Carrache, ainsi que les grotesques : *dipinti scompartimenti di colonnati, con maschere ne gl'intercolumnij (...), vestigi di figurette, & di animali con altri consumati*. Il décrit ensuite le *Paysage Barberini*, les peintures trouvées au *clivus Scauri*, près de Saint-Grégoire, puis les peintures de *Torre degli Schiavi*, près de la Porte Labicana³⁵⁰.

Bellori poursuit sa description avec les fragments de peinture déposés que l'on peut voir dans les collections privées, comme la collection Farnèse ou la collection Pamphili, sans oublier, bien sûr, les *Noces Aldobrandines*. Il mentionne ensuite les peintures du sanctuaire d'Isis, retrouvées près de l'église Saint-Pierre et Marcellin, qui ne purent être déposées à cause de leur mauvais état de conservation³⁵¹. Il fait la description de l'un des dessins de la collection Massimi reproduisant une peinture de la *Domus Aurea*, puis il parle de peintures découvertes

³⁴⁶ Bosio 1632.

³⁴⁷ Bellori Giovan Pietro, [Zocca Emma (éd.)], *Nota degli musei, librerie, gallerie & ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma, (Opere inedite o rare di storia dell'arte)*, Rome, 1976, [1^{ère} édition : Rome, B. Denersin et F. Cesaretti, 1664] ; Faedo 2000, p. 113.

³⁴⁸ En 1892 Schreiber avait reconnu Bellori comme auteur de l'œuvre, Schreiber T., « Die Fundberichte des Pier Leone Ghezzi », *Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, 1892, p. 105-156 (non consulté) cité par Faedo 2000, p. 113. Hetty Joyce décrit l'ouvrage de la façon suivante : *The first essay ever written on this subject, all earlier discussions of ancient painting having been based on ancient literature and not on extant remains*, Joyce 1999, p. 318.

³⁴⁹ Faedo 2000, p. 115. Ces peintures furent gravées et publiées en 1665 dans l'appendice de l'ouvrage de Nardini Famiano, *Roma Antica*, Rome, 1665, rédigé par Ottavio Falconieri, et intitulé *Intorno alla Piramide di Caio Cestio e alle pitture che sono in essa*, Bellori 1664, p. 123. Notons que ces peintures avaient été mentionnées par Giulio Mancini.

³⁵⁰ Ces peintures ont été présentées p. 51.

³⁵¹ Cassiano dal Pozzo en récupéra toutefois, « avec difficulté », quelques fragments, Bellori 1664, *Ibidem*.

en dehors de Rome, à la villa d'Hadrien. Or, lorsque Bellori écrit, il ne restait presque plus rien de ces dernières, *per essere stati guasti, staccati & portati via*³⁵². Pour les voir, le spectateur devait se tourner vers les peintures de Raphaël et de ses élèves Giulio Romano et Giovanni da Udine : *chi desidera vedere pitture antiche, le ammiri pure ne gli ornamenti delle loggie del Palazzo Vaticano (...) alla vigna Madama a Monte Mario, a Mantova nel palazzo del T. & nell'altre opera di Giulio Romano*³⁵³. Bellori termine son commentaire en décrivant la peinture d'un vase grec.

Ainsi Bellori semble avoir choisi les peintures qu'il voulait commenter en fonction de leur état de conservation, présentant les œuvres les mieux conservées en premier lieu et terminant par celles dont il ne reste que des vestiges³⁵⁴. Il insiste sur le fait que les peintures pâlissent et perdent peu à peu la vivacité des couleurs qu'elles avaient lors de leur découverte. Il mentionne les reproductions qui en ont été faites lorsqu'elles témoignent, selon lui, d'un meilleur état antérieur des peintures.

Les *Vestigi* sont inspirés du manuscrit de Giulio Mancini. L'énumération des œuvres, et la volonté de décrire celles qui sont encore visibles montrent que Bellori connaissait ce texte. Sa présentation des peintures poursuit en quelques sortes le travail de Mancini, en l'actualisant : Bellori ne mentionne pas les œuvres qui ont disparu et passe sous silence les mosaïques et les miniatures.

Dans son commentaire, les jugements esthétiques de Bellori sur les peintures sont toujours élogieux : le *Paysage Barberini* est une *vaga pittura*, les peintures de *Torre degli Schiavi* sont de *bellissime figure*, les décorations des tombeaux sont qualifiées de *stucco di buonissimo stile*, etc. Les *Noces Aldobrandines*, pour lui, *per la conservazione, per lo stile, per lo numero delle figure, & cōponimento supera ogn'altra pittura, che vediamo tra le antichità*³⁵⁵.

Giovan Pietro Bellori reconnaît des qualités esthétiques aux peintures antiques, mais il ne les juge pas pour autant supérieures aux peintures modernes.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ *Ibidem*. On peut penser que ce qui prime pour Bellori dans l'étude des peintures antiques sont les formes, le dessin et la composition, et non pas les couleurs, souvent fanées, ni le style, car il y substitue une copie assez facilement.

³⁵⁴ Faedo 2000, p. 114. L'auteur émet l'hypothèse que Bellori ait travaillé en s'appuyant sur les copies qu'il avait à sa disposition.

³⁵⁵ Bellori 1664, p. 61.

Les *Vestigi* constituaient donc le premier texte publié dédié à la peinture antique. Le désir de Bellori de faire connaître les « vestiges » de peinture antique ne le quitta pas. Après la découverte du tombeau des *Nasonii* en 1674, il s'associa à Pietro Santo Bartoli pour publier un ouvrage illustré sur les peintures qui s'y trouvaient. Ce livre, que nous allons présenter maintenant, constitue le premier tome du projet ambitieux de publier toutes les peintures retrouvées à Rome, projet qui ne vit jamais le jour tel qu'il était imaginé par les deux auteurs, la mort les ayant emportés avant qu'ils ne puissent le réaliser.

(2) *Le pitture antiche del Selpocro dei Nasoni, 1680*

En 1674, le tombeau des *Nasonii* fut découvert lors de travaux de terrassement effectués sur la via Flaminia. Entièrement orné de peintures, il impressionna les antiquaires romains, et Pietro Santo Bartoli se rendit sur place immédiatement afin de réaliser des copies de ce décor.

Giovan Pietro Bellori et Pietro Santo Bartoli voyaient dans cette découverte l'occasion de publier un ouvrage illustré sur les peintures antiques et *le Pitture antiche del Sepolcro dei Nasoni* parut en 1680³⁵⁶. Le décor y était représenté dans son intégralité en plusieurs planches commentées par Bellori³⁵⁷.

Cet ouvrage était donc exclusivement consacré au tombeau des *Nasonii*, mais cela n'empêcha pas Giovan Pietro Bellori de dresser dans la préface une liste des peintures alors visibles à Rome. Le propos était sensiblement similaire à celui des *Vestigi*, et les peintures citées sont à peu de choses près les mêmes : les peintures de la pyramide de Caius Cestius, celles de la *Domus Aurea*, dont la peinture représentant *Coriolan et sa mère*, les *Noces Aldobrandines*, les peintures de la villa d'Hadrien, le *Paysage Barberini* et les peintures trouvées à *clivus Scauri*, près de l'église Saint-Grégoire. Bellori ajoute à cette liste les trois fragments appartenant au cardinal Massimi trouvés sur l'Esquilin relatifs à l'histoire d'Adonis, non cités dans les *Vestigi*, et pour cause : ils avaient été retrouvés en 1668, quatre ans après leur parution.

L'idée de la conservation des peintures, esquissée dans les *Vestigi*, est développée plus amplement dans la préface des *Pitture antiche*. Selon Giovan Pietro Bellori, les peintures ont disparu du fait de la fragilité de la technique, du peu d'intérêt que l'on porte à cet art et à cause de l'ignorance des fouilleurs. Le peu de peintures découvertes à Rome ne permet pas de se faire une idée de cet art, contrairement à la sculpture romaine, dont on a retrouvé un grand

³⁵⁶ Bellori Bartoli 1680. Les gravures sont de P. S. Bartoli.

³⁵⁷ Une des scènes, manquante, devait représenter une chasse d'hiver et a été remplacée par une chasse au sanglier. Cette dernière avait été retrouvée en 1673 sur le Mont Caelius, vers l'amphithéâtre flavien, où furent trouvées aussi d'autres peintures, dont les dessins étaient conservés chez Massimi.

nombre d'exemples. Les plus belles peintures antiques, mentionnées dans la littérature classique, ont disparu. Pour avoir une idée de leur beauté, il est nécessaire de regarder les sculptures, car l'art de la peinture et de la sculpture proviennent d'une même source : le dessin. *Onde se alcuno vorrà giudicare dall' arte degl'Antichi intorno a questa scienza, è necessario, che ricorra al paragone delle statue, delle quali rimangono a noi si memorandi essemplj ; poiche la Pittura, e la Scultura essendo animate dal Disegno, che è la vera forma loro (...)*³⁵⁸. Enfin les peintures de Raphaël et de son atelier, directement copiées de peintures trouvées à Rome au XVI^e siècle, renvoient l'image de peintures antiques disparues. Selon Bellori, les copies du *codex Escorialensis* se trouvant dans la collection Massimi jouent le même rôle³⁵⁹.

Au XVII^e siècle, les peintures antiques étaient regardées comme des œuvres mineures, et la peinture moderne semblait grandement supérieure à celle des Romains. Or, selon Bellori, les peintures antiques découvertes à Rome ne comptaient probablement pas parmi les plus belles peintures de l'époque romaine, et les auteurs classiques ne pouvaient avoir loué des œuvres aussi mauvaises que celles qui avaient été retrouvées à Rome au XVII^e siècle. La peinture antique ne devait donc pas être jugée avec autant de sévérité, et elle avait probablement égalé en beauté la sculpture antique.

Cette réflexion de Bellori annonçait le débat qui intéressa les amateurs d'art à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, sur la supériorité (ou non) des artistes anciens par rapport aux artistes modernes³⁶⁰. Les arguments de Bellori seront d'ailleurs utilisés dans la querelle par les partisans des Anciens.

Giovan Pietro Bellori pensait remédier à la disparition des peintures antiques par l'étude et la diffusion de cet art. Leur connaissance pouvait prévenir leur destruction, puisqu'elles seraient regardées comme des œuvres, voire appréciées et recherchées.

Le Pitture antiche del Sepolcro dei Nasoni est le premier ouvrage d'une série de volumes que Giovan Pietro Bellori projetait de publier avec l'aide de Pietro Santo Bartoli. Ce dernier avait entrepris de copier un grand nombre de peintures antiques retrouvées à Rome. Ces copies, des dessins à l'aquarelle rehaussés de cadres peints à l'or, étaient destinées à de riches

³⁵⁸ Bellori Bartoli 1680, p. 5.

³⁵⁹ Voir p. 24.

³⁶⁰ Voir p. 183 et suiv.

collectionneurs³⁶¹. Il est probable que ces copies auraient été utilisées dans un ouvrage présentant les peintures si Bellori et Bartoli avaient eu le temps de le réaliser.

Après la mort de Bellori en 1696, Bartoli poursuivit le travail de publication des peintures antiques avec l'édition de *Gli antichi sepolcri*, ouvrage dans lequel étaient présentés des décors récemment découverts³⁶². Il prépara ensuite un plus grand recueil de peintures, mais il ne l'acheva pas. Cet ouvrage, intitulé *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de' Nasoni* fut publié par son fils Francesco avec les commentaires de Michelange de La Chausse, en 1704³⁶³. Cependant un grand nombre de reproductions que Pietro Santo souhaitait publier n'y figuraient pas³⁶⁴. Comme le remarqua Caylus plus tard, « c'est un ouvrage posthume, et qui n'a pas, à beaucoup près, été conduit à son terme »³⁶⁵.

Le Pitture antiche del Sepolcro dei Nasoni devint au XVIII^e siècle, grâce à de nombreuses rééditions, un ouvrage de référence sur la peinture antique. Aux peintures du tombeau des *Nasonii* furent donc ajoutées d'autres peintures en 1706, puis en 1750 lors de la seconde édition de l'ouvrage en latin³⁶⁶. Cet ouvrage annonce la littérature qui paraîtra sur le sujet au XVIII^e siècle et dont nous allons présenter des exemples. Les auteurs du XVIII^e siècle traitant de la peinture antique se sont bien souvent inspirés de l'ouvrage de Bellori et Bartoli³⁶⁷.

b) Turnbull, *A Treatise on Ancient Painting*, 1740

Au début du XVIII^e siècle, les copies de peintures antiques commencèrent à avoir un réel succès auprès des voyageurs étrangers, notamment des Britanniques. L'un d'eux, George Turnbull, décida de publier des peintures antiques visibles à Rome mais restées inédites. Son ouvrage, intitulé *A Treatise on Ancient Painting* parut en 1740. Il montrait des peintures qui ne se trouvaient pas dans *Le Pitture antiche delle grotte di Roma*.

(1) Genèse de l'ouvrage

³⁶¹ Ce sont les *Pitture miniate* qui ont été présentées p. 71. Il s'agit d'un travail dans la continuité de celui entrepris avec la constitution des recueils de dessins de peintures antiques pour le cardinal Massimi.

³⁶² Bartoli 1697. Il s'agit des mausolés de la via Aurelia, situés sur les terrains de la villa Corsini.

³⁶³ La Chausse Michelange, Bartoli Francesco, *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de' Nasoni*, Rome, 1706.

³⁶⁴ Cette information m'a été donnée par Helen Whitehouse qui l'expose dans un article en cours de publication dans le *Bollettino d'Arte*.

³⁶⁵ Caylus 1757, p. 9.

³⁶⁶ La Chausse Michelange, Bartoli Francesco, *Picturae antiquae cryptarum romanarum et sepolcri nasonorum*, Rome, 1750. La première traduction de l'ouvrage en latin paru en 1738.

³⁶⁷ Il semblerait que *Le Pitture Antiche* ait été l'ouvrage de référence sur les peintures antiques jusqu'à la publication du catalogue des peintures trouvées à Herculaneum, *Le Antichità di Ercolano esposte* (Accademia Ercolanese, *Le Antichità di Ercolano esposte*, Naples, Regia Stamperia, 8 vol., 1757-1792), que nous évoquerons plus loin.

George Turnbull (1698-1748) était un intellectuel écossais. Après des études à Edimbourg, Aberdeen et Oxford, il prit la fonction de tuteur. Il s'intéressait à la peinture pour des raisons didactiques : selon lui, c'était un art propre à éduquer la jeunesse par l'exemple, d'une façon beaucoup plus efficace qu'aucun mot n'aurait pu l'expliquer. Il s'inscrivait en cela dans une vision newtonienne de l'éducation, qui ne sera pas développée ici³⁶⁸. Son intérêt se porta sur la peinture antique sous l'influence de l'un de ses amis, le docteur Mead, grand collectionneur d'antiquités³⁶⁹. Turnbull se rendit en Italie à Rome en 1737 avec l'intention de rédiger un ouvrage sur la peinture antique.

Là, il prit contact avec un des ses compatriotes, Alexander Cunningham, jeune médecin écossais, également proche de Mead, qui avait récemment terminé ses études et qui effectuait son Grand Tour. Il voyageait avec son ami peintre, Allan Ramsay, écossais lui aussi³⁷⁰. Turnbull et Cunningham se donnèrent rendez-vous au palais Rospigliosi, pour admirer ensemble les peintures antiques qui y étaient exposées³⁷¹. Ils eurent une longue conversation à propos de l'ouvrage que Turnbull préparait. Sans doute Turnbull décida-t-il à ce moment-là de faire réaliser des copies de peintures antiques afin d'illustrer son livre, car Cunningham nota dans son journal qu'il lui conseilla Ramsay et Paderni comme dessinateurs³⁷².

Turnbull demanda à Paderni de copier les *Noces Aldobrandines* afin d'évaluer son habileté³⁷³, et celui-ci s'exécuta, réalisant une copie en couleur, devant l'original³⁷⁴. Satisfait du travail de l'artiste, Turnbull décida de l'engager pour copier les peintures antiques que l'on pouvait voir alors à Rome.

Turnbull rentra ensuite en Angleterre afin de réunir les fonds qui lui permettraient d'engager la poursuite du travail de Paderni³⁷⁵. Une fois à Londres, il montra quelques dessins de Paderni, exécutés d'après des copies de peintures antiques de Bartoli, à différentes personnes susceptibles de souscrire à son ouvrage. Turnbull indiqua à la fin de son livre, sans doute pour

³⁶⁸ A ce propos, lire la préface de la réédition de son ouvrage, par Vincent Bevilacqua, *A treatise on ancient painting*, chez Minkoff reprints, Mayence, 1971.

³⁶⁹ La collection du docteur Mead est présentée p. 125 et suiv.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ Ce rendez-vous eu lieu le 23 décembre 1736. Cunningham 1853 (2), p. 238.

³⁷² (...) *recommanded Mr Ramsay and Mr Camillo to him. Ibidem*.

³⁷³ Cunningham note dans son journal qu'il était auprès de Paderni le jour où il exécuta la copie des *Noces*. C'était le 15 janvier 1737. *Ibidem*.

³⁷⁴ *I have a very fine and a very exact copy of it in Colours, by Camillo Paderni, that was done from the original when I was last at Rome in the year 1737*, Turnbull 1740, p. 173.

³⁷⁵ Connor Bulman, 1999, p. 210.

les flatter, qu'il n'avait choisi le dessinateur qu'après avoir montré ses œuvres *to some of the best judges here*, qui, les ayant trouvées satisfaisantes, permirent la réalisation du travail³⁷⁶.

Les dessins de Paderni furent ensuite gravés par Mynde, graveur anglais qui avait travaillé notamment pour les *Philosophical Transactions*.

Paderni connaissait bien les peintures et mosaïques antiques se trouvant à Rome : il avait conduit Turnbull, Ramsay et Cunningham à travers Rome pour leur montrer les peintures antiques que l'on pouvait voir *in situ* ou dans les collections privées. Ils visitèrent donc le palais Rospigliosi mais aussi les palais Barberini, Aldobrandini, etc.

Les peintures *in situ* se trouvaient à la *Domus Aurea*, à la *Domus Transitoria*, où Paderni s'était rendu comme cela a été évoqué précédemment, et dans les catacombes. Paderni y avait probablement emmené ses amis anglais, car il mentionne ces lieux dans une lettre à Ramsay datée du 20 février 1740, comme s'ils étaient bien connus de tous deux³⁷⁷. Paderni se révèle être un guide très précieux et Ramsay et Turnbull restèrent en contact avec lui, même après leur retour à Londres. Ce sont probablement eux qui sont à l'origine de la confiance que de nombreux *virtuosi* britanniques lui accordèrent par la suite. Ces liens comptèrent beaucoup dans sa carrière³⁷⁸.

Paderni réalisa donc cinquante planches représentant des peintures ou mosaïques antiques, copiées d'après l'original ou d'après des dessins de Bartoli. *So that upon the whole, there are in this specimens of antient roman painting twenty-nine, done from the originals, yet subsisting. And the other twenty-one are from excellent drawings taken by very good hands frome (sic) the originals, while they were fresh. The greater part of those twenty one are from*

³⁷⁶ *Before I engaged him to do the whole work, he had given me a few specimens, which were fully satisfactory to some of the best judges here, who did me the favour to compare them carefully with the drawings; and certainly pronounced very impartially, since they did not know his name, till they had declared themselves entirely satisfied with his performance, and were very desirous to have the engraving well performed, as well for my sake, as out of Regard to Truth and Art.* Turnbull 1740, p. 178.

³⁷⁷ *They enter into this place (Herculanum) by a Pit, like a Well, to the depth of 88 Neapolitan palms, and then dig their way (after the manner of our Catacombs),* Paderni Camillo, « Extract of two letters from Sign Camillo Paderni at Rome, to Mr. Allan Ramsay, Painter, in Covent-Garden, concerning some antient statues, Pictures and other curiosities, found in a subterraneous town, lately discovered near Naples. Translated from the Italian by Mr. Allan Ramsay, and sent by him to Mr. Ward, F. R. S. Prof. Rhet., Gresh », *Philosophical transactions*, vol. XLI, n°1, 1740, p. 485.

³⁷⁸ Voir p. 159 et suiv.

drawings of the elder Bartoli, écrit Turnbull en conclusion de la description des planches de son ouvrage³⁷⁹.

Le choix des peintures a probablement été fait par Paderni. En effet, Turnbull se trouvant en Angleterre, Paderni était libre de copier les œuvres qu'il voulait³⁸⁰. En réalité, il s'était rendu dans un nombre limité d'endroit pour réaliser les copies destinées au *Treatise* : il était allé au palais Aldobrandini, au palais Barberini, au palais Massimi, au palais Farnèse et au palais Rospigliosi³⁸¹. Les peintures d'*Auguste et sa cour* et *l'Athlète* ont probablement été copiées dans son atelier, où elles se trouvaient avant d'être envoyées en Angleterre au Docteur Mead³⁸². Les peintures qui étaient *in situ* au moment de la réalisation des dessins ont probablement été copiées d'après des reproductions existantes. Paderni a pu s'appuyer sur des dessins du codex Massimi ou se trouvant dans la collection Albani, comme pour la scène représentant la trirème (fig. 31)³⁸³.

Notons par ailleurs que Paderni ne fut sans doute pas étranger à l'achat par Mead des deux fragments conservés au palais Massimi en 1740, *Glaucos* et *Figure féminine avec Modius* dont lui et Allan Ramsay ont pu négocier le prix, lorsqu'il les copiait pour Turnbull³⁸⁴.

(2) *Organisation de l'ouvrage*

La première page du *Treatise on Ancient Painting* donne la liste des souscripteurs. Ils sont nombreux, et certains ont souscrit pour plusieurs livres. C'est le cas par exemple, de Richard Mead, qui a payé pour huit exemplaires, mais aussi de Gavin Hamilton qui souscrivit pour douze exemplaires. Ce peintre écossais révéla quelques années plus tard son amour de

³⁷⁹ Turnbull 1740, p. 178.

³⁸⁰ Il paraît étrange qu'il n'ait pas copié la *mosaïque des Colombes*, retrouvée à la villa d'Hadrien en 1736, et surtout que Turnbull ne l'ait pas publiée. De plus, Paderni écrit qu'il l'a dessinée pour un commanditaire anglais, voir Forcellino 1999, p. 11. Peut-être n'était-elle pas facilement accessible et Paderni n'a-t-il pas pu la dessiner en 1739.

³⁸¹ C'est sans doute là qu'il a pu copier les peintures des *Amours sur rinceaux* et la scène représentant un poisson et un poulpe, gravés sur les planches 38, 39, 40 et 45. Ces peintures n'avaient jamais été copiées auparavant. Les peintures des *Amours* sont aujourd'hui conservées au Musée National Romain. Je remercie Gianna Musatti de me les avoir montrées.

³⁸² Cette information n'est attestée que pour la peinture d'*Auguste et sa cour*.

³⁸³ Turnbull 1740, pl. XXV, voir plus haut. Il est difficile de savoir exactement quels ont été les dessins que Paderni a pu copier. Il existait un grand nombre de recueil de dessins de peintures antiques en circulation à Rome, et Paderni ayant fait partie de l'atelier de l'Imperiali, il a pu avoir accès à plusieurs d'entre eux. Il n'est pas étonnant que Paderni ait choisi de copier les dessins de peintures et non pas les œuvres elles-mêmes, restées *in situ*, car il jugeait sans doute que les détails étaient mieux visibles sur les copies.

³⁸⁴ En 1738 Allan Ramsay acheta pour Mead un des volumes du Codex Massimi, lors d'une vente de la collection du cardinal Whitehouse 2001, p. 405. Il est probable que la commission pour le Docteur Mead à laquelle Ramsay fait allusion dans une lettre à Cunningham datée du 5 avril 1738 correspond au volume Massimi : *In ten days I hope to have the book delivered*, Forbes 1897, p. 135. Dans cette même lettre, Ramsay indique qu'une fois l'ouvrage entre ses mains, il rentrera en Angleterre.

l'Antique, lorsqu'il s'installa à Rome et devient l'un des plus importants protagonistes des fouilles et du marché antiquaire³⁸⁵.

Une seconde édition, légèrement revue apparut l'année suivante sous le titre : *A Curious Collection of Ancient Paintings*³⁸⁶. Cette fois-ci Turnbull dédicace l'ouvrage au Dr. Richard Mead³⁸⁷.

Le volume s'organise en différents chapitres, dans lesquels l'auteur disserte de l'histoire de la peinture en développant la vie de quelques grands peintres. Il commence par les peintres grecs comme Apelle ou Zeuxis et termine par les peintres du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle comme Nicolas Poussin et Carlo Maratta.

Le propos de Turnbull n'est pas de décrire les techniques de peinture, comme l'a fait Félibien, ou de donner un inventaire des tableaux qui se trouvent à Rome, comme Richardson³⁸⁸. Tout son discours a un but pédagogique et doit permettre aux jeunes gens de comprendre la peinture avant de se rendre à l'étranger, notamment en Italie.

Turnbull fait toutefois une petite remarque sur la technique de la peinture antique, dans un paragraphe intitulé *Their colouring lasted long*³⁸⁹. Selon lui les peintures romaines sont exécutées à fresque. Il reprend l'opinion de l'Imperiali, que celui-ci lui avait exposée lors d'un dîner à Rome, en expliquant que la qualité de ces peintures était due à celle de la chaux employée dans l'Antiquité. Les Anciens, selon le peintre, cherchaient à faire durer leur œuvres, recherchant ainsi l'immortalité³⁹⁰.

George Turnbull remarque que des couleurs vives peuvent être obtenues avec cette technique contrairement à l'affirmation de certains. Il indique qu'il ne s'agit pas de peintures à l'huile, reprenant la thèse de Vasari selon laquelle cette technique aurait été inventée par les Flamands au XV^e siècle, et mentionne ensuite le « vernis d'Apelle », en se référant à la littérature classique.

³⁸⁵ Voir p. 172 et suiv.

³⁸⁶ Turnbull George, *A curious collection of Ancient Paintings*, Londres, A. Millar, 1741. Certains commentaires des planches sont plus précis que dans l'édition précédente.

³⁸⁷ Comme nous le verrons plus loin, certaines œuvres publiées dans *A Treatise...* ont été vendues à Mead entre temps.

³⁸⁸ Félibien André, *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture ...*, Paris, J. B. Coignard, 1676. Richardson 1728, I à III.

³⁸⁹ Turnbull 1740, p. 71.

³⁹⁰ Cette conversation est rapportée par Cunningham dans son journal, au 10 février 1737 : *Then we talked ... (about) his opinion of the ancient paintings, and the advantages of calx the ancients used, who in all their works made everything with a view to last for ages, that they might gratify the ambition of immortality*. Cunningham 1853 (2), p. 239.

Tout au long de son texte, des notes renvoient aux peintures qu'il a sélectionnées, afin qu'elles illustrent son propos, mais sans que l'auteur analyse ces peintures pour appuyer son argumentation³⁹¹.

Le dernier chapitre est consacré à l'explication, assez succincte, des planches.

Turnbull rappelle en introduction du chapitre consacré aux planches que plusieurs peintures restées *in situ* ne sont plus visibles : *And tho' many antient paintings perished soon after they were discovered, for want of proper care about them, yet, luckily, drawings were taken of most of them that are lost, the moment they were discovered (...)*³⁹².

Il note à chaque fois la source de la copie (si elle a été faite devant l'original ou d'après une copie), et même parfois l'état de conservation de la peinture. Il écrit ainsi à propos de la planche XXV, représentant une trirème : *The Original is now quite gone, tho'it was found not very long ago in the Orti Farnesiani*³⁹³.

Les commentaires des premières planches contiennent des citations d'auteurs classiques correspondant aux scènes représentées. Cependant à partir de la planche XVII, ces citations ne sont plus données. Turnbull explique qu'il cesse la comparaison entre les peintures antiques et la poésie classique car un auteur mieux qualifié que lui pour cela est en train de rédiger un ouvrage sur ce thème³⁹⁴. Il se borne alors à ne donner que le sujet, l'origine et les dimensions des peintures qui suivent.

En conclusion du chapitre consacré à l'explication des planches, il rappelle que les cinquante peintures qu'il a présentées ne constituent pas un catalogue exhaustif du répertoire des peintures antiques connues et il mentionne les découvertes d'Herculanum : *There are besides those (...) a great many other pieces in Italy, particularly in the possession of the King of Naples and Sicily, which are well worth engraving*³⁹⁵. Il parle là sans doute sur la foi du témoignage de Camillo Paderni, car il est fort peu probable qu'il se soit rendu lui-même à Herculanum juste après le début des fouilles³⁹⁶.

³⁹¹ C'est ce que lui reproche Winckelmann, voir p. 194.

³⁹² Turnbull 1740, p. 171, note 24.

³⁹³ Turnbull 1740, pl. XXV.

³⁹⁴ *I came to know, that one so much fitter for that task had far advanced in a work of that kind (...) The Publick will soon be favoured with that most excellent performance ; and therefore I shall say no more about the rest of the antient paintings now published ; but just tell where the originals were found, and where such as are still extant may be seen.* Voir Turnbull 1740, p. 176-177. Je n'ai pu retrouver cet ouvrage, qui n'a peut-être jamais paru.

³⁹⁵ Turnbull 1740, p. 178.

³⁹⁶ Pour le témoignage de Paderni sur Herculanum, voir p. 164.

Les planches de l'ouvrage sont en noir et blanc, cependant Turnbull a souhaité donner des indications de couleurs pour quatre des peintures qu'il a fait reproduire : les quatre dernières planches représentent la *Dea Barberini*, la *Vénus Barberini*, la *Parque* et *l'Enlèvement d'Europe*, dessinées au trait. Chaque plage de couleur est numérotée et les couleurs correspondant à chaque numéro sont reportées en légende³⁹⁷. Enfin il indique que deux des peintures ont été réintégrées (*mended*) sur la copie³⁹⁸.

(3) Réception

La réception de l'ouvrage de Turnbull fut mitigée : Winckelmann le jugea « cher et mauvais », et ajouta ironiquement que son prix était dû seulement à l'emploi d'un papier précieux³⁹⁹. Cette critique sévère était probablement due au fait que l'approche de Turnbull sur les œuvres antiques était sensiblement différente de celle de Winckelmann. Turnbull a fait une compilation des informations qu'il a pu prendre dans les textes classiques, s'appuyant finalement peu sur les œuvres qu'il présente à la fin de l'ouvrage. Winckelmann, dans son *Histoire de l'Art*, fit l'inverse, et c'est l'observation des œuvres qui lui donna matière à réflexion.

En France l'ouvrage est jugé comme ayant « quelque mérite parce qu'il est le plus étendu (à traiter des peintures antiques) »⁴⁰⁰. Caylus note cependant que « ce recueil (...) laisse beaucoup à désirer, (...) car (...) les anglais manquent essentiellement de goût et d'intelligence pour les arts »⁴⁰¹. Il s'interroge sur la qualité des dessins du tombeau des *Nasonii*, exécutés par Pietro Santo Bartoli, qui ont servi de modèle à Paderni : lui-même vient d'en retrouver quelques-uns, « si beaux et si purs », et il pense probablement qu'ils sont meilleurs⁴⁰². Cette interrogation sur la fiabilité des sources intéressera Caylus et il soulèvera cette question plusieurs fois dans sa correspondance. On comprend qu'elle lui tienne à cœur : son *Recueil d'Antiquités* est élaboré à partir d'un grand nombre d'objet qu'il ne connaît que par les dessins qu'on lui a donnés.

³⁹⁷ Ce souci de documentation des couleurs des peintures antiques se retrouve quelques années plus tard avec Caylus, lors de la réalisation de son *Recueil de peintures antiques*, sauf que cette fois-ci l'auteur choisira de mettre en couleur les planches de façon à ce qu'il n'y ait pas d'ambiguïté sur la tonalité. Voir p. 100.

³⁹⁸ Il le note à propos des planches XLVI et XLVII. Voir De Vos 1993, p. 101.

³⁹⁹ *Ein kostbare und schlechte buch*, lettre de Winckelmann à Usteri, du 1^{er} janvier 1763, Winckelmann, *Briefe*, II, p. 279. (...) *welche dem prächtigen und gemissbrauchten Papier seines Buchs den einzigen Werth geben*, Winckelmann Johann Joachim, [Mis Léon (éd.)], *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, 1990, [1^{ère} édition : *Gedanken*, Dresde et Leipzig, Walther, 1756], p. 180.

⁴⁰⁰ Nisard I, p. 2, lettre de Caylus à Paciaudi, du 7 février 1757.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² *Ibidem*.

La publication du *Treatise on Ancient paintings* montre que l'étude des peintures antiques ne se limitait plus au petit cercle d'érudits romains du XVII^e siècle, mais s'étendait alors à l'étranger, notamment à l'Angleterre. Nous verrons que la nouvelle de la découverte d'Herculanum y fut révélée très tôt et qu'elle intéressa les antiquaires, au point que les lettres de Paderni sur ce sujet furent traduites et publiées dans les *Philosophical Transactions*⁴⁰³.

Il fallut attendre quelques années de plus en France pour que le public s'intéresse à Herculanum. À partir des années 1750, le comte de Caylus étudia la peinture antique sous ses différents aspects, historiques, iconographiques, et technologiques. En diffusant ses idées auprès des peintres de l'Académie, il contribua à l'apparition du goût néo-classique en peinture.

c) Caylus

Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de Pestels de Levis, comte de Caylus (1692-1765) commença sa carrière dans les armes, et combattit lors de la guerre de succession espagnole, de 1709 à 1714 (fig. 53). Entre 1714 et 1715 il voyagea en Italie et entre 1716 et 1717 en Asie Mineure. Là il chercha les ruines de la ville de Troie, puis étudia les ruines d'Ephèse et de Colophon. En 1722 il se rendit en Angleterre et aux Pays-Bas. À son retour en France, il s'établit comme mécène, collectionneur et graveur. Il fut élu à l'Académie royale de peinture en 1731 puis à l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1742⁴⁰⁴.

Sa fortune personnelle lui permit de rechercher et d'acheter des antiquités, que ses correspondants lui ramenaient de France, d'Italie, d'Egypte ou de Syrie, ou bien qu'il achetait chez des marchands parisiens. Caylus ne se contentait pas de les collectionner, il les étudiait, les comparait, cherchant à comprendre les informations que ces objets pouvaient lui apporter sur l'Antiquité.

Parallèlement à ces travaux, Caylus faisait des recherches sur l'art de la peinture, en particulier sur son histoire et ses techniques. Ces recherches le conduirent tout naturellement à s'intéresser aux peintures antiques, dont il avait pu voir quelques fragments dans sa jeunesse, alors qu'il était à Rome.

(1) *Le Recueil d'Antiquités*

⁴⁰³ Voir p. 164 et suiv.

⁴⁰⁴ Ridley Ronald T., « A pioneer art-historian of the eighteenth century : the comte de Caylus and his Recueil », *Storia dell'arte*, 1992, p. 362-375.

Le comte de Caylus constitua donc une collection d'objets antiques, grecs, romains, étrusques, gaulois et égyptiens, qu'il étudia et publia dans un ouvrage intitulé *Recueil d'Antiquités*. Il rédigeait les volumes au fur et à mesure de ses découvertes, en tentant d'équilibrer les différentes catégories d'antiquités (grecques, étrusques, romaines, etc). Caylus, dans l'un des volumes du *Recueil*, expliquait ainsi que « ne travaillant point d'après un Cabinet formé, et ne faisant graver les morceaux qu'à mesure qu'ils me parviennent, les planches de ce Recueil ne présentaient aucun ordre de matières ou de temps »⁴⁰⁵.

Caylus collectionnait les antiquités pour leur « curiosité ». C'est l'information que ces objets pouvaient lui apporter sur la vie des Anciens qui l'intéressait, et non leur beauté, ou le fait qu'ils lui soient parvenus dans leur intégrité. Il écrit à ses correspondants, chargés d'acheter des antiquités pour lui : « N'oubliez pas, je vous prie, que les fragments et les morceaux cassés ne me déplaisent pas »⁴⁰⁶. Il ajoute plus tard : « Je vous prie toujours de vous souvenir que je ne fais pas un cabinet, que la vanité n'étant pas mon objet, je ne me soucie point de morceaux d'apparat, mais que des guenilles d'agate, de pierre, de bronze, de terre, de vitre, qui peuvent servir en quoi que ce soit à retrouver un usage ou le passage d'un auteur, sont l'objet de mes désirs »⁴⁰⁷. Caylus cherchait à se distinguer des collectionneurs et amateurs d'antiquités : « Les morceaux mutilés et des fragments de toutes les nations ne sont regardés ni par le marchand ni par l'acheteur. Le connaisseur vrai et l'amateur de bonne foi trouvent leur compte dans les objets qu'ils négligent. Somme totale, les balayures de la place Navone et toutes les guenilles me conviennent »⁴⁰⁸.

Le *Recueil d'Antiquités* présente ainsi une collection d'objets que Caylus a pu rassembler, ou qu'il connaissait soit parce qu'il pouvait y avoir accès facilement, comme les antiquités du Cabinet du roi, soit parce qu'il en possédait une reproduction et qu'il jugeait l'objet suffisamment important pour être cité sans qu'il l'ait vu de ses propres yeux. Il admettait cependant qu'il avait « peu confiance pour tout ce (qu'il) ne (voyait) pas » et dans ce cas il demandait conseil au père Paciaudi, le plus important de ses correspondants en Italie⁴⁰⁹.

⁴⁰⁵ Caylus *Recueil*, VI, p. 155.

⁴⁰⁶ Lettre de Caylus à Paciaudi, du 7 février 1757, Nisard I, p. 3.

⁴⁰⁷ Lettre de Caylus à Paciaudi, du 12 février 1758, *Ibidem*.

⁴⁰⁸ Lettre de Caylus à Paciaudi, du 26 novembre 1759, Nisard I, p. 98.

⁴⁰⁹ Nisard I, p. 208, lettre du lundi 22 septembre 1760.

Le père Paciaudi théatin (1710-1785) fit ses études à Turin et à Venise . Il s'installa ensuite à Rome et rencontra l'abbé Barthélemy en 1757, à Frascati, lors d'une soirée chez l'ambassadeur de France⁴¹⁰. Paciaudi venait de découvrir les premiers volumes du *Recueil d'Antiquités* et ne tarissait pas d'éloges pour son auteur. Barthélemy en informa Caylus et lui dit que « personne ne l'admirait, ne le vénérât plus que Paciaudi » et lui conseilla de le prendre à son service⁴¹¹. Ainsi commença l'abondante correspondance entre les deux hommes qui s'acheva en 1765, avec la mort de Caylus. Le père Paciaudi envoya un grand nombre d'objets à Caylus. Il recevait en échange toutes les brochures imprimées contre les Jésuites que l'on pouvait trouver à Paris et dont il était friand⁴¹². Il se pliait aux désirs du comte et le conseillait souvent. Sa formation, ses contacts et son érudition firent de lui un personnage précieux pour Caylus. Il devint, toujours en 1757, à la demande de Barthélemy, correspondant pour l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

Caylus se différenciait des autres amateurs d'antiquités par le fait qu'il ne se souciait pas d'avoir des œuvres entières, et qu'il les préfèrait non restaurées. « J'aurais tant aimé que le monument m'arrivât dans son délabrement naturel » écrit-il à propos d'un petit *Laocoon* en bronze que Paciaudi lui a envoyé⁴¹³.

Caylus étudiait la technologie des œuvres et cherchait à trouver des correspondances dans les textes classiques de Pline et de Vitruve. Les « guenilles » lui servaient parfois à réaliser des expériences destinées à comprendre leur mise en œuvre. « Plusieurs de ces guenilles m'ont fait trouver des opérations mécaniques très singulières et très utiles aux artistes pour lesquels j'avoue que j'aime plus à travailler. (...) (J'ai) retrouvé deux ou trois petites opérations très singulières, entre autres celle de peindre entre deux verres »⁴¹⁴.

Il faut noter cependant que l'approche du comte de Caylus sur les antiquités tend à privilégier l'objet lui-même, dépouillé de son contexte⁴¹⁵. Ainsi menée, son étude favorise l'erreur et ne

⁴¹⁰ Nisard I, p. XXXI.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² Voir Nisard I, p. V : « Il entendait avec plaisir gronder l'orage qui menaçait leurs têtes, et pourchassait avec plus de passion qu'on ne l'eût attendu d'un simple bibliophile tous les livres ou brochures où ils étaient vilipendés ».

⁴¹³ Nisard I, p. 40, lettre de Paris, du 5 février 1759.

⁴¹⁴ Nisard I, p. 9 et 10, lettre du 28 août 1758. Les recherches de Caylus sur les techniques de l'art seront développées p. 271 et suiv.

⁴¹⁵ Schnapp Alain, « La méthode de Caylus », dans Aghion Irène et Avisseau-Broustet Mathilde (éd.), *Caylus, Mécène du roi*, (cat. exp., Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2002), Paris, 2002, p. 55.

permet pas de distinguer les antiquités des contrefaçons. En effet, il est facile d'inventer une histoire à un objet isolé, et facile de prendre en faute un archéologue à la recherche de l'inattendu et du rare. Plusieurs fois Caylus fut attrapé et prit pour antiques des objets récemment fabriqués. Paciaudi veilla à ce que Caylus ne publiât pas trop de contrefaçons mais il ne pouvait contrôler l'ensemble des œuvres qui devaient figurer dans le *Recueil d'Antiquités*. Enfin Paciaudi a lui même parfois été dupé par des faussaires ou des marchands peu scrupuleux.

(2) *Le Recueil de peintures antiques*

(a) Genèse

En 1757 Caylus commença un ouvrage sur les peintures romaines antiques trouvées à Rome qu'il intitule *Recueil des peintures antiques*⁴¹⁶. Cette publication était motivée par plusieurs raisons : tout d'abord, la découverte qu'il fit à Paris de trente-trois dessins en couleur de Pietro Santo Bartoli représentant des peintures antiques retrouvées à Rome au XVII^e siècle⁴¹⁷. Dans une note manuscrite présente dans l'exemplaire de l'ouvrage conservé à la bibliothèque de Parme, Paciaudi nous donne quelques informations sur l'origine des dessins : « L'original de ce livre passa en France au commencement du siècle ; mais bien des années s'écoulèrent que le public en ignorait l'existence. M. de Caylus, occupé sans cesse à déterrer les restes précieux de l'antiquité, en eut connaissance et il n'épargna rien pour en faire l'acquisition »⁴¹⁸. Selon Jean Restout, son biographe, Caylus serait tombé dessus par hasard, en se promenant dans la rue : des enfants étaient en train de jouer avec les feuillets dans la boutique de leur père, un artisan⁴¹⁹. Celui-ci aurait vendu les dessins à Caylus et il est fort probable qu'il l'ait informé en avoir vendu une partie à quelqu'un d'autre, car Caylus écrira

⁴¹⁶ Caylus comte de, *Recueil des peintures antiques – trouvées à Rome – imitées fidèlement pour la couleur et pour le trait – d'après les dessins coloriés par Pietro Sante Bartoli et d'autres dessinateurs*, Paris, 1757-60. Sur cet ouvrage, voir Pinot de Villechenon Marie-Noëlle, « Fortune des fresques antiques de Rome au XVIII^e siècle. Pietro Sante Bartoli et le comte de Caylus », *La Gazette des Beaux-Arts*, vol. CXVI, 1990, p. 105-115.

⁴¹⁷ « J'ai trouvé l'année dernière à Paris trente dessins de Pietro Sante (sic), copiés sur les tombeaux des *Nasonii* », Nisard I, p. 2, lettre de Caylus au père Paciaudi, du 7 février 1757.

⁴¹⁸ Note manuscrite de Paciaudi sur l'exemplaire conservé à la bibliothèque de Parme, citée par Nisard I, p. 14, note 1.

⁴¹⁹ « Vers 1756 il vit les enfants d'un artisan jouer dans la boutique de leur père avec des dessins coloriés qu'ils prenaient pour des images : c'étaient des morceaux précieux faits d'après des peintures antiques, par le célèbre Bartoli de Pérouse. Le comte les voit, s'arrête, & après les avoir fixés un moment, il demande au père de qui il les tient. L'artisan lui répond avec franchise qu'il en a d'autres encore dans son grenier. *Eh bien, dit le comte, faites-les descendre, je vous donnerai un louis pour chacun* ». Restout Jean, *Galerie Française ou portrait des hommes et des femmes célèbres qui ont paru en France*, Paris 1771. Cette information m'a été donnée par Helen Whitehouse, que je remercie vivement. Elle prépare actuellement un article très intéressant sur les dessins achetés par Caylus et ceux de la RIBA collection, où elle explique qu'ils proviendraient d'un même ensemble. Cet article sera publié prochainement dans le *Bollettino d'Arte*.

ensuite : « J'ai des raisons pour croire que les trente-trois dessins que j'ai fait graver ont fait autrefois partie d'un Recueil plus nombreux. Je n'ai pas été assez heureux pour en rassembler la totalité⁴²⁰. Il est possible que ces dessins soient ceux qui furent envoyés de Rome par La Teulière au roi de France entre 1685 et 1690, dont il est souvent fait question dans la correspondance des directeurs à la fin du XVII^e siècle, car ils avaient été perdus⁴²¹. Leur caractère précieux, la qualité d'exécution, correspond au type de dessins destinés à être collectionnés, appelés par Bartoli *Pitture miniate*. En l'absence d'informations supplémentaires, il est difficile de savoir comment ces dessins ont pu se retrouver chez cet artisan parisien, dont l'activité n'est malheureusement pas précisée par Restout. S'il s'agit des dessins envoyés au roi, ils ont probablement été vendus avant d'arriver au Cabinet. Cela peut également être d'autres dessins, vendus en Italie à un Français, qui les aurait à son tour cédés au marchand⁴²².

La seconde raison est la découverte d'Herculanum, qui faisait alors grand bruit en France, et dont Caylus était désormais très curieux. Aucune édition officielle montrant les peintures retrouvées sur ce site n'était encore sortie lorsque Caylus commença à travailler à son *Recueil de peintures antiques*. Les seules images des peintures d'Herculanum que Caylus avait pu voir étaient les dessins de Cochin, exécutés de mémoire par l'artiste après sa visite au musée de Portici, et quelques fragments de peinture qu'on lui avait rapportés de Rome⁴²³. Les propos de Cochin, dans une lettre qu'il écrit au comte de Caylus en 1751, montrent que le comte était déjà très attaché à la peinture antique : « Un art que vous honorez de votre protection, et dont vous voulez bien faire votre amusement »⁴²⁴.

Caylus avait en effet un réel attachement à la peinture antique. Il avait des liens étroits avec les peintres de l'Académie, auxquels il donnait des conseils pour « se libérer de la manière ». Ceci le poussa à rechercher un moyen d'y parvenir dans l'emploi de techniques anciennes disparues, comme la peinture à l'encaustique.

⁴²⁰ Caylus 1757, p. 12, cité par Helen Whitehouse dans son article. Ces autres dessins sont probablement, en partie, comme elle l'a suggéré, ceux aujourd'hui conservés dans la collection du RIBA, voir annexe 5.

⁴²¹ Cette information m'a été donnée par Helen Whitehouse et sera exposée dans son article sus-mentionné. Pour l'envoi des dessins, voir Montaiglon I, p. 346, n. 2.

⁴²² Il est important de remarquer que le *Guerrier Grec*, contrefaçon de peinture antique réalisée par Guerra (voir catalogue fiche 15) est très proche de l'un des dessins de Bartoli retrouvés par Caylus. Comment Guerra a-t-il pu prendre connaissance de ce dessin ? L'hypothèse la plus probable serait qu'il en ait existé un autre exemplaire, conservé dans une collection particulière en Italie, à laquelle Guerra aurait eu accès. Je n'ai pas pu cependant retrouver ce dessin.

⁴²³ Charles-Nicolas Cochin, peintre et graveur, a réalisé le portrait de Caylus qui se trouve en frontispice du *Recueil de peintures*.

⁴²⁴ Cochin Charles-Nicolas, « Lettre sur les artistes italiens de son temps, pièce communiquée par M. Frédéric Villot », *Archives de l'Art Français*, Paris, vol. I, 1851-1852, p. 172.

Ce goût pour la peinture antique fut sans doute à l'origine du projet de publication des dessins de Bartoli que le comte de Caylus venait de retrouver.

Enfin la publication de l'ouvrage permettait à Caylus d'appuyer son opinion au sein de la querelle des Anciens et des Modernes, qui alimentait les conversations des salons parisiens. Cette querelle se nourrissait de la réflexion sur la « peinture des Anciens », dont Caylus était un ardent partisan. Les idées selon lesquelles les Anciens ne connaissaient ni l'usage des couleurs, ni la perspective étaient les arguments avancés par les partisans des Modernes. Ces critiques étaient admises par les partisans des Anciens à propos des peintures d'Herculanum, car dans les années 1750-1756, l'opinion générale les tenait pour « médiocres »⁴²⁵. Caylus, par la publication en couleur de peintures antiques qui ont été retrouvées à Rome, veut démontrer que l'argument selon lequel les peintres antiques ne savaient pas manier les couleurs, est faux.

(b) L'ouvrage

Peu après avoir découvert les dessins de Pietro Santo Bartoli, Caylus en informa l'abbé Barthélemy qui lui répondit : « Je vous fais mon compliment sur la découverte des dessins de Pietro Santo, et sur l'usage que vous voulez en faire »⁴²⁶. Caylus avait donc projeté très rapidement la publication de ces dessins. Seulement il ne donna pas les circonstances de sa trouvaille, qui reste mystérieuse ; il se contenta de la mentionner ainsi dans la préface : « Une suite fort curieuse de dessins coloriés que le hasard m'a fait tomber entre les mains »⁴²⁷. À ces dessins, Caylus a ensuite ajouté cinq dessins de Francesco Bartoli qu'il aurait retrouvés peu de temps après⁴²⁸.

Pour donner plus de prix à son ouvrage, il décida que trente exemplaires seulement seraient imprimés, et que les planches seraient détruites après impression⁴²⁹. Il émit le souhait aussi que ces planches soient mises en couleur à la gouache par des peintres, aux frais de chacun des acquéreurs de l'ouvrage. Il ne voulait d'ailleurs le céder « qu'à ceux qui me donneront

⁴²⁵ Michel Christian, « Les peintures d'Herculanum et la querelle des Anciens et des Modernes », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1984, p. 111.

⁴²⁶ Lettre de Frascati, du 1^{er} juin 1756, Barthélemy Jean-Jacques, *Voyage en Italie*, Paris, F. Buisson, 1802, p. 141.

⁴²⁷ Caylus 1755, p. 10.

⁴²⁸ Pinot de Villechenon, 1990, p. 106.

⁴²⁹ « Je suis déterminé à rompre les planches aussitôt que j'en aurai fait imprimer le petit nombre d'épreuves qui me sera nécessaire pour l'accomplissement de mon projet. » écrit-il dans la préface de l'ouvrage. Caylus 1757, p. 11 et 12.

leur parole d'honneur de les faire colorier d'après les originaux »⁴³⁰. Il mit à la disposition des artistes les dessins de Bartoli afin que les couleurs soient copiées fidèlement. Les exemplaires n'ayant pas trouvé d'acheteurs prêts à faire face à cette dépense devaient être détruits⁴³¹.

Caylus avait le souci de la reproduction fidèle des dessins, qu'il avait fait graver « au miroir », de façon à ce que l'image ne soit pas inversée. La coloration des planches à l'aquarelle devant les originaux était souhaitée dans le but de reproduire le plus fidèlement possibles les tons de l'original. Caylus insiste bien sur ces points dans sa préface : « J'ai donc fait graver des planches au simple trait, et ce trait gravé au miroir, en donnant la véritable position et le contour juste de chaque objet, guidera les peintres à la gouazze (sic), dont il sera nécessaire d'emprunter le ministère, et leur servira à placer chaque couleur à sa véritable place »⁴³².

A ce propos, Caylus mentionne l'ouvrage de Turnbull, et notamment les planches gravées au trait avec des plages numérotées pour les couleurs à la fin de l'ouvrage. Caylus estime que ce procédé « laisse trop de place à l'imagination », chaque nom de couleur pouvant correspondre à un grand nombre de teintes différentes⁴³³. Ce procédé ne lui convenait pas car les couleurs originales des peintures ne pouvaient être déterminées avec exactitude avec ce procédé.

Caylus donne beaucoup d'importance à la fidélité des copies. Il juge d'ailleurs la qualité des reproductions de Bartoli par rapport aux originaux. Pietro Santo Bartoli, écrit-il, « donne beaucoup trop dans sa manière qui exprimait presque toujours le trait de l'antique avec pesanteur, et qui par conséquent en faisait plutôt la charge que le portrait »⁴³⁴. Pourquoi une telle précision ? Est-ce une précaution vis-à-vis des gravures de son ouvrage, elles-mêmes peu fidèles car il s'agit de copies de copies ? Doit-on voir par là que la qualité des peintures antiques ne doit pas être jugée au regard de cet ouvrage, qui ne sert qu'à en faire connaître une idée ? Caylus se défend probablement là d'une critique que les partisans des Modernes auraient pu avoir vis à vis des peintures antiques qu'il publie.

Dans son avertissement Caylus est assez sévère avec les peintures antiques découvertes alors. Selon lui, ces peintures « ne peuvent être considérées que comme de faibles restes d'un art expirant ». Dubos, avant lui, avait émis une opinion similaire : « Les tableaux (...) qui nous restent des peintres de l'ancienne Rome, sont en si petite quantité, et ils sont encore d'une espèce telle, qu'il est bien difficile de juger sur l'inspection de ces tableaux de l'habileté des

⁴³⁰ Nisard I, p. 14.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² Caylus 1757, *passim*.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Ibidem*.

meilleurs ouvriers de ce tems-là, ni des couleurs qu'ils employaient »⁴³⁵. Dubos poursuivait en affirmant que « les peintres qui ont travaillé à Rome sous Auguste et sous ses premiers successeurs, étaient très inférieurs à Zeuxis et à ses illustres contemporains »⁴³⁶. Selon lui, on ne peut juger de la qualité des peintures antiques de l'époque d'Auguste à partir de celles qui sont parvenues jusqu'au XVIII^e siècle, car celles-ci ne reflètent peut-être pas le meilleur de cet art. Il donne comme exemple les peintures de la Pyramide de Caius Cestius, qui, bien que réalisées sous Auguste, n'ont peut-être pas été exécutées par les meilleurs peintres, « la cabale fait distribuer souvent les ouvrages les plus considérables à des artisans très inférieurs à ceux qu'elle fait négliger »⁴³⁷.

Malgré son sentiment favorable envers les peintres de l'antiquité, Caylus trouve que les peintures murales antiques ne peuvent être élevées au rang de chefs-d'œuvre : « De l'aveu même des Anciens, ce genre d'ouvrages (les peintures murales) n'occupait ordinairement que les Peintres du second ordre » écrit-il⁴³⁸. Il remarque que ces peintures n'étaient pas réalisées dans les endroits les plus en vue : « Quels sont les endroits où l'on a trouvé des Peintures Antiques ? Ce sont de simples corridors; ce sont des salles de bain, des chambres basses et éloignées des plus beaux appartements: le plus grand nombre a été découvert à l'intérieur des tombeaux, où l'on entrait rarement, et où ces morceaux, privés de lumière, étaient absolument perdus pour le public, pour ceux qui étaient en état d'en juger. (...) il eût été cruel d'y employer les plus habiles peintres; et ce qu'il y a de certain, c'est qu'ils ne le firent jamais »⁴³⁹. Par ces affirmations Caylus cherchait à déstabiliser les critiques des partisans des Modernes, qui selon lui ignoraient dans leur argumentation les peintures grecques qui avaient disparu. « Je témoignerai seulement mes regrets sur la perte de tous les chefs-d'œuvre sortis du pinceau des Grecs, bien assuré que si ces morceaux subsistaient encore, ils trouveraient de zélés défenseurs dans ceux même qui les attaquent le plus vivement » écrit Caylus⁴⁴⁰. Ainsi selon lui les peintures antiques que l'on avait retrouvées ne donnaient qu'une faible idée d'un art dont on ne pouvait qu'imaginer la splendeur. Notons que cette opinion est exprimée

⁴³⁵ Dubos 1733, p. 352-353. Cette opinion était sans doute partagée par la majorité des antiquaires dans la première moitié du XVIII^e siècle.

⁴³⁶ Dubos 1733, p. 363.

⁴³⁷ *Ibidem*. Dubos oppose l'étude de la peinture antique à celle de la sculpture antique, que l'on peut comparer à la sculpture moderne car « nous sommes certains d'avoir encore aujourd'hui les chef-d'œuvres de la sculpture grecque ». Dans cette affirmation Dubos se trompe car en réalité la plupart des sculptures retrouvées à Rome sont des copies romaines d'originaux grecs. Il cite comme exemple l'Hercule Farnèse et le Laocoon. Le Laocoon est une copie d'un bronze hellénistique ; l'Hercule Farnèse est une copie d'une œuvre de Lysippe.

⁴³⁸ Caylus 1757, p. 3.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

également par Winckelmann dans son *Histoire de l'art*, dans le chapitre concernant la peinture antique : « Il n'empêche qu'en dehors des informations données par les sources écrites, nous sommes constamment obligés de partir de ce qui était sûrement d'une qualité moyenne à juger par l'observation directe pour en déduire le plus beau et nous nous estimons heureux de pouvoir rassembler des débris épars comme après un naufrage »⁴⁴¹.

L'ouvrage ayant eu une très faible diffusion, il est difficile de savoir comment il fut accueilli. Il semblerait, aux dires de Caylus, qu'il connut un certain succès à Rome⁴⁴². Winckelmann le mentionne dans une de ses lettres : (...) *aber ich finde nicht viel darinn, was nicht Bartoli in seinen alten Malereyen bekannt gemacht, oder dazu würdig gefunden : dieses Werk aber hat den großen Vorzug, daß die Kupfer die Farben zeigen sollen*⁴⁴³. Selon lui, l'avantage de cet ouvrage est que par la gravure il exprime les couleurs. Caylus en présentant les planches de son ouvrage en couleur reprenait en quelques sortes l'idée de P. S. Bartoli et ses *Pittura Miniata* : diffuser l'image des peintures antiques avec leurs couleurs. C'est cela que semble avoir apprécié Winckelmann.

L'ouvrage fut réédité une trentaine d'années après sa première parution, au moment où la peinture antique était de nouveau à la mode. Cette réédition se fit peu de temps après la publication de la *Description des Bains de Titus* de Mirri et Carletti, qui avaient remis au goût du jour les ornements de la peinture antique⁴⁴⁴. Cette nouvelle édition allait à l'encontre des souhaits de Caylus qui aurait voulu que son *Recueil de peintures antiques* ne soit publié qu'en trente exemplaires. De plus, il attachait une grande importance à la mise en couleur des planches, or la seconde édition ne fut pas coloriée.

La découverte fortuite d'une partie d'un recueil de dessins de Pietro Santo Bartoli eut lieu au moment où le comte de Caylus était en train de développer une véritable passion pour la peinture antique. Elle était alors l'objet principal de ses recherches sur les techniques perdues de l'Antiquité. Elle fut également un sujet de réflexion pour l'érudit qui s'en servit pour argumenter son opinion dans la querelle des Anciens et des Modernes.

La peinture antique était, dans les années 1750, l'objet d'attention des antiquaires de toute l'Europe. Cet intérêt s'était développé grâce à la diffusion des œuvres de Bartoli et s'était

⁴⁴¹ Winckelmann 2005, p. 397-398.

⁴⁴² « Bottari a mandé à Mariette ce que vous avez eu la bonté de me confirmer sur cet ouvrage, c'est-à-dire son succès à Rome ». Nisard I, p. 300, lettre du 4 mars 1763.

⁴⁴³ Lettre de Winckelmann à Usteri, du 4 juillet 1762, Winckelmann, *Briefe*, II, p. 247. Cette lettre est citée dans Raspi Serra Joselita, « La Roma di Winckelmann e dei pensionnaires », *Eutopia*, vol. II, n° 2, 1993, p. 117.

⁴⁴⁴ Pinot de Villechenon 1990, p. 110.

accru avec la découverte d'Herculanum, que le roi de Naples tardait à faire connaître au public.

C. Réception des peintures antiques aux XVII^e et XVIII^e siècles

Le développement de l'intérêt pour les peintures murales antiques et leur apparition dans les collections privées eurent des conséquences notables sur le goût. Un nombre croissant de collectionneurs cherchèrent à en posséder des fragments et les firent représenter sur les murs de leurs palais et villas. La diffusion par la gravure des peintures trouvées à Rome permit de les faire connaître et donna un répertoire de modèles aux peintres désirant, à l'instar de Raphaël, copier les décors antiques. L'intérêt cependant, s'était déplacé entre le XVI^e siècle et le XVII^e siècle : alors que Raphaël et son atelier copiaient les décors dans leur ensemble, mettant l'accent sur les petits motifs et leur organisation, les artistes et les érudits du XVII^e siècle se penchaient sur les scènes figurées, qu'ils regardaient comme des tableaux et dont ils cherchaient l'interprétation. Les peintures murales antiques qui étaient diffusées alors correspondaient à des tableautins et les ornements qui les accompagnaient n'étaient que rarement représentés ou déposés⁴⁴⁵. Ces tableautins étaient donc présentés dans les décors de palais, dépourvus des motifs de grotesques qui les ornaient à l'origine⁴⁴⁶.

L'attrait pour les scènes figurées des décors romains et la dépose presque exclusive de ces fragments changea le statut de la peinture antique : les peintures déposées devenaient de petits tableaux de chevalet que l'on pouvait collectionner et exposer de la même façon que des peintures modernes. Il était alors facile de les imiter et de fabriquer des contrefaçons : un décor mural dans son ensemble ne peut être falsifié, en revanche un fragment peut aisément être réalisé de façon à ce qu'on le prenne pour un original. Enfin, l'intérêt pour les peintures antiques se développant et touchant toujours plus de collectionneurs eut pour conséquence l'apparition d'une demande pour les fragments déposés. Cette demande fut en partie comblée grâce aux faussaires qui détournèrent des œuvres de la Renaissance ou fabriquèrent des contrefaçons de peintures antiques.

⁴⁴⁵ Les rinceaux de feuilles de vigne, qui ornaient la scène des *Noces Aldobrandini* furent déposés en même temps que les *Noces*, et placées dans la collection d'un peintre. Le nom de ce peintre et le devenir de cette frise ne sont pas connus. Voir p. 33.

⁴⁴⁶ Cela changera dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, avec l'apparition du néoclassicisme, sous l'influence du peintre anglais Robert Adam.

L'imitation des peintures antiques, que ce soit dans les décors modernes ou bien pour la réalisation de contrefaçons, est la conséquence du développement de l'intérêt pour cet art, ainsi que de son changement de statut, d'objet immeuble (peinture murale), à objet meuble (peinture de chevalet).

1. Les peintures antiques prises comme modèle dans la peinture moderne aux XVII^e et XVIII^e siècles

Après la découverte des *Noces Aldobrandines*, les peintures murales antiques devinrent à la mode. Non seulement les collectionneurs voulaient en posséder des fragments ou des copies mais les artistes intégraient parfois des motifs dans leurs tableaux ou des scènes entières dans des ensembles décoratifs.

a) Peintures à l'huile sur toile

A partir du XVII^e siècle, les peintures antiques découvertes à Rome sont copiées par des artistes, souvent en couleur à l'aquarelle, afin de conserver une image et une tonalité des couleurs qu'elles avaient avant leur pâlissement que l'on savait inévitable⁴⁴⁷. Quelques-unes de ces peintures furent également copiées à l'huile, avec parfois une réinterprétation de la composition.

Les copies à l'huile sur toile des peintures antiques pouvaient être commandées par le propriétaire du fragment déposé ou bien par un autre collectionneur désirant exposer l'œuvre chez lui.

Une partie de la composition des *Noces Aldobrandines* fut ainsi copiée par Domenico Feti peu avant 1613⁴⁴⁸. Feti a probablement eu accès à la villa Aldobrandini et a pu copier la peinture sur le motif. Il s'est inspiré du groupe de trois personnages que l'on voit sur la gauche de la peinture, qu'il a placé sous des architectures inspirées de l'Antique. Cette copie fut acquise par le duc de Mantoue, Ferdinando Gonzaga qui la lui avait probablement commandée⁴⁴⁹. Le cardinal Barberini commanda à Giovanni Francione trois copies à l'huile des paysages idyllico-sacrés retrouvés dans les fondations de son palais⁴⁵⁰. La *Vénus Barberini*, découverte semble-t-il à la fin du XVII^e siècle, fut elle aussi copiée à l'huile par Tommaso Chiari, peu

⁴⁴⁷ Nous avons vu que P. S. Bartoli s'est spécialisé dans cette activité de copiste.

⁴⁴⁸ Cappelletti et Volpi, p. 277. Cette copie est aujourd'hui conservée à Prague. Voir Fusconi 1994, p. 32. Pour l'exposition des *Noces*, voir p. 46.

⁴⁴⁹ Gonzaga fut le premier mécène de Domenico Feti. *Ibidem*.

⁴⁵⁰ Lavagne 1993, p. 761. Lavin 1975, p. 93 (III Inv. 26-31, fol. 94 r., 399). Ces copies exécutées en 1629 sont aujourd'hui perdues.

après sa découverte⁴⁵¹. Les copies de Francione ont malheureusement disparu, mais le tableau de Tommaso Chiari est exposé aujourd'hui au rez-de-chaussée du palais Barberini. La peinture de la *Vénus* a prétendument été restaurée par Carlo Maratta qui aurait ajouté trois *putti*. Dans sa copie, Chiari a représenté la *Vénus* avec les trois *putti*, choisissant de montrer l'œuvre non pas telle qu'elle a été retrouvée, mais telle qu'elle était, avec ses repeints.

Il est difficile de voir à travers ces trois exemples le rôle qu'ont pu jouer ces copies à l'huile auprès des collectionneurs. Elles avaient probablement une fonction autre de celle des reproductions à l'aquarelle car leur mode de présentation et de conservation est différent : les dessins sont conservés à l'abri de la lumière dans des recueils, tandis que les copies à l'huile peuvent être accrochées et présentées sur les murs de la demeure du collectionneur. Les peintures à l'huile ont donc une fonction de représentation qui est moins évidente pour les dessins et les aquarelles. Enfin, les dessins sont en quelque sorte des relevés des peintures antiques tandis que les copies à l'huile ne semblent pas avoir été exécutées dans ce but. La peinture de Feti est une réinterprétation d'une partie de la composition des *Noces* et en cela ne peut plus être appelée « copie » : l'imitation de ce motif sert au peintre à créer un nouveau tableau. C'est le cas par exemple de Poussin, qui selon Dubos, « s'est servi de quelques-unes des compositions (de la mosaïque de Palestrina) pour embellir plusieurs de ses tableaux, entre autres celui qui représente l'arrivée de la Sainte famille en Égypte » (fig 21 et 22)⁴⁵². D'autres tableaux de ce maître se réfèrent à la peinture antique de façon moins évidente, comme *Les Hébreux recueillant la Manne*, aujourd'hui conservé au Louvre et daté de 1637, dans lequel le rocher au second plan est copié sur le rocher du *Paysage Barberini*⁴⁵³. Claude Lorrain avait lui aussi copié ce rocher dans un *Paysage pastoral*, aujourd'hui conservé à Houston⁴⁵⁴. Les artistes réalisant des peintures à l'huile à partir d'une peinture antique ont probablement la même motivation que ceux qui intègrent des sculptures antiques célèbres dans leurs compositions. Il ne s'agit pas de relever une œuvre d'art antique, mais de recréer l'Antique à partir d'elle. Les peintures antiques qui furent le plus souvent copiées par les artistes sont parmi celles qui étaient exposées chez les collectionneurs romains⁴⁵⁵.

⁴⁵¹ Voir p. 54.

⁴⁵² Dubos 1733, p. 354. Le tableau mentionné par Dubos est *Le repos pendant la fuite en Égypte*, aujourd'hui conservé au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Des scènes de porteurs sont visibles au second plan de la composition.

⁴⁵³ Lavagne 1993, p. 766. Ce tableau a été peint pour Chantelou entre 1637 et 1639, voir *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay, Ecole Française*, Paris, 1986.

⁴⁵⁴ Lavagne 1993, *passim*.

⁴⁵⁵ Plus que les peintures de la *Domus Aurea* ou des tombeaux visibles *in situ*, qui constituaient, au XVI^e siècle, l'essentiel des modèles pour les artistes désirent copier ou s'inspirer de la peinture antique.

La copie ou la réinterprétation de thèmes présents dans la peinture antique se poursuivait au siècle suivant, notamment à partir des années 1760, mais les modèles n'étaient plus les mêmes, et les peintures antiques inspirant les artistes provenaient de Pompéi ou d'Herculanum. La copie de motifs provenant des cités vésuviennes apparaît essentiellement après la publication dans les *Antichità* des premières gravures représentant les peintures⁴⁵⁶. Cet ouvrage permit aux amateurs d'antiquités n'ayant pas eu l'occasion de se rendre à Naples de découvrir enfin les images des peintures dont tout le monde parlait.

Les recherches de Caylus sur la peinture antique, d'un point de vue technique et historique s'accompagnaient d'une étude iconographique⁴⁵⁷. L'idée de Caylus était de donner des indications aux peintres de l'Académie pour se libérer de la manière et retrouver une peinture plus sobre grâce à l'inspiration des artistes de l'antiquité. Caylus leur conseillait de peindre en suivant des modèles technologiques et iconographiques pris dans la peinture antique. Il rédigea à leur intention plusieurs petits traités, dans lesquels il indiquait le type de composition qui devait être adopté si l'on voulait représenter un sujet mythologique. Ce sont les *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture, Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile* et la *Vie d'Hercule le Thébain*⁴⁵⁸. Caylus écrit à Paciaudi à propos du dernier ouvrage : « C'est une grandissime coyonnade (sic), et je voudrais qu'elle pût (sic) vous amuser »⁴⁵⁹.

À la demande du comte de Caylus, Joseph Marie Vien réalisa la copie de l'une des peintures publiées dans les *Antichità*. Le modèle de ce tableau, intitulé *La marchande d'amours*, est une peinture trouvée à la villa d'Ariane à Stabies en 1759 et reproduite dans le troisième volume des *Antichità* en 1763⁴⁶⁰. La composition de Vien est inversée par rapport à la gravure, le peintre ayant sans doute supposé que celle-ci était l'image inversée du fragment original. Ce n'est pas le cas, puisque les gravures d'Herculanum ont été exécutées avec un miroir, de façon à conserver le sens original des peintures. Ce tableau est censé reproduire un tableau antique dans toute sa perfection afin de conforter les tenants des Anciens dans la querelle⁴⁶¹.

⁴⁵⁶ Voir p. 153 et suiv.

⁴⁵⁷ Les recherches techniques de Caylus seront développées dans la troisième partie.

⁴⁵⁸ Caylus, *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture*, Paris, 1755 ; *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile*, Paris, 1757 ; *L'histoire d'Hercule le thébain, tirée de différents auteurs, à laquelle on a joint la description des tableaux qu'elle peut fournir, par l'auteur des tableaux tirés d'Homère et de Virgile*, Paris, 1758.

⁴⁵⁹ Nisard I, p. 11, lettre du 28 août 1758, p. 5.

⁴⁶⁰ Cette peinture fut trouvée le 13 juin 1759, *Antichità* III, pl. 7.

⁴⁶¹ Le contexte de sa réalisation sera développé plus loin, voir p. 275. La postérité des peintures d'Herculanum est en partie à l'origine du néoclassicisme. Cf à ce sujet la bibliographie sur Robert Adam : Fleming John, *Robert Adam and his circle*, Londres, 1962.

Le nombre de peintures modernes inspirées de sculptures antiques ou de textes antiques est bien plus important au regard de celles qui ont été inspirées par la peinture antique⁴⁶². Il faut remarquer qu'avant la seconde moitié du XVIII^e siècle les peintures antiques n'intéressaient qu'un cercle restreint d'antiquaires, et l'engouement pour cet art ne se développe réellement qu'à partir de la diffusion des découvertes d'Herculanum.

b) Motifs inspirés de la peinture antique dans les peintures murales

La réalisation de décors muraux, très répandue au XVI^e siècle, se poursuit au XVII^e siècle et les artistes vont puiser des motifs dans le répertoire de la peinture murale antique.

Les peintures antiques les plus célèbres sont des modèles privilégiés pour ces artistes : Claude Lorrain a par exemple représenté la roche du *Paysage Barberini* dans des décors muraux exécutés au palais Crescenzi et au palais Muti, à Rome⁴⁶³. Mais il ne s'agit là que de l'intégration d'un détail pris dans une composition antique et ce n'est qu'à la fin du XVII^e siècle qu'apparaissent de copies de scènes dans leur intégralité. Ainsi, Camillo Massimi commanda pour la décoration de la voûte d'une pièce au premier étage du *palazzetto* adjacent à son palais aux Quatre Fontaines, la représentation d'une scène du tombeau des *Nasonii*⁴⁶⁴. Il s'agit de la scène de *Pégase au milieu des Nymphes*, sans doute copiée d'après les dessins de Bartoli car le style en est très proche (fig. 32). Cette peinture est singulière dans son exécution car la partie centrale de la scène a un aspect différent du reste, comme s'il s'agissait d'un fragment original intégré dans une composition plus grande⁴⁶⁵. Or, il n'en est rien. Ceci a été fait volontairement par l'artiste, à la demande de Massimi, qui voulait sans doute laisser croire qu'il avait réussi à acquérir un fragment provenant du tombeau des *Nasonii*. Il en avait exprimé le souhait mais n'en n'avait pas obtenu la permission.

⁴⁶² Michel 1984, p. 105.

⁴⁶³ Lavagne 1993, p. 765. Lorrain a vraisemblablement été fortement impressionné par cette peinture car il s'en inspirera pour beaucoup de ses compositions. L'un de ses tableaux, *Côte maritime avec Persée et l'origine du corail*, aujourd'hui à Holkham Hall, se trouvait autrefois dans la collection de Camillo Massimi.

⁴⁶⁴ Fusconi 1996, p. 60, Messineo 2000, p. 17 et fig. 10.

⁴⁶⁵ Fusconi 1996, p. 65 n. 40. Cela correspond à l'aspect que devait avoir alors la *Dea Barberini*, dont la partie centrale, de forme ronde, a été intégrée dans un enduit moderne de plus grandes dimensions, sur lequel les parties manquantes de la peinture ont été repeintes.

Ce n'est pas un hasard si Massimi a fait représenter précisément un fragment provenant du tombeau des *Nasonii*. La découverte de ces peintures fut extrêmement importante à ses yeux, sans doute parce que c'était la première fois qu'on retrouvait un décor aussi bien conservé. Massimi commanda à Bartoli d'en faire des copies et il fut probablement l'instigateur de leur publication⁴⁶⁶. À défaut de pouvoir en présenter un fragment sur les murs de son palais, il en fit peindre une copie sur l'une des voûtes, et celle-ci fut réalisée de façon à ce que l'on puisse supposer qu'un fragment original y avait été intégré.

La reprise de motifs ou de compositions de peintures antiques dans la peinture moderne se traduit de manière plus importante au XVIII^e siècle, en particulier dans les décors réalisés pour le cardinal Albani. Citons tout d'abord le grand décor copiant des scènes présentes dans la peinture antique, de la galerie du palais Albani à Castelgandolfo⁴⁶⁷. Commencé en 1746, c'est-à-dire un peu moins d'une dizaine d'années avant l'arrivée de Winckelmann à Rome, ce décor copie des peintures antiques retrouvées au XVII^e siècle, agrandies, et représente des figures grandeur nature⁴⁶⁸. Le mur à gauche de la porte d'entrée présente deux figures féminines copiées des peintures de la pyramide de *Caius Cestius* dans un décor d'architecture feinte ; sur le mur d'entrée se trouvent des personnages tirés d'une scène du tombeau des *Nasonii* et sur le mur opposé à l'entrée on reconnaît la scène du *départ d'Adonis*, trouvée près des *Sette Sale*⁴⁶⁹.

Le choix d'une composition copiant des peintures antiques n'est pas anodin et montre qu'Albani avait les mêmes intérêts que les antiquaires de son temps⁴⁷⁰. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, Albani était proche de plusieurs antiquaires romains, Bianchini, le marquis de Capponi et Ridolfino Venuti, trois personnalités dont le travail et les recherches les avaient poussés à s'intéresser aux peintures antiques⁴⁷¹. Bianchini avait dirigé plusieurs

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ L'étude de ce décor a été faite par Gentile Ortona Erminia, « Un ciclo di affreschi da pitture imperiali romane nell'antica proprietà del cardinale Albani a Castelgandolfo », *Alessandro Albani patrono delle arti*, Rome, 1993, p. 103-123.

⁴⁶⁸ L'artiste à qui Albani a commandé ce décor n'est pas connu.

⁴⁶⁹ Cette scène a depuis été interprétée comme *Hippolyte et Phèdre*. Le reste du décor de la galerie a disparu car une partie du décor a été déposée. Voir Gentile Ortona 1993, *passim*.

⁴⁷⁰ Gentile Ortona que ce choix intervient avant l'arrivée de Winckelmann qui, lorsqu'il travailla pour le cardinal, l'influença grandement dans pour la constitution de sa collection aussi bien que pour la décoration de la villa Albani. Winckelmann tourna son intérêt vers les découvertes d'Herculanum et chercha à confronter les peintres modernes avec les peintres antiques.

⁴⁷¹ Gentile Ortona 1993, *passim*.

fouilles sur le Palatin, Capponi possédait une peinture antique dans sa collection, ainsi que deux recueils de dessins de Gaetano Piccini copiant les peintures trouvées à la vigne Moroni et Ridolfino Venuti, qui possédait également un recueil de copies de peintures antiques, s'était tenu informé des premières découvertes à Herculaneum, grâce à son frère Marcello, l'un des responsables des fouilles napolitaines à leurs débuts⁴⁷². Il n'est donc pas étonnant qu'Albani ait désiré copier sur les murs de son palais un échantillon des peintures antiques retrouvées à Rome et rendues célèbres par les gravures de Bartoli.

Comme ses amis antiquaires, Albani avait dans sa collection des recueils de dessins de peintures antiques, et non des moindres : lors de la réalisation du décor du palais de Castelgandolfo, Albani possédait encore tous les volumes du *Musée de Papier* de Cassiano dal Pozzo ainsi que le *codex Victoria*, dans lesquels se trouvaient plusieurs copies de peintures antiques de P. S. Bartoli⁴⁷³. L'artiste qui a travaillé au décor de la galerie a probablement eu sous les yeux ces copies en couleur et il en reprend les teintes⁴⁷⁴.

Si plusieurs décors de palais romains réalisés au milieu du XVIII^e siècle intègrent dans leurs compositions des scènes se trouvant dans la peinture antique, celui de la galerie du palais Albani à Castelgandolfo est le seul à être entièrement basé sur des dessins de Bartoli⁴⁷⁵.

Le cardinal Albani souhaitait-il montrer au public des œuvres qui n'étaient habituellement pas visibles, à savoir les dessins de P. S. Bartoli conservés dans la bibliothèque ? Il est possible également qu'Albani, n'ayant pas de peintures antiques dans sa collection ait désiré en présenter des copies sur les murs de sa résidence.

Le cardinal Albani fit également décorer certaines salles du palais aux Quatre-Fontaines, ayant appartenu à Massimi, qu'il acheta à la famille Nerli en 1719⁴⁷⁶. Dans l'une des salles du deuxième étage, il fit représenter dans des médaillons, sur la frise en partie supérieure des

⁴⁷² Pour Bianchini et Capponi voir *D.B.I.*. Pour les frères Venuti voir Gallo 1985, p. 53-57 et p. 84-88. Le recueil de dessins ayant appartenu à Venuti se trouvait dans la collection de Lanciani au XIX^e siècle, voir Lanciani Rodolfo, « Le Picturae antiquae cryptarum romanarum », *Bullettino della commissione Archeologica Comunale di Roma*, Rome, 1895, vol. 23, p. 166.

⁴⁷³ Alessandro Albani, neveu du pape Clément XI, a hérité à la mort de ce dernier en 1721 des recueils de dessins de Cassiano dal Pozzo et du *codex Victoria* (et d'autres recueils qui ne font pas l'objet de notre étude). Voir Prosperi Valenti Rodinò Simonetta, « I disegni di Casa Albani », dans Elisa Debenedetti (éd.), *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del 700'*, (*Studi sul Settecento romano*, 9), Rome, 1993, p. 15-69.

⁴⁷⁴ Gentile Ortona 1993, *passim*. Il est fort peu probable que l'artiste ait pu voir les peintures antiques *in situ*. De plus, il semblerait que la scène du *départ d'Adonis* n'ait jamais existé comme elle a été représentée par Bartoli, celui-ci en ayant modifié plusieurs détails de façon à faire disparaître les lacunes et les usures. Whitehouse 1995, p. 239.

⁴⁷⁵ Gentile Ortona 1993, *passim*.

⁴⁷⁶ Messineo 2000, p. 18.

murs, des scènes copiées sur les peintures du tombeau des *Nasonii*⁴⁷⁷. Là encore, on ne peut douter que le modèle n'ait été autre que les reproductions de Bartoli, le style et la composition en étant fort proches, mais cette fois-ci semble-t-il, l'artiste n'aurait eu à sa disposition que les gravures⁴⁷⁸.

Enfin l'imitation de la peinture antique prit encore plus d'importance dans le décor de la villa Albani, construite à partir des années 1760. Des copies de peintures antiques furent représentées sur les murs de différentes pièces. Le chef-d'œuvre de cet ensemble, le *Parnasse* de Raphaël Mengs, sur le plafond de la galerie au premier étage, est la représentation d'une peinture antique idéale, qui rassemble tous les canons classiques⁴⁷⁹. Autour du Parnasse le décor est constitué d'ornements végétaux en grisaille sur fond doré, de médaillons en grisaille sur les pendentifs et de scènes en grisaille également sur les tympans au-dessus des portes. Ces scènes figurées, peintes par Niccolò Lapiccola sur des dessins de Mengs⁴⁸⁰, sont inspirées de gemmes ou de peintures antiques⁴⁸¹. Encore une fois, ce sont des peintures trouvées à Rome au XVII^e siècle qui servent de modèle. La scène *d'Alceste aux enfers* est copiée sur une peinture du tombeau des *Nasonii*, *La Naissance d'Adonis* et le *Départ d'Adonis pour la chasse* sont toutes deux inspirées des peintures trouvées près des *Sette Sale* et enfin dans le dernier dessus-de-porte se trouve la copie de la peinture de *Coriolan*.

Le décor de la galerie fut réalisé dans les années 1760-63, au moment où le cardinal Albani cédait au roi d'Angleterre George III, par l'intermédiaire de James Adam, les recueils de dessins de peintures antiques qu'il avait en sa possession, notamment le *codex Vittoria*, comprenant des œuvres de Bartoli, et les volumes du *Musée de Papier* de Cassiano dal Pozzo⁴⁸². Il est fort probable que les sujets des médaillons en grisaille de la grande salle ont été copiés de dessins de Bartoli, permettant ainsi d'en garder une trace dans la collection

⁴⁷⁷ Selon Messineo, ces décors ont pu être exécutés entre 1721, date du début des travaux de restructuration du palais, et 1779, date de la mort d'Albani, *Ibidem* ; Fusconi 1996, *passim*.

⁴⁷⁸ Messineo remarque que le peintre s'est inspiré de gravures de Bartoli et non de dessins car les couleurs ne correspondent pas, *Ibidem*.

⁴⁷⁹ Le décor de la Galerie du Parnasse a été conçu pour rivaliser avec les villas des anciens romains. Röttgen Steffi, « Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann - Idee und Gestalt des Parnass in der villa Albani », *Storia dell'arte*, 1977, vol. CV, n°2, p. 152. Röttgen développe dans cet article toute la genèse de la composition et les influences de Mengs.

⁴⁸⁰ Schröter Elisabeth, « Die Grisaillefresken des Niccolò Lapiccola », *Forschungen zur villa Albani*, Berlin, 1982, p. 261. Mengs fait peindre les médaillons périphériques en grisaille, par Niccolò Lapiccola, d'après des dessins de son ouvrage *L'art du Bas-relief*. Or, seul l'un de ces dessins correspond à un bas-relief, tandis que les autres sont des copies de peintures antiques retrouvées au XVII^e siècle.

⁴⁸¹ L'une d'elles représente la *Nova Nupta*, copie d'une intaille très célèbre au XVIII^e siècle, Schröter 1982, *passim*.

⁴⁸² James Adam, le frère du peintre Robert Adam, fit cette acquisition en 1762. Prosperi Valenti 1993, p. 28. James Adam acheta le codex pour 14 000 couronnes. Cette vente se fit à l'insu de Winckelmann voir la note de Daniela Gallo, dans Winckelmann 2005, p. 621, 36.

Albani avant que le cardinal ne s'en sépare⁴⁸³. Selon Winckelmann, le cardinal Albani semble avoir eu un attachement particulier aux fragments de peintures antiques autrefois dans la collection Massimi. En effet, dans une lettre à Stosch, Winckelmann lui demande de lui procurer une gravure représentant la peinture *d'Auguste et sa cour*. Winckelmann pensait que cette peinture appartenait à Massimi avant de passer dans la collection Mead et il écrit à Stosch qu'il en avait besoin pour la villa du cardinal : *Wir haben es nöthig zu einem Gemählde in des cardinals villa*⁴⁸⁴. Cela signifie donc que la gravure devait servir de modèle à l'un des décors car Albani pensait qu'elle avait fait partie de la collection Massimi⁴⁸⁵.

On retrouve des médaillons en grisaille du même type dans le décor d'un palais romain, le palais Colonna sur l'Esquilin, dont l'exécution a précédé de quelques années celle du décor de la villa Albani⁴⁸⁶. Ces médaillons, réalisés par Stefano Pozzi entre 1755 et 1761, dans le Salon turc du palais, sont copiés des gravures de Bartoli publiées dans *le Pitture antiche del sepolcro dei Nasonii*, dont une nouvelle édition, en latin, avait vu le jour en 1750⁴⁸⁷.

D'autres salles de la villa Albani présentent des décors inspirés de peintures antiques, au *Casino* et dans le pavillon du billard⁴⁸⁸. Les modèles qui sont utilisés ne sont pas les copies de Bartoli mais des peintures retrouvées à Pompéi, des figures volantes représentant des danseuses et des couples de centaures et ménades, provenant de la maison de Cicéron à Pompéi, dont les gravures ont été publiées dans le premier tome des *Antichità*, en 1757⁴⁸⁹. Ce sont très probablement ces gravures qui ont servi de modèle aux peintres ayant décoré ces salles, Albani ayant sans doute reçu le premier volume des *Antichità* en cadeau de la part du

⁴⁸³ Les scènes sont : La Nova Nupta, Alceste devant Hades (*Nasonii*), Naissance d'Adonis (*Sette Sale*), Hippolyte devant Phèdre (*Sette sale*), scène dionysiaque (Bartoli relief Farnèse, puis Naples, thiasse dionysiaque), Coriolan (*Domus Aurea*), ...

⁴⁸⁴ Lettre de Winckelmann à Stosch, du 20 juin 1761, Winckelmann, *Briefe*, II, p. 160.

⁴⁸⁵ Je ne sais pas si cette œuvre a finalement été peinte ; je ne l'ai pas remarquée lors de ma visite de la villa Albani.

⁴⁸⁶ Pacia Amalia, « Esotismo, cultura archeologica e paesaggio negli affreschi di Palazzo Colonna. », dans Elisa Debenedetti (éd.), *Ville e palazzi, illusione scenica e miti archeologici, (Studi sul Settecento romano, 3)*, Rome, 1987, p. 133.

⁴⁸⁷ Bellori Bartoli, 1750. Pacia 1987, *passim*. Pacia note que cette période voit un regain d'intérêt à Rome pour les peintures antiques sous l'influence de personnalités comme Bottari, qui signe la préface de l'édition de cet ouvrage, et qui entre 1749 et 1752 entreprend des fouilles dans les catacombes romaines. On peut également imaginer que ce phénomène est dû à la nouvelle des découvertes faites à Herculaneum.

⁴⁸⁸ Voir Allroggen-Bedel Agnes, « Abhängigkeit von antiken Vorbildern », dans Beck Herbert et Bol Peter Cornelis (éd.), *Forschungen zur Villa Albani, Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin, 1982, p. 333-346.

⁴⁸⁹ *Antichità* I, pl. 17 à 28.

roi de Naples, comme nombre de personnalités influentes s'intéressant aux antiquités⁴⁹⁰. Il est vrai que Winckelmann tenait ces figures pour les plus belles découvertes à ce jour, et cela pourrait être la raison pour laquelle elles ont été choisies pour décorer ces salles⁴⁹¹; cependant, comme nous l'avons souligné précédemment, les peintures d'Herculanum étaient peu accessibles et peu connues et les volumes des *Antichità* permettaient aux personnes n'ayant pas eu la chance d'aller à Herculanum ou Portici de découvrir ces peintures⁴⁹². Le volume I eut une plus grande diffusion que les volumes suivants, et l'on peut imaginer qu'Albani ne possédait que celui-ci⁴⁹³. Le fait de représenter et de copier ces peintures dans le décor de sa villa témoigne de la volonté du cardinal Albani de posséder l'image d'œuvres dont la reproduction et la diffusion étaient sévèrement réglementées par les autorités napolitaines. Albani a en quelque sorte détourné cette interdiction et ce décor était précurseur, puisque l'intégration de motifs de Pompéi dans les peintures décoratives ne se développa en Europe que dans le dernier quart du XVIII^e siècle, favorisé par l'apparition de rééditions des *Antichità*, dans un format plus économique et plus accessible.

Ce remploi de compositions et la réappropriation de scènes tirées de la peinture antique, sont dus au succès croissant que cet art acquiert dans les milieux aristocratiques et antiquaires tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, ainsi qu'à la postérité de l'œuvre de Pietro Santo Bartoli. Ses dessins deviennent en effet, tout au moins au XVIII^e siècle, une référence en matière de peinture antique, mais aussi de goût. Les deux commanditaires principaux, le cardinal Massimi au XVII^e siècle, et le cardinal Albani au XVIII^e siècle, sont tous deux des amateurs de peintures antiques et des copies de Pietro Santo Bartoli. Albani a d'ailleurs hérité d'une partie de la collection de dessins de Massimi.

Le cardinal Albani, grand collectionneur de marbres antiques, ne possédait semble-t-il dans sa collection que deux fragments de peintures antiques, alors que Massimi en avait une petite dizaine⁴⁹⁴. Sans doute Albani appréciait-il mieux les peintures antiques lorsqu'elles étaient

⁴⁹⁰ Selon Stefano Morcelli ces peintures ont été faites par Lapiccola, Bicchierari et les deux (Fattori), voir Morcelli Stefano, *Indicazione antiquaria per la villa suburbana dell'eccellentissima cas Albani*, Rome, P. Giunchi, 1785 et Allroggen-Bedel 1982, *passim*.

⁴⁹¹ *Die allerschönsten sind die Figuren der Tänzerinnen und der Centauren, von etwa einer Spanner lang, auf einem schwarze Grunde, welche von einem großen Meister Zeugniß geben : denn sie sind flüchtig wie ein Gedanke, und schön wie von der Hand der Grotten ausgeführt*. Voir Winckelmann 1997, I, p. 86.

⁴⁹² Allroggen Bedel 1982, *passim*.

⁴⁹³ Pour la diffusion des volumes des *Antichità*, voir p. 153 et suiv.

⁴⁹⁴ Gentile Ortona 1993, n. 48. Ces deux fragments sont le *Sacrifice à Mars* (voir catalogue fiche 14) et un *Paysage*. Le *Sacrifice à Mars* est une contrefaçon réalisée probablement par Giuseppe Guerra.

reproduites par Bartoli, c'est-à-dire transposées dans un style et une tonalité plus proches des goûts esthétiques de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle.

Les peintures antiques ont donc inspiré les artistes pour la réalisation de peintures murales depuis la Renaissance. Au cours des siècles, les motifs représentés ont changé, et l'on est passé de la représentation des grotesques à la copie de scènes historiées, comme *Coriolan* ou les scènes du tombeau des *Nasonii*. Ce glissement vers les « tableautins » est dû à l'apparition d'un intérêt pour les saynètes présentes dans les peintures antiques, que l'on commençait à déposer. La copie de ces œuvres a joué également un rôle extrêmement important dans l'évolution du goût, car elle a contribué à la diffusion de modèles, souvent des tableautins sortis de leur contexte. P. S. Bartoli a largement participé à ce phénomène.

Cependant, il faut noter que la copie de peintures antiques sur les murs des palais privés reste relativement rare avant les années 1760. Les décors inspirés des peintures antiques réalisés avant cette période ont été commandés par des collectionneurs qui se sont précocement intéressés à cet art. Le cardinal Albani a fait représenter dans trois de ses demeures des peintures antiques en donnant aux peintres comme modèles des gravures ou des dessins de Bartoli. Albani possédait alors la plus importante collection de dessins de cet artiste et le choix de les faire représenter sur ses murs avant de vendre ces recueils n'est pas anodin.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les modèles pris chez Bartoli sont peu à peu délaissés pour les peintures d'Herculanum et de Pompéi, dont les gravures commencent à être publiées. On observe alors un nouveau déplacement de l'intérêt, les petits motifs, comme les *putti* ou les figures volantes, représentés dans de nombreuses vignettes dans les *Antichità*, étant plus volontiers copiés par les peintres que les scènes historiées. Enfin la représentation des décors du troisième et quatrième style dans leur intégralité inspirent les peintres néoclassiques, comme Robert Adam, qui recréent un décor pompéien dans les *country houses* britanniques⁴⁹⁵.

À Naples, le contrôle de la diffusion des représentations des peintures jouait un rôle politique extrêmement important. Il permettait d'asseoir le pouvoir du roi et d'augmenter le prestige de sa collection. Les volumes des *Antichità* ne furent distribués qu'au bon vouloir du roi et il

⁴⁹⁵ Sur les décors réalisés par Robert Adam, voir Harris Eileen, *The genius of Robert Adam, his interiors*, New-Haven, 2001. Selon Christian Michel, c'est lorsque les artistes commencent à tenter de copier les peintures antiques avec les techniques anciennes que commence le retour à l'Antique, c'est-à-dire le point de départ du néoclassicisme. Michel 1984, p. 105.

était interdit de copier les peintures dans le musée de Portici ou sur les sites⁴⁹⁶. Les reproductions des peintures d'Herculanum et de Pompéi participaient au prestige du royaume et c'est sans doute pour cette raison que leurs motifs servirent à décorer les objets sortant de la manufacture royale de porcelaine, dans les deux dernières décennies du XVIII^e siècle⁴⁹⁷.

2. Le débat sur la restauration des peintures antiques

Le rassemblement et la collection d'œuvres d'art antiques rend de plus en plus nécessaire leur restauration. Les sculptures antiques, recherchées depuis la Renaissance, étaient fréquemment réintégrées par des sculpteurs contemporains, leurs lacunes n'étant que très rarement acceptées comme telles⁴⁹⁸. Seules quelques pièces exceptionnelles, comme le *Torse du Belvédère* ou *Pasquino*, étaient laissées fragmentaires. Le *Torse du Belvédère* était regardé comme un témoin des effets du temps sur les antiquités. La restauration des œuvres s'effectuait en fonction du sujet que l'on croyait y reconnaître et l'on y ajoutait des personnages ou des attributs afin d'appuyer la prétendue iconographie de la scène.

Les peintures antiques découvertes au XVII^e siècle étaient retouchées et les repeints étaient souvent en accord avec l'idée que se faisaient les artistes de la peinture.

C'est au début du XVIII^e siècle seulement que les repeints sur les peintures antiques cessent d'être indispensables, voire sont peu appréciés. En effet on commence alors à faire la distinction entre les parties originales d'une œuvre et les parties restaurées, pour les marbres mais aussi pour les peintures. Winckelmann, par exemple, y est très attentif et conseille de prêter attention aux restaurations avant de faire un commentaire sur une œuvre, car sinon il pourrait être faussé.

C'est alors qu'apparaissent les premières interrogations sur la légitimité de la réintégration des œuvres. Les restaurations faites par Carlo Maratta à la Farnésine sur les peintures de Raphaël sont critiquées par plusieurs auteurs, dont Jonathan Richardson et Giovanni Bottari⁴⁹⁹.

Richardson, à ce propos est sévère avec Maratta : « Charles Maratti, (...) tout excellent maître qu'il était, loin de rétablir l'ouvrage de Raphaël, ruiné par la longueur du temps, l'a plus gâté

⁴⁹⁶ Voir p. 140 et suiv.

⁴⁹⁷ A ce sujet, voir Caròla-Perrotti Angela (éd.), *Le porcellane dei Borbone di Napoli*, [cat. exp., Naples, 16 décembre 1986, 30 avril 1987], Naples, 1986.

⁴⁹⁸ Pour l'histoire de la restauration des sculptures en Italie depuis la Renaissance, voir Rossi Pinelli 1986.

⁴⁹⁹ Conti 1969-70, p. 83 et suiv. Panza Pierluigi, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento*, Milan, 1990, p. 213.

que le temps n'avait fait, ou n'aurait pu faire »⁵⁰⁰. L'auteur fait valoir le fait que les restaurations de Maratta ont elles-mêmes pu s'obscurcir depuis l'intervention du peintre, mais il ajoute : « Il est certain que l'ouvrage entier, tel qu'il est aujourd'hui, ne répond point du tout à l'idée qu'on s'en doit former par avance, sur le nom de Raphaël, sur la haute renommée de l'Ouvrage, & même sur les estampes qu'on en a; & l'on est fâchés d'y trouver tout le contraire »⁵⁰¹. On peut vraisemblablement se demander si Richardson n'a pas été déçu lors de sa visite de la Farnésine, simplement à cause du fait qu'il avait pris connaissance des décors par des estampes, et s'était imaginé une œuvre entièrement différente. L'intervention de Carlo Maratta est bien documentée puisque Gian Pietro Bellori en parle de façon assez détaillée dans deux de ses ouvrages⁵⁰². Il semble que le peintre ait été assez respectueux de l'œuvre de Raphaël car il n'a utilisé que des matériaux réversibles pour ses retouches⁵⁰³. Il a également rechampi entièrement le ciel, dont l'azurite originale avait considérablement noirci car la galerie était restée ouverte pendant cent quarante ans, laissant les peintures à l'air libre⁵⁰⁴. Les critiques les plus vives concernaient cette opération, et les retouches des figures, qui selon les mécontents auraient ainsi perdu la manière de Raphaël⁵⁰⁵. Il est difficile de savoir dans quel état se trouvaient les peintures lorsque Richardson les a vues, trente ans après la restauration de Maratta. Il semblerait que la tonalité du ciel ait été jugée trop sombre et trop crue, engendrant un contraste trop fort avec les figures⁵⁰⁶.

⁵⁰⁰ Richardson 1728, III, p. 189.

⁵⁰¹ *Ibidem*.

⁵⁰² G. P. Bellori, « Della riparazione della Galleria del Carracci del Palazzo Farnese, e della Loggia di Raffaello alla Lungara », in *Descrizione delle immagine dipinte da Raffaello d'Urbino*, Roma, 1695. (p. 190-191) ; Lioni Ottavio, « Memoria de' risarcimenti fatti nelle stanze dipinte da Raffaello d'Urbino », « Vita di Carlo Maratta », dans *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII*, Rome, Antonio de' Rossi, 1731. Cette intervention débute en mai 1693.

⁵⁰³ Maratta a utilisé la pierre noire et le pastel. Certaines de ses retouches sont encore visibles *in situ*. Voir Sorgoni Tiziana, « Il restauro marattesco : progettazione e tecnica », dans Varoli-Piazza Rosalia (éd.), *Raffaello, la loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Milan, 2002, p. 320.

⁵⁰⁴ Certaines lacunes correspondaient aux trous de boulin des échafaudage. A propos de cette restauration voir Panza 1990, p. 213, Varoli-Piazza Rosalia, « In difesa del restauro dei dipinti », dans Varoli-Piazza Rosalia (éd.), *Raffaello, la loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Milan, 2002, p. 271-295, et surtout Sorgoni 2002.

⁵⁰⁵ Sorgoni 2002, p. 297. Il est difficile aujourd'hui d'imaginer l'aspect du décor avec son ciel d'azurite, ou de smalt, bleu très sombre, car ces deux couches ont été entièrement éliminées lors de la restauration de 1930, et remplacées par une teinte bleu clair. Des copies en couleur, anciennes, subsistent et peuvent aider à avoir une vision de l'œuvre avant cette intervention. Une copie de Pompeo Batoni, datant de 1755 est donnée par Varoli-Piazza 2002, p. 294.

⁵⁰⁶ Barucci Luisa, « Gli azzurri della loggia di Psiche », dans Varoli-Piazza Rosalia (éd.), *Raffaello, la loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Milan, 2002, p. 174. Plus tard, au XIX^e siècle, les critiques concernent l'altération du ciel de Maratta.

Dans son ouvrage, *Raccoltà di lettere...*, Giovanni Bottari indique qu'on ne devrait pas repeindre les fresques : *Parlandosi d'opere fatte a buon fresco, non possono ritoccarle né meno gli autori medesimi senza deteriorarle*⁵⁰⁷.

L'opinion de Bottari est éloignée de celle que proposait Bellori au moment où Maratta exécutait ces restaurations. Bellori pensait que c'était une erreur de croire que l'on ne pouvait rien faire d'autre que d'essayer de conserver dans les meilleures conditions possibles les restes de ces œuvres admirables⁵⁰⁸. Il savait que ses successeurs ne comprendraient pas pourquoi les peintures n'ont pas été restaurées comme les sculptures⁵⁰⁹.

Avec l'évolution des idées concernant la retouche, les peintures antiques retrouvées ne sont plus aussi largement repeintes. Celles qui ont été retrouvées avant le XVIII^e siècle sont alors décrites avec leurs repeints modernes. *La Vénus Barberini*, prétendument repeinte par Carlo Maratta, voit sa restauration sévèrement critiquée. Winckelmann note dans son journal : *La Venere antica ha un colorito come in Tiziano: una carne tenera e delicata. Le Cupidine di Carlo Maratta sono colorate molto più aspramente e color mattone. La testa restaurata della Venere sembra aver qualcosa di simile alla Madonna*⁵¹⁰. Winckelmann, dans cette description, fait bien la différence entre les parties originales et les parties restaurées de la peinture⁵¹¹. Cette distinction est pour lui un élément fondamental dans l'étude notamment de la sculpture antique : « La plupart des erreurs commises par les savants en matière d'antiquités proviennent d'un manque d'attention aux intégrations, car on n'a pas su distinguer les ajouts destinés à remplacer les morceaux mutilés et perdus de ce qui est véritablement antique. Il faudrait consacrer tout un volume à ces erreurs, car les antiquaires les plus savants ont failli sur ce point » écrit-il⁵¹².

⁵⁰⁷ Bottari Giovanni Gaetano, *Raccoltà di lettere sulla pittura scultura ed architettura*, Rome, Marco Pagliarini, vol. I, 1754, p. 239, cité dans D'Alconzo Paola, *Picturae Excisae, conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, (Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei, 8), Naples, 2002, p. 37.

⁵⁰⁸ *È certo un inganno comune a credere, che non si possa fare altro, che attendere a conservare al meglio che si può, gli avanzi del tempo, e le venerabili reliquie di così mirabili lavori.* Voir Bellori 1695, p. 190-191, cité par Panza 1990, p. 214.

⁵⁰⁹ *È però vero che i posterì (...) ci riprenderanno di poca carità, e forse d'ingiustizia, che si sia negato di fare alla Pittura quella cortesia, che s'usa verso la Scultura, la quale vede frequentemente ristorate le sue statue col rifacimento delle gambe, o delle braccia, e tavolta della testa per sostenere il massiccio, ed il resto della figura.* Bellori, cité par Panza 1990, p. 214.

⁵¹⁰ Winckelmann, cité par Raspi Serra 2002, I, p. 166.

⁵¹¹ Winckelmann critique Richardson et Montfaucon car ceux-ci ne font pas cette différence, Rossi Pinelli 1986, p. 241.

⁵¹² Winckelmann 2005, p. 54.

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, on commence donc à prendre conscience de la valeur historique de l'œuvre et de ses lacunes. Les restaurations, auparavant acceptées et faisant en quelque sorte partie de l'œuvre, sont alors regardées comme des ajouts contemporains, qui n'ont pas la même valeur que l'Antiquité. En prenant conscience de la différence entre l'original et ses parties restaurées, on prend conscience du temps qui les sépare. L'Antiquité appartient au passé. Elle ne peut être imitée par les contemporains, ni égalée. La définition de l'original fera apparaître aussi la notion de contrefaçon.

3. Contrefaçons de peintures antiques

Au XVII^e siècle, la frontière entre la copie, la réplique et l'original était relativement floue. La notion d'original, au sens où nous l'entendons actuellement, c'est-à-dire l'œuvre unique et inimitable n'existait pas. Certains grands maîtres étaient reconnus, bien sûr, mais il n'était pas rare qu'on leur attribue des œuvres qui proviennent de leur atelier, alors que ces mêmes œuvres auraient dû, pour plus de précision, être nommées avec les termes « école de ... ». Cependant, à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, l'original commence à avoir une certaine valeur, que Félibien définit comme suit dans ses *Conférences* : « S'il y a des choses qui semblent favoriser l'originalité d'un ouvrage, il y en a aussi qui paraissent la détruire; comme la répétition du même tableau, l'oubli où il a été durant beaucoup de temps, & le prix modique qu'il a coûté. Mais encore que ces considérations puissent être de quelque poids, elles sont souvent très frivoles faute d'avoir été bien examinées »⁵¹³. La valeur d'une œuvre dépend donc de son caractère unique, de l'intérêt qu'on lui a porté et de la valeur marchande qu'il a eue.

Au cours du XVIII^e siècle, la notion d'œuvre unique et de style propre à un artiste se précisa. L'existence de l'original, auquel on conférait une certaine valeur, eut pour conséquence l'apparition des faux. Si un tableau avait de la valeur parce qu'on pouvait l'attribuer à une école ou un artiste, pourquoi ne pas imiter ce style dans une œuvre afin qu'elle acquiert la même valeur ? Avec la notion d'original apparaissait donc le faux, qualifié alors de supercherie : le faussaire dupait les amateurs d'art, en les trompant sur l'origine de son œuvre.

Les contrefaçons de peinture antique sont donc apparues à la fin du XVII^e siècle, dans le cercle des collectionneurs romains amateurs de peintures et de mosaïques antiques. Dans le cas des contrefaçons de la collection Barberini, leur fabrication avait probablement répondu à

⁵¹³ Félibien 1706, p. 194-195.

une demande du collectionneur⁵¹⁴. Au début du XVIII^e siècle, avec le développement de l'intérêt pour cet art, qui touchait alors également les voyageurs du Grand Tour, la fabrication de contrefaçons se poursuivit, mais cette fois-ci aux dépens des collectionneurs. Nous allons voir à présent comment plusieurs amateurs d'antiquités britanniques ont été dupés par des faussaires romains.

a) Esculape, Sept divinités

Au début du XVIII^e siècle, deux collectionneurs anglais, le Docteur Mead et le comte de Pembroke, qui collectionnaient les antiquités, achetèrent chacun un fragment de peinture antique. D'autres de leurs compatriotes ont probablement fait le même genre d'acquisition, comme Sir John Clerk of Penicuik, qui avait dans sa collection *traces of a picture of ancient workmanship*, ou Sir Hans Sloane, qui acheta deux fragments de peinture antique représentant une *Amazone* et un *Guerrier*⁵¹⁵. Cependant le manque d'information sur ces œuvres nous empêche de les mentionner ici⁵¹⁶.

Le fragment acheté par Mead représentait *Esculape*. Il en avait fait l'acquisition, probablement grâce à un intermédiaire se trouvant en Italie, dans les années 1720, car une copie de cette peinture sans doute réalisée par Gaetano Piccini a été faite à Rome dans ces années-là⁵¹⁷. La provenance de cette peinture était indéterminée, et elle est aujourd'hui perdue, on ne la connaît que par la copie conservée dans le *recueil Topham*.

Pembroke constitua une importante collection de statues antiques, et acheta un grand nombre de marbres à Rome pendant l'année 1726⁵¹⁸. C'est probablement au même moment qu'il fit l'acquisition du fragment de peinture murale représentant *Sept divinités* et dont la provenance

⁵¹⁴ Voir p. 51 et suiv.

⁵¹⁵ Voir catalogue fiches 4 et 5. Sur la collection Sloane, voir Jenkins Ian, « Sloane's repository of time », in *Sir Hans Sloane Classical antiquities* Londres, 1994, p. 167-173. Ces deux peintures ont été vues par Wright lors de son séjour à Rome, voir Wright 1730, p. 300. Selon lui les fragments proviendraient de Tivoli.

⁵¹⁶ Scott 2003, p. 35.

⁵¹⁷ Voir catalogue fiche 7. Cette copie se trouve dans le *recueil Topham*, Eton, Bn 4, 68. Ashby 1914. Une inscription au revers du dessin mentionne l'appartenance à Mead : *Pictura antiqua in Pinacotheca Cl. Richardi Meade M. D. osservata*. Le biographe du Docteur Mead indique qu'il aurait acheté un fragment de peinture antique lors de son séjour en Italie, en 1695. Je pense qu'il ne s'agit pas de la peinture d'*Esculape*, car selon moi la copie du *recueil Topham* a été faite à partir de l'œuvre, en Italie dans les années 1720.

⁵¹⁸ Scott 2003, p. 39-49.

supposée était le temple de Junon à Palestrina⁵¹⁹. Une reproduction de cette œuvre se trouve aussi dans le *recueil Topham* et a probablement également été réalisée par Piccini⁵²⁰.

Les dessins des peintures acquises par Mead et Pembroke laissent penser que les œuvres n'étaient pas de véritables peintures antiques : les compositions sont étranges, et même si quelques détails ont sans doute été changés par l'artiste sur la copie, elles sont très éloignées des peintures romaines⁵²¹. De plus, le personnage d'Esculape dans la peinture de Mead est très similaire à un personnage présent sur un bas-relief de la collection Albani, dont une reproduction se trouve aussi dans le *recueil Topham*⁵²². Il semble en être directement copié. Ainsi le faussaire connaissait ce bas-relief ou sa reproduction, il était donc actif dans l'entourage de Francesco Bartoli ou d'Alessandro Albani. Enfin le sujet choisi n'est sans doute pas anodin : quelle composition pourrait plaire à un médecin autant que la reproduction d'Esculape ?

Les personnages représentés sur la peinture de Pembroke semblent eux aussi être copiés de dessins de l'atelier de Bartoli. En effet, cinq d'entre eux sont identiques à des figures se trouvant dans le *codex Capponiana* copiant des peintures des Bains de Constantin, réalisés par Piccini⁵²³.

L'auteur de ces contrefaçons est donc à rechercher dans l'entourage de Bartoli. Il est possible que cela soit Gaetano Piccini, comme le suppose Louisa Connor⁵²⁴.

A peine les collectionneurs britanniques s'intéressaient-ils aux peintures antiques déposées que les faux apparaissaient. La réponse des faussaires à la demande des voyageurs du Grand Tour a été extrêmement prompte. Ce n'est pas un hasard si les auteurs de ces contrefaçons font partie des artistes réalisant des copies d'antiquités, notamment de peintures et mosaïques antiques pour les voyageurs du Grand Tour : ils connaissaient bien ces œuvres et connaissaient les attentes de leurs clients.

⁵¹⁹ Voir catalogue fiche 8. Selon Connor, cette peinture proviendrait de Lanuvina. Elle pense que Pembroke l'aurait achetée avant 1725 mais ne dit pas pourquoi. Connor Bulman 2001, p. 234.

⁵²⁰ Eton, Bn 4, 69. Ashby, 1914. L'inscription suivante se trouve au revers du dessin : *Pictura antiqua penes Thomam Comtem de Pembroke*.

⁵²¹ Il est difficile d'avoir plus d'informations sur ces peintures car ayant disparu, elles ne peuvent être jugées que par l'intermédiaire de leurs reproductions. La peinture des *Sept divinités* a été vue par Michaelis à la fin du XIX^e siècle. Celui-ci l'a jugée fautive. Il remarque en outre qu'il n'y jamais eu de temple de Junon à Palestrina. Voir Michaelis Adolf, *Ancient marbles in Great Britain*, Cambridge, University Press, 1882, p. 713, n° 205.

⁵²² La reproduction de ce bas-relief se trouve dans un volume portant le titre *Miscellanea* et contenant des dessins de peintures, mosaïques, bas-reliefs, etc., antiques. Eton, Bn 9, 24. La courte inscription sur le dessin ne permet pas d'identifier précisément l'objet, mais seulement son propriétaire : *in cab : D. Alex. Albani*.

⁵²³ Capp. 284, f. 4 ; 12 ; 23 ; 43 ; 45. Louisa Connor Bulman en a identifié quatre. Connor Bulman 2001, p. 234.

⁵²⁴ *Ibidem*.

La motivation du faussaire était très probablement lucrative. Nous avons vu précédemment que Gaetano Piccini et Francesco Bartoli fabriquaient de fausses copies de peintures afin d'en vendre un plus grand nombre.

Faut-il voir également dans la fabrication de contrefaçons l'intention de se jouer des visiteurs étrangers, tout en évitant l'exportation du patrimoine romain ? La vente de contrefaçons aux collectionneurs étrangers ne concernait pas uniquement les peintures antiques. De nombreuses sculptures antiques acquises par Pembroke se sont révélées plus tard être des faux ou des pastiches⁵²⁵.

b) L'Amour endormi

Les contrefaçons présentées dans le paragraphe précédent ne sont pas isolées. D'autres peintures prétendument antiques, apparaissent au même moment à Rome. Ainsi *l'Amour endormi* fragment appartenant à la collection Barberini, est souvent copié et cité, à partir des années 1728-1730, parmi les peintures antiques retrouvées à Rome⁵²⁶.

L'Amour endormi est très probablement la fresque située aujourd'hui au-dessus d'une porte au rez-de-chaussée du palais Barberini. S'il s'agit bien de la « peinture romaine » mentionnée au début du XVIII^e siècle, la non-authenticité est évidente. L'œuvre est très éloignée des peintures de l'Antiquité par le style, la composition et la technique. Richardson la décrit comme approchant « beaucoup de la manière du Corrège » pour les Grâces, « de la manière du Guide » pour l'Amour⁵²⁷. Il fait sans doute allusion à la fresque du Guide représentant un Amour endormi, elle aussi conservée au palais Barberini, dont l'attitude, le style et la facture sont très proches de ceux de la peinture prétendument antique⁵²⁸. Richardson a eu sans doute le loisir d'observer les deux œuvres lors de sa visite du palais Barberini⁵²⁹. Il note également que l'œuvre est bien conservée. Sans doute la compare-t-il avec d'autres peintures antiques qu'il a pu voir à Rome, comme les peintures des Bains d'Auguste, « détruits aujourd'hui »⁵³⁰, ou la *Dea Barberini*⁵³¹. Les tons pastels de *L'Amour endormi*, devaient en effet paraître plus

⁵²⁵ Michaelis 1882, p. 670 ; Scott 2003, p. 48-49.

⁵²⁶ Voir catalogue, fiche 6. *L'Amour dormant* se trouve dans le codex conservé à Eton, Bn 9, 10. La première mention de cette œuvre se trouve dans Richardson, voir Richardson 1728, III, p. 265. Une copie de la *Parque* se trouve aussi à Eton, Bn 9, 11, et elle est de même citée par Richardson 1728, III, p. 265. Pour les copies conservées à Eton, voir Ashby, 1914.

⁵²⁷ Richardson 1728, III, p. 275.

⁵²⁸ L'œuvre date de 1627. Sur cette fresque, voir Pepper S., « A rediscovered painting », *Apollo*, vol. XCI, 1969, p. 210.

⁵²⁹ Richardson ne décrit cependant pas *l'Amour endormi* du Guide dans son *Traité de peinture*.

⁵³⁰ Richardson 1728, III, p. 254. Cette affirmation est à nuancer car des restes de peinture sont encore visible aujourd'hui sur ce site. A ce propos voir De Vos 1990.

⁵³¹ Richardson 1728, III, p. 275.

éclatants que les couleurs de la *Dea*, qui était très repeinte, et qui devait probablement avoir alors un aspect sale et terne.

L'artiste qui a peint cette œuvre s'est inspiré du modèle de *l'Amour endormi* fréquemment représenté en sculpture antique ainsi que de la fresque du Guide. Il est possible que, comme l'auteur de *l'Esculape* et des *Sept divinités*, il ait fait partie des copistes de peintures antiques travaillant à Rome dans les années 1730.

Il peut paraître étrange aujourd'hui que cette peinture ait pu autrefois être prise pour antique. Au moment de sa fabrication, les peintures antiques étaient largement retouchées et les reproductions portaient l'empreinte du style du XVIII^e siècle. Le style moderne de *l'Amour endormi*, qui est évident aujourd'hui, n'était sans doute pas regardé comme tel dans les années 1730⁵³².

Ainsi, *Esculape*, *les Sept divinités*, et *l'Amour dormant* sont trois contrefaçons de peinture antique réalisées peu avant 1728. Il est possible que dans les années 1720-30, parallèlement à la réalisation de reproductions de peintures antiques destinées aux voyageurs du Grand Tour, des contrefaçons aient été fabriquées par les mêmes artistes pour les mêmes clients.

L'apparition de ces contrefaçons est la conséquence de la naissance d'une demande pour ces œuvres, de la part des collectionneurs romains aussi bien qu'étrangers. Les peintures murales antiques ont pris le statut d'antiquités à part entière, et sont maintenant dignes d'être copiées et collectionnées. Un collectionneur britannique, le Docteur Mead, s'intéressera particulièrement à cet art et fera acheter par des intermédiaires en Italie, plusieurs fragments de peintures antiques.

c) La collection du Docteur Mead

Le docteur Mead (1673- 1753), médecin reconnu, qui avait effectué un voyage en Italie dans les années 1692-1695, était, depuis lors, passionné d'antiquités. Il réunit une collection de livres, manuscrits, statues, médailles, pierres et dessins qui comptait parmi les plus importantes collections privées de son époque⁵³³. Il fit lors de son séjour en Italie l'acquisition d'une *tête de Sophocle* en bronze et d'autres objets qui constituèrent les prémices de

⁵³² Notons cependant que lorsque Paderni fait le tour des collections romaines pour dessiner des peintures antiques destinées à illustrer l'ouvrage de Turnbull, il ne reproduit pas cette œuvre. Aurait-il supposé qu'il s'agissait d'une contrefaçon ou bien plus simplement n'a-t-il pas eu accès à l'œuvre ?

⁵³³ *His collection of Antiques, Medals, Coins, Prints, and Drawings can be equalled by nothing in the Kingdom in the hands of a private man*. Voir Maty Matthew, *Authentic memoirs of the life of Richard Mead*, Londres, J. Whiston et B. White, 1755, p. 52.

l'importante collection qu'il allait constituer tout au long de sa vie⁵³⁴. En 1721 il acheta un grand nombre d'objets à la vente John Kemp, dont une partie des antiques provenait de la collection Arundel⁵³⁵.

Mead fut l'un des premiers collectionneurs non italien à collectionner la peinture antique. Outre l'acquisition de plusieurs dessins de peinture antiques⁵³⁶, il acquit plusieurs fragments, par l'intermédiaire d'Alexander Cunningham et Alan Ramsay, eux-mêmes en relation avec Paderni. Il acquit tout d'abord des peintures provenant de fouilles récentes, puis les peintures se trouvant dans la collection Massimi. Cinq d'entre elles furent publiées par Turnbull dans *A treatise...* puis dans *A curious collection of ancient paintings* ouvrage spécialement dédié à la collection du Dr Mead⁵³⁷. Nous allons examiner un peu plus en détail comment se sont faites ces acquisitions et pourquoi certaines d'entre elles sont sujettes à controverse du point de vue de leur authenticité.

Mead avait acquis à la vente Massimi les fragments de peinture antique que le cardinal avait dans sa collection. Ce sont les peintures relatives à l'histoire d'Adonis, que Mead connaissait probablement grâce à l'ouvrage de Bellori et Bartoli, ainsi que deux autres fragments, la *Figure féminine avec Modius* et le *Glaucos*⁵³⁸. Turnbull choisit de publier ces deux dernières peintures, sans doute parce qu'elles ne figurent pas dans l'ouvrage de Bartoli et Bellori. Alors qu'il indique dans *A treatise on Ancient Painting* que ces œuvres sont conservées au palais Massimi, il note, dans *A curious collection*, qu'elles se trouvent dans la collection du Docteur Mead. Il est probable que l'acquisition ait été faite entre-temps⁵³⁹.

La peinture *d'Auguste et sa cour* a été acquise par Alexander Cunningham pour le docteur Mead en 1737⁵⁴⁰. Ce dernier relate assez précisément dans son journal la façon dont il l'a achetée. Elle lui a été montrée pour la première fois par Camillo Paderni dans son atelier, le jour où il lui avait proposé, ainsi qu'à Ramsay et Turnbull, de faire le tour des sites conservant encore des peintures antiques : *We saw also a curious piece of the wall found in the Farnese*

⁵³⁴ Sutton Denys, « The Age of Sir Robert Walpole - British collecting IV », *Apollo*, vol. CXIV, 1981, p. 329.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ Mead a acheté le *codex Massimi*, voir p. 93. Il avait également demandé à Paderni de réaliser quelques copies de peintures antiques pour sa collection. *Camillo (...) has done several copies of ancient pictures for Dr Mead*, lettre de Ramsay à Cunningham, du 10 avril 1740, Forbes 1897, p. 141.

⁵³⁷ Turnbull 1740 ; Turnbull 1741. Voir p. 91 et suiv.

⁵³⁸ Bellori Bartoli 1680, pl. III, IV, V et VI.

⁵³⁹ Nous avons vu précédemment que cette acquisition a probablement été faite par Alan Ramsay, et que Camillo Paderni n'est sans doute pas étranger à la transaction.

⁵⁴⁰ Voir catalogue, fiche 9.

Gardens, in the Baths of Augustus, on which was a very curious group of ancient painting, which I afterwards purchased from Camillo for Dr Mead, of which I Caused Camillo to make a copy in water-colours. I sent the original home in a ship from Civita Vecchia for the Doctor at London; and, in case of accidents, kept the copy, and which I allowed Mr Turnbull to have a drawing made of for his book by the same Camillo Paderni. (See Turnbull's account of Ancient Paintings, in folio, where there is an exact copy of it. Also in Rollin's General History there is another print of it). I have also the copy in water-colours, done by Camillo at Rome, in my parlour at Prestonfield⁵⁴¹.

La peinture représentait l'Empereur entouré de ses proches, Agrippa, Horace, Mécène, tous facilement reconnaissables car leurs visages étaient semblables aux effigies des médailles⁵⁴². Auguste tend une couronne à un personnage, manquant sur le fragment, mais que les trois écossais identifient tout de suite comme Horace, et la scène se référerait à l'épisode d'Auguste rendant la couronne à Phraates⁵⁴³.

De toutes les peintures antiques de sa collection, *Auguste et sa cour* fut celle que le Docteur Mead préféra. Il y voit l'une des seules représentations de l'Empereur et de ses proches. Les jugements sur cette peinture en Angleterre sont mitigés et certains se gaussent de Mead. Alexander Pope trouve la peinture très curieuse⁵⁴⁴ ; Stukeley est plus sévère : *He [Mead] fancys it a club of Augustus, Mecaenas, Agrippa, Horace, Virgil, & a parcel of the like good company*⁵⁴⁵. Cette peinture fut relativement célèbre, même hors d'Angleterre, et Dubos, dans la troisième édition de ses *Réflexions*, ajoute une phrase à son sujet : « Monsieur Mead, si connu dans toute l'Europe par ses talents et par son amour pour les arts, a enrichi son cabinet d'un morceau de peinture antique qui s'est pareillement trouvé dans les ruines du palais des Empereurs, et il a fait graver ce précieux fragment. Il représente, à ce qu'on a sujet de croire, l'empereur Auguste, ayant à côté de lui Agrippa, Mécène et quelques autres personnes, et donnant une couronne à une figure qui ne paraît plus »⁵⁴⁶.

⁵⁴¹ *February* 17, Cunningham 1853 (2), p. 240. Dans son journal, Cunningham rapporte les vers latins qu'il a composé au sujet de cette peinture, lors de son retour en Angleterre. Forbes 1897, p. 123. Le sujet de cette peinture semble avoir fait travailler l'imagination de plusieurs amateurs d'antiquités.

⁵⁴² *Those who are acquainted with medals will easily find out his chief Attendants. Mecenias and Agrippa are there, and the remotest person is, not improbably, Horace*, Turnbull 1740, p. 173.

⁵⁴³ Turnbull 1740, p. 173. L'auteur cite Horace : *Carm. L. II. Od. II : Jus imperiumque Phraates Caesaris accepit genibus minor*, Ep. L. I. Ep. XII.

⁵⁴⁴ *The Court of Augustus (...)* which Mr Pope thought extremely curious, Forbes 1897, p. 123.

⁵⁴⁵ Stukeley William, [Lukis William Collings (éd.)], *The Family Memoirs of the Reverent William Stukeley, and the antiquarian and other corespondence of W. Stukeley*, Durham, Surtees Society, 1882, I, p. 303.

⁵⁴⁶ Dubos, 1740, p. 121-122. Le voyage en Italie de l'abbé Dubos date de 1701. Les oeuvres qui ont été découvertes depuis et dont il fait mention dans la seconde et dans la troisième édition de son ouvrage lui ont été

Le sujet lui-même, inhabituel en peinture romaine, mais très séduisant pour un collectionneur du XVIII^e siècle, suscite des doutes sur l'authenticité de la peinture. Ses petites dimensions (la gravure publiée par Turnbull est à l'échelle 1 : 1, et elle a pour dimensions 20 x 20 cm) ajoutent aux soupçons, car des scènes historiques dans la peinture romaine, aussi compliquées, sont rarement de si petite taille. Enfin, plusieurs contrefaçons du même type sont en circulation à Rome à ce moment-là. Bien que l'on ne puisse affirmer avec certitude qu'il s'agit d'une contrefaçon car sa localisation actuelle est inconnue, on peut le penser. L'auteur de cette œuvre pourrait être Paderni lui-même, car elle se trouvait dans son atelier le jour où les trois visiteurs britanniques l'ont vue pour la première fois. Mais elle pourrait également avoir été réalisée par Piccini, que nous avons supposé être l'auteur de deux autres contrefaçons, *L'Esculape* et les *Sept Divinités*. Piccini étant décédé en 1736 et la peinture d'Auguste et sa cour se trouvant dans l'atelier de Paderni en 1737, il est possible que ce dernier l'ait acquise après la mort du faussaire⁵⁴⁷.

L'Athlète, une autre peinture de la collection Mead, acquise avant 1740 puisqu'elle figure également dans la première édition de l'ouvrage de Turnbull, est conservée aujourd'hui au British Museum⁵⁴⁸. Cette peinture n'a pas été souvent mentionnée dans la littérature : outre la publication dans Turnbull, elle apparaît dans le catalogue de vente de la collection Mead, et enfin plus tard dans le catalogue du British Museum où elle est entrée sur don de Sir Matthew White Ridley en 1865⁵⁴⁹. Le style de l'œuvre, la palette employée, à base de terres, le format carré avec un bordure assez épaisse, le tout inséré dans un médaillon, l'attitude du personnage, qui semble être copié d'un des fragments Rospigliosi, tout cela fait penser à l'œuvre de Piccini⁵⁵⁰. Il est possible qu'il soit l'auteur de cette peinture, car il semblerait qu'il ait eu des précédents dans la contrefaçon de peinture antique. L'apparition tardive de cette peinture sur le marché par rapport aux deux autres contrefaçons qui lui sont attribuées,

communiquées par ses correspondants, Passionei et le cardinal de Polignac à Rome (1726), et l'Abbé Le Blanc, en Angleterre (1737). Voir Lombard A., *L'abbé Dubos, un initiateur de la pensée moderne, 1670-1742*, Paris, 1913, p. 169. La nouvelle de l'existence d'*Auguste et sa cour* lui a probablement été donnée par son correspondant en Angleterre, l'Abbé Le Blanc.

⁵⁴⁷ Il y a peu de chances que l'on découvre un jour le nom de l'auteur de cette œuvre. Si cette peinture était retrouvée, cela serait utile pour l'identification de l'artiste.

⁵⁴⁸ Voir catalogue, fiche 10.

⁵⁴⁹ Mead Richard, *Museum Meadianum sive Catalogus nummorum veteris aevi monumentorum ac gemmarum... quae... Richardus Mead... comparaverat*, Londres, A. Langford, 1755, p. 242 ; Hinks 1933, p. 62.

⁵⁵⁰ Le format fait penser aux reproductions de peintures antiques des différents recueils pour lesquels il a travaillé, voir annexe 5. Le fragment Rospigliosi qui ressemble à *L'Athlète* est la scène de couronnement du vainqueur. La peinture des *Sept divinités* était déjà copiée de cette série.

l'Esculape et les *Sept divinités*, est peut-être due au fait qu'elle ait été conservée dans la collection de l'artiste et vendue après sa mort.

Cette peinture, par sa taille et sa forme ronde, peut être rapprochée d'une peinture antique représentant *Glaucos*, ayant appartenu également à la collection Mead⁵⁵¹. La forme ronde donnée à un fragment de peinture antique semble être une pratique courante au début du XVIII^e siècle puisque deux autres « peintures antiques », conservée dans la collection Barberini, *La Parque* et les *Jeunes Garçons*, ont la même forme⁵⁵². Notons que ces deux peintures, malheureusement disparues aujourd'hui, étaient deux fois plus grandes que *L'Athlète* et *Le Glaucos*⁵⁵³.

Un inventaire non exhaustif des peintures antiques se trouvant dans la collection Mead est donné par le catalogue de vente après décès, publié en 1755⁵⁵⁴. L'exemplaire conservé à la British Library porte des annotations en marge donnant le nom des acquéreurs et parfois le prix des œuvres. Au moins deux des peintures de sa collection ne figurent pas à cet inventaire : il s'agit d'*Auguste et sa cour* et d'*Esculape*. On sait que Mead a souhaité que la peinture d'*Auguste et sa cour* demeure dans la collection familiale après sa mort. Elle ne fut donc pas vendue en 1755. Elle fut vendue chez Sotheby, en 1929, à un dénommé Fowler.

Esculape n'apparaît pas non plus dans le catalogue de Turnbull, et cela est étrange, puisque presque toutes les peintures de la collection Mead y sont présentes, ou sont tout au moins mentionnées. Deux hypothèses peuvent l'expliquer : Turnbull n'avait pas connaissance de cette peinture, car Mead ne la présentait pas aux visiteurs. La seconde hypothèse est que Mead s'est débarrassé de cette peinture avant 1740, pour une raison inconnue.

La collection de peintures antiques du Docteur Mead est sujette à controverses, à cause du fait que les fragments sont tous très repeints et certains sont des contrefaçons suspectées ou avérées. Stukeley, qui a eu l'occasion de voir les peintures de la collection, a des doutes sur

⁵⁵¹ Cette œuvre, censée avoir été retrouvée à la villa d'Hadrien, est elle aussi conservée au British Museum. J'en ai fait mention p. 41. Elle est publiée dans Turnbull 1740, pl. 26. Voir également Bellori 1664, p. 64 ; *Museum Meadianum*, p. 242 ; Reinach 1922, p. 44, n° 5 ; Hinks 1933, p. 43, fig. 51, n° 65 ; *Inventario Massimi* 1677, dans Pomponi 1996, p. 108, n° 217.

⁵⁵² Plusieurs peintures antiques des Bains de Constantin représentées dans le Codex Cappaniana par Piccini ont également cette forme, ainsi que plusieurs peintures se trouvant dans l'ouvrage de Turnbull.

⁵⁵³ Remarquons que la peinture d'*Auguste et sa cour* a sensiblement les mêmes dimensions que *L'Athlète* et le *Glaucos*. Faut-il voir une préférence de Mead pour les peintures de petites dimensions ?

⁵⁵⁴ *Museum Meadianum*, Londres, 1755. Outre les peintures de la collection Massimi et celles que nous venons de présenter, Mead possédait un fragment d'enduit peint provenant d'Herculanum, semble-t-il sans figure, décrit comme suit : *Parietis depictae fragmentum*. Il possédait plusieurs objets provenant de cette cité, peut-être lui ont-ils été envoyés par Paderni.

leur authenticité. Il écrit ainsi, probablement à propos de la série d'Adonis : *Dr Mead has gott (sic) some huge paintings of the antique as big as life ; they were taken up in the old buildings at Rome. Raphael studyed from them, & toucht (sic) them up too, as it seems to me. They are so fresh, the figures so round, & colours lively, that if they be genuine, we may conclude the ancients were great masters in that art*⁵⁵⁵. En ce début de XVIII^e siècle, les repeints sur les peintures antiques ne sont plus appréciés et sont regardés comme des ajouts qui falsifient la peinture. La remarque de Stukeley *if they be genuine*, montre que l'on commence à se soucier des questions d'authenticité. Cela prouve également que l'on était au courant que nul antiquaire n'était à l'abri d'une contrefaçon.

A partir de la fin du XVII^e siècle et pendant la première moitié du XVIII^e siècle, plusieurs artistes se spécialisèrent dans la copie de peintures et de mosaïques antiques. Ces dessins répondaient à une demande de plus en plus importante de la part des antiquaires et collectionneurs dont l'intérêt se portait à ce type d'œuvre. Les peintures antiques, qui auparavant étaient détruites ou laissées à l'abandon, faisaient l'objet d'une attention particulière lorsqu'on les retrouvait en fouilles, surtout à partir des premières décennies du XVIII^e siècle. Cet intérêt correspondait au travail de diffusion et de sensibilisation fait par P. S. Bartoli et G. Bellori durant la période précédente, dont l'apogée se situe aux alentours des années 1680, avec la publication des peintures du tombeau des *Nasonii*. La diffusion des peintures et mosaïques se poursuivit au début du XVIII^e siècle par la publication des *Pittura antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de' Nasoni* de Francesco Bartoli et Michelange De La Chausse. Dans cet ouvrage étaient citées des peintures et des mosaïques retrouvées au XVII^e siècle ainsi que d'autres, apparues plus récemment⁵⁵⁶. La curiosité des antiquaires pour les peintures antiques s'étendit aux voyageurs étrangers. Les fouilles effectuées sur le Palatin au début de la seconde décennie du XVIII^e siècle contribuèrent à ce phénomène. Les touristes, notamment les Britanniques, souhaitaient rapporter du matériel archéologique, et pourquoi pas, des peintures. Ils étaient toutefois bien souvent obligés de se contenter des copies de peintures et mosaïques. La demande d'œuvres de ce type conduisit à la fabrication de contrefaçons, élaborées par les artistes les plus familiers avec cet art, les copistes.

⁵⁵⁵ Lettre de Stuckeley à R. Gale, Londres, 25 juin 1739, Stukeley I, p. 312.

⁵⁵⁶ Il s'agit à l'origine d'un projet de P. S. Bartoli et de Bellori qu'ils n'ont pu mener à terme.



fragment d'endite stucato e dipinto.
età romana imperiale.
fond rouge noir - fide blue.
Ne ressemble à rien - Dans 1 belle cat
Bozere.

Je regard le
moment de voir
le muse, qui
est le photo du
le litte d'écriture
du sujet.

Je le donne
Saint lauren
son gulle. J
pas pompier
prière
à cel

II. Développement de l'intérêt pour les peintures murales antiques à l'extérieur de Rome

A. *Nouvelles découvertes de peintures antiques : Herculanum et Pompéi*

Au XVI^e siècle et au XVII^e siècle, des découvertes de peintures antiques ont été faites à Rome ainsi que dans d'autres régions d'Italie⁵⁵⁷. Dubos l'indique dans ses *Réflexions sur la poésie et la peinture*, au chapitre consacré à la peinture des Anciens : « Depuis deux siècles on en a déterré un (...) grand nombre, soit dans Rome, soit dans d'autres endroits de l'Italie »⁵⁵⁸. Il déplore la disparition de ces peintures, et ajoute qu'il n'en « est demeuré que les dessins »⁵⁵⁹. L'auteur explique en effet que des peintures avaient été retrouvées dans les environs de Naples au début du XVIII^e siècle : à Capoue, dans un cryptoportique, et à Pouzzoles, dans un lieu appelé « chambre de Vénus »⁵⁶⁰. Ce dernier site a été visité par un artiste romain, demeuré anonyme, qui en fit des copies et quelques-unes font partie du *recueil Topham*⁵⁶¹. Ces premières découvertes furent une sorte de préambule à une découverte plus importante, concernant la peinture antique qui eut lieu quelques années plus tard dans la même région : les fouilles d'Herculanum.

La découverte des cités ensevelies, Herculanum et Pompéi, eut lieu en plusieurs étapes. La tradition littéraire attestait la présence d'une cité romaine souterraine dans les environs de Naples, ensevelie lors de l'éruption du Vésuve en 79 après J. C. : on connaissait en effet la célèbre lettre de Pline le Jeune relatant la mort de son oncle, Pline l'Ancien⁵⁶². Par ailleurs, quelques découvertes fortuites faites au XVI^e siècle et XVII^e siècle pouvaient faire comprendre qu'on se trouvait sur le site de ces villes ensevelies : alors qu'il cherchait à dériver l'eau du Sarno vers Torre Annunziata par une tranchée traversant Civita, Domenico Fontana découvrit en 1592 des monnaies, des inscriptions et des marbres, mais aucune

⁵⁵⁷ Il semblerait que cela soit seulement à Rome que les antiquaires et collectionneurs aient pris conscience de l'importance de ces découvertes, les peintures trouvées ailleurs n'ayant pas fait l'objet d'une grande attention de la part du public.

⁵⁵⁸ Dubos 1733, p. 360.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ Les peintures de Capoue, trouvées en 1702, sont brièvement mentionnées par Dubos, *Ibidem*.

⁵⁶¹ Eton College Library, Bn 7, 2 à 34.

⁵⁶² Pline le Jeune, *Lettres*, VI, 16. Pour l'histoire de la découverte d'Herculanum avant les fouilles des Bourbons, voir Grell Chantal, *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIII^e siècle, (Mémoires et documents sur Rome et l'Italie méridionale, 2)*, Naples, 1982, p. 19-28.

conclusion n'en fut tirée⁵⁶³. Au XVII^e siècle plusieurs hypothèses furent émises pour l'emplacement d'Herculanum et Pompéi, mais sans que cela mène à aucune fouille⁵⁶⁴.

Au début du XVIII^e siècle, d'autres découvertes eurent plus de retentissement. Ainsi, en 1711, le prince d'Elbeuf, fit creuser un puits sur son terrain de Portici, où il faisait construire une maison⁵⁶⁵. On trouva alors des statues, des inscriptions et des peintures. Le prince emporta avec lui clandestinement trois statues de femmes d'une grande qualité et les offrit à son cousin Eugène de Savoie, qui les plaça dans son château à Vienne⁵⁶⁶. Elle furent ensuite achetées par Auguste III, électeur de Saxe, qui les transporta à Dresde où elles furent exposées⁵⁶⁷. Est-ce la renommée de ces œuvres ou bien la découverte de peintures qui attira l'attention sur Portici ? Sans doute les deux, car la nouvelle se répandit rapidement. Lors de leur séjour à Naples, les voyageurs, curieux de ces trésors, allaient à Portici afin de descendre dans le puits d'excavation. William Hammond, un britannique, s'y rendit 1731 et en a laissé un témoignage qui fut publié en 1740 dans *The Philosophical Transactions*. Il explique qu'en descendant dans le puits et en marchant un peu, on pouvait voir des maisons et des rues, mais que lui-même n'était pas descendu. *I have seen the well, which is deep, and a good Depth of Water at the bottom, that I never cared to venture down, being heavy, and the ropes bad*⁵⁶⁸.

La présence de maisons romaines à Portici et la bonne conservation de leurs décors peints, voire de leur mobilier, ne passèrent pas inaperçues dans le milieu antiquaire romain, bien que la nouvelle soit restée assez confidentielle. Dubos en témoigne : « En 1709 le prince Emmanuel d'Elbœuf, en faisant travailler à sa maison de campagne, située entre Naples et le

⁵⁶³ Grell 1982, *passim* ; Zevi Fausto, « Gli scavi di Ercolano », dans Ajello Raffaele (éd.), *Le Antichità di Ercolano*, Naples, 1988, p. 9-38.

⁵⁶⁴ Grell 1982, *passim*. En 1689 fut découverte une inscription mentionnant la ville de Pompéi sur des terres proches du Vésuve. Cependant, comme la ville antique était située ailleurs par les historiens, on n'y prêta pas beaucoup d'attention et les fouilles ne furent pas poussées plus avant. Voir Chevallier Elisabeth, « les fouilles d'Herculanum vues par les voyageurs du XVIII^e siècle », *Iter Italicum, les voyageurs français à la découverte de l'Italie ancienne*, Genève, 1984, p. 18-39. La ville moderne construite au-dessus de Pompéi s'appelle Cività, rappelant sans doute sa situation.

⁵⁶⁵ Chevallier 1984, *passim*. Certains auteurs, comme De Brosses ou Lalande, indiquent que le prince d'Elbeuf ne cherchait pas de l'eau, mais des marbres pour la réalisation de stucs dans sa maison en construction. Voir Lalande, *Voyage d'un français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Venise et Paris, t. VII, 1769, p. 99, cité par Chevallier ; De Brosses 1991, I, p. 597 : « Au commencement de ce siècle-ci, quelques habitants du village de Résina, faisant creuser un puits, trouvèrent plusieurs morceaux de marbre jaune antique et de marbre grec de couleurs variées. En 1711, le prince d'Elbeuf, ayant besoin de poudre de marbre pour faire des stucs dans une maison de campagne, qu'il faisait construire à Portici, fit excaver les terres à fleur d'eau, dans ce même puits où l'on avait déjà trouvé des fragments de marbre ».

⁵⁶⁶ Chevallier 1984, *passim*.

⁵⁶⁷ Chevallier 1984, *passim*.

⁵⁶⁸ Sloane William, « An account of the discovery of the remains of a City under-ground, near Naples; communicated to the Royal Society by William Sloane, Esq. », *Philosophical transactions*, Londres, vol. 456, 1740, p. 345. Selon Christian Michel, cette lettre serait mal datée, et la visite de Hammond aurait eu lieu après la reprise des fouilles par les Bourbons. Michel 1984, p. 107.

Mont Vésuve, sur le bord de la mer, trouva un bâtiment orné de peintures antiques ; mais je ne sache point que personne ait publié le dessin de ces peintures ... »⁵⁶⁹. De fait, les fouilles ne semblent pas avoir éveillé la curiosité du prince d'Elbeuf. Il n'est donc pas étonnant qu'il n'ait pas eu l'idée de faire copier les peintures qui y avaient été retrouvées. Le prince rentra à Vienne en 1720 après avoir vendu son terrain à un négociant napolitain⁵⁷⁰.

Les fouilles d'Elbeuf furent arrêtées par les autorités napolitaines et ne furent reprises qu'en 1738 par le roi Charles de Bourbon, qui avait acquis le terrain pour y construire un château de plaisance (fig. 38)⁵⁷¹. La motivation de Charles de Bourbon était sensiblement la même que celle du prince d'Elbeuf : il s'agissait de trouver du matériel que l'on pourrait employer dans la décoration de son palais en construction à Portici⁵⁷².

Dès les premières recherches, des marbres furent remontés⁵⁷³. Le roi décida alors d'engager d'importantes fouilles, pour des raisons à la fois économiques et politiques. S'il ne saisissait pas la portée que cette découverte pouvait avoir, il comprit tout de même assez vite l'importance du site et des objets que l'on pouvait y trouver⁵⁷⁴. Il pensait que la possession d'œuvres antiques rares et précieuses en grand nombre lui permettrait d'asseoir son pouvoir politique. C'est pour cette raison qu'il décida, dès le début des fouilles, que les découvertes ne devaient pas être diffusées. Les découvertes avaient une certaine confidentialité, gardée par l'interdiction faite aux visiteurs de copier les œuvres et les inscriptions.

⁵⁶⁹ Dubos 1733, p. 359. La date de 1709 pour les fouilles du prince d'Elbeuf est également donnée par Chantal Grell (Grell 1982, p. 31). Il semblerait cependant qu'elles aient été effectuées entre 1711 et 1716, voir Schnapp Alain, *La conquête du passé, aux origines de l'archéologie*, Paris, 1993, p. 242 et Chevallier 1984, *passim*.

⁵⁷⁰ Grell 1982, p. 45.

⁵⁷¹ Chevallier 1984, *passim*. Dans son *Traité de la peinture et de la sculpture*, Richardson faisait la remarque suivante : « Naples, Venise, & Gênes. Il n'y en pas une des trois qui le soit (fameuses) en Antiques, bien loin de là ». Voir Richardson 1728, III, p. 18. Cela signifiait que les découvertes du prince d'Elbeuf n'avaient pas éveillé la curiosité du public⁷.

⁵⁷² Chevallier 1984, *passim*.

⁵⁷³ Le 22 octobre 1738 correspond à la date officielle du début des fouilles, quand le premier ministre Monteallegre, Marquis de Salas, demande la reprise des fouilles du temple, à l'ingénieur en chef Giovanni Antonio Medrano. Quelques recherches avaient cependant été effectuées peu de temps auparavant par Alcubierre. Voir Strazzullo Franco, « Documenti per l'Ing. Rocco Alcubierre scopritore di Ercolano », *Atti della Accademia Pontaniana*, Naples, vol. XXIX, 1980, p. 263-296 et Caianiello Tiziana, « Restauri di sculture antiche a Portici », *Dialoghi di storia dell'arte*, vol. 6, 1988, p. 55.

⁵⁷⁴ L'identification du site posa quelques problèmes. Certains savants pensaient à Pompéi ou Rétina, une villa mentionnée par Pline, et d'autres à Herculaneum. Il s'agissait bien de cette dernière ville, comme le confirma une inscription remontée le 11 décembre 1738. Voir Chevallier 1984, *passim*.

1. Les fouilles et la dépose des peintures

Le site d'Herculanum fut exploité par le roi de Naples comme une mine, dont il fallait retirer le plus possible et le plus efficacement le minerai précieux. Charles de Bourbon tenait à être informé régulièrement des découvertes, et lorsque l'on ne remonta plus de matériel d'importance à Herculanum, les fouilles furent recentrées sur le site de Pompéi, plus facile à excaver et plus productif. Lorsque Charles de Bourbon quitta Naples pour le trône d'Espagne en 1759, c'est le ministre Tanucci qui fut chargé de veiller au bon déroulement des recherches. Il continua d'informer le roi des découvertes.

a) La direction des fouilles : Alcubierre et Venuti

La reprise des fouilles à Portici par le roi de Naples montra bien vite que le site à explorer était immense et qu'un minimum d'organisation était nécessaire.

Le roi choisit deux personnalités pour diriger les fouilles, un antiquaire, Marcello Venuti, et un ingénieur des mines, le général Alcubierre.

Marcello Venuti (1700-1755), natif de Cortone, partit en 1734 de Florence pour suivre Charles de Bourbon à Naples, comme surintendant de la librairie royale et du musée Farnese (fig. 39)⁵⁷⁵. Le 12 novembre 1738, il fut nommé « antiquaire du roi » et le souverain lui confia l'organisation et la mise en valeur de la collection Farnèse dont le roi avait hérité et qu'il avait ramenée à Naples⁵⁷⁶. Lorsque les premières découvertes furent faites à Herculanum, Marcello Venuti fut chargé de diriger les fouilles, en donnant son point de vue d'historien, tandis qu'Alcubierre s'occupait des problèmes techniques qu'une telle opération pouvait poser⁵⁷⁷. Le monument sur lequel débouchait le puits d'excavation fut identifié par Venuti, qui y reconnut le théâtre d'Herculanum d'après la forme des gradins. Une inscription retrouvée le 11 décembre 1738 confirma son idée⁵⁷⁸. Les escaliers du théâtre furent ensuite utilisés pour descendre au fond du puits.

Marcello Venuti avait également la fonction de guide auprès des visiteurs du site. Le Président De Brosses écrit à son propos, au Président Bouhier : « Je n'ai pu les voir qu'en

⁵⁷⁵ Strazzullo Franco, « Marcello Venuti scopritore di Ercolano », *Atti dell'Accademia Pontaniana*, vol. XL, 1991, p. 169-206. Voir aussi Gallo Daniela, « Ridolfino Venuti, antiquario illuminato », dans Barocchi Paola et Gallo Daniela (éd.), *L'Accademia etrusca*, (cat. exp. Cortone, Palazzo Casali, 1985), Cortone, 1985, p. 84-88.

⁵⁷⁶ Venuti don Marcello de, *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città d'Ercolano ritrovata vicino a Portici, villa della Maestà del Re delle due Sicilie, distesa dal cavaliere marchese don Marcello de Venutii*, Venise, Bernabo et Lazzarini, 1748, p. 54 : [la collezione Farnèse] *di cui per Reale Dispaccio in data dei 12 novembre 1738 io ne aveva avuto la soprantendenza.*

⁵⁷⁷ Il dirigea les fouilles de janvier 1738 à juin 1740. Voir Gallo 1985, p. 54.

⁵⁷⁸ Chevallier 1984, *passim* .

partie et en courant [les peintures d'Herculanum], quoique le chevalier Venuti, lieutenant de vaisseau et antiquaire du roi, eût fait de son mieux pour que l'on me donnât le loisir de satisfaire ma curiosité »⁵⁷⁹.

Le général Don Roque d'Alcubierre (1704-1780) était un ingénieur militaire espagnol qui avait également suivi Charles de Bourbon à Naples⁵⁸⁰. Il avait été choisi pour ses qualités d'ingénieur et n'entendait rien en matière d'antiquités, ce qui eût des conséquences fâcheuses pour les découvertes. Il fut critiqué pour cela, notamment par Winckelmann, qui affirme qu'il avait « aussi peu de rapport avec les antiquités que la lune avec les écrevisses, comme dit le proverbe italien »⁵⁸¹.

L'intention première des deux hommes était de poursuivre les fouilles à ciel ouvert. *Avrei desiderato che quel bellissimo teatro si fosse tutto scoperto in apricum* écrivit Venuti⁵⁸². Cependant cette idée fut rejetée par le roi pour des raisons économiques et pratiques : la lave ayant englouti Herculanum étant extrêmement dure, il était difficile de creuser et encore plus difficile d'éliminer cette masse de matériaux⁵⁸³. De plus, Herculanum se trouvait sous les villages de Portici et de Resina, et il aurait fallu déloger leurs habitants pour poursuivre les fouilles à ciel ouvert. Enfin le roi souhaitait récupérer le plus grand nombre d'objets possible avec un coût minimum. Le rôle d'Alcubierre fut alors d'organiser les fouilles en galeries souterraines, appelées *cunicoli*, en prenant soin que celles-ci ne provoquent pas d'effondrements de terrain entraînant les maisons qui se trouvaient en surface⁵⁸⁴.

Le site était donc exploité comme une carrière ou une mine. Pour éviter les éboulements, la terre déblayée lors du percement d'une galerie était rejetée dans la galerie précédemment creusée afin de la combler⁵⁸⁵. Les fouilleurs entraient dans les maisons souterraines en

⁵⁷⁹ Lettre du 28 novembre 1739, De Brosse 1991, p. 575.

⁵⁸⁰ Pour plus d'informations sur Alcubierre, voir Strazzullo 1980, *passim*.

⁵⁸¹ *Dieser Mann, welcher mit den Antiquitäten so wenig zu thun gehabt hatte, als der Mond mit den Krebsen, nach dem Welschen Sprichworte (...)*, voir Winckelmann, 1997, I, p. 78, cité par Chevallier 1984.

⁵⁸² Zevi 1988, p. 17.

⁵⁸³ Strazzullo 1980, *passim*. D'Alconzo 2002, p. 15.

⁵⁸⁴ L'avancement des fouilles évoluait au gré des découvertes. Quand on ne trouvait plus d'objets de grande importance à Herculanum, on se concentrait sur Pompéi. En 1750 à Herculanum, lors des fouilles d'une villa suburbaine, des papyrus carbonisés furent retrouvés. L'activité à Pompéi fut donc ralentie au profit de l'exploration de cette villa appelée *villa dei Papiri*.

⁵⁸⁵ Chevallier 1984, p. 26. Cette technique de comblement des galeries s'avéra insuffisante. La terre était trop meuble par rapport au terrain ce qui provoqua des affaissements à la surface. La même méthode de fouilles fut semble-t-il appliquée plus tard, à la *Domus Aurea*, à la fin du XVIII^e siècle, par Ludovico Mirri, si l'on en croit le texte de Charles de Tournon : « déjà à plusieurs reprises on avait fouillé dans ces galeries; mais jusqu'à ce jour les travaux avaient été sans ordres, et les terres extraites d'une pièce avaient servi à recomblir celle qui avaient

effectuant une brèche dans la paroi, sans prendre le temps de trouver un passage ou une porte. Ces méthodes montrent combien les fouilles devaient être effectuées rapidement selon les désirs du roi.

Cette méthode de fouille fut très tôt critiquée par les visiteurs étrangers⁵⁸⁶. De Brosse, après sa visite du site en 1739 remarquait : « Il est aisé de juger qu'on ne peut voir que d'une manière très imparfaite les restes d'une ville enterrée, quand on a fait qu'y pousser au hasard quelques conduits bas et étroits. Il n'y a point de place un peu spacieuse où l'on se soit donné du vide. On ne fera jamais rien de bien si on continue à travailler de la sorte, et si on ne prend le parti d'enlever les terres dans un espace considérable depuis le sol extérieur jusqu'au rez-de-chaussée. (...) »⁵⁸⁷. Camillo Paderni, qui visite le site en février 1740, est du même avis : *I am afraid, that after they have searched, they throw the earth again; by which means many Curiosities may be lost, not being understood by these labourers*⁵⁸⁸. Scipione Maffei, en 1747, exprime à peu près la même opinion : *desiderabile sopra tutto è, che si risolvano a lavorar per di sopra, levando, e trasportando quel monte di cenere, e d'altra materia, che il Vesuvio gettò sopra l'antica città*⁵⁸⁹. Il ajoute : *procedendo alla cieca e per cunicoli, e per angusti condotti, molto averrà guastare, e molto converrà distruggere, né si potrà veder mai fabbrica nobile intera né prospetti, né saper come e dove si collocassero le tante statue, e gli altri ornamenti*⁵⁹⁰. Il continue, à propos de l'amphithéâtre : *ma per goderne la simmetria, e per comprender la forma della Scena, e del Proscenio, di che siamo tanto all'oscuro, converrebbe vedere il tutto al lume scoperto del Cielo, e non qualche parte solamente a forza di fiaccole, e di lucerne, e di torce*⁵⁹¹. Maffei souhaitait que le site soit dégagé, ce qui aurait permis d'en faire un musée extraordinaire⁵⁹². Il remarquait que le déplacement du village se trouvant au-dessus du site ne demandait pas une dépense considérable pour un souverain comme le roi de

déjà satisfait la curiosité », *Etudes statistiques sur Rome et la partie occidentale des états romains*, Paris, 1831 (non consulté), cité par Baldi 1985, p. 635.

⁵⁸⁶ D'Alconzo Paola, *L'anello del Re, tutela del patrimonio storico-artistico del regno di Napoli (1734-1824)*, Florence, 1999, p. 21.

⁵⁸⁷ De Brosse 1991, p. 567.

⁵⁸⁸ La visite des fouilles par Paderni en 1739 est détaillée plus loin ; cf Paderni 1740, p. 485.

⁵⁸⁹ Lettre de Scipione Maffei au père Bernardo de Rubeis du 10 Novembre 1747, voir Maffei Scipione, *Tre lettere*, Vérone, Stamperia del Seminario, 1748, p. 34.

⁵⁹⁰ Maffei 1748, p. 35.

⁵⁹¹ *Ibidem*.

⁵⁹² *Sgombrando, e lasciando tutto a suo luogo, la Città tutta sarebbe incomparabile, e inenarrabile Museo*. Voir Maffei 1748, p. 36. Voir aussi par Zevi Fausto, « Gli scavi di Ercolano », *La civiltà dei 700' a Napoli*, Florence, vol. II, 1980, p. 61.

Naples et que les fouilles à ciel ouvert auraient pu être un bénéfice pour Naples car toute l'Europe aurait accouru⁵⁹³.

Peu de temps après le début des fouilles, le rôle d'Alcubierre dans leur direction devint plus important que celui de Venuti. Les rapports étaient rédigés par lui, et c'était lui qui menait les recherches, tandis que Venuti apparaissait de plus en plus effacé⁵⁹⁴. De plus, ce dernier fut accusé d'avoir laissé passer des informations sur les fouilles et d'avoir fait parvenir des copies de fragments à l'extérieur⁵⁹⁵. Enfin, il fut jugé responsable des publications clandestines sur les découvertes parues en 1740 : les lettres qu'il avait envoyées à Gori et dans lesquelles il décrivait quelques-unes des peintures découvertes furent publiées dans les *Novelle letterarie* de Florence⁵⁹⁶. Ces griefs sont énoncés semble-t-il par des ministres du roi, originaires de Parme, dont Fogliani. Marcello Venuti fut très irrité de cette cabale contre lui et déplora le manque de reconnaissance du roi pour son travail. En juin 1740, il quitta Naples et retourna dans sa ville natale, Cortone⁵⁹⁷. La direction des fouilles fut alors totalement confiée à Alcubierre.

Le journal de fouilles tenu par Alcubierre ainsi que les relations quasi-quotidiennes faites au roi, nous donnent des informations précieuses sur les découvertes, même si les lieux explorés ne sont pas toujours indiqués très précisément⁵⁹⁸. Les fouilles furent conduites sans qu'aucun plan du site ne soit établi au fur et à mesure des découvertes, en particulier dans les premières années. Il arrive parfois que les ouvriers tombent sur une maison qu'ils ont explorée quelques mois auparavant⁵⁹⁹. Lorsque les objets sont retrouvés, leur description est assez sommaire dans le journal et le lieu d'où ils proviennent assez vague.

⁵⁹³ Maffei 1748, p. 34.

⁵⁹⁴ Zevi 1988, p. 16.

⁵⁹⁵ *I parmigiani hanno fatto credere che egli abbia mandato fuori alcun frammento, non in sostanza ma in figura.* Zevi 1988, p. 16.

⁵⁹⁶ Venuti écrivit à Gori le 31 nov 1739 pour lui annoncer la découverte du *Thésée* (lettre publiée dans les *Novelle letterarie* du 15 janvier 1740); Le *Téléphe* est annoncé dans une lettre du 13 février 1740, parue le 26 février dans le même journal. Voir Michel 1984, p. 107 et Strazzullo 1991, p. 172.

⁵⁹⁷ Gallo 1985, p. 54.

⁵⁹⁸ Ce journal commence le 14 janvier 1738. Il a été publié par Ruggiero Michele, *Storia degli scavi di Ercolano ricomposta su documenti superstiti*, Naples, Accademia reale delle scienze, 1885. Une partie des relations faites au roi de Naples, en particulier celles concernant les premières années de fouilles ont été récemment publiées par Pagano Mario, *I primi anni degli scavi di Ercolano, Pompei e Stabia*, (*Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei*, 11), Rome, 2005.

⁵⁹⁹ Chevallier 1984, *passim*. A la différence d'Alcubierre, Carl Weber puis La Vega, qui lui succédèrent, établirent un plan des fouilles.

A la fin du XVIII^e siècle, au moment où l'on commençait à avoir plus de recul sur les fouilles, Goethe se montra déçu qu'elles « n'aient pas été faites d'après un plan régulier par des mineurs allemands, car, dans ces fouilles que le brigandage a faites au hasard, que de nobles reliques dissipées ! »⁶⁰⁰. C'est probablement par ignorance que les peintures ne sont pas déposées dès le commencement de l'exploration du site. Dans la première année de fouilles, ce sont essentiellement des marbres et des bronzes qui furent remontés. Les premières peintures furent prélevées en 1739, à l'initiative d'un nouvel arrivé à Portici, le sculpteur Joseph Canart.

b) La dépose des peintures : Joseph Canart

En janvier 1739, se posa le problème de la restauration du matériel archéologique retrouvé en fouilles, notamment pour les sculptures et les marbres. Les autorités engagèrent alors un sculpteur napolitain pour cette tâche, Giuseppe Laguidara, qui travailla sous la direction de l'ingénieur Giovanni Antonio Medrano⁶⁰¹. Or ses interventions ne furent pas appréciées et il fut rapidement licencié. Le roi décida alors de choisir un restaurateur parmi les sculpteurs romains, car ceux-ci étaient réputés pour la restauration d'antiques⁶⁰². Sur les recommandations de Giovanni Porta, agent de la cour des Bourbons à Rome, au palais Farnèse, on engagea le sculpteur Joseph Canart (1700 ? - 1791) pour restaurer les sculptures que l'on venait de découvrir sur le site d'Herculaneum⁶⁰³.

Ce sculpteur d'origine française ou flamande, de formation romaine, fut l'élève de Camillo Rusconi (1658-1728). A Rome, il travaillait pour les Farnèse⁶⁰⁴. Il réalisait de nombreuses copies d'après les marbres de la collection Farnèse qu'il vendait aux visiteurs britanniques, heureux de rapporter un souvenir des œuvres qu'ils avaient vues à Rome. Il s'occupait aussi de restauration de sculptures antiques⁶⁰⁵.

⁶⁰⁰ Goethe 2003, p. 245, daté du 18 mars 1787.

⁶⁰¹ Laguidara fut employé du 20 janvier au 4 avril 1739. Voir Allroggen-Bedel Agnès, Kammerer-Grothaus Helke, « Il Museo ercolanese di Portici », *La villa dei Papiri*, supplément à *Cronache Ercolanesi*, vol. II, 1983, p. 96. Information provenant de la Biblioteca della società napoletana di Storia Patria, Naples, 2-6-2, 128 v. Voir aussi Caianiello 1998, p. 55.

⁶⁰² *Ibidem*.

⁶⁰³ Avant de travailler pour les Bourbons, Giovanni Porta était au service des Farnèse, jusqu'à l'extinction du dernier membre de la famille en 1731. Il connaissait donc bien Canart. Giovanni Porta demeura au palais Farnèse jusqu'à sa mort en 1741.

⁶⁰⁴ Michel Olivier, « L'Accademia », *Le palais Farnèse*, Rome, 1981, p. 595 et Caianiello 1998, p. 55.

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

Canart arriva donc à Portici le 17 avril 1739, accompagné de l'un de ses apprentis et commença à travailler sur les sculptures⁶⁰⁶. Il restaura aussi les bronzes de grandes dimensions, lorsque cela était possible⁶⁰⁷.

Lorsque le 23 juin 1739 une frise peinte fut découverte, Joseph Canart fit remarquer à Alcubierre que les peintures antiques étaient très appréciées à Rome et en Angleterre et qu'il serait intéressant de la déposer. Ayant travaillé pour les visiteurs britanniques et les collectionneurs romains, il était au courant de leurs goûts et de leurs attentes, et notamment de leur intérêt pour les peintures murales antiques déposées. De plus, il semble avoir participé en 1721 aux opérations de dépose des fragments de peinture provenant de la *Domus Transitoria* pour le compte des Farnèse⁶⁰⁸. C'est en tout cas ce qu'il déclare, ajoutant qu'il est l'inventeur du procédé employant l'ardoise, comme le rapporte le père Piaggio⁶⁰⁹.

Il se proposa donc de déposer la frise que l'on venait de retrouver, si le roi en donnait la permission : *Il detto scultore (il canart) dice che a Roma, e più ancora in Inghilterra si apprezzano moltissimo le pitture, che si estraggono da luoghi simili. E che se S.M. lo approva, tenterà egli stesso di staccarne due pezzi*⁶¹⁰. La permission lui fut accordée et Canart entama ainsi l'opération la plus importante de la découverte d'Herculanum : la dépose des peintures qui vinrent enrichir la collection du roi de Naples.

Ainsi l'atelier de restauration de Portici, initialement consacré à la restauration de sculptures, vit son activité s'orienter vers la restauration des fragments de peinture déposés. Canart a un

⁶⁰⁶ Allroggen-Bedell Kammerer-Grothaus 1983, p. 96.

⁶⁰⁷ Il serait à l'origine de la fonte des fragments de bronze, provenant du quadriges du théâtre d'Herculanum, qui servirent à la réalisation de médaillons à l'effigie du roi et de la Reine. Cela lui valut de nombreuses critiques, notamment celles de Winckelmann : *Es wurde ein großer Theil davon zerschmolzen zu zwey großen erhaben gearbeiteten Brustbildern des Königs und der Königin*. Voir Winckelmann 1997, I, p. 81. Les autorités napolitaines répondirent à cette critique de la façon suivante : *per ora i pezzi più sani di tutti i quattro sono concorsi a formare quel solo, che possiamo vedere bello, e perfetto, e che mai si è aperto nelle commessure dopo la sua ristorazione, sicchè per l'acqua penetratavi sia bisogno nuovamente ristorarlo, e tener chiuso tre giorni il Museo per nascondere agli occhi del pubblico un tal disastro, come da lui (Winckelmann) con manifesta impostura si asserisce*. Voir Galiani, *Giudizio dell'opera dell'Abbate Winckelmann*, Naples, s.n., 1765, p. 6. Selon Caianiello, les connaissances techniques n'étaient pas suffisantes au moment où les fragments de bronze ont été retrouvés, pour permettre leur réassemblage. Caianiello 1998, p. 60.

⁶⁰⁸ L'histoire de la dépose de ces fragments est relatée plus en détail au p. 75 et suiv., voir aussi De Vos Mariette, « Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus Transitoria al Palatino », *Gli Orti Farnesiani sul Palatino*, Roma Antica, Rome, 1990, p. 167-186.

⁶⁰⁹ Cette déclaration de Canart est rapportée par le père Piaggio en 1791 dans une lettre intitulée *l'Orologio solare del Museo Ercolanese : sopra quelle lastre (ardoise) D. Giuseppe Canart inventò la maniera di fermare le Pitture ricuperate dalli scavi dell'Ercolano. E così la maniera di tagliare le Intonacature dalle muraglie e fermarle così diceva esser sua particolare invenzione provata la prima volta in Roma sopra di certa piccola Imagine non mi soviene più dove*. Voir Piaggio Antonio père, [manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de Naples, Ms. IX. F. 51], n.p., 1790-1791.

⁶¹⁰ Ruggiero 1885, p. 33 (journal d'Alcubierre du 23 juin 1739), traduit par D'Alconzo 2002, p. 16. Il s'agissait de l'une des peintures de la Basilique.

très grand nombre d'aides et le nombre de déposes est très important pendant la première décennie des fouilles, passant de trente et un fragments en 1739 à quatre cents en 1748⁶¹¹.

Nous remarquons donc que les responsables napolitains ne prirent pas immédiatement conscience de l'importance que pouvaient avoir les peintures qu'ils voyaient sur les murs des vestiges. Ils préféraient les statues, les bronzes, les inscriptions, et autres objets qu'ils découvraient. C'est un artiste romain, Joseph Canart, qui leur révéla la valeur des peintures murales, notamment aux yeux des étrangers. Lorsque la nouvelle des découvertes se répandit, le public fut sensible avant tout au grand nombre de peintures mis au jour. Les autorités napolitaines comprirent alors que l'édition d'un ouvrage sur les fouilles devait d'abord présenter les peintures et que celles-ci faisaient le prix et l'originalité de la collection du roi de Naples.

2. Publications sur les découvertes d'Herculanum

La nouvelle des découvertes faites à Herculanum s'est répandue lentement en Europe, et lorsqu'elle était transmise, son importance n'était pas toujours bien évaluée⁶¹². De plus la cour de Naples n'encourageait pas la diffusion d'informations concernant les fouilles. Le secret était de rigueur dès le début, car le roi entendait conserver l'exclusivité sur les découvertes et projetait la publication d'un grand ouvrage traitant de manière exhaustive du matériel retrouvé. L'interdiction posée par les autorités napolitaines engendra le développement d'une diffusion clandestine de l'information, qui prit source à Rome et à Florence, au sein d'un petit groupe d'antiquaires. La nouvelle s'étendit ensuite à la Grande-Bretagne puis au reste de l'Europe.

a) Témoignages non-officiels sur les découvertes

(1) Premières relations des découvertes

⁶¹¹ D'Alconzo 2002, annexe 1. Le nombre de fragments déposés est donné par Zevi sur la base de la lettre de De Broses (De Broses 1991, p. 607) et de l'opuscule attribué à D'Arthenay : Moussinot, D'Arthenay (éd.), *Mémoire historique et critique sur la ville découverte au pied du Mont Vésuve*, Avignon, Hérissant, 1748. Zevi 1988, p. 20. Paderni, dont la lettre au peintre Allan Ramsay est contemporaine de celle de De Broses, décrit une trentaine de peintures déposées.

⁶¹² Voir Grell Chantal et Michel Christian, « Erudits, hommes de lettres et artistes en France au XVIII^e siècle face aux découvertes d'Herculanum », dans Franchi Dell'Orto Luisa (éd.), *Ercolano 1738-1988*, (colloque international, Ravello, Centro Universitario Europeo, 1988), Rome, 1993, p. 133-144.

Les premiers instruits de la découverte d'Herculanum furent des intellectuels romains et florentins. Marcello Venuti avait donné des informations sur les fouilles dans des lettres à son frère Ridolfino Venuti, qui résidait à Rome et à Antonio Francesco Gori, à Florence. Ces antiquaires, qui souhaitaient rendre publiques ces informations en bravant l'interdiction napolitaine, furent à l'origine des premiers ouvrages sur les découvertes. Peu après avoir été informé, Gori fit publier de brèves descriptions des fouilles dans un journal florentin, *Le Nouvelle Litterarie*, en 1740⁶¹³.

Les Britanniques furent ensuite informés à leur tour grâce à la publication d'extraits de deux lettres de Camillo Paderni, destinées à Allan Ramsay. Ce dernier les traduisit et les publia dans les *Philosophical Transactions*, journal officiel de la *Royal Society* de Londres, de 1740⁶¹⁴. Trois autres lettres concernant les fouilles furent publiées dans le même volume, mais les lettres de Paderni étaient les plus précises et les plus frappantes, sans doute parce que ce dernier, de par son travail, avait compris l'ampleur et l'importance du phénomène⁶¹⁵.

Camillo Paderni avait rencontré Canart à Rome lorsque celui-ci travaillait comme sculpteur pour les Farnèse. Le dessinateur recherchait des peintures antiques dont il devait faire des copies pour l'ouvrage de Turnbull. Ainsi, il avait visité la Domus Transitoria, comme l'atteste la signature qu'il a laissée dans une lacune due à la dépose d'un des fragments du décor⁶¹⁶. Paderni se rendit au palais Farnèse, où il pu copier une mosaïque représentant une sphinge, provenant de ce même bâtiment, et qui se trouvait alors avec d'autres antiquités du même site dans la cour du palais (fig. 29)⁶¹⁷. C'est probablement lors de ses visites au palais Farnèse qu'il a pu rencontrer le sculpteur Canart et se lier d'amitié avec lui, sachant qu'ils partageaient un intérêt commun pour l'Antiquité.

⁶¹³ Grell Michel 1993, p. 134.

⁶¹⁴ Paderni 1740, p. 484-489. Voir aussi Zanni 1993, p. 73-76. Notons que Sir Horace Walpole visita le site cette même année et relata ce qu'il vit dans une lettre adressée à West : *they have found among other things some fine statues, some human bones, some rice, medals, and a few paintings extremely fine*. Voir Walpole Horace, [Lamy George L. et Bennett Charles H. (éd.)], *Correspondance with Thomas Gray, Richard West and Thomas Ashton*, New-Haven, Londres, 2 vol., 1948, 13, p. 223 (lettre datée du 14 juin 1740).

⁶¹⁵ Les autres lettres sont les suivantes : lettre de William Hammond, datée du 7 mars 1731 et destinée à John Green, transmise à William Sloane, voir Sloane 1740 ; Knapton George, « Extract of a letter from Mr George Knapton to Mr Charles Knapton, upon the same subject » et « Extract of a letter from Mr Crispe to Mr George Knapton upon some subject as the two preceding papers », *Philosophical transactions*, vol. XLI, n°1, 1740, p. 489-493 et p. 493.

⁶¹⁶ De Vos 1990, p. 183.

⁶¹⁷ Michel Olivier, « Les péripéties d'une donation. La Forma Urbis en 1741 et 1742 », *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Antiquité*, vol. XCV, 1983, p. 1004 ; l'œuvre fut publiée par Turnbull, pl. 5.

Joseph Canart se rendit à Rome en novembre 1739 pour prendre des marbres de la collection Farnèse qu'il désirait rapporter à Naples. A cette occasion il rendit visite à Paderni : *Within these few days he (Canart) is return hither to settle his Affairs, and has informed me of some of the particulars (sur les découvertes d'Herculanum), in such a Manner as very much incites my Curiosity, and Desire of communicating them to the Public, by making designs of them on the spot*, écrit-il quelques temps plus tard à Allan Ramsay⁶¹⁸. Ainsi Canart lui avait parlé des peintures retrouvées à Herculanum et Paderni, très intéressé par les peintures antiques, eut envie de se rendre sur le site pour les voir et les copier⁶¹⁹.

On savait depuis longtemps, à Rome, que des peintures antiques avaient été découvertes dans les environs de Portici par le Prince d'Elbeuf, mais l'on n'imaginait pas, sans doute, que le roi de Naples commençait à en déposer un très grand nombre. Au mois de novembre 1739, une trentaine de fragments avaient déjà été détachés, notamment les peintures de la Basilique qui resteront pour longtemps parmi les plus célèbres de ces œuvres (voir fig. 33 à 37)⁶²⁰.

Paderni se rendit donc à Herculanum le 6 février 1740⁶²¹. Il visita d'abord l'atelier de Portici où étaient conservées les peintures déposées⁶²². Il fut stupéfait par leur état de conservation, car celles qu'il connaissait à Rome étant nettement moins bien conservées : *the first thing he (Canart) shewed (sic) me was the Pictures they had dug out*⁶²³. Ces peintures étaient selon lui les plus belles qu'il ait jamais vues : *paintings finished to the highest Pitch, coloured to Perfection, and as fresh as if they had been done a Month ago*⁶²⁴. Dans sa lettre à Allan Ramsay, il mentionne quelques peintures, notamment celles de la Basilique.

⁶¹⁸ Lettre du 20 novembre 1739, publiée par Paderni 1740, p. 485. Selon Mariette de Vos, Canart et Paderni ne se connaissaient pas auparavant, voir De Vos, 1993, p. 103. On peut penser le contraire à la lecture de cette lettre, dans laquelle Paderni nomme Canart avec ces mots *our old friend Sigr Gioseppe Couart*. De plus, tous deux avaient un travail similaire, ou tout du moins avaient les mêmes clients dans les années 1730 : les visiteurs britanniques. Il est donc fort probable qu'ils se connaissaient avant le départ de Canart pour Rome.

⁶¹⁹ Paderni était dessinateur et copiait les antiquités, en particulier les peintures antiques. Pour le travail de Paderni, voir p. 159 et suiv.

⁶²⁰ *They have already taken up about thirty or more Pieces of antient painting, some of which are exceeding beautiful*. Voir Paderni 1740, p. 486. Les peintures de la Basilique sont le *Thésée libérateur, Hercule et Télèphe, Achille et Chiron, Marsyas et Olympos et Hercule enfant*.

⁶²¹ Alcubierre se plaignit du comportement de Paderni lors de sa visite dans une lettre datée du 7 février 1740. J'en ai déduit que Paderni s'était rendu à Herculanum la veille. ASN, CRA, f. 1537, inc. 15, lettre d'Alcubierre au roi. Le document a été publié dans Pagano 2005, p. 14.

⁶²² Paderni 1740, p. 486.

⁶²³ [Pictures] *such as never were seen in our Days; and were you to see them, you would be surprised as much as I was; for you would see paintings finished to the highest Pitch, coloured to Perfection, and as fresh as if they had been done a Month ago*. Voir Paderni 1740, p. 486.

⁶²⁴ Paderni 1740, p. 486.

Il descendit ensuite dans le puits d'excavation accompagné de Canart⁶²⁵. Là, il put admirer l'amphithéâtre et sans doute la Basilique⁶²⁶. Il assista au travail des ouvriers et désapprouva la méthode avec laquelle les fouilles étaient conduites. Il remarqua que seuls quelques fragments de peintures étaient déposés, sans que l'on ait documenté le contexte pictural dans lequel elles se trouvaient : *the first Mistake of those men they call Intendants have committed, is, their having dug out the pictures, without drawing the situation of the place, that is, the niches where they stood: for they were all adorned with grotesques, composed of most elegant masques, figures and animals; which, not being copied, are gone to destruction, and the like will happen to the rest*⁶²⁷. Il déplore aussi que beaucoup de matériel archéologique jugé sans valeur soit laissé à l'abandon : *there are pillars of stucco extremely curious, consisting of many sides, all variously painted; of which they do not preserve the least memory*⁶²⁸.

Il suggéra alors aux surintendants des fouilles de faire dessiner les décors avant la dépose des fragments et de copier les peintures avant que celles-ci ne disparaissent, comme cela était advenu à Rome : *however, as I could do nothing more, and having a great concern for those fine things in a perishing condition, I left them a paper of directions how to manage*⁶²⁹. Camillo Paderni avait sans doute l'impression de mieux connaître les peintures antiques que les surintendants napolitains, qu'il qualifiait d'ignorants, car il les étudiait depuis plusieurs années à Rome alors que les Napolitains étaient depuis peu amenés à conserver ce type d'œuvres⁶³⁰. Dans sa lettre à Allan Ramsay, il est très critique à l'égard des fouilleurs en ce qui concerne la conservation des œuvres, et des peintures en particulier. Il savait à quel point celles-ci s'altèrent rapidement une fois déterrées, et craignait que tout ne soit perdu si les autorités napolitaines n'observaient pas quelques mesures de conservation, voire de documentation : *the greater misfortune will be ours, to hear that what time, earthquakes, and the ravages of the volcano have spared, are now destroyed by those who pretend to have the care of them*⁶³¹.

⁶²⁵ ASN, CRA, f. 1537, inc.15.

⁶²⁶ *I arrived at the Place in which the paintings had been discovered, and where they are daily discovering more.* Voir Paderni 1740, p. 488.

⁶²⁷ *Ibidem.*

⁶²⁸ *Ibidem.*

⁶²⁹ *Ibidem.* Voir aussi Knight Carlo, « Le lettere di Camillo Paderni alla Royal Society di Londra sulle scoperte di Ercolano (1739-1758) », *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti*, Naples, vol. I, 1996, et Caianiello 1998, p. 59-60. Les surintendants mentionnés par Paderni sont probablement Marcello Venuti et le Général Alcubierre.

⁶³⁰ Selon Paderni, le surintendant à qui il s'est adressé (est-ce Venuti ou bien Alcubierre ?) est *wholly ignorant of what they are about* (les peintures). Voir Paderni 1740, p. 488.

⁶³¹ *Ibidem.*

Camillo Paderni demanda l'autorisation de la cour de Naples de copier les peintures, sans succès⁶³². Il s'arrangea pour en faire malgré tout quelques dessins mais il se fit réprimander.

Le passage de Paderni à Portici déplut aux autorités en charge des fouilles. Alcubierre, dans une lettre au roi, se plaignit du fait que Paderni ait copié les peintures et les sculptures antiques⁶³³. Paderni et Canart firent croire à Alcubierre qu'ils en avaient la permission, ce qui semble douteux à l'ingénieur⁶³⁴. Pour se justifier, Camillo Paderni ne manqua pas de citer ses relations avec l'Angleterre et se présenta comme dessinateur de sculptures et peintures antiques à Rome⁶³⁵. Après son passage, les mesures prises par les employés du roi à Portici et Herculaneum, déjà strictes, furent encore plus sévères envers les visiteurs⁶³⁶.

La visite de Paderni à Herculaneum lui a probablement permis de nouer des contacts avec des personnalités de la cour de Naples. Bien qu'aucun lien entre Marcello Venuti et lui ne soient attestés, les deux hommes se sont sûrement rencontrés cette fois-là, et ils ont sans doute discuté du problème de la conservation et de la documentation des peintures. Venuti semble avoir suivi ses conseils, car il proposa à la cour d'employer un dessinateur, Sebastiani Lombardo. Cependant, son avis ne fut pas écouté par le roi⁶³⁷.

Il faut voir dans l'obstination de Paderni à dessiner les peintures la volonté de montrer au public quelque chose qui n'avait jamais été vu auparavant. Ce qui l'étonne, c'est non seulement la qualité des peintures, leurs couleurs, mais surtout l'état dans lequel elles sont retrouvées. *But what is most curious, is to see these paintings all covered with earth, which when taken off, they appear to have suffered nothing by it*, écrit-il à Allan Ramsay. Il explique

⁶³² Caianiello 1998, p. 60.

⁶³³ ASN, CRA, f. 1537, inc. 15. Alcubierre fait la relation du passage d'un dessinateur qui était venu de Rome pour visiter les fouilles avec Canart.

⁶³⁴ (...) *que Venia con permiso, para diseñar las Estatuas y Pinturas halladas en estas Escavaciones*. Voir ASN, Casa reale Antica, f. 1537, inc. 15.

⁶³⁵ *Siervo de la Camara de Inglaterra, establecido en Roma, para Copiar las Estatuas, y Pinturas Antiguas*, ASN, Casa Reale Antica, feuillet 1537, incart 15.

⁶³⁶ James Russel déclare que les mesures strictes de Naples envers les visiteurs sont dues au comportement que Paderni a eu lors de sa visite, Russel James, *Letters*, Londres, 1748, p. 218, cité par De Vos Mariette, « Camillo Paderni, la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi », dans Franchi Dell'Orto Luisa (éd.), *Ercolano 1738-1988*, (colloque international, Ravello, Centro Universitario Europeo, 1988), 1993, p. 105. George Knapton, qui a visité Herculaneum à peu près au même moment que Paderni remarque qui n'a pu prendre les mesures d'une colonne car cela était interdit : *But I can't pretend to be exact as to measures; for they will admit none to be taken*. Voir Knapton 1740, p. 492.

⁶³⁷ (...) *proposi di farne fare i disegni, si esibì un certo Sebastiani Lombardo, che stava alla Corte, ma conoscendolo io incapace, a riuscire, non stavo a sollecitar altro, per maggior decoro di quella corte, indi i miei interessi mi richiamarono a Cortona*. Lettre de Marcello à Ridolfino Venuti, Ottob. Lat. 3128, c. 258, citée par Gallo 1985, p. 56.

ce phénomène par le fait que les peintures n'ont pas été exposées à l'humidité⁶³⁸. Camillo Paderni était probablement étonné par la vivacité des couleurs : les peintures antiques qu'il avait vues à Rome avaient toutes été retrouvées plusieurs années auparavant et avaient considérablement pâli.

Ainsi les Romains et les Britanniques furent informés assez rapidement de l'importance des fouilles effectuées par les Bourbons. En revanche les Français ne prirent pas tout de suite conscience de l'événement. Lorsque le président de Brosses se rendit à Naples en 1739, il visita Herculaneum et fit part de ce qu'il y avait vu dans des lettres au Président Bouhier et à Buffon. Cependant ces derniers n'en firent pas l'écho et la nouvelle ne fut pas accueillie avec l'enthousiasme des Britanniques. C'est seulement huit ans plus tard, en 1747, que l'événement commença à intéresser les Français comme nous le verrons plus avant⁶³⁹.

Dans ses lettres, De Brosses se plaignait des mesures prises pour garder le secret des découvertes. De visite à Herculaneum quelques années plus tard, le peintre Charles-Nicolas Cochin écrivit qu'on faisait voir les peintures « avec une si grande rapidité, qu'il semble que les Napolitains soient persuadés que les regards trop répétés, pourraient les détruire, ou leur porter quelque dommage »⁶⁴⁰.

Les précautions des autorités napolitaines visant à contrôler leur diffusion eurent des conséquences inverses à celles souhaitées : plusieurs personnalités antiquaires réunirent suffisamment d'informations sur les découvertes pour les présenter au public et les années 1746-1755 virent l'édition d'un certain nombre d'ouvrages officiels sur le sujet.

(2) *Publications extérieures à la cour de Naples*

Les publications des découvertes d'Herculaneum étaient interdites par le roi de Naples. Tout visiteur du musée de Portici était tenu de ne pas dessiner les peintures ou recopier les inscriptions que l'on pouvait y voir, le roi se réservant l'exclusivité de la diffusion des informations sur le matériel retrouvé⁶⁴¹.

⁶³⁸ *I believe this may be accounted for, by there being no damp or moisture in the place.* Voir Paderni 1740, p. 488.

⁶³⁹ Voir Grell Michel 1993, p. 133-144.

⁶⁴⁰ Cochin Charles-Nicolas *Lettres sur les peintures d'Herculaneum aujourd'hui Portici*, Genève, 1972 [1^{ère} édition Paris, s. n., 1751], p. 6.

⁶⁴¹ On empêcha ainsi Winckelmann d'avoir un pas trop régulier lors de sa visite du site afin qu'il ne puisse pas prendre de mesures, voir De Franciscis Alfonso, « L'esperienza napoletana del Winckelmann », *Cronache*

Ces mesures strictes gênent beaucoup les visiteurs et antiquaires qui ne peuvent étudier les objets comme ils en ont l'habitude, c'est-à-dire en les copiant ou en prenant des notes lors de leur observation. En 1739, De Brosses écrit au président Bouhier : « Les gens qui montrent ces antiquités sont maussades et fort jaloux; ils croient, je pense, qu'on va dérober leurs richesses avec les yeux. »⁶⁴². Plus tard le père Paciaudi écrit lors de son séjour à Portici : « Il est défendu de parler d'Herculanum. Le roi catholique veut qu'on admire et qu'on se taise, qu'on aille à Herculanum comme à la Mecque. Quelle loi barbare ! »⁶⁴³.

Pour différents motifs, les autorités napolitaines n'hésitaient pas à refuser l'accès du musée ou du site à certains visiteurs. Plusieurs cas de ce type ont été rapportés. Cela est arrivé à Paciaudi, lorsque de nouvelles découvertes ont été faites à Stabies et Pompéi. Le ministre Tanucci eut peur que le père Théatin, prenant note de tout, et « ayant des correspondances littéraires », ne rendît publiques ces découvertes toutes fraîches⁶⁴⁴.

Les précautions prises par la cour n'empêchèrent pas les plus enhardis à publier des notes sur ce qu'ils avaient vu à Portici. Ces dessins, ou notes prises de mémoire, constituèrent, dans un premier temps, les seules données accessibles sur cette découverte archéologique sans précédent. Ainsi, les premières publications sur les découvertes d'Herculanum furent des ouvrages parus sans l'agrément du roi et édités en dehors de Naples.

Le premier d'entre eux est une publication anonyme éditée à Venise en 1747. Il s'intitule *Notizie curiose intorno allo scoprimento della città di Ercolano vicino a Napoli*. Il répondait à l'attente du public avide d'informations sur les découvertes qui, presque dix ans après le début des fouilles, n'étaient toujours pas publiées : cet ouvrage avait été rédigé, selon les mots de l'auteur, *per appagare in parte la universale curiosità intorno allo scoprimento fatto non ha molto dell'antichissima Città di Ercolano (sic) non lungi da Napoli*. L'ouvrage commence par la citation de textes classiques mentionnant les villes d'Herculanum et de Pompéi : Dion Cassius et Pline le jeune. L'auteur présente ensuite des témoignages récents et insiste sur le fait qu'il s'agit de la première publication dont les premières informations étaient « dignes de

Pompeiane, vol. I, 1975, p. 7-24. Lors de sa visite du musée, Goethe a dû se plier à ces mesures, comme il le mentionne dans son *Voyage en Italie* : « Nous sommes allés ensuite au musée. Nous étions bien recommandés et nous avons été bien reçus: mais on ne nous a pas permis plus qu'à d'autres de rien dessiner », Goethe 2003, p. 245, daté du 18 mars 1787.

⁶⁴² De Brosses 1991, p. 575.

⁶⁴³ Serieys 1802 (2), p. 260 Lettre du 12 septembre 1761, de Naples.

⁶⁴⁴ Serieys 1802 (2), p. 269 Lettre du 3 novembre 1761, de Naples.

foi »⁶⁴⁵. En effet, selon ses dires, ces informations étaient tirées de différentes lettres écrites par des érudits de Naples à leurs amis lettrés qui leur en avaient fait la demande⁶⁴⁶. Les découvertes sont décrites brièvement, avec une importance donnée aux peintures, à leur dépose et à leur bon état de conservation : *cinquantatre sono i pezzi, e tutti tanto freschi, e conservati, che pajono dipinti da pochi anni*. Il fait ensuite quelques remarques sur leur qualité, et sur l'usage de la perspective⁶⁴⁷.

On peut penser que l'auteur de cet ouvrage est Gori. Ce dernier l'aurait constitué sur la base de nombreuses lettres : celles de Marcello Venuti lorsque ce dernier se trouvait à Naples, celles de son frère Ridolfino Venuti, et celles de Martorelli, antiquaire travaillant à la cour de Naples⁶⁴⁸. Ces informations n'étaient pas de la première fraîcheur. Elles font part de cinquante-trois fragments de peinture en 1747, alors que Scipione Maffei, la même année, en mentionnait plus de cent⁶⁴⁹. De plus, la question de la perspective chez les peintres antiques, que l'auteur semble avoir à cœur, est aussi un sujet auquel Venuti fait attention. Il le développera dans son ouvrage sur les découvertes⁶⁵⁰.

Il semblerait que la parution de ce premier ouvrage « clandestin » délia les réticences des lettrés à braver la cour de Naples et les encouragea à publier les informations qu'ils avaient sur Herculaneum⁶⁵¹.

En 1747 parurent à Paris dans un même ouvrage deux lettres de voyageurs relatant leur visite à Herculaneum et Portici. Ces textes très courts (l'ouvrage ne comprend que trois pages) étaient présentés comme des extraits des lettres originales et étaient destinés à susciter la curiosité des lecteurs. Les descriptions sont imprécises et le flou est sans doute volontairement entretenu afin que les idées les plus farfelues puissent sembler possible. Ainsi dans le premier texte, un chevalier de Malte, dont le nom n'est pas donné, raconte que « cette ville est entière ;

⁶⁴⁵ *Notizie curiose intorno allo scoprimento della città di Ercolano vicino a Napoli*, Venise, Pietro Bassaglia, 1747, introduction (ouvrage non paginé) : *Si sono stampate le presenti notizie, che sono le sole finora pubblicate, e che si meritino fede in somigliante proposito*.

⁶⁴⁶ *Notizie 1747*, introduction : *Queste notizie sono tratte da varie lettere scritte da persone erudite di Napoli a' Letterati amici, da' quali n'erano stati richiesti*.

⁶⁴⁷ Voir p. 183 et suiv.

⁶⁴⁸ Rossignani Maria Pia, « Saggi sui restauri settecenteschi ai dipinti di Ercolano e Pompei », *Contributo dell'Istituto di Archeologia*, Milan, vol. I, 1967, p. 9, n. 11 ; . Sur Martorelli, voir Mansi Maria Gabriella, « Per un profilo di Camillo Paderni », dans Capasso Maria (éd.), *Bicentenario della morte di Antonio Piaggio. Raccolta di studi, (Papyrologica Lupensia, 5)*, Naples, 1997, p. 93, n. 77.

⁶⁴⁹ *Saranno ben cento pezzi, tutti sopra muro*, lettre du 10 novembre 1747, Maffei 1748, p. 36.

⁶⁵⁰ Venuti 1748, p. 99.

⁶⁵¹ Pappalardo Umberto et Aoyagi Masanori, « Le Antichità di Ercolano esposte : biographical introduction », (*site internet, picture.l.u-tokyo.ac.jp*), 2003.

l'on trouve les maisons toutes meublées, & les meubles bien conservés », et qu'il y a vu « tout ce qui était prêt à manger du temps de l'irruption, comme pain, froment, vin, &c. très frais »⁶⁵². Le lecteur peut aisément penser que ces denrées étaient encore mangeables, d'autant que l'information est confirmée par le second texte, signé par l'abbé d'Orval. Ce dernier indique qu'il y a pris « du blé & du pain de ce temps, qui subsistent encore dans les maisons »⁶⁵³. Les deux voyageurs parlent en termes très brefs des statues des mosaïques et des peintures « à fresque » qui y ont été retrouvées, en se contentant de dire que le roi de Naples les plaçait dans son cabinet de Portici. Ces récits semblent être totalement inventés sur la base de témoignages de visiteurs, dont les propos auraient été déformés afin de rendre la découverte de cette ville ensevelie encore plus extraordinaire. En effet, la première lettre décrit les peintures qui ne sont « que de deux couleurs », ce qui justifie, aux yeux de l'auteur, leur ancienneté et leur préciosité⁶⁵⁴. Or, en 1747, les peintures avaient été déposées en grand nombre et peu d'entre elles étaient « de deux couleurs »⁶⁵⁵. Enfin l'abbé d'Orval indique qu'il s'est « contenté de prendre (...) des fragments d'une peinture de salon ». Or la surveillance des visiteurs par les autorités napolitaines empêchaient entièrement ce genre d'action.

Un deuxième ouvrage en français, intitulé *Mémoire historique et critique sur la ville découverte au pied du Mont Vésuve* parut en 1748 à Avignon. Il est rédigé par d'Arthenay, secrétaire de M. de l'Hospital, ambassadeur de France à Naples, et publié sous le nom de Moussinot, sans doute pour éviter aux véritables auteurs des déboires avec la cour⁶⁵⁶. Il semble que D'Arthenay a obtenu ces informations sur le site par le directeur des fouilles, l'ingénieur français Pierre Bardet, qui remplaçait Alcubierre, alors déchargé de sa fonction pour des raisons de santé⁶⁵⁷. C'est par une métaphore que d'Arthenay désigne la ville

⁶⁵² Henrion Etienne, d'Orval Abbé, *Relation d'une découverte merveilleuse faite dans le Royaume de Naples suivie de l'extrait de la lettre de M. l'Abbé d'Orval écrite de Rome au mois de juin 1747 à son retour de Naples et de Portici*, Paris, de Goichon, 1747, p. 1.

⁶⁵³ *Ibidem*.

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

⁶⁵⁵ L'abbé d'Orval parle sans doute de peintures qui ont été retrouvées à la Basilique et que De Brosses décrit ainsi : « Ce temple d'Hercule (c'est ainsi qu'il appelle la Basilique) consiste en une salle élevée, dont les murs, aujourd'hui renversés, sont peints en clair-obscur, ou, pour nous exprimer à la française, en camaïeux rouges et jaunes, représentant des chasses, des grotesques, des perspectives ou autres tableaux différents (...) », lettre du 20 novembre 1749 à Messieurs de l'Académie royale des inscriptions et Belles-Lettres, De Brosses, 1991, p. 600. Les peintures antiques n'étaient donc pas perçues dans toutes leurs nuances, mais comme des camaïeux de rouge et de jaune.

⁶⁵⁶ Grell 1982, p. 54. Une note manuscrite sur l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale de France l'attribue à D'Arthenay : « par Mr d'Arthenay, secrétaire d'ambassade de France à Naples ».

⁶⁵⁷ Lettre de Taitbout au comte de Caylus, du 10 août 1751, Serieys Antoine, *Lettres inédites d'Henri IV*, Paris, 1802, p. 203. Pierre Bardet remplaça le général Alcubierre à la direction des fouilles de 1741 à 1745. Taitbout indique que la divulgation d'informations par Bardet, vraie ou supposée, lui avait causé beaucoup de tort. Sur

ensevelie dans sa préface : « une parole muette » permettant de constater « les usages et les mœurs des Anciens »⁶⁵⁸. Herculaneum, dont le nom n'est pas encore bien déterminé en français, est appelé Herculea⁶⁵⁹. Le livre, après une longue digression sur les éruptions du Vésuve et un rappel des conditions de la découverte d'Herculaneum, décrit la ville, et les maisons dont les intérieurs étaient ornés « de tableaux pris de la Fable ou de l'Histoire, (...) mais (dont) le plus grand nombre (...) n'était qu'une seule couleur, ordinairement rouge, avec quelques ornements légers, tels que les oiseaux perchés sur les cordages ou s'y tenant suspendus par le bec ou par les pieds »⁶⁶⁰. L'auteur s'intéresse aux décors laissés *in situ*, dont peu de gens font cas, la préférence allant pour les petits tableaux découpés pour être placés dans la collection du roi de Naples. Puis D'Arthenay décrit avec une assez grande précision les objets exposés au musée de Portici, où l'auteur avait sans doute l'habitude de se rendre. Ces objets sont classés suivant leur nature : « peintures, mosaïques, statues, bronzes, médailles, instruments et autres ustensiles destinés aux sacrifices, lampes, ustensiles de ménage, et autres curiosités ».

L'ouvrage eut un important retentissement dans le milieu antiquaire italien, sans doute parce qu'il s'agissait du premier inventaire des objets découverts. Venuti le mentionne alors qu'il est encore sous presse⁶⁶¹. Un an après sa publication française, il fut traduit en italien et publié à Florence⁶⁶².

Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), peintre et graveur français, se rendit en Italie en 1750 et 1751, à la suite de Monsieur de Vandières, frère de la Pompadour (fig. 40 et 42)⁶⁶³. Lors de ce voyage il se rendit à Naples et put visiter Herculaneum ainsi que le musée de Portici. Avant son retour en France, il publia une lettre sur les découvertes, intitulée *Lettre sur les Antiquités d'Herculaneum, aujourd'hui Portici*⁶⁶⁴. L'ouvrage, illustré de cinq gravures représentant les peintures les plus importantes, exécutées de mémoire par Cochin, parut à Bruxelles en janvier

Bardet voir Parslow 1995, cité par D'Alconzo 2002, p. 24 ; Alcubierre est absent des fouilles de 1741 à 1745, et est alors remplacé par Bardet, voir Strazzullo 1980, p. 267.

⁶⁵⁸ Moussinot 1748, préface.

⁶⁵⁹ Elle fut aussi appelée Herculée, Herculaneum, ainsi que Rétina, Résina ou Résine avant d'être appelé Herculaneum. D'Arthenay hésita avec Rétina, avant d'opter pour le nom d'Herculea.

⁶⁶⁰ Moussinot 1748, p. 43.

⁶⁶¹ Venuti 1748, p. XIV.

⁶⁶² *Notizie intorno alla città sotterranea discoperta alle falde del monte Vesuvio*, Florence, G. P. Giovanelli, 1749 [traduction italienne de Moussinot 1748, par Giuseppe Pavini].

⁶⁶³ Sur ce voyage voir Cochin 1991 ; Pampalone Antonella, « I volti della storia nelle caricature della collezione di Pier Leone Ghezzi », dans Debenedetti Elisa (éd.), *Artisti e Mecenate*, (*Studi sul Settecento romano*, 12), 1996, p. 95-129. Christian Michel remarque que Monsieur de Vandières ne porte pas encore le titre de marquis, il ne deviendra marquis de Marigny qu'en 1754. (Cochin 1991, préface, p. 4).

⁶⁶⁴ Cochin 1972 (1751).

1751 (fig. 44). La publication était anonyme car Cochin, encore en Italie, craignait de blesser ses hôtes⁶⁶⁵. Quelques années plus tard, il publia avec l'aide de Bellicard un ouvrage plus complet sur son voyage, auquel il ajouta des gravures des peintures les plus importantes, celles de la Basilique, qu'il avait dessinées de mémoire⁶⁶⁶. Enfin, dans son *Voyage d'Italie*, reprend dans une version abrégée ses *Lettres sur les découvertes d'Herculanum*⁶⁶⁷. Il remarque que depuis son voyage d'autres peintures se trouvent probablement au musée, car le rythme des déposes est très grand⁶⁶⁸.

Ces publications contribuèrent à développer en France un intérêt pour les découvertes d'Herculanum. En effet, contrairement aux Anglais qui dès 1740, c'est-à-dire peu après le début des découvertes, s'intéressèrent aux fouilles, les Français n'avaient pas mesuré l'ampleur de l'événement. La découverte d'Herculanum avait fait relativement peu de bruit à Paris⁶⁶⁹. Ce sont tout d'abord les deux lettres fantaisistes, mentionnées plus haut, qui éveillèrent leur curiosité⁶⁷⁰. L'insistance sur la conservation de la ville, de ses maisons, et des objets qui s'y trouvaient lors de l'éruption attira les antiquaires, en particulier ceux qui s'intéressaient à la vie quotidienne dans l'Antiquité, comme le Comte de Caylus.

Caylus correspondit avec Charles-Nicolas Cochin lorsque celui-ci se trouvait en Italie, et mais ces lettres n'ont malheureusement pas été conservées. Cependant on peut vraisemblablement imaginer que Caylus désirait avoir des informations sur les découvertes d'Herculanum. La lettre sur les antiquités d'Herculanum a été rédigée pour lui : Cochin connaissait l'intérêt particulier porté par Caylus pour les peintures antiques, « un art que vous honorez de votre protection, et dont vous voulez bien faire votre amusement », lui écrit-il⁶⁷¹.

⁶⁶⁵ Cochin 1991, préface p. 3, n. 11. La *Lettre* porte la date du 20 janvier 1751. Bellicard est l'architecte qui remplaça Soufflot, forcé de rentrer en France au bout de six mois pour raisons de santé. Cochin 1991, préface p. 5. Les peintures représentées sont le *Thésée, la naissance de Téléphe, Achille et le Centaure Chiron, Appius Claudius et le Jugement de Pâris*.

⁶⁶⁶ Cochin Charles-Nicolas et Bellicard Jérôme-Charles, *Observations sur les antiquités d'Herculanum*, Genève, 1772 [1^{ère} édition Paris, A. Jombert, 1755].

⁶⁶⁷ Il existe deux éditions *du voyage d'Italie* contemporaines de l'auteur. Une de 1756, qui resta assez confidentielle, et une de 1758 qui connut plus de succès. Voir Cochin 1991, préface p. 20-21.

⁶⁶⁸ « On ne peut parler que de celles qu'on y voyait alors ; car comme on travaille continuellement, on doit avoir fait beaucoup de découvertes nouvelles. Le nombre de tableaux qu'on en avait tiré pouvait monter à plusieurs centaines », Cochin 1991, p. 203.

⁶⁶⁹ Grell Michel 1993, p. 137-138.

⁶⁷⁰ La parution de ces deux lettres eut pour conséquence d'accélérer la traduction des lettres déjà parues dans les *Philosophical Transactions* au *Mercure de France*. *Ibidem*.

⁶⁷¹ Cochin 1852, p. 172.

Gori publia sa correspondance avec Marcello Venuti dans son *Notizie del memorabile scoprimento dell' antica citta ercolano vicina a napoli ...* en 1748⁶⁷². Cet ouvrage est le premier d'une série de publications qu'il fit sur les découvertes d'Herculanum. Dans son *Admiranda antiquitatum Herculaneusium*, Gori remarque qu'il est l'un des premiers à avoir fait paraître des informations sur les découvertes⁶⁷³. Cet antiquaire semble avoir été tellement attaché à leur diffusion qu'il a reproduit dans les *Admiranda* un grand nombre de documents qui avaient été publiés très récemment. Dans cet ouvrages sont reproduits : plusieurs lettres concernant la toponymie de la ville, l'ouvrage de d'Arthenay, encore une fois dans sa version italienne, et la lettre de Cochin, dans sa traduction italienne, avec des dessins représentant les peintures les plus importantes. Comme plusieurs autres antiquaires, Gori regrettait que la cour de Naples n'ait pas publié les découvertes et pensait servir le public en éditant cet ouvrage⁶⁷⁴.

Scipione Maffei ajouta deux lettres à sa lettre sur Dion-Cassius qu'il publiait parce que, selon ses propres mots, on la lui réclamait souvent. L'une d'elles contenait ses réflexions sur les découvertes d'Herculanum⁶⁷⁵. Il semblerait, à la lecture du texte, qu'il ne se soit pas rendu lui-même sur le site, mais qu'il en avait une bonne idée grâce aux récits que plusieurs personnes lui en avaient faits. Il souligne le fait qu'il avait été appelé à la cour de Naples pour étudier les antiquités d'Herculanum, mais qu'il n'avait pas jugé nécessaire de s'y rendre, puisque plusieurs érudits s'étaient déjà attelés à cette tâche⁶⁷⁶.

Scipione Maffei émet une opinion plutôt sévère à l'égard des fouilleurs, qui ruinent selon lui les objets qu'ils retrouvent, et enfouissent de nouveau peu à peu ce qui vient d'être découvert⁶⁷⁷.

⁶⁷² L'ouvrage fut publié à Florence en 1748.

⁶⁷³ *Io fui de'primi a pubblicare, come feci nell'estate del 1748 tali curiose notizie, le quali venendo da fondi sicuri.* Voir Gori Antonio Francesco, *Admiranda antiquitatum Herculaneusium*, Londres, s. n., 1750, [2^e édition : Rome, Superiorum facultate, 1752], II, p. XII.

⁶⁷⁴ Comme le remarque Elisabeth Chevallier, le public « considère les découvertes, non comme la propriété du roi de Naples, mais comme un patrimoine commun à l'humanité, ou du moins à ce qu'on appelle alors la « société des gens de lettres » ; Chevallier Elisabeth, « Peintures d'Herculanum d'après le Voyage pittoresque de Saint-Non. Pour une théorie des arabesques », *Ercolano 1788-1988*, Rome, 1993, p. 57-72. Nous verrons que Caylus partageait l'opinion de Gori et justifiait l'acquisition clandestine d'objets provenant d'Herculanum par le fait qu'il les destinait à la publication. Voir p. 171.

⁶⁷⁵ *Andando in giro più copie della Lettera sopra Dione, vengo esortato a stamparla. Ho stimato bene di aggiungervi le due susseguenti, benchè scritte un anno fa, e benchè si dica esser già stampate altrove.* Voir Maffei 1748, prologo.

⁶⁷⁶ *Ma qual bisogno c'è mai di me, dove si trova un Monsignor Galiani, un Canonico Mazochio, un Canonico Pratilli, un Padre Annibale Marchesi, un D. Scipione di Cristoforo, e più altri senza dubbio, che a mia notizia non sono.* Voir Maffei 1748, p. 33.

⁶⁷⁷ *Convenendo per lo più riempier novamente di mano in mano, si tornerà a sepellire, e ad occultar come prima tutto il murato. Sarà anche forza di far molte cose in pezzi, per levarle del sito loro, e trasportarle.* Voir Maffei 1748, p. 35.

Enfin il pense que le site attirera de nombreux curieux, et il vit juste, car à partir des années 1750 les visiteurs se pressèrent à Pompéi et à Herculaneum⁶⁷⁸.

Probablement poussé par son frère Ridolfo et par Gori, Marcello Venuti publia un livre relatant en détail les découvertes qui se sont faites à Herculaneum, alors qu'il était encore surintendant des fouilles. Il s'agit de l'ouvrage le plus précis et le plus sérieux qui ait été rédigé sur la question à l'époque, par un homme qui était au premier plan lors du commencement des fouilles. Le livre, qu'il publia en 1748 à Venise, à compte d'auteur, s'intitule *Le Descrizione delle prime scoperte dell'antica città d'Ercolano*⁶⁷⁹. Venuti explique les raisons de cette publication, qui va à l'encontre des désirs du roi de Naples, de la manière suivante : *e perchè a me toccò in sorte di essere stato il primo, che avesse l'onore di partecipare, e spiegare a sua Maestà i primi ritrovamenti di monumenti tanto singolari, e vedendo dall'altra parte uscirne fuori giornalmente diverse notizie, e relazioni, e tanti Uomini illustri nella Repubblica Letteraria fare a gara per essere i primi a discorrerne, ho risoluto, a solo fine di soddisfare alle moltissime richieste, che da varie parti di Europa sonomi state fatte, di pubblicare una breve, e minuta descrizione di quelle prime scoperte*⁶⁸⁰.

Venuti reprend l'histoire des fouilles depuis la plus ancienne relation qu'il en a, c'est-à-dire depuis l'excavation faite en 1689, lors de laquelle des inscriptions mentionnant le nom de Pompéi avaient été remontées⁶⁸¹. Il rappelle ensuite le contexte dans lequel Elbeuf avait trouvé les statues qu'il avait emportées à Vienne, et comment Charles de Bourbon avait repris les fouilles au même endroit. Marcello Venuti décrit ensuite ce qui avait été retrouvé sur le site, en s'attardant sur les peintures, et en détaillant leur mode de dépose. La comparaison des peintures d'Herculaneum avec les autres peintures antiques qu'on connaissait jusqu'alors, la plupart de Rome, est sans équivoque : les peintures d'Herculaneum sont nettement mieux conservées que celles du tombeau des *Nasonii* par exemple, et sont de plus grandes dimensions, en particulier les scènes retrouvées dans la Basilique. Venuti rapporte que le peintre Francesco Solimena, qui s'est probablement rendu à Portici pour voir ces chefs-d'œuvres, était aussi de cet avis⁶⁸². Après avoir mentionné le vernis que l'on appliquait

⁶⁷⁸ *Con grandissimo beneficio del paese correrà a Napoli tutta l'Europa erudita, perchè non potrebbe immaginarsi il più bel piacere, che di veder con gli occhi le abitazioni, le basiliche, i Tempi de' tanto rinomati romani.* Voir Maffei 1748, p. 34.

⁶⁷⁹ Venuti 1748.

⁶⁸⁰ Venuti 1748, p. IX.

⁶⁸¹ Les sources de Venuti sont les mémoires de littérature de l'académie royale de Paris (tome 15) et un texte de Bianchini interprétant l'inscription. Venuti 1748, p. 49 à 52.

⁶⁸² Venuti 1748, p. 106.

sur les peintures dans l'atelier de Portici afin de mieux les conserver⁶⁸³, Venuti décrit brièvement les sujets représentés sur une vingtaine de peintures. Cet ouvrage lui valut les foudres de Tanucci, comme toutes les publications clandestines sur les découvertes, mais il n'en prit pas ombrage. En effet, Venuti quitta rapidement Naples où on lui reprochait d'être à l'origine de fuites sur les antiquités d'Herculanum. Après avoir quitté sa fonction à la cour, il n'avait plus de raison de se taire et sa connaissance des premières découvertes d'Herculanum lui permit de tisser des liens avec des antiquaires et des personnalités importantes dans toute l'Europe⁶⁸⁴.

Le secret maintenu autour des découvertes d'Herculanum par la cour de Naples attira donc la curiosité des antiquaires et du public. L'édition d'ouvrages sur le sujet vit son apogée à la fin des années 1740, alors que les fouilles étaient commencées depuis dix ans et que Naples n'avait encore rien fait paraître. Devant l'apparition d'un nombre toujours plus grand de publications, les autorités napolitaines décidèrent d'accélérer l'édition de l'important ouvrage qu'ils préparaient sur les peintures d'Herculanum, dont le premier volume ne parut qu'en 1757.

b) Le Antichità di Ercolano esposte

C'est sans doute après le passage de Camillo Paderni sur le site d'Herculanum en 1740, que les autorités napolitaines prirent conscience de l'importance de faire un relevé des peintures avant qu'elles ne s'altèrent. C'est probablement Marcello Venuti, sensible à ces questions, qui prit la décision et fit pression sur ses supérieurs pour engager des dessinateurs à la cour⁶⁸⁵. Paderni avait fait remarquer que les peintures antiques retrouvées à Rome étaient dans un état de conservation bien inférieur à celui des fresques d'Herculanum. Il avait en outre insisté sur le fait que les copies de peintures antiques étaient très appréciées des touristes étrangers. Lui-même était bien placé pour le savoir car il travaillait pour eux. Ces déclarations ne furent sans doute pas sans conséquences : dès février 1740, soit peu de temps après la visite de Paderni, le marquis de Salas, premier ministre, s'enquit du dessinateur qui se trouvait avec Canart⁶⁸⁶.

⁶⁸³ Sur ce vernis, voir p. 307.

⁶⁸⁴ Gallo 1985, p. 56.

⁶⁸⁵ Paderni a rencontré Venuti lors de sa visite à Portici en 1740. D'après la personnalité de Venuti, on peut penser qu'il a été ouvert aux suggestions de Paderni.

⁶⁸⁶ Voir Mansi 1997, p. 80. Le graveur Pierre-Jacques Gaultier fut engagé peu de temps après, dans le but de documenter les peintures. Voir Bologna Ferdinando, « Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo », *La Parola del Passato*, vol. XXXIV, 1979, p. 380.

Peut-être désirait-il d'autres conseils, ou bien voulait-il l'employer pour commencer le travail de copie des peintures, qui fut confié un peu plus tard à d'autres artistes.

On projeta alors de publier un ouvrage en plusieurs volumes, qui devait rassembler les plus importantes découvertes faites à Herculaneum, en attribuant une large place aux peintures. Le premier tome de cet ouvrage, qui devait s'intituler *Le Antichità di Ercolano esposte*, vit le jour en 1757⁶⁸⁷.

(1) *Les graveurs à la cour de Naples*

L'école de gravure fondée par Charles de Bourbon fut implantée à Portici, sans doute dans le but de rapprocher les artistes d'Herculaneum⁶⁸⁸. Le roi avait probablement dans l'idée de publier les peintures découvertes ou en tout cas de les documenter. Le travail des graveurs pour les *Antichità*, débuta bien avant leur publication, car dès les années 1743-44, Francesco Capparuli avait déjà gravé trente-six planches qui leur étaient destinées⁶⁸⁹. A partir de 1747 trois graveurs travaillèrent pendant trois ans, copiant des œuvres trouvées à Herculaneum et exécutant une vingtaine de planches par an. L'activité des dessinateurs et graveurs employés par le roi à cette période n'allant pas assez vite à son goût, des graveurs de Rome furent appelés pour faire avancer la tâche⁶⁹⁰. Dans les années 1750, l'école comprenait une cinquantaine d'artistes, pour la plupart napolitains et romains, dont la principale activité était de copier les antiquités trouvées dans les fouilles d'Herculaneum et Pompéi⁶⁹¹. Une imprimerie royale fut également fondée par le roi, en 1748, toujours dans le but de publier les antiquités. En effet, le roi cherchait à garder la mainmise sur les découvertes et à contrôler leur publication. Il s'agissait pour lui d'un instrument politique, d'un privilège⁶⁹². Publiés

⁶⁸⁷ Accademia Ercolanese, *Le Antichità di Ercolano esposte*, Naples, Regia Stamperia, 8 vol., 1757-1792. Pour la réalisation de cet ouvrage, voir Ajello Raffaele, « Ercolano tra antiquari e filosofi », dans Ajello Raffaele (éd.), *Le Antichità di Ercolano*, Naples, 1988, p. 41-60 ; Allroggen-Bedel Agnes, « Gli scavi di Ercolano nella politica culturale dei Borboni », dans Franchi Dell'Orto Luisa (éd.), *Ercolano 1738-1988*, (colloque international, Ravello, Centro Universitario Europeo, 1988), Rome, 1993, p. 35-39 ; Pannuti Ulrico, « Incisori e disegnatori della stamperia reale di Napoli nel secolo XVIII. La pubblicazione delle Antichità di Ercolano », *Xenia Antiqua*, vol. 9, 2000, p. 151-178 ; Mansi Maria Gabriella, Travaglione Agnes, *La Stamperia reale di Napoli, 1748-1860*, Naples, 2002.

⁶⁸⁸ Pannuti 2000, p. 151. L'auteur remarque que l'on ne connaît pas exactement l'année de fondation de l'école de gravure ni la date à laquelle en sortit le premier ouvrage. Certains graveurs de l'institution se trouvaient déjà à Naples en 1734-35.

⁶⁸⁹ *Ibidem*.

⁶⁹⁰ Mansi 2002, note 24.

⁶⁹¹ Pannuti 2000, *passim*.

⁶⁹² Pour l'instrumentalisation politique des découvertes d'Herculaneum par Charles de Bourbon, voir Allroggen-Bedel 1993.

tardivement, les volumes des *Antichità* ne seront pas vendus, mais distribués à des personnalités ou des institutions scientifiques⁶⁹³.

Les premiers graveurs et dessinateurs appelés à Naples pour copier les peintures antiques furent Pierre-Jacques Gaultier, Francesco Cepparuli, Nicola D’Orazio et Francesco La Vega⁶⁹⁴.

À la fin des années 1740, l’activité de reproduction des peintures semble s’intensifier et de nouveaux dessinateurs sont appelés à la cour. C’est alors que Camillo Paderni, chassé de Portici pour avoir copié des peintures lors de sa visite fut appelé pour réaliser les reproductions destinées aux *Antichità*⁶⁹⁵. Il sut se faire apprécier de ses supérieurs et obtint ainsi rapidement la direction du musée de Portici.

Le roi de Naples avait donc fait venir de Rome des artistes pour dessiner les antiquités découvertes à Herculaneum, probablement parce qu’il existait dans cette ville, depuis le XVII^e siècle, une tradition dans la reproduction d’antiquités. Parce qu’il souhaitait que les *Antichità* soient un ouvrage précieux et érudit, il confia la rédaction des commentaires à des antiquaires, que nous allons présenter maintenant.

(2) *La fondation de l’Accademia Ercolanese*

⁶⁹³ Le premier volume paraît en 1757, soit presque vingt ans après le début des fouilles. Chevallier 1984, De Franciscis 1975, p. 7-24.

⁶⁹⁴ L’histoire de l’imprimerie royale et la vie des premiers graveurs employés à la réalisation des reproductions pour les *Antichità* ne sera pas développée ici. Cependant on peut brièvement présenter quelques-uns de ces artistes, dont la biographie est détaillée dans l’article de Pannuti 2000. Pierre-Jacques Gaultier (1715-1790), est un peintre français, ancien élève de Gallimard, qui après avoir travaillé comme graveur dans l’atelier de Solimena, fut engagé par le roi de Naples en 1740. La date de 1740 n’est donnée que par un auteur, et n’est pas attestée dans les archives. Les qualités de graveur de Gaultier sont louées par De Dominicis 1742, p. 720. Pour la commande du roi de Naples à Gaultier, voir Bologna 1979. Une note, datée du 5 avril 1746, relative au paiement du graveur pour l’exécution de copies des objets retrouvés en fouilles se trouve dans les archives d’état de Naples (ASN, Casa Reale Antica, fasc. 1538, feuillet 30) ; Francesco Cepparuli (1710-1780) avait déjà gravé en 1743-44 des planches pour les *Antichità* et certaines d’entre elles furent publiées dans le premier volume de cet ouvrage ; Nicola D’Orazio (vers 1720-vers 1790), a gravé des planches pour le premier volume des *Antichità*, de même que Francesco La Vega (vers 1715-1804). Il ne faut pas le confondre avec son homonyme qui eut un rôle important dans la direction des fouilles d’Herculaneum de 1764 à 1766 ; Filippo Morghen (1730- vers 1800) a étudié le dessin pendant sept ans à Rome. Il est engagé le 9 mars 1752 pour graver les planches des *Antichità*. Son frère Giovanni Elia (vers 1720 – vers 1800) collaborera lui aussi à l’entreprise. On retrouve son nom à partir du volume II des *Antichità*.

⁶⁹⁵ Camillo Paderni était déjà reconnu *delineatore di Sua Maestà in Portici* en août 1749 dans une note de frais correspondant à du matériel de dessin (ASN, CRA, 1538, f. 156). Une note incluse dans ce feuillet indique que Paderni a demandé il y a plusieurs mois déjà d’être payé. Voir Pannuti 2000, p. 172. Le même document fait état de l’achat de peinture afin de réaliser des copies en couleur des peintures d’Herculaneum (ASN, CRA, 1538, inc. 156).

La direction des publications fut tout d'abord confiée à Mazzocchi, qui fut très vite remplacé par Ottavio Antonio Bayardi⁶⁹⁶. Cet antiquaire romain avait auparavant travaillé à Parme pour la famille Farnèse. Il était lié au roi de Naples pour des raisons politiques. Par ailleurs, des liens familiaux le rattachaient au ministre Fogliani⁶⁹⁷.

Le roi de Naples l'engagea en 1746 sur sa solide réputation d'antiquaire en lui donnant comme tâche la documentation et la description des objets trouvés dans les fouilles d'Herculanum⁶⁹⁸. Il avait sous sa direction les dessinateurs et graveurs de la cour employés dans la reproduction des nouvelles découvertes. Les antiquaires italiens furent rapidement au courant de ce projet de publication et s'en réjouirent. Scipion Maffei écrivit ainsi : *ma è soverchio affaticarsi in descrirle* (les peintures), *mentre mi penso, che fra poco avremo tutto alla stampa ottimamente, e da chi abbia il gusto dell'antico, intagliato*⁶⁹⁹. Hélas, il fallut dix ans avant que cet ouvrage tant attendu ne paraisse.

Bien que l'intégralité des publications sur le répertoire archéologique fut laissée à Bayardi, il tarda à publier quoi que ce soit. C'est seulement en 1752 que sortit le *Prodromo*, ouvrage destiné à expliquer les origines d'Herculanum, dans lequel Bayardi disserte des Perses, des Babyloniens et des Egyptiens, sans même mentionner la ville d'Herculanum⁷⁰⁰. Bayardi, « aussi preux que le chevalier Bayard dont il prétend descendre », selon Barthélemy, signa ainsi un ouvrage d'érudition sans se préoccuper ni de son mécène, ni des attentes de ses lecteurs : la description des antiquités d'Herculanum⁷⁰¹.

L'ouvrage fut accueilli avec ironie dans les cours étrangères et Tanucci, ainsi que le roi, étaient furieux. Bayardi rédigea alors le *Catalogo*, un inventaire des œuvres retrouvées, sans aucun commentaire ni planche⁷⁰². L'ouvrage, ennuyeux, et ne répondant toujours pas aux attentes du public, reçut à peu près le même accueil que le premier.

Tanucci décida alors de créer l'*Accademia Ercolanese*, et sa fondation fut effective le 25 juin 1756⁷⁰³. Composée de seize membres, dont Bayardi, qui fut placé à sa tête, elle avait été créée pour accélérer la publication et l'explication des monuments. Certains de ses membres prirent peu à peu de l'importance au sein de la cour de Naples, grâce à leur travail sur les antiquités.

⁶⁹⁶ Barthélemy 1802, p. 124, lettre du 7 avril 1756.

⁶⁹⁷ Bayardi, qui était le cousin de Fogliani, avait été espion au Vatican pour les Bourbons, voir Ajello 1988, p. 52 ; Mansi 2002, p. 18.

⁶⁹⁸ *Ibidem*.

⁶⁹⁹ Maffei 1748, p. 37.

⁷⁰⁰ Mansi 1997, p. 91 et Mansi 2002, p. 18 : le *Prodromo* fut imprimé entre 1752 et 1756 (5 vol.).

⁷⁰¹ Barthélemy 1802, p. 126, lettre du 7 avril 1756.

⁷⁰² Mansi 1997, p. 91, le *Catalogo* fut publié en 1754.

⁷⁰³ Gigante Marcello, « Carlo di Borbone e i papiri ercolanesi », *Cronache Ercolanesi*, vol. XI, 1981, p. 7-18. Sur ses membres et leur biographie, voir Pannuti 2000.

Cependant Bayardi était de moins en moins apprécié, et crédible comme antiquaire. Personne ne le retint à la cour de Naples lorsqu'il prétextait des problèmes de santé pour se retirer à Rome⁷⁰⁴.

Les membres de l'*Accademia Ercolanese* se réunissaient afin de rédiger de façon collégiale un ouvrage sur les objets retrouvés à Herculaneum. Barthélemy décrit ainsi leur activité : « Les peintures sont le premier objet de travail proposé à cette société naissante : dans chaque séance, on distribue à trois académiciens autant de sujets à expliquer ; dans l'assemblée suivante, ils font leur rapport, et l'académie juge. Ces séances ne se tiennent que de quinze en quinze jours. Au moyen de cet arrangement, il ne faudra qu'un an pour expliquer soixante-douze sujets, onze ans pour toutes les peintures, et environ soixante ans pour le cabinet tout entier (...) »⁷⁰⁵.

Le premier Tome des *Antichità di Ercolano esposte* parut moins d'un an après la fondation de l'Académie. Cette fois-ci ce n'était pas l'exhaustivité qui était recherchée, car ce sont les œuvres les plus importantes qui furent tout d'abord représentées. Dans l'ouvrage, les œuvres sont classées : cinq volumes sont consacrés aux peintures tandis que les trois autres décrivent les bronzes et le mobilier. Chaque objet est illustré par une gravure et accompagné d'un commentaire précis et de nombreuses citations empruntées à la littérature classique. Le premier tome débute par l'explication des quatre pinakes sur marbre, peintures rares. En les plaçant au début de l'ouvrage l'Académie semble avoir mesuré leur importance ; puis vient la description du *Thésée*, une des peintures les plus fameuses de toutes celles retrouvées jusqu'alors⁷⁰⁶. Le texte est orné de petites vignettes représentant des vues du Vésuve ou des morceaux de peinture de moindre importance. Chaque explication débute par une lettrine richement ornementée.

Le Antichità donnaient une grande place à l'image, ce qui permit aux lecteurs de se familiariser et d'étudier avec plus d'attention les peintures d'Herculaneum dont l'Europe entière était si curieuse. Cependant sa diffusion était minime, car le roi se réservait le droit de l'offrir à qui bon lui semblait. Cela lui permettait de conserver le monopole sur la diffusion iconographique des peintures de sa collection.

⁷⁰⁴ « On m'a dit que ce prélat revient à Rome : je n'en serais pas surpris », Barthélemy, lettre au comte de Caylus du 1^{er} juin 1756. Voir Barthélemy 2000, p. 141.

⁷⁰⁵ Lettre du 7 avril 1756 au comte de Caylus. Voir Barthélemy 1802, p. 127.

⁷⁰⁶ Le *Thésée* a été décrit par les voyageurs relatant leur visite à Herculaneum.

L'ouvrage ne fut pas toujours accueilli avec enthousiasme : Winckelmann, après avoir vu le premier volume, jugea que les planches étaient « assez médiocrement gravées »⁷⁰⁷. Il ajoute « qu'il n'y est fait aucune mention de l'art »⁷⁰⁸.

Le Comte de Caylus semble avoir été du même avis : « J'ai vu et étudié le livre des peintures d'Herculanum », écrit-il à Paciaudi, « entre nous soit dit, il me paraît fort inégalement exécuté du côté des gravures et je ne sais trop quel degré de confiance il mérite. »⁷⁰⁹. Il critique le choix des peintures publiées, « j'avoue que je n'aurais pas placé dans un ouvrage de cette importance, et surtout dans le premier volume, des prétendues architectures qui ne sont que des arabesques des plus mauvais et qu'on ne peut regarder que comme des opérations chinoises ». Le commentaire est selon lui « allongé et rempli de choses inutiles et répétées partout »⁷¹⁰. Il remet en question les compétences des auteurs de l'ouvrage, les membres de *l'Accademia ercolanese*, « d'ailleurs aucun de ceux qui y ont travaillé n'entend les arts et ne dit rien qui puisse y avoir du rapport »⁷¹¹.

Le deuxième volume des *Antichità* fut reçu pareillement dans l'entourage du Comte. Ainsi le père Paciaudi lui écrit : « J'ai vu le deuxième volume des peintures d'Herculanum: il fait pitié. Il est dessiné diaboliquement, gravé sans goût, sans intelligence, et sans aucune grâce. C'est un malheur que des choses si rares soient entre les mains de gens si ignorants, et qu'un roi soit si mal servi. Il y aurait des choses très intéressantes pour l'histoire de la peinture ancienne. »⁷¹². « Ce n'était pas la peine de nous tenir si longtemps le bec dans l'eau pour le II^e tome d'Herculanum, puisqu'il est si mal exécuté. Cependant je serai bien aise de le voir, car il y a toujours à profiter » lui répond Caylus⁷¹³.

Le travail prévu au départ, c'est-à-dire la publication de l'intégralité de la collection, ne fut pas mené à terme car le rythme de *l'Accademia ercolanese* se ralentit peu à peu, d'abord à cause du départ du roi pour l'Espagne, puis à cause du désintérêt progressif de la cour pour les

⁷⁰⁷ (...) mit vielen küpfer (...) mittelmäßig gearbeitet sind. Lettre de Winckelmann à Francke, du 4 février 1758, Winckelmann, *Briefe*, I, p. 327.

⁷⁰⁸ So viel sehe ich, daß von der kunst nichts erwähnt ist. *Ibidem*.

⁷⁰⁹ Nisard I, p. 42, lettre XI, 5 mars 1759.

⁷¹⁰ *Ibidem*.

⁷¹¹ *Ibidem*.

⁷¹² Serieys 1802 (2), p. 218, lettre du 28 février 1761.

⁷¹³ Nisard I, p. 243, lettre du 16 février 1761. Les dates des lettres ne correspondent pas : Caylus semble répondre à Paciaudi alors que sa lettre précède celle de l'abbé. Il est possible que Serieys, éditeur des lettres de Paciaudi se soit trompé dans la date, comme il l'a fait pour de nombreuses lettres (voir Nisard). Selon une autre hypothèse Paciaudi aurait parlé de l'ouvrage dans une lettre antérieure au 16 février 1761, qui est perdue.

fouilles et les découvertes. Ainsi, comme Barthélemy et d'autres lettrés le redoutaient, l'Académie ne publia pas l'ensemble de la collection⁷¹⁴.

Les volumes des *Antichità* ne furent mis en vente que bien plus tard, dans les années 1770, et à un prix prohibitif⁷¹⁵. C'est seulement grâce à l'édition de traductions, plus économiques et de plus petit format, que les gravures des peintures d'Herculanum devinrent accessibles au plus grand nombre⁷¹⁶.

Nous voyons ainsi que *Le Antichità di Ercolano esposte* était à l'origine un grand projet de publication exhaustive de toutes les peintures d'Herculanum mais que sa lente réalisation ne permit pas à ses auteurs d'aller au bout du travail prévu initialement. Sa rédaction mobilisa plusieurs antiquaires, membres de *l'Accademia ercolanese*, ainsi que de nombreux artistes, dessinateurs et graveurs. Parmi eux, Camillo Paderni, copiste romain, prit une importance particulière au sein de la cour de Naples. Son aptitude à obtenir les bonnes grâces de personnalités influentes, notamment celles du roi et de la Reine, fut sans doute la cause de son ascension rapide dans la hiérarchie.

3. Le Museo Ercolanese de Portici et son directeur, Camillo Paderni

L'intention première du roi, lorsqu'il fit commencer les fouilles, était de trouver du matériel susceptible d'être utilisé dans la décoration du palais de Portici. Joseph Canart, engagé comme sculpteur, participa donc aux aménagements de cette demeure. Il modifia une statue d'Héra retrouvée à Herculanum en Flore pour qu'elle corresponde au programme iconographique de la fontaine à laquelle on la destinait⁷¹⁷. Le palais de Portici n'avait donc pas été construit à l'origine pour abriter la collection d'antiquités du roi. Cependant, devant l'accroissement du nombre d'objets retrouvés, et surtout avec la dépose des peintures, le palais de Portici fut transformé en musée⁷¹⁸. Ce musée fut officiellement inauguré en 1758 et

⁷¹⁴ « Je l'ai dit à la cour ; je l'ai dit à plusieurs académiciens, et leur ai fait sentir le danger des délais (...) On m'écrit de Naples que le travail va lentement (...) » Barthélemy 1802, p. 128, lettre du 7 avril 1756.

⁷¹⁵ Mansi 2002, p. 92.

⁷¹⁶ Ces volumes furent publiés en anglais, en allemand, en français et de nouveau en italien dans les années 1770-1789. Chevallier 1993, p. 58-59 ; Mansi 2002, p. 92.

⁷¹⁷ Caianiello 1998, p. 57

⁷¹⁸ L'accès des visiteurs au palais de Portici était difficile dans les premières années des fouilles. Sir Horace Walpole en témoigne : *We have not seen them yet, as they are kept in the King's apartment, (...) and 'tis very difficult to see them – but we shall.* Voir Walpole 1948, 13, p. 223.

devint alors une étape privilégiée des voyageurs⁷¹⁹. « J'ai passé huit jours dans ces cavernes, et j'ai examiné, contemplé, étudié le muséum du roi avec la plus grande attention. Je n'ai jamais passé de plus beaux jours. Oh ! Quels trésors ! Quelles raretés ! Quelles merveilles ! J'ose dire que j'ai plus appris dans ces huit jours, en parcourant des yeux ce muséum, qu'en étudiant dix ans, et que celui qui n'a point vu les monuments d'Herculanum manque d'une infinité de connaissances » écrit Paciaudi au Comte de Caylus lors d'un séjour à Naples⁷²⁰.

Le palais de Portici ne peut être évoqué sans que l'on mentionne son directeur, Camillo Paderni. Ce dernier décidait du sort des objets conservés et se donnait le droit de refuser l'accès du musée à certains visiteurs.

a) Paderni dessinateur et graveur

Camillo Paderni avait fait son apprentissage à Rome, dans l'atelier de l'Imperiali. Il s'intéressait aux peintures murales antiques que l'on pouvait voir dans cette ville et les copiait pour les visiteurs étrangers. Paderni fut chargé par Turnbull de copier les fragments les plus remarquables pour son livre *A treatise on ancient painting*. Attiré par l'Antiquité et plus particulièrement par les peintures, il n'est pas étonnant qu'il ait été parmi l'un des premiers visiteurs d'Herculanum, où il se rendit en 1740 grâce à son ami Canart. Il vexa les autorités napolitaines en copiant les peintures malgré la stricte interdiction en vigueur.

Cependant, le rapport qu'il avait laissé aux « Intendants » a probablement contribué à donner une plus grande importance à la documentation des peintures avant dépose. C'est sans doute parce que ses conseils étaient appréciés que Paderni fut engagé par le roi de Naples, à partir de 1749 sinon avant, pour dessiner et graver les objets sortis de fouilles. En témoigne une note de Paderni, datée du 19 août 1749, qui concerne les dépenses qu'il avait effectuées les mois précédents⁷²¹. Dans cette note, le dessinateur rappelle les commandes du roi, des gravures à l'eau forte, mais aussi des copies des peintures d'Herculanum en couleur⁷²².

Paderni avait tissé à Rome des liens avec les voyageurs britanniques intéressés par les antiquités et ces relations ont dû le démarquer des autres graveurs. Il attira l'attention du roi

⁷¹⁹ Allroggen-Bedel Kammerer-Grothaus 1983, p. 90.

⁷²⁰ Serieys 1802 (2), p. 260 Lettre du 12 septembre 1761, de Naples.

⁷²¹ ASN, CRA, 1538, feuillet 156. Paderni rappelle que cela fait déjà plusieurs mois qu'il fait cette demande de remboursement.

⁷²² Dans une de ses lettres, Winckelmann note que Paderni recevait comme dessinateur un salaire mensuel de 15 ducats napolitains, qui équivalaient alors à 14 écus romains. Winckelmann, *Briefe*, I, p. 211.

qui lui permit de chasser avec lui et bientôt il se vit proposer la fonction de Directeur du Cabinet de Portici⁷²³.

b) Paderni, directeur du Musée de Portici

En 1752 Paderni fut donc nommé Directeur du musée de Portici⁷²⁴. Il s'occupait des œuvres qui y étaient conservées mais aussi de l'accueil des visiteurs. Winckelmann le décrit comme un homme antipathique, *un Disegnatoraccio il quale per salvarsi della fame a Roma ebbe la fortuna di essere ammesso a disegnare le Pitture antiche con una pensione di 15 Ducati Napolit. o 14 Scudi Romani*⁷²⁵. L'abbé de Saint-Non, visitant le Muséum en 1759, trouva au contraire qu'il s'agissait d'un « homme très habile dans la connaissance de l'antiquité et plein de goût et d'intelligence »⁷²⁶.

Il faut souligner que Paderni avait ses favoris et se réservait le droit de refuser l'entrée à certains visiteurs. C'est ce qui arriva à Martorelli lorsque celui-ci vint au musée accompagné d'étrangers ne parlant pas italien, ce qui, semble-t-il, causa l'agacement de Paderni. De plus il ne s'entendait pas avec Martorelli et trouva un prétexte pour rédiger en une matinée une note officielle interdisant l'entrée du musée à l'antiquaire⁷²⁷. Paderni se permettait d'agir de la sorte car il savait qu'il avait les faveurs du roi.

Outre sa fonction de directeur, Paderni était aussi chargé du choix des peintures à détacher. C'est sur son initiative qu'à partir du mois de décembre 1757 les petits motifs non déposés furent détruits, afin d'éviter d'éventuels vols⁷²⁸. Cette pratique, motivée par la peur de la disparition et de la vente de fragments d'enduit peint, car selon les rumeurs, des peintures de Pompéi pouvaient être achetées à Rome, fut dénoncée par Winckelmann puis par Alcubierre et abandonnée peu après⁷²⁹.

⁷²³ C'est ce que note Piaggio dans son manuscrit *Candelabri, Caccia di Persano, Funerale*, Piaggio 1790, p. 142. Paderni a gagné l'amitié de l'influent Almerico Pini et a obtenu par son intermédiaire le droit d'aller à la chasse royale. Voir Mansi 1997, p. 77.

⁷²⁴ Forcellino 1999, p. 18. Dans la lettre qu'il adresse à Mead en 1752, Paderni parle de tous les objets dont il a la charge, Paderni 1754, p. 71-73.

⁷²⁵ Lettre de Winckelmann à Gian Ludovico Bianconi du 13 mai 1758, Winckelmann, *Briefe*, I, p. 354. La lettre fait suite à son premier séjour à Naples, où il était hébergé par Piaggio, ennemi intime de Paderni. Voir à ce sujet De Franciscis 1975, p. 11.

⁷²⁶ Saint-Non Jean Amédée Richard de, Fragonard Jean-Honoré, [Rosenberg Pierre et Brejon de Lavergnée Barbara (éd.)], *Panopticon Italiano, un diario di viaggio ritrovato, 1759-1761*, Rome, 1986, p. 110.

⁷²⁷ Piaggio nous dit à ce propos : *per tre motivi Paderni non poteva soffrire che Martorelli portasse Forestieri al Museo : antica animosità particolare, odiosità trasversale, interesse*, Piaggio 1790, p. 53.

⁷²⁸ Voir p. 241.

⁷²⁹ D'Alconzo 2002, p. 48 et suiv.

Il choisissait également les peintures à reproduire par les graveurs pour les volumes des *Antichità*⁷³⁰.

Paderni s'improvisa également comme restaurateur des objets retrouvés à Herculaneum. Il s'occupait des bronzes de petites dimensions, les bronzes de grandes dimensions étant laissés à Canart⁷³¹. Sa méthode de restauration, d'après la description qu'en fit le père Piaggio, semblait tenir du pastiche car il recomposait les objets en réutilisant des fragments d'origines diverses : *così quando gli veniva l'estro di creare un candelabro dava di piglio ad un asta cercava una coppa, che gli pareva che più gli calzasse, e così faceva di un tripiedi, che convenisse a tutti due*⁷³². Ce type de restauration, couramment effectué au XVIII^e siècle, n'était cependant pas apprécié de tout le monde, certains qualifiant de « faux » les bronzes restaurés par Paderni.

Lorsqu'en 1753 une bibliothèque complète est retrouvée dans une villa d'Herculaneum, la *Villa dei Papiri*, Paderni se propose de dérouler les papyrus⁷³³. Cette découverte extraordinaire était attendue par les érudits et les amateurs d'antiquités, qui ne doutaient point de son issue. L'abbé d'Orval avait écrit en 1747 : « On ne parle point encore qu'on y ait trouvé des manuscrits : mais il n'y a pas à douter un seul instant qu'il n'y en ait, & je me persuade très fort, que de tous les trésors qu'on trouvera dans cette ville, ceux-ci seront regardés comme les plus estimables »⁷³⁴. On allait ainsi pouvoir revenir à la source même des textes antiques. Parmi les antiquaires qui témoignèrent un intérêt particulier pour ces documents, on peut citer Winckelmann et Caylus⁷³⁵. Cependant, les manuscrits n'étaient pas dans un excellent état de conservation : la plupart étaient en partie brûlés, recroquevillés, et le temps les avait fait devenir durs et cassants⁷³⁶. Il fallut donc trouver un moyen des les dérouler

⁷³⁰ Cf la note de Paderni aux archives de Naples. ASN, CRA, 1540, feuillet 29, du 5 juillet 1760 : *Ciò che riguarda alle Pitture Antiche questa mattina ò dato al delineatore Vanni due pezzi di pitture rinvenute al Rapillo.*

⁷³¹ Une lettre de Tanucci au roi, datée du 15 juillet 1760, indique que *Tutte le statue di bronzo son già in poter di Paderni, il quale mi pare il solo zelante, e attento, ed efficace, benchè Cartoni lo paia.* Lettre citée par De Vos 1993, p. 111.

⁷³² Piaggio 1790, p. 149.

⁷³³ Bassi Domenico, « Il padre Antonio Piaggio e i primi tentativi per lo svolgimento dei papiri ercolanesi », *Archivio per le province napoletane*, vol. XXXII, 1907 ; Chevallier 1984, *passim* ; Mansi 1997, p. 88.

⁷³⁴ Henrion 1747, p. 3.

⁷³⁵ Caylus cherche à se procurer par tous les moyens un exemplaire de ces papyrus, voir p. 236-237.

⁷³⁶ Lorsque les premiers manuscrits furent découverts, ils furent détruits car on les prit pour des fragments de bois consommé. Piaggio le déplore dans ses mémoires : *Fra la terra che si portava via per farsi la prima entrata e tra quella che si incassava necessariamente, andavano osservando (gli scavatori) quantità (sic) di frammenti, come di legno incarbonito ; e perchè, parlando di legnami, se ne ritrovano ogni tratto, e perchè veramente a*

afin de pouvoir les déchiffrer. En tant que gardien du musée et responsable des objets qu'il contenait, Paderni prit avec lui les papyrus et se chargea de les ouvrir. Sa méthode, assez rudimentaire, consistait à entailler les rouleaux puis aplatir les feuillets ainsi obtenus, et elle eut pour conséquence la perte d'un grand nombre de mots. Paderni fut fortement critiqué par le père Piaggio, appelé plus tard à Naples pour l'étude des papyrus, qui trouva une méthode beaucoup plus efficace et moins dommageable pour les précieux documents : il construisit une machine lui permettant de les dérouler sans les entailler⁷³⁷.

Le père Piaggio décrit ainsi la méthode de Paderni : [i papiri] *furono aperti da Camillo Paderni, (...), con un taglio, per tutta la loro altezza, nel mezzo, e poi, altri, con due tagli in due punti opposti, in modo che si potesse leggere un certo numero di pagine. Ma così non era possibile continuare, perchè le fenditure rovinavano irrimediabilmente i Papiri*⁷³⁸. D'autres personnalités de la cour de Naples s'attelèrent à cette tâche, qui devint l'une des préoccupations premières du Musée. Ainsi, le prince de San Severo tenta de les dérouler en les plongeant dans un bac de mercure. Il ruina ainsi les documents, et la perte fut d'autant plus importante qu'il avait choisi pour son expérience les papyrus qui étaient en meilleur état de conservation⁷³⁹.

Les papyrus, ainsi « déroulés », furent enduits du vernis à la chinoise, identique à celui qui était appliqué sur les peintures⁷⁴⁰. *Niente di peggio poteva eleggersi che questa vernice, che chiama della cina; e in verità qualunque altra materia glutinosa sarebbe stata più propria di questa* écrit le père Piaggio à ce propos⁷⁴¹. Ce dernier mit au point une machine qui par le biais de l'humidification des papyrus parvenait à les dérouler sans dommage. Paderni n'avait eu de cesse d'importuner Piaggio, tout d'abord en tentant d'empêcher sa venue à Naples, puis

nessun'altra cosa più che al legno questi Papiri si potevano rassomigliare, ... come tali furono considerati, trascurati e lasciati nella terra medesima, senza guardarvi nemmeno addosso. Bassi 1907, p. 659

⁷³⁷ La venue du père Piaggio et sa réussite dans le déroulement des papyrus lui valut la jalousie de Paderni. Une grande animosité existait entre les deux hommes. De nombreuses informations sur Paderni sont données par le père Piaggio dans ses écrits et ses mémoires. Paderni n'y est pas montré sous son meilleur jour. Sur la découverte des papyrus et l'arrivée du père Piaggio à Naples, voir Bassi 1907. Sur ses déboires avec Paderni, voir Bassi Domenico, « Altre lettere inedite del P. Antonio Piaggio e spigolature dalle sue Memorie », *Archivio storico per le province napoletane*, vol. XXXIII, 1908, p. 277-332. A consulter également : Travaglione Agnes, « Padre Antonio Piaggio. Frammenti biografici », dans Capasso Mario (éd.), *Bicentenario della morte di Antonio Piaggio, (Papyrologica Lupiensa)*, Lavello, 1997, p. 13-48.

⁷³⁸ Bassi 1907, p. 639.

⁷³⁹ Bassi 1907, p. 678-679. Le prince de San Severo est décrit ainsi par Paciaudi : « Je vous dirai en confidence et en cachette que nous avons à Naples un grand imposteur dans la personne du prince San Severo, amateur de mécaniques et de beaux-arts. A peine est-il instruit de quelque invention qu'il imite, et en cela il a du talent. Mais ensuite il la publie et la débite comme sa propre découverte. C'est ainsi qu'il se comporta au sujet de la peinture en cire ou encaustique, et je viens d'apprendre de deux chevaliers piémontais, arrivés de Naples, qu'il se vante aussi d'avoir inventé la manière de peindre sur marbre. Peut-on pousser plus loin la fausseté et le ridicule? ». Serieys 1802 (2), p. 43, lettre du 10 avril 1759.

⁷⁴⁰ Il s'agit du vernis Moriconi, voir p. 307.

⁷⁴¹ Bassi, 1907, p. 671.

en le gênant dans son travail, moins par méchanceté que par peur que le père ne prenne sa place⁷⁴².

Ainsi, nous constatons que Camillo Paderni, en prenant la fonction de Directeur du musée, cherchait à garder sous son contrôle un grand nombre d'opérations concernant les objets trouvés en fouilles : il décidait des fragments de peinture à placer au musée, de ceux qui doivent être publiés, il restaurait les bronzes et les papyrus et pouvait interdire l'accès de la collection aux visiteurs. Cette omnipotence va lui permettre d'être très bien informé sur les découvertes et de monnayer ses connaissances auprès des amateurs d'antiquités étrangers à la cour.

c) Relations avec les voyageurs étrangers et les Britanniques

Camillo Paderni, qui semble-t-il avait tissé des liens avec les collectionneurs britanniques lorsqu'il résidait à Rome, poursuivit sa correspondance avec eux, alors que sa fonction lui permettait d'avoir la primauté sur les découvertes archéologiques les plus enviées de son époque. Il s'entretint tout d'abord avec le Docteur Mead, qu'il connaissait grâce à Allan Ramsay, qui, nous l'avons vu, était très friand de peintures antiques. Il lui décrit dans une lettre les antiquités qui venaient d'être retrouvées, bravant ainsi l'interdiction du roi sur la diffusion des informations sur les fouilles⁷⁴³. Après la mort de Mead, Paderni trouva un autre protecteur en la personne de Thomas Hollis⁷⁴⁴. Celui-ci lui demanda explicitement de lui décrire les découvertes en lui indiquant qu'il le rémunérerait pour cela. Paderni continua donc à transmettre des informations sur les fouilles : comme dans les cas des lettres adressées à Mead, ces informations furent traduites en anglais et publiées périodiquement dans les *Philosophical Transactions*⁷⁴⁵. Il n'est pas certain que le roi ait été au courant de ces relations, ou bien peut-être le savait-il, mais il fermait les yeux : Paderni assurait d'ailleurs dans ses lettres qu'il ne divulguait pas tout, pour rester fidèle au roi⁷⁴⁶. Tanucci savait cependant que

⁷⁴² Bassi 1907, p. 657.

⁷⁴³ Lettre du 18 novembre 1752, citée et traduite en italien par Knight 1996, p. 50. Selon Knight, Paderni avait droit à une certaine indulgence car il avait de bonnes relations avec le roi de Naples.

⁷⁴⁴ *Ibidem*.

⁷⁴⁵ *Ibidem*. Voir aussi *Philosophical Transactions*, 1754, vol. 48-1, p. 71-73 ; 1755, vol. 48-2, p. 634-638 et p. 821-825 ; 1756, vol. 49-1, p. 109-112 ; 1757, vol. 49-2, p. 490-508. Une lettre de Paderni adressée à Mead, datée du 18 novembre 1752, a également été publiée dans *Gentleman's magazine*, 1754, p. 261-262.

⁷⁴⁶ À propos d'une inscription trouvée à Herculaneum, Paderni n'en reporte que deux lignes dans sa lettre à Mead : *I shall there, to oblige you, imitate two short lines; my fidelity to the king not permitting me to lend any*

Paderni donnait des informations, tout au moins aux visiteurs du musée et c'est lui qu'il mit en cause lorsque Caylus publia le dessin de statuettes en bronze conservées au musée.

Le père Piaggio rapporte que lorsqu'une horloge solaire fut découverte à Stabies, Paderni lui demanda d'écrire un rapport destiné au roi. Alors que Piaggio s'était mis à la tâche, Paderni lui déclara soudain qu'il ne transmettrait pas le rapport au roi mais à Milord Acri, collectionneur britannique intéressé par les antiquités. Il ajouta que celui-ci le payait pour recevoir en primeur les informations⁷⁴⁷.

Camillo Paderni semblait rechercher différents moyens d'augmenter son salaire, et sa fonction lui permettait de trouver des revenus facilement. Il se faisait rétribuer pour les informations qu'il donnait aux britanniques ; en échange d'un pourboire, il pouvait également proposer aux visiteurs des fouilles d'Herculanum et Pompéi d'accéder à des galeries interdites aux étrangers. Ainsi, un certain M. Verrier, de Tours, correspondant de Caylus et de Barthélemy, écrit en 1754 : « J'ai intéressé le concierge pour me promener par Herculanum dans les endroits interdits à ce qu'on appelle les étrangers »⁷⁴⁸. Pour gagner un peu d'argent Paderni ne reculait donc pas devant des procédés, qui, pour les autorités napolitaines, étaient à la limite de la légalité. Nous verrons plus loin qu'il eut recours à un autre type d'activité pour obtenir quelques subsides supplémentaires.

B. Le Grand Tour

L'Italie était pour les voyageurs du Grand Tour une étape essentielle. Ils séjournaient quelque temps à Rome afin de visiter ses palais et les collections d'œuvres modernes et antiques qu'ils abritent. A partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, la ville de Naples fut ajoutée aux autres étapes de l'itinéraire du Grand Tour. Auparavant négligée, la découverte d'Herculanum lui donna un nouvel attrait. Cette descente des touristes vers le Sud se poursuivit ensuite avec la visite de la Sicile puis de la Grèce et du Levant. Les voyageurs du Grand Tour suivaient l'intérêt du moment et la mode.

more. Voir Paderni, « Extract of a letter to Dr Mead, concerning the antiquities dug up from Herculanum, dated from Naples, Nov. 18, 1752. From the Italian », *Gentleman's magazine*, 1754, p. 261.

⁷⁴⁷ Pour la relation de cette anecdote, voir Piaggio 1790, *l'Orologio solare del museo ercolanese*.

⁷⁴⁸ Barthélemy 1802, p. 265, cité par Chevallier 1984, p. 27. Le mot « intéressé » doit probablement être pris au sens de « payé ».

1. Les touristes et leur accueil à Rome et à Naples

Le voyage d'agrément apparut au XVI^e siècle au sein d'une élite sociale européenne, et devint l'un des éléments d'une éducation idéale pour les jeunes aristocrates⁷⁴⁹. Appelé Grand Tour, il suivait des parcours précis, certaines villes étant alors considérées comme des étapes incontournables. Au XVII^e siècle, des guides de voyage destinés aux touristes apparurent⁷⁵⁰.

Les jeunes aristocrates anglais effectuaient ce voyage en Europe pendant quelques années, accompagnés de serviteurs et de tuteurs, afin de former leur esprit et leur caractère. Le Grand Tour, très prisé par les Britanniques, passait par la France, l'Allemagne, la Suisse puis l'Italie⁷⁵¹.

A partir du XVIII^e siècle, le Grand Tour devint une tradition européenne. C'était l'occasion pour les jeunes hommes de bonne famille de commencer une collection d'œuvres d'art ou d'antiquités, et pour les jeunes artistes de parfaire leur formation dans l'atelier de peintres italiens.

C'est ainsi que Rome devint, à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, un centre culturel européen majeur. De nombreux artistes, intellectuels, amateurs d'art et antiquaires s'y rendirent⁷⁵². L'art romain, aussi bien moderne qu'antique, diffusé par les livres et devenu une référence dans toute l'Europe, attirait les curieux, désireux de voir de leurs propres yeux ces trésors. Winckelmann reconnaissait « qu'on ne raisonne que fort mal des ouvrages des Anciens d'après les livres »; et qu'il s'était « déjà aperçu de plusieurs erreurs (qu'il avait) commises »⁷⁵³. Le voyage à Rome est donc selon lui absolument nécessaire aux antiquaires : « Il est (...) difficile, voire presque impossible, d'écrire quelque chose de fondé sur l'art antique et sur des antiquités que l'on ne connaît pas en restant éloigné de Rome, et un séjour ici de quelques années ne suffit même pas, comme j'en ai fait moi-même l'expérience après une préparation laborieuse »⁷⁵⁴.

⁷⁴⁹ Black Jeremy, *Italy and the Grand Tour*, Yale, 2003, p. 1.

⁷⁵⁰ Voir plus loin.

⁷⁵¹ L'Italie était alors considérée comme le berceau de l'art ; les artistes européens y effectuaient des séjours d'apprentissage. L'Académie de France à Rome, fondée en 1666 par Colbert avait pour but de confronter de jeunes artistes français à l'art italien.

⁷⁵² Wilton Andrew et Bignamini Ilaria, *Grand Tour, the Lure of Italy in the Eighteenth Century*, (cat. Exp. Londres, Tate Gallery, 1996-1997 et Rome, Palazzo delle esposizioni, 1997), Londres, 1996, p. 137.

⁷⁵³ *Ich habe erfahren, daß man halbsehend von Alterthümern spricht aus Büchern, ohne selbst gesehen zu haben ; ja, ich habe verschiedene Fehler eingesehen, welche ich begangen habe.* Lettre de Winckelmann à Francke, du 7 décembre 1755, Winckelmann, *Briefe*, I, p. 191.

⁷⁵⁴ Winckelmann 2005, p. 61. En 1787, dans son *Voyage en Italie*, Goethe exprime la même opinion : « qu'on dise ce qu'on voudra en faveur de la tradition écrite et orale, il est rare qu'elle soit suffisante, car elle ne peut transmettre le caractère propre de l'objet, même quand il s'agit des choses intellectuelles ». Voir Goethe 2003, p. 179, daté du 2 janvier 1787.

A l'inverse de Winckelmann, tous les visiteurs n'ont cependant pas ressenti le besoin de rester plusieurs années à Rome pour mieux apprécier l'Antique. Nombre d'entre eux, simples curieux, se sont contentés de flâner au gré de leurs envies et de leurs rencontres. Le succès du Grand Tour eut pour conséquence le développement d'un réseau d'institutions et de personnalités prêtes à accueillir et à guider les touristes dans leur voyage. Cette organisation ne fut pas sans influence sur les goûts des touristes.

a) Personnalités influentes dans le milieu romain

Avant de partir pour l'Italie, les voyageurs du Grand Tour ne manquaient pas de demander à leur protecteur ou mécène des lettres de recommandation qui leur permettraient de rencontrer des personnages influents dans chacune des villes où ils devaient faire étape, facilitant leur accueil et les tâches qu'ils avaient à accomplir. Les personnalités les plus sollicitées par les touristes avaient de nombreuses relations parmi les artistes, les marchands et les antiquaires, à qui ils présentaient leurs hôtes. Ils leur servaient souvent de guides et les conseillaient lorsqu'ils désiraient acheter des œuvres d'art ou des antiquités.

(1) *Alessandro Albani*

L'une des personnalités incontournables du milieu antiquaire romain au XVIII^e siècle était sans conteste le cardinal Alessandro Albani (1692-1779)⁷⁵⁵. Neveu du Pape Clément XI, il se passionna très tôt pour l'Antiquité, profitant de l'enseignement de Marc Antonio Sabatini (1637-1724), et constitua dès le tout début du XVIII^e siècle une petite collection d'antiquités⁷⁵⁶. Dès lors il n'eut de cesse d'acheter, de collectionner et de vendre des antiquités, et cherchait par tous les moyens à assouvir sa passion.

Alessandro Albani hérita en 1721 du palais et de la bibliothèque de son oncle, Clément XI. Celle-ci conservait les recueils de dessins de Cassiano dal Pozzo et ainsi que d'autres ayant appartenu à Massimi⁷⁵⁷. Alessandro Albani agrandit ensuite cette bibliothèque par différentes acquisitions.

⁷⁵⁵ Alessandro Albani devint cardinal en 1712. Pour la biographie d'Alessandro Albani, se reporter à l'article de Safri G. Lewis Lesley dans le *DBI*. Voir également Lewis Lesley, *Connoisseurs and Secret Agents in Eighteenth century Rome*, Londres, 1961 ; Prospero Valenti 1993, p. 15-69 ; Röttgen Steffi, « Alessandro Albani », dans Beck Herbert et Bol Peter Cornelis (éd.), *Forschungen zur Villa Albani, Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin, 1982, p. 123-152.

⁷⁵⁶ Röttgen 1982, *passim* .

⁷⁵⁷ Röttgen 1982, p. 135 ; Prospero Valenti 1993.

Alessandro Albani se lia avec plusieurs antiquaires romains susceptibles de l'aider dans sa quête d'antiquités. Il était ainsi proche de Francesco de Ficoroni, qui avait une activité importante de fouilleur dans la première moitié du XVIII^e siècle⁷⁵⁸. Il était également lié à Francesco Bianchini, nommé *Presidente delle antichità di Roma* par Clément XI⁷⁵⁹, dont il avait été le disciple et avec lequel il fonda une « Académie antiquaire »⁷⁶⁰. Alessandro Albani rencontra le baron de Stosch lors de son premier séjour romain, en 1714, et ce dernier l'instruisit sur les antiquités. Comme lui, Albani faisait du commerce d'antiquités afin d'en profiter pour faire des acquisitions exceptionnelles. Leur amitié fut consolidée lorsque Stosch s'établit à Rome, de 1722 à 1731⁷⁶¹. Parmi les antiquaires du cercle d'Albani, se trouvaient également le marquis de Capponi et Ridolfino Venuti. Albani prit ce dernier comme bibliothécaire de 1734 à 1761, date à laquelle Venuti fut remplacé dans cette fonction par Johann Joachim Winckelmann, selon les conseils du baron de Stosch⁷⁶². Pour Winckelmann, Albani était « le chef et le coryphée des antiquaires »⁷⁶³. Winckelmann resta les dix dernières années de sa vie au service d'Albani et cela lui permit de publier les *Monumenti Antichi Inediti*⁷⁶⁴. Certains auteurs remarquèrent que cela empêcha peut-être Winckelmann d'être tout à fait impartial sur son protecteur et qu'il ferma les yeux et tut certains de ses défauts. Dans son *Voyage en Italie*, Goethe écrit à propos de Winckelmann : « S'il (Winckelmann) vivait encore (...), il serait le premier à nous donner un remaniement de son travail. (...) Et puis, le cardinal Albani serait mort, par respect duquel il a écrit et peut-être dissimulé tant de choses »⁷⁶⁵.

Alessandro Albani faisait des fouilles à Rome pour son compte, ou s'associait aux travaux de ses amis antiquaires. Il avait un réseau étendu d'agents et s'assurait l'acquisition des pièces les plus remarquables⁷⁶⁶. Il se joignit ainsi à Bianchini qui effectuait des fouilles au palais des

⁷⁵⁸ Fea 1790, p. 118-177, Fileri 2000, p. 79-146. Sur Ficoroni voir p. 177.

⁷⁵⁹ *DBI*, « Bianchini Francesco ».

⁷⁶⁰ *DBI*.

⁷⁶¹ *DBI*.

⁷⁶² Sur Ridolfino Venuti, voir Gallo 1985, p. 84-88. Sur Capponi voir l'article s'y référant dans le *DBI* ainsi que Donato Maria Pia, « Un collezionista nella Roma del primo settecento, Alessandro Gregorio Capponi », *Eutopia*, 1993, II, 1, p. 91-102.

⁷⁶³ Raspi Serra 1998 : Raspi Serra Joselita, « Fouilles, découvertes, personnages et débats », dans Polignac François de et Raspi Serra Joselita (éd.), *La fascination de l'Antique, 1700-1770, Rome découverte, Rome inventée*, (cat. exp. Lyon, musée de la civilisation gallo-romaine, 1998-1999), Lyon, 1998, p. 116-118.

⁷⁶⁴ *DBI*.

⁷⁶⁵ Lettre du 13 janvier, Goethe 2003, p. 185.

⁷⁶⁶ Raspi Serra 1998, p. 116-118.

Césars en 1705, ainsi qu'en 1717 à Lavinium, Tusculum et à Nettuno⁷⁶⁷. Il s'associa au duc de Parme lors des fouilles du Palatin en 1721, durant lesquelles furent mis aux jours les *Bains de Livie* et au cardinal de Polignac pour fouiller la tombe des « Affranchis de Livie ». En 1727 il dirigea des fouilles à la villa du cardinal Nerli près de Sainte Marie Majeure, en avril 1732 à Porto d'Anzio et à Nettuno en 1728 et 1731⁷⁶⁸. Des fouilles clandestines furent également conduites pour lui⁷⁶⁹. Albani jouissait dans le milieu des fouilleurs d'une réputation d'acheteur insatiable⁷⁷⁰.

Albani s'assurait également de bonnes relations avec les voyageurs du Grand Tour, notamment les britanniques, car il y voyait un intérêt économique⁷⁷¹. Il guidait les aristocrates désireux de constituer des collections et les aidait dans leurs démarches d'acquisition et d'exportation d'antiquités, grâce à sa position privilégiée au Vatican. En effet, il put obtenir facilement des licences pour l'exportation car son frère Annibale était le camerlingue du Pape et il exerçait un contrôle sur les fouilles effectuées en territoire romain⁷⁷². Les deux frères avaient déjà ce privilège lorsque Clément XI, leur oncle, était pape. Lui et ses neveux négociaient avec les acheteurs étrangers, ils avaient un regard sur les fouilles et sur les exportations et par ce moyen réussissaient à acquérir des antiquités pour eux-mêmes⁷⁷³.

Ainsi, grâce à cette position au sein du Vatican, Alessandro Albani parvint à contourner les interdictions empêchant l'exportation pour ses amis britanniques. Francesco Bartoli, le commissaire aux antiquités, se plaignit de ces agissements, qui ne concernaient pas seulement Albani, mais également Ficoroni⁷⁷⁴. Des allusions aux exportations frauduleuses d'Albani sont également présentes dans la correspondance de Nicolas Wleughels, le directeur de l'Académie de France à Rome, qui s'en plaignait auprès du duc d'Antin : « Une chose qui me révolte, c'est que le cardinal Alexandre, curieux de belles choses, fait faire tous les jours des défenses de transporter les antiquités, parce que, expose-t-il au public, que c'est dépouiller Rome de son plus bel ornement, ce qui est vrai, et lui cherche à les faire sortir, lui qui en

⁷⁶⁷ Röttgen 1982, *passim*.

⁷⁶⁸ Ces informations sont connues grâce aux dessins de Pier Leone Ghezzi, Röttgen 1982, *passim*.

⁷⁶⁹ Raspi Serra 1998, p. 117.

⁷⁷⁰ Röttgen 1982, *passi*.

⁷⁷¹ *Ibidem*.

⁷⁷² *Ibidem*.

⁷⁷³ *Ibidem*.

⁷⁷⁴ Ridley 1992 (2), p. 135.

connaît la beauté, qui les recherche, qui en sait les conséquences et qui en fait faire les défenses »⁷⁷⁵.

Ce détournement du règlement eut pour conséquence la publication en 1717 d'un nouvel édit, plus sévère, destiné à limiter les fraudes sur l'exportation⁷⁷⁶.

Lors de son séjour à Rome, entre 1716 et 1718, Thomas Coke, comte de Leicester, acheta des antiquités, auprès notamment de Ficoroni, probablement grâce à l'aide d'Albani⁷⁷⁷. Il lui demanda quelques années plus tard, en 1747, d'aider Matthew Brettingham le jeune, qu'il avait envoyé à Rome afin qu'il complétât sa collection de marbres antiques. Celle-ci était destinée à être présentée dans sa demeure alors en construction, Holkham Hall⁷⁷⁸.

Albani accueillait en effet les artistes et les voyageurs qui se rendaient à Rome, lorsqu'ils lui étaient recommandés par des connaissances. Il les aidait dans leurs démarches, les conseillait dans leurs visites, leur faisait rencontrer des artistes, marchands ou antiquaires qui pouvaient leur être utiles, et leur facilitait l'accès aux collections privées. Cela lui permettait de se tenir informé sur les voyageurs et plus particulièrement sur la communauté britannique à Rome. En effet, Jacques Stuart, le prétendant à la couronne d'Angleterre s'était réfugié à Rome avec ses partisans, et le gouvernement anglais cherchait à obtenir des renseignements sur leurs activités par l'intermédiaire d'espions. L'un de ces espions était le baron de Stosch, mais lorsqu'il fut contraint de quitter Rome en 1731, il fut relayé dans cette activité par le cardinal Albani⁷⁷⁹. Ce dernier entretint à partir de 1744 une correspondance avec l'ambassadeur d'Angleterre à Florence, Horace Mann, et accueillit à Rome les anglais que ce dernier lui recommandait en les favorisant par rapport aux autres⁷⁸⁰. Le fait qu'Albani ait donné sa préférence aux touristes anglais ne paraît pas étrange puisque d'un point de vue politique, Albani était plutôt anti-janséniste et anti-français⁷⁸¹. Le président de Brosses s'en plaint dans une de ses lettres⁷⁸².

Ce sont sans doute ses liens avec les antiquaires britanniques qui lui ont valu son élection à la *Society of Antiquaries* de Londres en 1761⁷⁸³.

⁷⁷⁵ Lettre du 20 juin 1731, Montaiglon VIII, p. 216-217 ; cité par Serra Joselita, Polignac François de, Themelly Alessandra, « Cronologia : 1726-1732 », *Eutopia*, vol. II, n° 1, 1993, p. 137.

⁷⁷⁶ Ce nouvel édit fut pris en 1717, voir Ridley 1992 (2), *passim*.

⁷⁷⁷ Oehler Hansgeorg, « Das Zustandekommen einiger englischen Antikensammlungen im 18. Jahrhundert », dans Beck Herbert, *Antikensammlungen in 18. Jahrhundert*, Berlin, 1981, p. 295-310.

⁷⁷⁸ Sur la collection d'antiquités de Thomas Coke, voir Angelicoussis Elisabeth, *The Holkham Collection of classical sculptures*, Mayence, 2001.

⁷⁷⁹ *DBI*; Röttgen 1982, *passim*. Sur l'activité d'espionnage d'Albani et Stosch, voir Lewis 1961.

⁷⁸⁰ *DBI*.

⁷⁸¹ Röttgen 1982, p. 142.

⁷⁸² Prospero Valenti 1993, p. 26.

⁷⁸³ *DBI*.

En 1755, lorsque le duc de Northumberland voulut acquérir des copies de grands peintres italiens des XVI^e et XVII^e siècle afin de les rapporter comme souvenir en Angleterre, c'est encore Albani qui prit en charge cette commande⁷⁸⁴. Il choisit les peintres qui exécutèrent les copies ainsi que les tableaux qui devaient être copiés, suivant ses goûts personnels⁷⁸⁵.

Plusieurs grandes collections romaines furent vendues au début du XVIII^e siècle. Albani vit là encore un moyen d'enrichir sa collection : en 1728 il dirigea la vente de la collection Chigi, ce qui lui permit de repérer et d'acquérir une partie des œuvres qui la composaient⁷⁸⁶. Grâce à lui et à son frère Annibale, cent-soixante pièces de cette collection et trente-deux pièces de sa propre collection partirent pour Dresde⁷⁸⁷. Cela choqua un grand nombre de personnalités du milieu antiquaire romain.

Alessandro Albani n'eut de cesse d'enrichir sa collection, revendant certaines pièces afin d'en acquérir d'autres de plus grande importance à ses yeux. La vente pouvait également lui permettre d'obtenir de l'argent rapidement, car il se trouvait constamment dans le besoin de liquidités. Dans une lettre au duc D'Antin, le directeur de l'Académie de France à Rome, Wleughels, écrit à son propos : « Il est bon ami, il aime à servir, il a de l'esprit, mais il est joueur ; c'est ce qui fait que la plupart du temps il est sans argent et qu'il est contraint de faire bien des choses qu'il ne voudrait ni ne devrait pas faire »⁷⁸⁸. Wleughels et D'Antin firent souvent référence à Albani dans leur correspondance dans ces années-là, car celui-ci cherchait alors à vendre plusieurs de ses marbres au roi de France.

Le pape Clément XII acheta en 1733 des marbres de la collection Albani et l'année suivante il fonda le musée du Capitole⁷⁸⁹. En 1738 il acheta au cardinal Albani sa collection de médailles pour la bibliothèque du Vatican, collection qu'Albani avait fait publier à grands frais par Ridolfino Venuti⁷⁹⁰.

En 1762, afin de constituer une dot pour sa fille naturelle Vittoria Cheroffini, Albani vendit les recueils de dessins de Cassiano dal Pozzo. James Adam, le frère de Robert Adam les

⁷⁸⁴ *DBI* ; Röttgen 1982, *passim* .

⁷⁸⁵ Les goûts esthétiques du cardinal Albani sont conformes au goût général de l'époque. La fresque du Parnasse réalisée par Mengs à la Villa Albani illustre bien les goûts de ce dernier.

⁷⁸⁶ Röttgen 1982, *passim* .

⁷⁸⁷ *DBI* ; Röttgen 1982, *passim* .

⁷⁸⁸ Montaiglon VIII, p. 235, lettre du 16 août 1731.

⁷⁸⁹ *DBI* ; Röttgen 1982, *passim* , Ridley 1992 (2), p. 138.

⁷⁹⁰ Röttgen 1982, *passim* .

acheta pour George III, pour 14 000 écus⁷⁹¹. Winckelmann, alors aux services du cardinal, tenta en vain de s'opposer à cette opération⁷⁹².

Alessandro Albani installa d'abord sa collection d'antiquités au palais aux Quatre-Fontaines, puis il fit construire une cilla sur la via Salaria afin qu'elle servit d'écrin pour sa nouvelle collection. Cette opération très coûteuse (Albani dépensa environ 400 000 écus) fut achevée en 1763. Différents peintres furent employés à sa décoration, dont Raphaël Mengs⁷⁹³.

Nous voyons donc que tout au long du XVIII^e siècle le cardinal Albani fut étroitement lié au marché romain des antiquités. Les collectionneurs et les artistes s'intéressant à l'Antique ne pouvaient se passer de lui. Il vendait des antiquités tout en surveillant les acquisitions et les exportations de façon non officielle. Il agit parfois à la limite de la légalité mais sa fonction de cardinal semble l'avoir protégé des soupçons⁷⁹⁴.

(2) *Les agents anglais*

Rome prit de plus en plus d'importance pour les voyageurs de Grand Tour, en particulier pour les britanniques. Cela a eut pour conséquence l'installation permanente d'artistes anglais et écossais dans cette ville. Trois d'entre eux eurent une activité antiquaire importante : Matthew Brettingham, Gavin Hamilton et Thomas Jenkins. Ces trois artistes, et plus particulièrement Hamilton et Jenkins, qui s'installèrent à Rome pour leur vie, se sont constitué un réseau de marchands, fouilleurs et antiquaires, et servirent d'intermédiaires avec les collectionneurs britanniques. Jenkins et Hamilton eurent en outre une importante activité de fouilleurs.

Matthew Brettingham (1725- 1803)⁷⁹⁵ est le fils de Matthew Brettingham senior, architecte de la maison de Thomas Coke, comte de Leicester. Il entreprit un voyage en Italie en 1747, financé par son père, afin de suivre des études d'architecture⁷⁹⁶. Thomas Coke lui demanda d'acquérir des antiquités pour lui, pour embellir sa demeure en construction, et participa aux frais du voyage⁷⁹⁷.

⁷⁹¹ Prospero Valenti 1993, p. 15-69.

⁷⁹² Röttgen 1982, *passim*.

⁷⁹³ Pour le programme décoratif de la villa Albani, voir p. 113.

⁷⁹⁴ Nous verrons plus avant qu'Albani fut mêlé à la vente de contrefaçons de mosaïques antiques. Voir p. 253 et suiv.

⁷⁹⁵ Ces dates sont données par Ingamells John, *A dictionary of british and irish travellers in Italy, 1701-1800*, Yale, 1997. On peut trouver également 1723 comme date de naissance de Matthew Brettingham.

⁷⁹⁶ Il partit pour l'Italie le 28 août 1747.

⁷⁹⁷ Scott 2003, p. 76.

Brettingham resta à Rome entre Pâques 1748 et juin 1754⁷⁹⁸. Il devint à part entière l'agent de Thomas Coke, pour lequel il acheta les moules des plus célèbres statues antiques des collections romaines. Il fut l'agent d'autres britanniques, et servait d'intermédiaire entre les aristocrates effectuant leur Grand Tour et les marchands, comme Francesco de Ficoroni.

C'est probablement par Lord Leicester qu'il fut recommandé à Horace Mann. Celui-ci lui présenta le cardinal Albani en avril 1749⁷⁹⁹. Matthew Brettingham fit affaire tout de suite avec lui, et acquies des antiquités par son intermédiaire auprès de Belisario Amadei et Bartolomeo Cavaceppi⁸⁰⁰. Il acheta à ce dernier beaucoup de statues et lui demanda de restaurer des marbres qu'il avait achetés⁸⁰¹. Mathew Brettingham était également lié à Gavin Hamilton, avec lequel il resta en contact après son retour en Angleterre⁸⁰².

Matthew Brettingham tenait un journal dans lequel il notait les acquisitions qu'il faisait⁸⁰³. Bien que ce journal ne soit pas exhaustif, c'est un précieux document aujourd'hui pour connaître l'histoire matérielle des œuvres qui sont passées en Angleterre dans les années 1750. Lors de son séjour romain Brettingham réalisa des esquisses de monuments et d'églises, mais son intérêt était plus porté sur le marché d'antiquités que sur l'étude de l'architecture⁸⁰⁴.

Brettingham acheta des tableaux de maître pour Lord Leicester. Il acquies ainsi deux Claude Lorrain auprès du cardinal Albani, mais l'un d'eux fut reconnu plus tard pour être un faux⁸⁰⁵. Brettingham acheta pour Thomas Coke un Léonard de Vinci, intitulé *Woman holding the lappet of her veil*, qui se trouvait alors au palais Barberini. C'est probablement lors de cette achat qu'il fit l'acquisition d'un fragment de peinture antique conservé dans ce même palais, le *Satyre Barberini*, que Turnbull avait publié quelques années auparavant⁸⁰⁶.

Gavin Hamilton (1723-1798) était un peintre écossais venu à Rome en 1744 pour se former auprès du peintre Agostino Masucci, un ancien élève de Maratta⁸⁰⁷. Après un bref retour à Londres, Hamilton s'installa à Rome pour définitivement en 1756, avec la volonté de devenir

⁷⁹⁸ Ingamells 1997, *passim*.

⁷⁹⁹ *Ibidem*.

⁸⁰⁰ Oehler 1981, p. 301.

⁸⁰¹ Scott 2003, p. 77.

⁸⁰² Ingamells 1997, *passim*.

⁸⁰³ Ce journal a été en partie publié dans Kenworthy-Browne John, « Matthew Brettingham's Rome account book 1747-1754 », *Walpole Society Journal*, vol. XLIX, 1983, p. 37-132.

⁸⁰⁴ Ingamells 1997, *passim*.

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

⁸⁰⁶ Les notes de Brettingham indiquent que ces deux œuvres ont été emballées ensemble pour le transport d'Italie en Angleterre. Voir Kenworthy-Browne 1983, p. 84. Turnbull note que l'oeuvre est bien conservée et que les couleurs sont « fraîches », Turnbull pl. V.

⁸⁰⁷ Sur Gavin Hamilton, voir Lloyd Williams Julia, *Gavin Hamilton*, National Gallery of Scotland, 1994.

peintre d'histoire. Il eut alors, parallèlement à son métier de peintre, une importante activité antiquaire et des marbres et des peintures étaient exposés dans son atelier. Gavin Hamilton organisa différentes fouilles, notamment à la villa d'Hadrien avec Piranèse afin de retrouver des marbres susceptibles d'intéresser les collectionneurs.

Thomas Jenkins (1722-1798) est lui aussi peintre, mais après s'être installé à Rome, en 1752, il eut plutôt une activité de marchand et de (banquier) que d'artiste⁸⁰⁸. Il a travaillé plusieurs fois en collaboration avec Hamilton, mais les témoignages de ses contemporains le peignent comme quelqu'un de beaucoup moins honnête. En effet, le sculpteur Nollekens, engagé par Jenkins pour restaurer les marbres retrouvés en fouille, raconte que ce dernier n'hésitait pas à fabriquer des camées et des intailles pour les vendre aux voyageurs du Grand Tour. Lorsqu'il faisait des fouilles Thomas Jenkins mettait de côté pour lui les plus beaux fragments qui étaient retrouvés. Enfin, il lui arrivait de présenter un marbre restauré comme intact afin d'augmenter le prix de vente, puis, une fois la licence d'exportation obtenue, de donner en détail toutes les restaurations afin que cette licence fut dévaluée.

Le marché des antiquités à Rome prit un essor considérable au XVIII^e siècle, notamment grâce à l'afflux des collectionneurs britanniques. La demande d'œuvres antiques était si grande que les marchands n'hésitaient pas à maquiller les œuvres de peu de valeur ou à fabriquer des contrefaçons. Les collectionneurs étrangers cherchaient également à contourner la législation romaine sur les exportations et le Vatican, qui souhaitait avoir un minimum de contrôle sur les objets sortant de Rome, durent renforcer les lois existantes par de nouveaux édits.

b) Le contrôle du Vatican sur le marché des antiquités

La charge de commissaire aux antiquités fut créée en 1534, par le Pape Paul III Farnèse⁸⁰⁹. Elle était destinée à contrôler et réguler l'usage et l'exportation des antiquités, à prévenir leur destruction et à permettre leur conservation⁸¹⁰. Cette fonction a été la plupart du temps donnée aux plus grands antiquaires. Ainsi, pour la période qui nous occupe, c'est-à-dire de 1650 à 1760, se sont succédé les plus grands noms, déjà évoqués ici : Gian Pietro Bellori (de 1670 à

⁸⁰⁸ Kenworthy-Browne 1983, p. 118. Michaelis consacre un petit paragraphe à ses activités de marchand et de fraudeur. Voir Michaelis 1882, p. 76-78.

⁸⁰⁹ L'histoire de cette fonction, les noms des différents commissaires et le rôle qu'ils ont joué est donné dans l'article de Ridley 1992 (2).

⁸¹⁰ Ridley 1992 (2), p. 117.

1694), Pietro Santo Bartoli (de 1694 à 1700), Francesco Bartoli (de 1700 à 1733), Francesco Palazzi (de 1733 à 1744), Ridolfino Venuti (de 1744 à 1763) et Johann Joachim Winckelmann (de 1763 à 1768)⁸¹¹.

Deux édits importants furent rédigés sous le commissariat de Francesco Bartoli. Le premier, datant de 1704, sous le pontificat de Clément XI, était destiné à endiguer la spoliation et la destruction des œuvres négligées par les fouilleurs, comme les peintures et mosaïques antiques. Cet édit était la conséquence de la prise de conscience de l'importance de ce type d'œuvres ainsi que le souci de leur conservation. Ces deux sentiments se sont développés peu à peu au cours du XVII^e siècle. L'édit, signé par le cardinal Spinola, Camerlingue du Pape Clément XI, était destiné à protéger les « peintures, stucs, mosaïques, statues, monuments ou tombeau de n'importe quelle sorte »⁸¹². Aucune nouvelle découverte ne devait être détruite sans l'accord du commissaire aux Antiquités, qui devait les reproduire au préalable⁸¹³. Les personnes concernées par cet édit étaient nommées : il s'agissait non seulement des fouilleurs, maçons, et autres ouvriers, mais aussi les propriétaires des vignes, les loueurs, ou toute autre personne concernée par les excavations⁸¹⁴. Les contrevenants s'exposaient à une amende de cent écus, mais aussi à un châtement corporel, suivant la gravité de l'infraction⁸¹⁵.

Si les loueurs étaient nommés parmi les protagonistes des fouilles, c'est parce qu'il était courant de louer un terrain pour y faire une excavation à partir du moment où l'on savait qu'il serait intéressant d'y faire des recherches⁸¹⁶. La vente des objets retrouvés lors de ces fouilles permettait d'avoir un revenu suffisant pour payer la location et conserver des bénéfices⁸¹⁷. Le « loueur » était souvent l'initiateur et le directeur des fouilles.

Le contrôle de l'exportation n'était pas aisé, d'autant que le nombre d'objets exportés s'accrut au début du XVIII^e siècle, au moment où de plus en plus d'étrangers acquérèrent des objets d'art et des antiquités en Italie afin de les ramener chez eux pour orner leurs demeures, grâce à la mise en vente, à cette période, de plusieurs collections romaines. En 1716 Francesco

⁸¹¹ *Ibidem*.

⁸¹² La Chausse 1706, p. 26 ; Dubos 1733, p. 362. Dubos indique que cet édit a été pris suite à la destruction des peintures retrouvées à la vigne Corsini. Ridley note que cet édit sert à protéger ces œuvres, mais aussi les inscriptions, écrits et manuscrits. Voir Ridley 1992 (2), p. 136. Clément XI fut pape de 1700 à 1721.

⁸¹³ *Non possino guastarli, e demolirli senza licenza del Signor Francesco Bartoli Antiquario, e suo distretto dopo aver fatto il disegno di quelle cose, che non sipotranno conservare*, La Chausse 1706, p. 26. Ridley indique qu'aucune nouvelle découverte ne devra être altérée ou détruite (sans condition).

⁸¹⁴ *Si comanda non solo ai cavatori, muratori, & altri operaj, ma anco alli Padroni de'Terreni, Affituari, Vignaroli, & ogn'altra persona interessata nelle Cave*, La Chausse 1706, p. 26. Ridley 1992 (2), p. 136.

⁸¹⁵ Ridley 1992 (2), p. 136.

⁸¹⁶ Fileri 2000, p. 80.

⁸¹⁷ *Ibidem*.

Bartoli souleva ce point au Pape Clément XI, et fit remarquer que les acheteurs déjouaient les douanes en sortant par des portes de Rome non contrôlées, ou en embarquant les objets non pas au port de Ripa Grande, le port de Rome, mais à Civitavecchia⁸¹⁸. Un autre édit parut en 1717, sans doute en réponse au rapport de Francesco Bartoli. Il était destiné à prévenir les fraudes à l'exportation et concernait les Italiens et les étrangers, qui n'étaient pas censés l'ignorer : de fait, l'édit fut placardé dans les lieux fréquentés par les étrangers, hôtels et auberges⁸¹⁹.

De précédentes tentatives de réglementation et de contrôle des exportations d'antiquités avaient été faites à la fin du XVII^e siècle. Un édit de ce type est mentionné dans une lettre de Dom Germain à Dom Claude Bretagne datée du 12 février 1686 : « Il paraît depuis deux jours un bando, c'est-à-dire une ordonnance du pape, qui défend à qui que ce soit de vendre, d'acheter, de transporter, d'emballer, d'encaisser, ou disposer d'autres vaisseaux pour y mettre des statues, peintures, marbres anciens, médailles, bijoux, etc. Ce bando est fait directement contre la France »⁸²⁰.

Il semblerait, si l'on en croit une précédente lettre de Dom Germain, qu'il y eut tout de même des abus. « Les gens du Grand duc ont surpris le Pape en lui demandant permission d'emporter de la Vigne Médicis quelques restes de figures anciennes gâtées. Ils ont emporté tout d'un coup ce qu'il y avait de plus beau, dont les romains ne sont pas contents »⁸²¹.

Le souci de contrôle sur le devenir des antiquités fut de plus en plus grand au cours de la première moitié du XVIII^e siècle. En 1750, la charge du commissaire fut allégée grâce à la création de trois postes d'assistants, appelés « Assesseurs », l'un pour les peintures, le second pour les sculptures et le troisième pour les antiquités⁸²². Le contrôle aux douanes fut renforcé et les caisses scellées après inspection⁸²³. Les découvertes étaient réglementées elles-aussi : elles devaient être déclarées dans les dix jours et certains objets pouvaient être confisqués et placés au musée du Capitole⁸²⁴.

⁸¹⁸ Ridley 1992 (2), p. 135.

⁸¹⁹ *Ibidem*.

⁸²⁰ Montaiglon I, p. 153. Dom Germain est un bénédictin qui voyageait alors en Italie avec Mabillon, voir le *Dictionnaire de biographie française*.

⁸²¹ Montaiglon I, p. 151, lettre du 2 octobre 1685, à Dom Placide Porcheron. Il ajoute : « Ils jalouent aussi, c'est-à-dire les Romains, beaucoup les belles copies que nos académiciens français font pour le roi de toutes les anciennes figures et des bustes qu'on empreint dessus ; mais ils ne savent comment y trouver à y redire ».

⁸²² Ridley 1992 (2), p. 140.

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ *Ibidem*.

c) La visite des sites romains

Les voyageurs du Grand Tour et les érudits européens ne venaient pas uniquement à Rome pour acquérir des œuvres d'art. Ils passaient une grande partie de leur temps à visiter la ville : il se rendaient dans les églises, les théâtres et surtout dans les palais romains dans lesquels se trouvaient les collections particulières. Les sites archéologiques étaient également prisés, en particulier par les artistes qui s'entraînaient à dessiner d'après l'Antique. Les voyageurs ne se promenaient pas seuls, ils étaient bien souvent accompagnés d'une personne connaissant les lieux, un *cicérone*⁸²⁵.

(1) Les cicérones : guides et marchands d'antiquités

Les *cicérones* étaient le plus souvent des personnalités romaines qui, moyennant rétribution, guidaient les voyageurs dans leur visite de Rome. Ils étaient très prisés, et nombreux furent ceux qui s'adonnèrent à cette activité. On trouvait parmi eux beaucoup d'artistes et d'antiquaires et ceux-ci n'hésitaient parfois pas à mêler cette activité à la vente d'antiquités.

Francesco de Ficoroni fit fréquemment le *cicérone* pour les visiteurs étrangers. Au début du XVIII^e siècle, il avait une solide réputation d'antiquaire et il connaissait bien Rome et ses collections privées. Il était lui-même collectionneur d'antiquités, en particulier de monnaies et d'intailles⁸²⁶. Il avait rédigé un bon nombre de dissertations sur le sujet.

Il entreprit des fouilles plus ou moins clandestines, qui lui permirent de récupérer du matériel archéologique qu'il vendit ensuite aux touristes ou à de riches collectionneurs italiens⁸²⁷. Ces fouilles furent faites sur la via Appia, sur un terrain qu'il louait, ce qui lui permit d'avoir plus d'autonomie et un droit sur les objets retrouvés. En effet, les fouilles faites dans Rome étaient moins accessibles aux antiquaires, qui devaient se dépêcher d'aller y jeter un coup d'œil s'ils voulaient récupérer quelque chose avant que l'ensemble du matériel soit dispersé ou détruit⁸²⁸. Ficoroni tentait de vendre les objets retrouvés car c'était un moyen de financer les fouilles. Filippo Gualtieri, l'un de ses principaux clients, jouait ainsi le rôle de mécène⁸²⁹.

⁸²⁵ Selon la définition du *Grand Robert Encyclopédique*, le terme de *cicérone* viendrait de l'italien *cicerone*, et serait l'emploi figuré du nom de l'orateur romain Cicéron, par allusion à la verbosité des guides.

⁸²⁶ Fileri 2000, p. 79.

⁸²⁷ Fea 1790, p. 118-177 ; Ridley 1992 (2), p. 153 n. 111.

⁸²⁸ Polignac 1993, p. 50.

⁸²⁹ Fileri 2000, p. 80.

Ficoroni trouvait ses clients parmi les visiteurs qu'il entraînaient à la découverte de la ville⁸³⁰. Thomas Coke fut en relation avec lui lors de son Grand Tour. C'est auprès de Ficoroni qu'il acheta les premières sculptures de sa collection⁸³¹. Ficoroni eut des relations privilégiées avec un autre touriste britannique, Henry Howard, si l'on en juge par le ton de leur correspondance⁸³². Il faut croire que l'antiquaire italien recevait quelques cadeaux en échange des services rendus à ses amis britanniques. Dans le livre de comptes de Thomas Coke, où sont notées les dépenses pour les œuvres d'art, figurent également les mentions de riches étoffes, longues-vues, microscopes, livres anglais, cidre, bière⁸³³... Sans doute quelques-uns de ces objets étaient-ils destinés à Ficoroni.

Les cicérones étaient en effet rémunérés à la discrétion de leurs clients. Cette source de revenu non négligeable engageait certains antiquaires à l'exercer. En 1710, Paolo Alessandro Maffei décrit Ficoroni comme « un ensorceleur de touristes peu avisés »⁸³⁴.

Ridolfino Venuti (1705-1763) fit le cicérone pour les touristes alors même qu'il avait la charge de commissaire aux antiquités. Selon Winckelmann, la faible rétribution qu'il recevait pour cette charge ne le satisfaisait pas⁸³⁵. Ridolfino Venuti proposait à de riches personnages de leur faire visiter Rome et gagnait leur confiance. Ceux-ci n'hésitaient pas ensuite à lui demander conseil pour l'acquisition d'œuvres, modernes ou antiques. Il faut souligner que les sommes en jeu n'étaient pas négligeables. Le journal de Matthew Brettingham donne une idée du prix des antiquités et œuvres d'art au milieu du XVIII^e siècle : les bustes antiques valaient environ 50 écus, les statues entre 50 et 100 écus et deux peintures de Claude Lorrain ont été vendues ensemble 500 écus⁸³⁶. Il est fort probable que l'intermédiaire ayant permis la réalisation de la vente ou l'obtention du permis d'exportation recevait un dédommagement.

⁸³⁰ Le Président de Brosse a mentionné dans sa correspondance les activités de Ficoroni comme *cicérone*. Il le trouvait ennuyeux. Cf De Brosses 1991, p. 900 : « Il est vieux, sourd, parleur impitoyable et fatigant ».

⁸³¹ Oehler 1981, p. 296.

⁸³² *Ibidem*.

⁸³³ *Ibidem*.

⁸³⁴ *DBI*.

⁸³⁵ Son salaire était de 180 écus par an. Ridley 1992 (2), p. 138. Winckelmann, *Briefe*, II, p. 361. Daniela Gallo dans un article à paraître, indique que la charge de commissaire aux antiquités rapportait la somme annuelle de 26,75 écus. Voir Gallo 2007, (p. 15).

⁸³⁶ Oehler 1981, p. 297. Notons qu'au prix de la vente s'ajoutait celui de la restauration : le travail de Bartolomeo Cavaceppi pour la restauration coûtait un écu la journée, tandis que pour le même travail le salaire d'un sculpteur débutant était de 0,40 écu la journée.

Winckelmann lui-même exerça l'activité de cicérone, avant de devenir le bibliothécaire du cardinal Albani. Il menait les visiteurs voir des œuvres que ceux-ci n'avaient vues qu'en gravure.

Le Grand Tour a eu un impact économique sur la vie antique romaine⁸³⁷. Les riches voyageurs européens souhaitaient visiter la ville accompagnés d'un cicérone et n'hésitaient pas à acquérir des antiquités comme souvenir. La demande d'objets antiques, toujours plus grande, eut pour conséquence la vente d'antiquités très restaurées ou falsifiées.

(2) *Guides et récits de voyage*

Les récits de voyage constituent un genre littéraire à part entière qui s'est développé avec l'essor du Grand Tour. Les voyageurs décrivent leur périple, les monuments et les événements qui les ont le plus marqués, à l'attention de leurs successeurs. Certains de ces ouvrages, en particuliers ceux décrivant les collections et monuments romains, étaient très appréciés des touristes qui les emmenaient avec eux pour s'en servir de guide. Ainsi Winckelmann parcourut Rome avec différents livres, notamment celui de Richardson, auquel il a fait fréquemment référence dans ses notes et dans son *Histoire de l'Art*⁸³⁸. Suivant la sensibilité de l'auteur, l'importance allait aux peintures modernes, aux sculptures antiques, aux édifices, modernes ou antiques, aux jardins...

Parfois les informations données par deux auteurs différents à quelques années d'intervalle pouvaient être contradictoires. C'est le cas par exemple de la remarque de Samber à propos des peintures antiques, dans son *Roma illustrata* en 1723 : *of the paintings of the antients we have no footsteps, and what we see now in Rome is entirely modern*⁸³⁹. Or, Dubos dans ses *Réflexions sur la poésie et la peinture* en 1719 ainsi que Richardson, dans son *Traité de peinture* en 1728, ont décrit plusieurs peintures antiques conservées dans les collections privées romaines⁸⁴⁰. Les affirmations d'un auteur dépendaient probablement de ses centres d'intérêt et l'on peut imaginer que Samber avait peu d'égard pour les peintures antiques.

⁸³⁷ Nous ne pouvons citer ici toutes les personnalités romaines ayant vendu des antiquités. Citons toutefois l'artiste Pier Leone Ghezzi, graveur et copiste, que Simonetta Prosperi Valenti Rodinò qualifie de *artista-mercante*. Cf Prosperi Valenti 1993.

⁸³⁸ Richardson 1728 ; Winckelmann 2005.

⁸³⁹ Samber Robert, *Roma illustrata*, Londres, s.n., 1722, préface.

⁸⁴⁰ Dans la troisième édition de son ouvrage, en 1740, Dubos note deux découvertes supplémentaires de peintures antiques : celle d'*Auguste et sa cour*, de la collection Mead et celle de *L'architecte*, de la collection Capponi. Dubos 1740, p. 122.

Les descriptions des monuments de Rome dépendaient en effet de la sensibilité de l'auteur. Suivant les ouvrages, les peintures antiques étaient plus ou moins appréciées. Edward Wright, un voyageur anglais, trouvait ainsi que les peintures Rospigliosi ne sont pas de « grand style », et qu'elles ressemblent à des « peintures indiennes »⁸⁴¹.

D'ailleurs Wright ne semblait pas s'intéresser à cet art, qu'il décrit, certes, mais dont il donne parfois des provenances erronées : ainsi les peintures antiques conservées au palais Massimi proviennent selon lui du tombeau des *Nasonii*⁸⁴². Si Edward Wright est conscient de la valeur historique de ces peintures⁸⁴³, il doute de leur valeur esthétique. A propos des peintures des *Bains d'Auguste*, il écrit ainsi : *there were some pretty things, but nothing very extraordinary*⁸⁴⁴. Le sentiment de Wright était probablement partagé par d'autres voyageurs et les peintures antiques ne commencèrent à intéresser un large public qu'à partir du moment où se répandit la nouvelle de la découverte d'Herculanum.

Les auteurs de récits de voyage reprenaient souvent des informations qu'ils avaient lues dans des guides antérieurs sans les vérifier par eux-mêmes. Une erreur pouvait ainsi être répétée d'un ouvrage à l'autre. Winckelmann l'avait remarqué et le déplorait : « certaines erreurs commises par les auteurs d'ouvrages sur les antiquités se sont en quelque sorte mises à l'abri de la réfutation du fait de leur durée et de l'approbation qu'elles ont rencontrée »⁸⁴⁵. Ainsi, l'état de conservation de certaines peintures romaines donné par ces ouvrages doit être considéré avec précaution. Dans ses *Réflexions sur la poésie et la peinture*, Dubos écrit que les peintures du tombeau des *Nasonii* avaient péri. Plusieurs auteurs ont repris cette affirmation après lui, probablement sans être allé le vérifier sur le site. Un autre exemple est celui de la copie de la peinture de *Coriolan* par Annibal Carrache : Dubos indique qu'elle se trouve dans la collection de M. Crozat le jeune, à Paris, après avoir été chez le chanoine Vittoria. Il reprend cette information de l'ouvrage de La Chausse et Francesco Bartoli, *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de' Nasoni*. Or Richardson remarque que ce dessin se trouve dans la collection de son père. Il a lui-même interrogé Crozat à ce sujet, et

⁸⁴¹ [The paintings are] not of great style (...) they look like indian. Cf Wright 1730, p. 310.

⁸⁴² Wright 1730, p. 317. Nous avons vu précédemment qu'à son grand regret, Massimi n'avait pu avoir aucun fragment provenant de cette tombe. Les peintures qu'a vues Wright dans ce palais sont très probablement celles relatives à l'histoire d'Adonis, que Mead acquies quelques années plus tard.

⁸⁴³ *Tho' there are a great many other paintings now in Rome which must be called antique in respect of our times, (some of them being doubtless fifteen or sixteen hundred years old)*. Wright 1730, I, p. 335.

⁸⁴⁴ *Ibidem*.

⁸⁴⁵ Winckelmann 2005, p. 53; à propos de livres parus « sous le nom d'histoire de l'art », Winckelmann écrit : « (...) leurs auteurs (...) n'ont donc fait que transmettre ce qu'ils avaient pris dans les livres ou appris par ouï-dire ». Voir Winckelmann 2005, p. 40.

celui-ci lui a répondu qu'il n'avait jamais possédé ce dessin. L'œuvre se trouvait dans la collection de Bellori, qui l'a échangé avec le père Resta, puis elle fut vendue à Milord Somers de qui la tient Richardson père⁸⁴⁶.

Ainsi, les récits de voyage donnaient aux touristes une idée des œuvres et des monuments que l'on pouvait admirer à Rome. Ces ouvrages nous permettent aujourd'hui de connaître les œuvres qui étaient le plus appréciées et de savoir où elles étaient conservées alors. Cela nous donne des informations sur le goût de l'époque et sur le type d'œuvres qui était recherché par les voyageurs.

(3) *Visite des sites présentant des peintures antiques*

La visite des sites romains contenant des peintures était fréquente au XVIII^e siècle. Une vogue toute particulière pour ces lieux semble être apparue aux alentours des années 1750-1760, années pendant lesquelles plusieurs amateurs d'antiquités, et parmi eux de nombreux élèves de l'Académie de France, s'y rendirent⁸⁴⁷.

La *Domus Aurea*, délaissée au cours du XVII^e siècle, prit un nouvel intérêt au milieu du XVIII^e siècle pour les artistes, si l'on en juge par les signatures retrouvées sur ses voûtes. En effet, en 1754, les artistes Peyre, Guiard, Briard et Nattier, résidant alors à l'Académie de France inscrivèrent leurs noms sur les voûtes⁸⁴⁸. Ils ont sans doute entraîné avec eux d'autres artistes, qui ont laissé leurs noms à la même période : l'architecte allemand Du Ry, Pash de Stockholm et un certain Bauter⁸⁴⁹. La vogue pour les peintures antiques était due à l'annonce des découvertes d'Herculanum, et les décors de la *Domus Aurea* étaient plus accessibles que les peintures jalousement gardées par le roi de Naples. Les pensionnaires de l'Académie étaient sans doute influencés par leurs mentors, comme le comte de Caylus, qui devait probablement les encourager à s'intéresser à la peinture romaine, qu'eux-mêmes tentaient d'étudier.

La villa d'Hadrien était aussi un site privilégié pour les amateurs de ruines. Ce site pittoresque était apprécié pour les croquis que l'on pouvait y faire. Les pensionnaires de l'Académie de

⁸⁴⁶ Richardson 1728, III, p. 600.

⁸⁴⁷ Voir Mannlich Johannes Christian von, [Eugen Stollreither (éd.)], *Ein deutscher Maler und Hofmann, Lebenserinnerungen des Joh. Christian v. Mannlich, 1741-1822, nach der französischen Originalhandschrift*, Berlin, 1910, p. 112. Un extrait de ce texte est cité p. 323.

⁸⁴⁸ Dacos 1969, p. 144, 151 et 158.

⁸⁴⁹ Dacos 1969, p. 151, 152 et 159.

France s’y rendaient pour étudier les lieux. Marie-Joseph Peyre, Pierre-Louis Moreau-Desproux et Charles de Wailly, architectes, s’y rendirent en 1754-56 pour dresser un relevé exhaustif de la villa⁸⁵⁰. Cependant les graffiti sur la voûte des cryptoportiques montrent que les peintures qui s’y trouvaient intéressaient aussi les élèves de l’Académie. On peut encore y lire le nom de Pajou, qui a inscrit à côté de son nom l’année à laquelle il visita le site : 1754⁸⁵¹.

Bien évidemment les graffiti ne donnent pas une liste exhaustive des visiteurs des sites archéologiques et il faut se reporter aux récits de voyage évoqués précédemment pour trouver plus d’informations.

Une des visites clandestines les plus appréciées des jeunes artistes et visiteurs à Rome, était sans doute celle des catacombes de la campagne romaine. Un peintre allemand, Johann Christian von Mannlich, de séjour à l’Académie de France entre 1766 et 1770, a laissé un témoignage de ce genre d’expéditions effectuées par les jeunes gens les plus téméraires⁸⁵². Munis de cordes, marteaux, pinces, briquets, flambeaux et bougies, ces aventuriers descendaient dans un trou dans les champs qui donnait sur des sépultures. Là, ils découvraient des sarcophages dont ils détruisaient le couvercle et mettaient à jour les ossements. Mannlich raconte qu’ils virent un instrument de musique dans un des sarcophages. Ces visiteurs récupéraient tout ce qu’ils avaient envie d’emporter, des lampes à huiles, mais aussi des fragments de décor peint. Mannlich lui-même repart avec un fragment de peinture représentant la fable du loup et l’agneau⁸⁵³.

Mais il semblerait que ces visites n’étaient faites que par les artistes et les aventuriers. Les collectionneurs, eux, se contentaient de récupérer ce qu’ils trouvaient sur le marché romain et ce que voulaient bien leur céder les visiteurs clandestins des catacombes.

Les lieux qui montraient des peintures antiques *in situ* étaient appréciés et visités par les artistes, en particulier les pensionnaires de l’Académie de France et leurs amis. Ce goût pour la peinture antique, dû aux nouvelles découvertes d’Herculanum, non accessibles, donna

⁸⁵⁰ Lavagne Henri, « Piranèse, archéologue à la villa d’Hadrien », dans Lo Bianco Anna (éd.), *Piranesi e la cultura antiquaria : gli antecedenti e il contesto*, (colloque, Rome, 1979), Rome, 1983, p. 262.

⁸⁵¹ Dacos Nicole, « Visitatori di Villa Adriana », *Palatino*, vol. IX, 1965, p. 10.

⁸⁵² Mannlich 1910, p. 112.

⁸⁵³ *Ibidem*. Remarquons que les fouilles menées par Bottari entre 1749 et 1752 dans les catacombes ne sont sans doute pas étrangères à ce goût pour la visite de ces sites. Ces fouilles conduisirent à la création du *Museo di antichità cristiane* par Benoît XIV. Voir Pacia Amalia, « Esotismo, cultura archeologica e paesaggio negli affreschi di Palazzo Colonna », *Ville e palazzi, illusione scenica e miti archeologici*, Rome, 1987, p. 125-179.

naissance au néo-classicisme en peinture. Ce goût des artistes était partagé par un public de collectionneurs et d'amateurs qui voulut posséder des fragments de peinture antique déposés.

2. Réflexion sur l'esthétique de la peinture antique

La peinture antique, qui au XVII^e siècle n'intéressait qu'un petit cercle d'érudits romains, toucha au début du XVIII^e siècle un plus grand nombre de personnes. Les voyageurs britanniques, sans doute sous l'influence des artistes et de leurs *cicérones*, se rendaient dans les palais conservant des fragments de peinture antique et collectionnait avec plaisir les copies de ces œuvres. Nous avons déjà évoqué la genèse de l'ouvrage de Turnbull ainsi que sa réception dans le cercle des amateurs d'antiquités londonien. L'un de ces amateurs, le docteur Mead, s'y intéressa plus particulièrement et n'hésita pas à acheter à Rome plusieurs fragments de peintures antiques.

Or, avant 1739, les peintures antiques restaient rares. La découverte d'Herculanum changea la donne, et nous avons vu que c'est parce que Canart connaissait l'intérêt que les touristes portaient à ces œuvres que les peintures furent déposées⁸⁵⁴.

La prise en considération des peintures antiques lors des fouilles, leur dépose et leur copie changèrent la réflexion sur l'histoire de la peinture : les œuvres que l'on ne connaissait auparavant que par les descriptions dans la littérature classique et que l'on croyait à jamais perdues pouvaient être observées. De là s'ensuivirent des débats sur les qualités techniques et esthétiques des peintres antiques par rapport aux peintres modernes.

a) La querelle des Anciens et des Modernes

La Querelle des Anciens et des Modernes, qui fit débat en France à la fin du XVII^e siècle et pendant une grande partie du XVIII^e siècle eut comme point de départ la comparaison entre les œuvres littéraires des auteurs classiques avec celles des auteurs modernes. Le débat glissa progressivement à la comparaison d'autres arts, notamment la peinture antique. Pendant toute la fin du XVII^e siècle et jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, les peintures antiques prises comme références étaient celles qui avaient été retrouvées à Rome et notamment la plus célèbre d'entre elles, *Les Noces Aldobrandines*. A partir des années 1750, les peintures d'Herculanum et de Pompéi que furent comparées aux peintures modernes. En effet, elles offraient des

⁸⁵⁴ Voir p. 138 et suiv.

arguments critiques aux partisans des Modernes : elles avaient été trouvées en plus grand nombre que les peintures de Rome, et elles étaient mieux conservées ce qui permettait de mieux les observer. Les arguments des Modernes furent réfutés par les partisans des Anciens, qui considérèrent que les peintures murales trouvées sur ces sites ne reflétaient pas la grandeur de la peinture antique, dont les plus beaux exemples, dont témoignent les auteurs classiques, auraient disparu.

**(1) Lecture critique du texte de Pline et observations
des peintures antiques trouvées à Rome**

Le travail de Bellori et les gravures de Bartoli contribuèrent à faire connaître en Italie et dans le reste de l'Europe les quelques exemples de peintures retrouvées à Rome, donnant à voir des œuvres que l'on ne connaissait jusque là que par les témoignages des auteurs classiques. Les premières critiques sur la peinture des Anciens s'appuyaient essentiellement sur les textes classiques, qui étaient alors la source majeure pour la connaissance de cet art. Lorsque débuta en France la Querelle des Anciens et des Modernes, Charles Perrault, partisan des Modernes, dans son ouvrage intitulé *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, publié en 1688, s'attaqua non seulement à la littérature des Anciens, qu'il jugeait inférieure à celle des Modernes, mais également à la peinture antique, à travers la critique du trente-cinquième livre de *l'Histoire Naturelle* de Pline⁸⁵⁵. Selon lui, les Anciens ne connaissaient ni la perspective, ni le clair-obscur. Pour illustrer son propos il prend comme exemple les *Noces Aldobrandines*⁸⁵⁶. Cette peinture ressemble selon lui à un « bas-relief antique coloré ». Il juge qu'« il y a très peu d'entente dans le mélange des couleurs; & point du tout dans la perspective ni dans l'ordonnance »⁸⁵⁷. Perrault condamne la peinture antique par rapport à la moderne et il n'est « nullement d'accord sur cet arrangement, particulièrement à l'égard de la préférence qu'on donne au siècle d'Appelle (sic) sur celui de Raphaël »⁸⁵⁸.

Les ouvrages de Bellori ne contenaient pas de tels éléments critiques vis-à-vis des peintures antiques. L'antiquaire, favorable à cet art, insistait sur la beauté des peintures et notamment sur les qualités esthétiques des *Noces Aldobrandines*, qu'il considérait comme un chef-d'œuvre de la peinture ancienne. Bellori ne cherchait pas à savoir si les peintres modernes

⁸⁵⁵ Perrault Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, J.-B. Coignard, 4 vol., 1688-1697, vol. I. La querelle des anciens et des modernes concernant les peintures antiques a été abordée dans l'article de Michel 1984, p. 106.

⁸⁵⁶ Perrault 1688, I, p. 219. Il a vu également les peintures du tombeau des Nasonii.

⁸⁵⁷ *Ibidem*, cité par Michel 1984, *passim*.

⁸⁵⁸ Perrault 1688, I, p. 198.

étaient supérieurs aux peintres antiques et lorsqu'il mentionne Raphaël et son atelier c'est pour que l'on admire dans leurs décors des motifs pris dans des peintures antiques disparues⁸⁵⁹.

Dans son ouvrage posthume, *Le Pitture Antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de' Nasoni*, publié en 1706 par Michel-Ange de La Chausse et Francesco Bartoli, des critiques sur les qualités de la peinture antique apparaissent dans le commentaire de certaines œuvres. De La Chausse écrit par exemple à propos du *Paysage* trouvé à la *Domus Aurea* : *da queste Pittura si conosce, che gli Antichi sono stati altrettanto infelici nella prospettiva, che eruditi nel disegno*⁸⁶⁰. De La Chausse semblait partager l'idée de Charles Perrault selon laquelle les Anciens ne connaissaient pas la perspective, et cette opinion fut la plus couramment admise tout au long du XVIII^e siècle : les partisans des Modernes croyaient en la notion d'évolution linéaire du progrès, dont il résulte que plus le temps avance, et plus l'on excelle dans une technique⁸⁶¹. Ainsi, la perspective ayant été inventée à la Renaissance par Alberti, elle ne pouvait avoir été utilisée par les peintres de l'Antiquité.

C'est dans ce même ordre d'idée que Dubos formule ses critiques à l'égard de la peinture antique. Dans le chapitre consacré à cet art de ses *Réflexions*, il note que la perspective y « est ordinairement mauvaise »⁸⁶². Les louanges adressées aux peintres de l'Antiquité par les auteurs classiques doivent être nuancées : « Les récits des écrivains qui nous racontent (l'effet que produisent les peintures) sont exagérés, et nous ne savons pas même ce qu'il en faudrait rabattre pour les réduire à l'exacte vérité »⁸⁶³. Elles ne sont justifiées selon lui que par le fait que la peinture venait d'être inventée et c'est pourquoi elle aurait impressionné les spectateurs : « L'admiration pour un art naissant fait tomber aisément dans l'exagération ceux qui parlent de ses productions »⁸⁶⁴. Enfin, la supériorité des Modernes sur les Anciens en ce qui concerne le coloris ne peut être justifiée par le fait que ces derniers ignoraient la technique de la peinture à l'huile, car « on peut très-bien colorier en peignant à fresque »⁸⁶⁵. De plus, l'état de conservation des œuvres ne permet pas de juger des couleurs qu'elles avaient à l'origine : « Comme le temps a éteint les couleurs et confondu les nuances dans les fragmens qui nous restent de la peinture antique faite au pinceau, nous ne saurions juger à quel point les

⁸⁵⁹ Voir p. 84 et suiv.

⁸⁶⁰ La Chausse 1706, p. 13.

⁸⁶¹ Michel 1984, *passim*.

⁸⁶² Dubos 1733, p. 370.

⁸⁶³ *Ibidem*.

⁸⁶⁴ *Ibidem*.

⁸⁶⁵ *Ibidem*.

peintres de l'antiquité ont excellé dans le coloris »⁸⁶⁶. Il ne faut donc pas être trop sévère sur le coloris des Anciens. Toutefois l'admiration des auteurs classiques pour le coloris de la peinture doit être remis dans son contexte et s'explique par le fait qu'aucun peintre de l'Antiquité n'avait atteint le niveau des peintres modernes : « Le coloriste divin des temps passés, celui que les écrivains ont tant vanté, devient un artisan ordinaire en comparaison des nouveaux artisans » écrit Dubos⁸⁶⁷.

Selon Dubos, la peinture, inventée dans l'Antiquité, n'a pas cessé d'évoluer et de ce fait les peintres modernes surpassent les peintres antiques grâce à une meilleure notion de la perspective et du coloris. L'auteur, qui appuie son argumentation sur l'étude des textes classiques relatifs à la peinture, remarque cependant qu'on « ne saurait décider (de la) question sur des récits. Il faut pour la juger avoir des pièces de comparaison. Elles nous manquent »⁸⁶⁸. Lorsqu'il juge du coloris, il part de l'observation des peintures qui ont été retrouvées, supposant qu'elles aient été des chefs-d'œuvre. Il conclut sa réflexion en remarquant que « les Anciens avaient poussé la partie du dessin, du clair-obscur, de l'expression et de la composition poétiques, du moins aussi loin que les Modernes les plus habiles peuvent l'avoir fait », mais qu'ils « n'ont pas réussi dans la composition pittoresque aussi bien que Raphaël, Rubens, Paul Véronèse et quelques autres peintres modernes »⁸⁶⁹.

Les critiques de Dubos à l'égard de la peinture antique ne concernaient pas la sculpture antique, qu'il jugeait bien supérieure à la sculpture moderne. « Je n'entendis jamais donner la préférence au Moïse de Michel Ange sur le Laocoon du Belvédère », écrivait-il, ajoutant : « J'avouerais après cela qu'il serait imprudent de soutenir que les peintres de l'Antiquité grecque et romaine aient surpassé nos peintres, parce que les sculpteurs anciens ont surpassé les sculpteurs modernes. La peinture et la sculpture, il est vrai, sont deux soeurs, mais elles ne sont pas dans une union si parfaite, que toutes leurs destinées leur soient communes. La sculpture, bien que la cadette, peut laisser derrière elle sa soeur aînée »⁸⁷⁰.

⁸⁶⁶ *Ibidem*.

⁸⁶⁷ *Ibidem*.

⁸⁶⁸ *Ibidem*.

⁸⁶⁹ *Ibidem*.

⁸⁷⁰ *Ibidem*. L'opinion de Dubos fut partagée ensuite par plusieurs partisans des Modernes : la peinture antique semble avoir concentré toutes les critiques, alors que la sculpture antique était regardée comme supérieure. Caylus fit également le parallèle entre la sculpture et la peinture, mais pour appuyer son argumentation en faveur des peintres de l'Antiquité : « ces arts se suivent : je le dirai sans cesse, & j'ajouterai qu'il est physiquement impossible que l'un fut élégant et sublime, tandis que l'autre aurait été réduit à un point de platitude et d'imperfection ... ». Voir Caylus, « De la perspective des Anciens », *Histoire de l'Académie des inscriptions et des Belles Lettres*, Paris, vol. XXIII, 1756, p. 323. Cette opinion avait été exprimée par Bellori auparavant.

En 1728, un partisan des Anciens, l'Abbé Sallier, donna une conférence à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dans laquelle il cherchait à réfuter les accusations de Perrault. Il reprit alors l'idée de progrès présente dans le discours de Dubos : « Chaque siècle ajoute aux lumières des siècles précédents. Je croirais donc me trop engager en admettant une parfaite égalité entre les connaissances des anciens et des modernes »⁸⁷¹. Il démontre ensuite, s'appuyant sur Platon, Pline et Vitruve, que les Anciens connaissaient la perspective⁸⁷². Il conclut son discours par la remarque suivante : « La règle de dégrader les figures suivant l'endroit du plan où elles sont placées, n'est donc pas toujours une nécessité indispensable, elle est souvent de pure bienséance, & personne n'a le droit de prononcer que l'artisan qui ne l'observe point, l'ait ignorée, lorsqu'il peut se trouver qu'il en ait sacrifié la pratique à la perfection même de son ouvrage »⁸⁷³. Par cette remarque, énoncée à propos de la colonne Trajane dans laquelle Perrault ne voyait pas de perspective aérienne, Sallier cherchait à condamner son opinion.

En 1740, George Turnbull, dans son *Treatise on Ancient Painting*, prouve à l'appui des textes de Vitruve et Pline, que les peintres anciens connaissaient la perspective⁸⁷⁴. Il cite le mémoire de l'Abbé Sallier et partage son opinion. A propos du coloris des peintures antiques, il indique que bien que l'huile n'ait pas été utilisée, de belles couleurs peuvent être obtenues à fresque, en témoignent certains fragments de peinture antique retrouvés à Rome⁸⁷⁵.

Dans un discours prononcé à l'Académie en 1745, le comte de Caylus critiqua les interprétations antérieures qui avaient été faites du livre 35 de *l'Histoire Naturelle* de Pline. Il chercha à faire la lumière sur quelques passages mal compris du texte par l'apport de données technologiques sur la peinture. Ces points « sont toujours ceux où il est question du mécanisme de l'art, & où l'on ne peut s'aider de pièces de comparaison, parce qu'il s'agit de pratiques hors d'usage »⁸⁷⁶. L'idée est donnée : les Anciens utilisaient des techniques de peintures oubliées par les Modernes. Ce discours et cette réflexion furent sans doute le point

⁸⁷¹ Abbé Sallier, « Discours sur la perspective de l'Ancienne Peinture ou Sculpture », *Mémoires de Littératures tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. VIII, 1733, p. 97-107, cité par Michel 1984, *passim*.

⁸⁷² Michel 1984, *passim*.

⁸⁷³ Sallier 1733, *passim*.

⁸⁷⁴ *It seems highly probable that the science of perspective was not unknown to them*, Turnbull 1740, p. 69-71 ; Michel 1984, *passim*.

⁸⁷⁵ Turnbull 1740, *passim*.

⁸⁷⁶ Caylus, « Eclaircissements sur quelques passages de Pline, qui concernent les Arts dépendants du dessin », *Histoire de l'Académie des inscriptions et des Belles Lettres*, Paris, 1753, vol. XIX, p. 250-286.

de départ des recherches que le comte de Caylus fit sur la peinture à l'encaustique. Les principaux éléments de ce travail étaient déjà abordés dans cet exposé : Caylus s'intéressait au vernis des Anciens, à base de cire selon lui, et projetait de faire des expérimentations chimiques sur la technique de peinture à la cire⁸⁷⁷.

De l'avis de Caylus, le texte de Pline ne peut être compris que par l'expérimentation et la recherche de techniques artistiques perdues, et le sens des termes latins ne peut être éclairé que par des artistes et non par des linguistes : « Un peintre éclairé, ou celui qui pense la peinture, sans avoir aucune connaissance de la langue d'un auteur, pourra contredire les traducteurs les plus versés dans cette même langue »⁸⁷⁸. Caylus critiquait ainsi les propos de Perrault et pensait que lui-même, qui avait « l'avantage de vivre avec les gens de l'art », était plus compétent que lui pour comprendre le texte de Pline.

Dans un second discours prononcé à l'Académie en août 1749, qu'il présenta comme un supplément au mémoire de l'Abbé Sallier, Caylus tenta de prouver que la perspective était connue des Anciens, et s'attaqua plus explicitement au texte de Perrault : « Il se peut (...) que l'espérance de se faire un nom, l'ait engagé à soutenir d'aussi mauvaises thèses », écrivit-il à son propos⁸⁷⁹. S'appuyant encore une fois sur Pline, mais aussi sur Euclide, il démontra que les peintres antiques connaissaient la perspective. Il l'observa dans la peinture des *Noces Aldobrandines* et dans ce qu'il appelle « les arabesques », c'est-à-dire les décors d'architectures feintes du III^e style reproduits par Bartoli : « Il y a un grand nombre de ces grotesques où l'on voit des compositions d'architecture (...) toutes ces parties tendent à un point de vue donné avec autant d'exactitude que pourrait faire le peintre le plus au fait de la perspective »⁸⁸⁰.

Dans ce mémoire le comte de Caylus mentionne les peintures d'Herculanum, qu'il pense être moins belles que les témoignages le laissent entendre : « J'ai toutes les peines du monde à me persuader qu'une ville de province, telle qu'Herculanum, put offrir sur ses murailles une si grande quantité de peintures, & qui, s'il en faut croire ceux qui en parlent, sont de toute beauté »⁸⁸¹. Il pensait qu'une diffusion des peintures par la gravure permettrait de lever le doute sur la connaissance de la perspective par les Anciens. Il se trompait sur ce point, car les Partisans des Modernes cherchèrent dans les peintures d'Herculanum de nouveaux arguments pour démontrer leur infériorité par rapport à la peinture contemporaine.

⁸⁷⁷ Pour les recherches de Caylus sur la peinture à l'encaustique, voir p. 271.

⁸⁷⁸ Caylus 1753, *passim*.

⁸⁷⁹ Caylus 1756, vol. XXIII, p. 320-341.

⁸⁸⁰ *Ibidem*.

⁸⁸¹ *Ibidem*.

(2) *Nouveaux arguments portant sur l'observation des peintures d'Herculanum*

Les détracteurs et les défenseurs de la peinture antique, dans la première moitié du XVIII^e siècle, s'appuyaient essentiellement sur les textes classiques, ainsi que sur quelques-unes des peintures retrouvées à Rome, comme les *Noces Aldobrandines*, dont l'étude était mineure par rapport à l'attention portée au texte de Pline. Comme Dubos l'avait remarqué, le nombre de peintures antiques retrouvées alors était trop faible pour qu'il eut été possible de juger de la supériorité de cet art sur la peinture Moderne.

Lorsque la nouvelle de la découverte des peintures sur les sites vésuviens se répandit en Europe, elle attisa la curiosité des amateurs d'antiquités, ainsi que celle des théoriciens de la peinture qui pensaient pouvoir mettre un terme, par l'étude de ces œuvres, à la querelle des Anciens et des Modernes⁸⁸².

Le grand nombre de peintures antiques retrouvées à Herculanum et Pompéi permit d'avoir une vision plus large de la peinture antique et les premiers commentaires furent élogieux. C'était les peintures de la Basilique qui étaient le plus fréquemment citées, le *Thésée libérateur*, *Hercule et Télèphe*, *Achille et le Centaure Chiron*. Peintures de grandes dimensions, assimilables à des peintures d'Histoire, elles pouvaient supporter la comparaison avec les tableaux modernes. Marcello Venuti allait jusqu'à juger la peinture du *Thésée* plus belle que les œuvres de Raphaël⁸⁸³. Camillo Paderni, qui connaissait les peintures antiques retrouvées à Rome, trouvait les peintures d'Herculanum plus belles et il comparait lui aussi le *Thésée* à l'œuvre de Raphaël⁸⁸⁴. Dans les années 1740-1750, l'avis général sur les peintures antiques était plus ou moins similaire à celui de Marcello Venuti et de Camillo Paderni. Les rares visiteurs ayant accès aux œuvres étaient fiers d'avoir pu les approcher, et ils étaient reconnaissants envers le roi de Naples, ce qui les empêchait de les dénigrer⁸⁸⁵. Ainsi, le fait

⁸⁸² Sur les premières découvertes à Herculanum voir p. 131 et suiv.

⁸⁸³ *La più bella cosa del mondo (...) più belle che le Opere di Raffaello*, *Novelle Letterarie*, t. I, 1740, n° 3, p. 42, cité par Michel 1984, p. 107. Elisabeth Chevallier remarque que les récits de voyage décrivant ces peintures « s'adressent à des lecteurs dont la plupart n'ont pas vu les œuvres décrites, à une époque où la gravure n'a pas encore fait connaître au public européen les peintures des cités campaniennes, alors qu'elle divulguait depuis longtemps les œuvres des grands artistes modernes, en particulier celles de Raphaël. Voir Chevallier 1984, p. 43.

⁸⁸⁴ Voir p. 142. Paderni 1740, p. 486-487, cité par Michel 1984, p. 107.

⁸⁸⁵ Michel 1984, p. 107. Michel note que Paderni et Venuti faisaient partie de l'administration des fouilles et que c'est pour cette raison que leurs commentaires étaient élogieux, or Venuti loue les peintures dans ses *Descrizione...* autant que dans les lettres qu'il avait écrites à Gori, alors qu'il n'est plus à la cour de Naples lorsqu'il écrit cet ouvrage, tandis que Paderni n'y travaille pas encore lorsqu'il visite le site.

que les découvertes aient été tenues secrètes profitait aux partisans des Anciens⁸⁸⁶. On peut citer ainsi un ouvrage anonyme sur les découvertes, intitulé *Notizie curiose intorno allo scoprimento della città di Ercolano vicino a Napoli* et paru en 1747, dans lequel l'auteur indique que l'observation des peintures permet de constater que les Anciens connaissaient la perspective et la projection des ombres : *è cosa degna di particolar osservazione, che da queste dipinture si scorge, aver avuto gli antichi non lieve cognizione della prospettiva, e della proiezione delle ombre; di che fino ad ora ci fu grave questione fra gli eruditi*⁸⁸⁷. Scipione Maffei, dans ses lettres sur la découverte d'Herculanum écrites au même moment, n'était pas de la même opinion : *ne' rabeschi, e nelle prospettive non c'è grand'arte*⁸⁸⁸. Il trouvait cependant que les figures étaient d'une belle qualité⁸⁸⁹.

La querelle des Anciens et des Modernes ne fut cependant pas résolue après la découverte d'Herculanum, bien au contraire, car à partir des années 1750, quelques critiques sur les qualités esthétiques des peintures commencèrent à poindre, donnant des arguments aux partisans des Modernes. Les premières réserves envers les peintures d'Herculanum furent émises en Angleterre, dans une lettre anonyme datée de 1750 et publiée dans les *Philosophical Transactions*⁸⁹⁰. L'auteur, qui avait vraisemblablement visité le musée de Portici, écrivait que les peintures étaient pour la plupart peu supérieures aux décors que l'on peut voir dans les cabarets⁸⁹¹. Parmi les quelques mille cinq cents fragments conservés au musée, il en comptait seulement trois d'une qualité esthétique acceptable, qui cependant auraient été à peine dignes d'orner une mansarde⁸⁹². Les figures volantes semblaient lui plaire plus que le reste, mais il trouvait que leurs ombres étaient barbouillées⁸⁹³. Enfin, si selon lui le coloris des peintures était resté frais, il jugeait que les couleurs employées n'étaient pas bonnes et pensait que les louanges accordées aux peintures d'Herculanum étaient dues à leur seule antiquité⁸⁹⁴.

⁸⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁸⁷ *Notizie* 1747.

⁸⁸⁸ Maffei 1748, p. 35.

⁸⁸⁹ (...) *ma nelle figure c'è da imparar molto e per l'arte, e per l'erudizione*, Maffei 1748, p. 35.

⁸⁹⁰ « Extract of a letter from Naples, concerning Herculaneum », *Philosophical transactions*, Londres, 1753, vol. XLVII, p. 150-159, cité par Michel 1984, p. 107

⁸⁹¹ *To speak the truth, much the greatest part of them are but a very few degrees better than what you will see upon an alehouse wall*, Ph. Tr. 1753, *passim* ..

⁸⁹² *But even these best, if they were modern performances, would hardly be thought worthy of a place in a garret*, *Ibidem*.

⁸⁹³ *There are about a dozen little pieces, of women dancing, centaurs, &c. the attitudes of which are very genteel, and the drawing pretty; but the shading is terrible daubing*, *Ibidem*.

⁸⁹⁴ *The colouring, (...) is allow'd to be surprinsingly fresh, and well preserv'd, considering how long it has been done; but the painters of them seem to have been masters of only a very few simple colours, and those not very*

Charles-Nicolas Cochin, après avoir vu les peintures conservées à Portici, fut assez sévère sur leurs qualités esthétiques⁸⁹⁵. Dans une lettre adressée au comte de Caylus, il affirmait que les Anciens ne connaissaient pas la perspective⁸⁹⁶. Sachant qu'il s'opposait à Caylus, il lui écrivit : « Vous me le pardonnerez d'autant plus que vous même m'y encouragez et m'ordonnez de prendre la liberté de vous écrire sur un art que vous honorez de votre protection ». Dans sa *Lettre sur les peintures d'Herculanum*, il déclara que les peintures n'avaient pas été réalisées par les plus grands artistes romains : Herculanum « n'a jamais été qu'une petite ville de province, dont le commerce n'a même pas été célèbre » et la plupart des peintures qu'on y avait retrouvé étant des fresques, c'est-à-dire des peintures murales, les artistes qui les ont réalisées s'étaient nécessairement rendus sur place⁸⁹⁷. « Si les tableaux étaient portatifs », poursuivit Cochin, « tous les arguments tomberaient d'eux-mêmes »⁸⁹⁸. Mais, selon lui, aucun grand artiste n'habitait ou ne se serait déplacé à Herculanum pour peindre. Ainsi les peintures qu'on y voyait ne permettaient pas de juger sur cet art, puisqu'il s'agissait seulement d'échantillons (médiocres) parvenus jusqu'aux temps modernes.

Cochin mit en garde Caylus sur la fidélité des gravures qui devaient paraître dans les *Antichità* : « Ils corrigent les défauts de perspective qui se trouvent dans les originaux ; et (...) ils donnent à leurs copies des effets de lumière que les Anciens n'ont point du tout indiqué ». Il se devait donc de donner à Caylus les défauts des peintures, défauts qui n'étaient pas reproduits dans les gravures officielles. Dans le reste de sa lettre, Cochin indiquait que les peintres d'Herculanum ne connaissaient pas la perspective optique et le clair-obscur. Mais il ne généralisait pas à la peinture antique dans son ensemble : « J'en infère seulement que les Peintres d'Herculanum étaient faibles en comparaison de ceux qui, dans le même temps brillaient, sans doute, dans les grandes villes »⁸⁹⁹.

Quelques années plus tard, dans ses *Observations sur les Antiquités d'Herculanum*, Charles-Nicolas Cochin avait changé d'avis et ne condamnait plus seulement les peintures d'Herculanum, mais la peinture antique dans son ensemble⁹⁰⁰. Si l'on ne découvrait aucune

good ones (...) The writer cannot suspecting, that it is their antiquity alone, that has recommended them to their admirers, and atoned, in their eyes, for all the blemishes and defects, Ibidem.

⁸⁹⁵ Sur la visite de Cochin à Herculanum, voir p. 145.

⁸⁹⁶ Cochin 1852, p. 169-176, cité par Michel 1984, p. 107. Cette lettre, non datée, a probablement été rédigée lors du voyage de Cochin ou juste après, car il y décrit des peintures qu'il y a vues.

⁸⁹⁷ Cochin 1972 (1751), p. 7-8.

⁸⁹⁸ *Ibidem.*

⁸⁹⁹ *Ibidem.*

⁹⁰⁰ Michel 1984, *passim*.

trace « d'harmonie d'imitation » dans les peintures d'Herculanum, c'est « qu'elle était alors entièrement ignorée »⁹⁰¹.

Le comte de Caylus admit que les critiques de Cochin sur les peintures d'Herculanum étaient justifiées. Il était obligé de se ranger de l'avis d'un témoin oculaire des peintures car lui-même n'avait pu les voir de ses propres yeux. Cependant il restait un partisan des Anciens, et il se refusait à dénigrer la peinture antique dans son ensemble.

Dans son *Recueil de peintures antiques*, Caylus mentionne les critiques qui sont faites à cet art et indique que si « tous les chefs-d'œuvre sortis du pinceau des Grecs (...) subsistaient encore, ils trouveraient de zélés défenseurs dans ceux même qui les attaquent le plus vivement »⁹⁰². Selon lui, l'une des explications à propos de la « médiocrité » de la peinture antique était que les Anciens ignoraient l'usage de l'huile. De ce fait, ils ne pouvaient réussir dans l'imitation de la nature aussi bien que les artistes modernes qui maniaient ce médium à la perfection⁹⁰³. C'est en partie pour cette raison qu'il cherchait à retrouver la technique de la peinture à la cire utilisée par les Anciens, avec laquelle, pensait-il, on pouvait obtenir des transparences aussi facilement qu'avec la peinture à l'huile.

Johann Joachim Winckelmann, qui avait vu les peintures conservées à Rome et à Portici, ne les condamna pas, et au contraire, y vit une preuve de la qualité de la peinture antique. Dans le chapitre consacré à la peinture antique de son *Histoire de l'art*, il remarque que « bien qu'aux dires de Pline, aucun peintre célèbre (n'a) peint sur mur, cette affirmation infondée contribue à démontrer l'excellence des meilleures œuvres de l'Antiquité, puisque celles qui nous restent et qui sont vraisemblablement mineures en comparaison de tant de chefs-d'œuvre renommés, ont de grandes beauté dans le dessin et le pinceau »⁹⁰⁴.

En 1760, l'abbé Saint-Non (1727-1791) émit un jugement sévère dans son journal sur les peintures antiques de grandes dimensions qui étaient conservées au palais de Portici, comme celles de la Basilique : « Il m'a paru par rapport aux arts que la peinture était portée chez ces anciens peuples à un degré très inférieur à la sculpture; tout ce qu'on y a découvert de

⁹⁰¹ Cochin 1972 (1755), p. 73.

⁹⁰² Caylus 1757, p. 2.

⁹⁰³ *Ibidem*. « Il serait inutile de dire, pour combattre cette opinion, (que la peinture a gagné beaucoup aux mains des modernes par rapport aux anciens) que les Anciens n'ont point connu la peinture à l'huile, et que, privés des avantages qu'elle présente, leurs tableaux, peints en détrempe, n'ont pu avoir la même vigueur que les nôtres ».

⁹⁰⁴ Winckelmann 2005, p. 398-399. L'avis de Winckelmann sur la peinture des Anciens fut partagé par son ami le peintre Anton-Raphaël Mengs. L'artiste chercha à retrouver l'harmonie qu'il voyait dans la peinture antique dans les œuvres « à l'antique » qu'il réalisa.

morceaux peints surtout en grand est en général très mal dessiné, sans nulle couleur et sans aucuns principes »⁹⁰⁵. Il n'était cependant pas complètement défavorable à la peinture des Anciens puisqu'il ajoute que « dans les petites choses, au contraire, l'on y retrouve beaucoup plus de goût et d'esprit, et quelque fois même un dessin fin, une touche et des couleurs fort agréables »⁹⁰⁶. Aux peintures antiques il préfèrait les sculptures, pour lesquelles « il y a (...) des choses de la plus grande beauté et du dessin plus savant, en grand comme en petit »⁹⁰⁷. L'abbé Saint-Non, antiquaire, artiste à ses heures, s'inscrivait dans la pensée de Caylus et de Cochin et son jugement sur l'esthétique de la peinture antique était d'ailleurs plus ou moins similaire à celui de ce dernier⁹⁰⁸.

b) La lecture de l'iconographie des peintures antiques au travers de la littérature antique

Au XVIII^e siècle l'étude des œuvres antiques passait par la lecture des textes qui s'y rapportaient. La peinture antique n'échappait pas à ce phénomène.

Les connaissances sur la peinture antique que l'on avait au XVII^e siècle découlaient presque uniquement des sources littéraires. Ainsi, parmi les quelques ouvrages concernant la peinture antique qui parurent au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle, plusieurs ne mentionnent que les peintres célèbres de l'Antiquité et les sujets des tableaux qu'ils auraient réalisés, connus par la littérature. L'ouvrage de Félibien, *De l'origine de la peinture et des plus excellents peintres de l'Antiquité*, présente ainsi différents peintres, grecs et romains, donne les anecdotes qui s'y rapportent. Les peintures qui avaient été retrouvées à Rome ne sont mentionnées que dans l'avant-dernière page, et ce de façon très succincte⁹⁰⁹.

En 1740, alors que plusieurs peintures antiques avaient été retrouvées à Rome, George Turnbull obéit à la même intention dans son ouvrage sur le sujet. Les premiers chapitres relatent l'histoire de la peinture antique en se référant uniquement aux textes classiques. Aucune allusion n'est faite aux peintures qui sont présentées en annexe, mis à part des notes dans le commentaire renvoyant aux planches, et leur explication n'est donnée qu'à la toute fin

⁹⁰⁵ Saint-Non 1986, p. 110.

⁹⁰⁶ *Ibidem*.

⁹⁰⁷ *Ibidem*.

⁹⁰⁸ Lire la préface de Pierre Rosenberg, Saint-Non 1986, p. 41. À aucun moment dans son journal Saint-Non ne mentionne les peintures antiques conservées à Rome, mis à part les *Noces Aldobrandines*, sur lesquelles il ne fait pas de commentaire. Il semble qu'il juge la peinture antique sur les fresques qu'il a pu voir exposées au « château de Portici ».

⁹⁰⁹ Félibien, 1660. Le passage sur les peintures retrouvées à Rome est p. 49.

du dernier chapitre. George Turnbull n'établit pas de lien direct entre ces peintures et celles mentionnées dans la littérature classique. Winckelmann, qui n'aimait pas l'ouvrage de Turnbull, semble avoir été agacé par le fait que l'auteur se soit contenté de citer les textes classiques et qu'il n'ait pas cherché à s'appuyer sur les exemples matériels qu'il connaissait pour illustrer son propos⁹¹⁰. Winckelmann a opté pour la démarche inverse dans ses écrits : il recommandait donc de s'appuyer sur les œuvres elles-mêmes pour comprendre l'art antique. Il appliqua ce principe à la rédaction de son *Histoire de l'Art* et il s'inscrivait en cela dans une démarche résolument moderne.

Les commentaires des peintures dans les volumes des *Antichità* s'inspirent eux aussi très fortement des textes classiques. L'iconographie de chacune des œuvres est explicitée par un ou plusieurs extraits pris dans la littérature de l'Antiquité. La découverte d'un grand nombre de peintures permettait de vérifier l'iconographie antique de nombreux sujets connus par la littérature. La méthode d'étude inverse était applicable lorsque le sujet d'une peinture paraissait obscur : il pouvait être compris grâce à l'étude des textes classiques.

C'est ce point de vue qui est énoncé par Barthélemy lorsqu'il écrit à Caylus : « Je ne vous dirai rien des tableaux considérés relativement à l'art : je les ai examinés par rapport à la littérature; et sous ce point de vue, j'y ai trouvé des choses intéressantes. (...) ». Ainsi Barthélemy ne se juge pas apte à critiquer les peintures d'un point de vue esthétique, critique, qu'il laisse aux artistes ; par contre, en tant qu'érudit, il se plaît à comparer les sujets représentés avec les connaissances de l'Antiquité et du monde romain qui lui ont été apportées par la lecture des textes.

Cette critique est à l'origine d'un nouveau type de réflexion par rapport aux objets d'art et aux antiquités et en cela Winckelmann est l'un des précurseurs de l'archéologie et de l'histoire de l'art modernes.

⁹¹⁰ Winckelmann 2005, p. 40. L'auteur note que l'ouvrage de Turnbull ne peut être pris pour un livre d'histoire de l'art.

C. Accroissement de la production de contrefaçons

1. Peintures antiques en vente à Rome et à Naples

A la fin des années 1740 la découverte d'Herculanum suscitait l'intérêt croissant des amateurs d'antiquités dans toute l'Europe. Les peintures qui y avaient été retrouvées étaient devenues l'un des sujets de préoccupation et de discussions des salons parisiens et des cours européennes⁹¹¹. Les récits décrivant le site d'Herculanum et les peintures conservées au musée de Portici étaient prisés et nombreux étaient ceux qui désiraient voir de leurs propres yeux ces merveilles. Or, la difficulté d'accès à ces peintures et l'absence de gravures ne permettaient pas d'assouvir la curiosité des antiquaires. Il était encore plus difficile pour eux d'obtenir un fragment peint. Lorsqu'aux alentours des années 1750 des enduits peints antiques furent vendus de manière plus ou moins clandestine, à Rome et à Naples, les collectionneurs n'hésitèrent pas à dépenser de fortes sommes pour les acquérir.

a) Vente clandestine

Le plus ancien témoignage de ce phénomène est sans doute celui de Taitbout, consul de France à Naples. Dans une lettre au comte de Caylus datée du 1^{er} juillet 1750, il évoquait la difficulté d'obtenir des fragments. Les antiquaires, curieux de voir des fragments de peinture provenant d'Herculanum, et qui désiraient en posséder, devaient se contenter de l'acquisition d'enduits colorés, sans motif décoratif. En effet, Taitbout, qui avait cherché à acheter un fragment pour Caylus, n'avait pu avoir que « quelques morceaux d'enduits de murs des maisons d'Herculea », mais « aucun morceau, pas même rompu, où il y eut des figures, ni seulement des parties de figures peintes »⁹¹². Il poursuit : « l'on emprisonna, il n'y a pas longtemps, quelques personnes, et l'on dit que c'était sur l'avis reçu à Rome, dans la maison d'un cardinal, on avait vu de ces peintures qui avaient été trouvées sous terre »⁹¹³.

Dans une seconde lettre à Caylus, datée du 8 novembre 1751, Taitbout évoque un marché clandestin de peintures antiques qui semblait se mettre en place à Naples : « Je rechercherai, avec grand plaisir, d'avoir de ces différents morceaux, pour lesquels vous continuez, Monsieur, de marquer de la curiosité, mais je désespère pour tout ce qui est de peinture. Il y a déjà du temps, on m'en fit voir, avec beaucoup de façon et de mystère, deux morceaux

⁹¹¹ Grell Michel 1993.

⁹¹² Serieys 1802 (1), p. 195, lettre du 1^{er} juillet 1750, de Naples. Taitbout les avait obtenus par l'intermédiaire du marquis Angelo Acciajuoli, intendant de Portici, cependant ce don devait rester secret.

⁹¹³ *Ibidem*.

trouvés, prétendait-on, l'un à Pouzzole, l'autre en un lieu qu'on ne pourrait pas bien, ou qu'on n'oserait dire : (c'était pour qu'on le crût d'Hercules). On en avait, rapportait-on, refusé vingt-cinq séquins, et, vu l'inquiétude où tenaient de tels morceaux, on se contenterait de cinq sequins de plus. »⁹¹⁴.

A ce moment-là, Caylus possédait déjà dans sa collection deux fragments provenant d'Herculanum, *Le Guerrier Grec*, et *L'Amour chasseur*, qu'il publia dans le premier volume de son *Recueil d'Antiquités*⁹¹⁵. *L'Amour chasseur* lui avait été rapporté d'Italie par l'architecte Soufflot, qui voyageait avec Cochin, Monsieur de Vandières, frère de la Pompadour, et l'abbé Le Blanc⁹¹⁶. Il est possible que ce soit ce dernier qui ait acheté à Naples le *Guerrier Grec*, car Taitbout mentionne dans sa lettre un « religieux » qui aurait rapporté une peinture antique à Caylus, très probablement le *Guerrier Grec*⁹¹⁷. De plus, les dates du voyage de l'abbé Le Blanc à Naples et celle de l'acquisition du *Guerrier Grec* par Caylus concordent⁹¹⁸.

Dans les années 1751-1755, les collections romaines s'enrichirent de fragments de peinture antique, dont la provenance était incertaine. Si la provenance donnée était souvent Rome ou ses environs, il était dit en secret qu'elles provenaient en réalité d'Herculanum.

Ainsi Taitbout mentionne la présence de fragments provenant d'Herculanum chez un cardinal romain, malheureusement sans le nommer, ce qui rend difficile son identification aujourd'hui. Il est possible qu'il s'agissait du cardinal Passionei car en 1750 (ou même avant) celui-ci avait dans sa collection une peinture romaine représentant un *Sacrifice à Mars*, prétendument trouvée sur l'Aventin⁹¹⁹. Cette œuvre fut publiée en 1750 dans la réédition en latin de l'ouvrage de Bartoli et Bellori sur le tombeau des *Nasonii*. Cette peinture aujourd'hui conservée à la villa Albani, est proche d'un point de vue stylistique du *Guerrier Grec* de la collection Caylus. Il existe des ressemblances dans les attitudes et les visages des personnages. Il se pourrait que le cardinal Passionei tenait cette peinture comme provenant d'Herculanum et qu'il l'ait fait publier comme provenant de Rome pour ne pas heurter le roi de Naples et encourir sa désapprobation.

⁹¹⁴ *Ibidem*.

⁹¹⁵ Caylus 1752, pl. LV, 1 et pl. LVI, 1. Voir catalogue fiches 15 et 13.

⁹¹⁶ « Ce fragment de peinture que M. Soufflot, habile Architecte, m'a rapporté d'Herculanum, & qu'il a pris dans la fouille en visitant ces ruines souterraines avec M. de Vandières qu'il accompagnait en Italie, ce fragment, dis-je, faisait partie d'une frise représentant des Amours à la chasse », Caylus 1752, p. 152. Soufflot, malade, doit écourter son voyage et rentre à la fin de l'été ou en automne 1750. Il s'était rendu à Naples et Paestum en juin. Cochin 1991, préface, p. 11.

⁹¹⁷ Serieys 1802 (1), p. 195, lettre du 1^{er} juillet 1750.

⁹¹⁸ Sur le voyage de M. de Vandières et de ses compagnons, voir Cochin 1991, préface, p. 11.

⁹¹⁹ L'œuvre avait été achetée par l'abbé Franchini ; voir catalogue fiche 14. Winckelmann, dans son *Histoire de l'art*, indique que cette peinture a été trouvée « au pied du Mont Palatin », Winckelmann 2005, p. 402.

(1) *Peintures antiques au Collège Romain*

Au cours des années 1750, le musée du Collège Romain s'enrichit de plusieurs fragments d'enduit antique.

Le Collège Romain possédait depuis le XVII^e siècle une collection d'antiquités rassemblée par Athanasius Kircher dans le musée qu'il avait créé et qui porte son nom⁹²⁰. En 1741, le père jésuite Contucci prit la direction du musée, et la garda jusqu'à sa mort, en 1765. Il entretenait des relations avec plusieurs antiquaires de renom et certains d'entre eux firent don de leur collection au musée. Ainsi Alessandro Capponi légua sa collection de gemmes en 1746, Ficoroni ses plombs antiques dont la fameuse *ciste praenestine*, et le père Strozzi donna sa collection de pierres gravées.

Contucci était lié à de nombreuses personnalités, notamment au cardinal Archinto et au cardinal Albani. Il entretenait tous les dimanches soirs, une « conversation » avec Baldani et Winckelmann⁹²¹. « Leur entretien roule uniquement sur les antiquités, et rien de ce qui se dit entre eux n'a jusqu'ici transpiré en public » écrit Winckelmann à propos de leurs rencontres⁹²².

D'autres antiquaires de passage à Rome appréciaient la compagnie du père Contucci ainsi que la collection qu'il avait rassemblée au Collège Romain. Barthélemy écrit au comte de Caylus : « J'ai vu le père Contucci, simple jésuite, qui ne jouit d'aucun revenu; il m'a montré plus de peintures antiques, plus de camées, plus d'antiques en or, que le plus riche particulier ne pourrait trouver en France »⁹²³ et il ajoute dans une autre lettre « c'est constamment un des plus grands antiquaires d'Italie »⁹²⁴.

Contucci s'intéressait aux peintures antiques et en acquit pour son musée. En 1751 la bibliothèque du Collège Romain conservait une *Côte maritime* ainsi que la vue de *l'Intérieur*

⁹²⁰ Le premier inventaire du musée fut dressé par le secrétaire de Kircher, Georges de Sepi, en 1678. Voir Lafaye G., « Le Musée Kircher », *Revue Archéologique*, vol. XXXVII, 1879, p. 241.

⁹²¹ *Einer meiner besten Freunde ist P. Contucci*, écrit-il à Francke. Lettre du 4 février 1758 ; dans sa correspondance avec Francke, Winckelmann cite tout d'abord Mgr Baldani, qu'il a rencontré par l'intermédiaire du cardinal Albani, puis le père Contucci. Ces lettres sont datées respectivement de mars 1757 et de février 1758. Winckelmann, *Briefe*, I, p. 276 et 324.

⁹²² *Die Unterredung gehet allein auf die Alterthümer, und was sie geredet, ist bisher unter ihnen beyden geblieben*. Lettre de Winckelmann à Francke, Rome, le 4 février 1758, Winckelmann, *Briefe*, I, p. 324. La traduction française est celle de l'édition de 1764.

⁹²³ Lettre du 5 novembre 1755, de Rome, Barthélemy 1802, p. 31.

⁹²⁴ Barthélemy 1802, p. 94, lettre du 10 février 1756.

d'une ville, deux peintures qui furent vues par Charles Nicolas Cochin lors de son voyage en Italie et qu'il mentionna dans une lettre à Caylus⁹²⁵. Une autre peinture appartenant à cette collection, représentant un *Satyre*, fut décrite par Gori en 1752⁹²⁶.

En 1756 le nombre de peintures antiques exposées au musée du Collège Romain semble avoir augmenté considérablement puisque Winckelmann décrit 27 fragments lors de sa visite de la collection⁹²⁷. Ces peintures, achetées à Rome, étaient pour la plupart censées provenir d'Herculanum, d'où elles arrivaient clandestinement. Le père Contucci restait assez secret sur le moyen qui lui permettait de se les procurer. Il proposait cependant aux visiteurs du musée de les acquérir, tout en leur faisant promettre de rester discrets à leur tour⁹²⁸.

C'est alors que le marché de fragments de peintures antiques, plus ou moins clandestin, et s'adressant à un petit nombre d'individus, commença à prendre de l'ampleur. De nombreux collectionneurs cédèrent à la tentation de posséder eux-aussi une des œuvres qui faisait la richesse et la renommée de la collection du roi de Naples. Plusieurs voyageurs du Grand Tour en firent l'acquisition, rapportant ainsi chez eux un souvenir rare et précieux. Le bouche à oreille était sans doute pour beaucoup dans le succès de ce marché, car nombreux étaient les acheteurs qui étaient en lien de près ou de loin avec les Jésuites ou avec le milieu français à Rome.

(2) *Succès auprès des visiteurs étrangers*

Ces fragments de peinture antique semblent en effet avoir eu un grand succès auprès des Français et de leurs amis qui fréquentaient le cercle du comte de Stainville, ambassadeur de France à Rome. La Condamine, arrivé à Rome en 1755, acheta trois fragments et fit réaliser des copies d'autres morceaux conservés au Collège Romain pour sa collection⁹²⁹. La Margrave de Bayreuth, qui lors de son séjour à Rome résidait chez le comte de Stainville où elle a fait la connaissance de La Condamine, apprit très probablement par ce dernier

⁹²⁵ Cochin 1852, p. 172. Cochin séjourna à Rome entre le 25 mars 1750 et le 3 mars 1751, voir Cochin 1991, préface p. 11; Pampalone 1996, p. 112, l'auteur donne la date du 17 mars pour l'arrivée à Rome, en s'appuyant sur la lettre du 18 mars 1750 publiée par Montaiglon X, p. 204.

⁹²⁶ Gori 1752, p. 83, *Satyrum in Collegio Romano*. Voir catalogue B, fiche B5.

⁹²⁷ Raspi Serra 2002, II, p. 155-157. Voir catalogue B.

⁹²⁸ Barthélemy respecte le secret lorsqu'il écrit à Caylus : « Ne communiquez à personne ce que je vais vous dire ». Barthélemy 1802, p. 33.

⁹²⁹ Barthélemy 1802, p. 33, lettre du 5 novembre 1755 : « M. de La Condamine en avait acquis un beau morceau avant mon arrivée, et en a fait copier d'autres ». Barthélemy note dans la même lettre que La Condamine a acquis cette peinture avant son arrivée dans le but d'être « le premier (à) faire connaître ces peintures en France ». La Condamine possédait également deux autres petits fragments. Voir Barthélemy 1802, p. 105-106.

l'existence d'un marché de peintures antiques⁹³⁰. C'est semble-t-il le père Paciaudi qui acheta une peinture pour elle⁹³¹. Elle fit expertiser cette première peinture par Mengs et par Ridolfino Venuti. Puis, sûre de la qualité des peintures vendues par les Jésuites, en acheta une deuxième⁹³². Son écuyer, le baron de Gleichen, en acheta deux lui aussi. Les peintures de la Margrave, dont l'une représente *Porsenna*, lui plaisaient tellement que, selon Winckelmann, elle tenait une bougie allumée devant jour et nuit : *la Dottoressa di Bareit che ne comprò quattro, e le mantiene una lampa accesa davanti come i turchi all'Alcorano*⁹³³. Enfin l'abbé Barthélemy, poussé par La Condamine, en acheta une également, afin de l'offrir au comte de Caylus.

Les voyageurs anglais et les italiens achetèrent eux-aussi des fragments de peinture antique en vente à Rome. Une de ces œuvres se retrouva dans la collection du roi d'Angleterre, mais on ne sait par quel cheminement⁹³⁴. Sans doute est-ce par l'intermédiaire d'un agent anglais, comme Matthew Brettingham, qui se trouvait alors à Rome afin de constituer la collection d'antiquités de Thomas Coke⁹³⁵. Brettingham était proche du cardinal Albani et avait pu avoir des contact avec le père Contucci grâce à lui, ou bien directement avec le vendeur des peintures. D'autres Anglais achetèrent quelques-unes de ces peintures, comme Thomas

⁹³⁰ Le baron de Gleichen, écuyer de la Margrave, rapporte dans ses mémoires qu'ils étaient logés chez le comte de Stainville. Ils fréquentaient le bailli de Solar, l'abbé Barthélemy, le président de Cotte, La Condamine, le marquis d'Alem et M. Boyer de Fondcolombe. Gleichen Charles-Henri Baron de, [Grimblaut Paul (éd.)], *Souvenirs de Charles-Henri, Baron de Gleichen, précédé d'une notice par Paul Grimblot*, Milan, 2004, [1^{ère} édition Paris, L. Techener fils, 1868], p. 46.

⁹³¹ Barthélemy 1802, p. 324-325. Paciaudi l'a achetée vingt-cinq sequins.

⁹³² La première peinture a semble-t-il, été achetée le 17 juin 1755, après le voyage de la Margrave à Naples, par l'intermédiaire du père Paciaudi, voir Barthélemy 1802, p. 324 ; selon la Margrave, cette peinture viendrait de Pompéi. Voir Weber Andrea, *Die Antike Sammlungen der W. Von Bayreuth, (Tuduv Studien, Schriften aus den Institut für Kunstgeschichte, 67)*, Munich, Tuduv, 1996, p. 24. La Margrave visitera le Musée Kircher après avoir fait cette première acquisition, sans doute afin d'acheter un second fragment. Elle acheta ainsi deux peintures pour soixante sequins. Cf Barthélemy 1802, p. 60. C'est Ridolfino Venuti, le frère de Marcello Venuti qui a été consulté par la Margrave. Il semblerait, comme cela sera exposé plus loin, que celui-ci l'ait jugée moderne, et la Margrave ne l'ait pas écouté. Le Baron de Gleichen, qui accompagnait la Margrave, entretint ensuite une correspondance avec Venuti. Voir Gallo 1985, p. 87.

La première peinture achetée par la Margrave a été jugée antique par une troisième personne. *Sie wurde nicht nur von den drei berühmtesten Malern und Antiquaren in Rom geprüft (...)*, lettre de la Margrave à son frère, *Friedrich der Große*, du 25 octobre 1755. L'antiquaire mentionné par la Margrave est très probablement l'abbé Venuti, comme le dit La Condamine dans une lettre à Caylus : « sous les yeux et la direction de Mengs, peintre saxon, (...), et de plusieurs autres peintres qu'elle a consultés, sans compter l'abbé Venuti, antiquaire du pays », voir Barthélemy 1802, p. 100.

⁹³³ Winckelmann, lettre à Bianconi de juillet 1758, Winckelmann, *Briefe*, I, p. 397. La peinture est décrite ainsi par Winckelmann : *Ein Porsenna auf einem französischen Fauteuil sitzend und über sich den Thron*, Winckelmann 1994, p. 39.

⁹³⁴ Lettre de La Condamine au comte de Caylus, du 17 février 1756, Barthélemy, p. 100. Dans sa lettre, La Condamine indique que le cardinal Albani en possède une, mais elle n'a pu être retracée. Il ne s'agit pas du *Sacrifice à Mars*, puisque cette peinture lui est parvenue après la mort de Passionei, en 1761.

⁹³⁵ Voir p. 170.

Hollis⁹³⁶. Cependant il est difficile aujourd'hui de savoir de qui il s'agit car leurs noms ne sont pratiquement jamais cités⁹³⁷.

Ces peintures étaient vendues fort cher, et il est souvent fait allusion à leur prix⁹³⁸. Ainsi, les peintures que Taitbout mentionne dans sa lettre étaient vendues trente sequins⁹³⁹. Les Jésuites, au Collège Romain, faisaient remarquer aux visiteurs la valeur de ces œuvres, et l'abbé Barthélémy rapporte qu'« elles (leur) ont coûté bien de l'argent »⁹⁴⁰. L'œuvre que Barthélémy acquit pour le comte de Caylus vallait seize écus romains, auxquels il devait ajouter quatre écus s'il désirait que le restaurateur enlevât le tartre qui la recouvrait en partie⁹⁴¹. Le prix élevé de ces peintures se justifiait par le fait qu'il s'agissait d'œuvres rares et difficile à obtenir. N'oublions pas que leur (prétendue) provenance était Herculaneum.

Ceci est également la cause du secret qui était maintenu autour des peintures : elles avaient été prélevées clandestinement dans les maisons proches des sites appartenant au roi de Naples, voire volées dans ces sites, et les vendeurs recommandaient donc aux collectionneurs de tenir leur acquisition secrète. C'est pourquoi les collectionneurs, lorsqu'ils se vantaient de leurs achats, mettaient en garde leurs interlocuteurs : « Ne communiquez à personne ce que je vais vous dire », écrivait l'abbé Barthélemy au comte de Caylus⁹⁴². La Margrave de Bayreuth écrit à son frère *und ich bitte Dich, nicht zu sagen, daß sie aus Neapel stammt*⁹⁴³. Les acheteurs de ces peintures n'ignoraient pas que leur acquisition n'était pas tout à fait légale.

⁹³⁶ Il s'agit des *Figures féminines sur rinceaux*, achetées en 1753. Hollis dit qu'il a prélevé le fragment lui-même à Pompéi mais cela semble impossible. De plus il semblerait qu'en 1753 Hollis ne se trouvait pas à Naples mais à Rome. Il est donc plus vraisemblable qu'il rapporte les propos de la personne qui lui a donné ou vendu le fragment.

⁹³⁷ « Les Anglais et les Allemands ont été les victimes de leur crédulité, les Allemands surtout », écrit Paciaudi au comte de Caylus, le 2 septembre 1760 ; lettre reproduite dans Serieys 1802 (2), p. 175. Caylus reprend dans son *Recueil*, en 1761, « le nombre d'étrangers, et surtout des Anglais et des Allemands, qui en ont été la dupe, est très grand », Caylus 1761, IV, p. 218.

⁹³⁸ Winckelmann, dans sa lettre au comte de Brühl sur les découvertes d'Herculaneum, indique qu'un Anglais a acheté une peinture de Guerra pour six cents écus. Voir Winckelmann Johann Joachim, *Sendschreiben von den Herculaneischen Entdeckungen, Herculaneische Schriften* vol. I, [Bruer Stephanie-Gerrit et Kunze Max (éd.)], Mayence, 1997, p. 87. Dans cet ouvrage, il est indiqué qu'un écrivain recevait un salaire mensuel d'environ quinze écus, *Ibidem*, p. 159, note 78-5.

⁹³⁹ Les sequins étaient des pièces d'or qui avaient cours alors en Italie. Barthélemy indique qu'un sequin équivaut à 10 francs. Barthélemy 1802, p. 38. Je n'ai pu trouver la conversion entre un sequin et un écu. Il est probable que les écus, qui étaient des pièces d'argent, aient eus une valeur comparable à celle des francs, soit un dixième de la valeur d'un sequin.

⁹⁴⁰ Barthélemy 1802, p. 93.

⁹⁴¹ Barthélemy 1802, p. 45, lettre du 1^{er} décembre 1755.

⁹⁴² Barthélemy 1802, p. 33.

⁹⁴³ Lettre du 17 juin 1755, Weber 1996, p. 37.

Ainsi il y eut dans les années 1750 à Rome un véritable engouement pour ces fragments de peintures antiques, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il s'agissait d'objets rares et difficilement accessibles à cause des restrictions imposées par le roi de Naples aux visiteurs de sa collection. Ensuite, les acquéreurs avaient l'impression de transgresser un interdit en bravant les lois de Naples et le secret qui devait être maintenu autour de cette affaire renforçait ce sentiment. Enfin, ils avaient payé fort cher ces fragments et étaient persuadés qu'ils avaient une grande valeur.

b) La découverte de la supercherie

Les peintures antiques en vente à Rome eurent tant de succès que le secret qui les entourait fut rapidement dévoilé. Les collectionneurs ne pouvaient s'empêcher d'en parler autour d'eux, et les Jésuites du Collège Romain, s'enorgueillissaient de posséder un grand nombre de peintures qu'ils avaient réussi à prendre au roi de Naples⁹⁴⁴. Ce manque de discrétion alerta bientôt la cour de Naples.

(1) Les premiers doutes

A partir du moment où des fragments de peinture d'Herculanum furent proposés aux collectionneurs, des doutes sur leur authenticité apparurent : ainsi Taitbout rapporte que les deux fragments qui lui avaient été montrés avaient failli être achetés par le secrétaire impérial, le marquis de Fogliani, mais que la vente fut annulée car l'un des deux était une contrefaçon : « Après plusieurs pourparlers, il (le secrétaire impérial) eût, volontiers, donné quarante sequins; si dans une critique plus exacte, avant que bourse délier, il n'eût pas reconnu l'un des morceaux pour être contrefait; car de l'autre, il ne saurait encore qu'en dire »⁹⁴⁵. Taitbout indique que les contrefaçons avaient été reconnues comme telles après examen de leur enduit⁹⁴⁶.

Dans cette lettre adressée à Caylus, Taitbout cherchait à le mettre en garde parce qu'il savait que celui-ci possédait un fragment provenant d'Herculanum, probablement le *Guerrier Grec*. « Je vous fais, Monsieur, ce petit détail; car bien que je m'assure que le morceau que ce religieux vous a procuré, soit bien tel qu'il vous l'a dit, et qu'on ne saurait vous en imposer;

⁹⁴⁴ Consoli-Fiego Giuseppe, « False pitture d'Ercolano », *Napoli Nobilissima*, Naples, nuove serie VI, 1921, p. 86.

⁹⁴⁵ Serieys 1802 (1), p. 206, lettre de Taitbout au comte de Caylus, du 8 novembre 1751.

⁹⁴⁶ « C'est au mastic, ou enduit, que notre secrétaire impérial, s'est, en premier lieu, aperçu de la supercherie ». *Ibidem*.

l'avis, au moins, pourra vous mettre encore plus sur vos gardes »⁹⁴⁷. Taitbout n'avait pas tort d'avoir des soupçons sur l'œuvre appartenant à Caylus. En effet, le *Guerrier Grec* est sans conteste une contrefaçon⁹⁴⁸. Sa composition est identique à la partie gauche d'un dessin de Pietro Santo Bartoli représentant une frise avec un combat entre des Grecs et des Amazones⁹⁴⁹. La facture de l'œuvre et la technique de réalisation sont éloignées de celles de la peinture romaine. Le faussaire a réutilisé un fragment d'enduit antique sur lequel il a peint le bras d'un second guerrier, afin de laisser imaginer au spectateur que la peinture a été prélevée dans une composition plus grande. Le remploi d'un fragment d'enduit antique est décrit par Taitbout dans sa lettre et le faussaire qui a réalisé les peintures qu'il mentionne est sans doute le même que celui qui a réalisé le *Guerrier Grec*⁹⁵⁰.

Caylus ne s'était pas rendu compte de la supercherie car les fragments de peinture d'Herculanum qu'il avait vus auparavant étaient probablement ceux que lui avaient envoyés Taitbout en 1750, et ne représentaient que des motifs décoratifs, rendant difficile la comparaison avec une scène figurée⁹⁵¹.

De plus, Caylus ne s'était pas rendu à Portici et aucune reproduction des peintures retrouvées à Herculanum n'était accessible alors. Il était persuadé que l'origine qu'on lui avait donnée pour la peinture, Herculanum, était juste, et il s'en réjouissait sans doute : plusieurs fois dans sa correspondance, il avait exprimé le désir de posséder des objets provenant des fouilles napolitaines. Il était certain de posséder des peintures d'Herculanum, c'est-à-dire quelques unes des antiquités les plus jalousement gardées par le roi de Naples.

Il aurait pu avoir des soupçons sur l'authenticité de l'œuvre s'il avait pris connaissance plus tôt du modèle dont s'est inspiré le faussaire pour *Le Guerrier Grec*, la copie de la frise des amazones par Bartoli. L'ironie du sort voulut qu'il publiât ce dessin quatre ans plus tard, car il se trouvait parmi les copies de Bartoli sur lesquelles Caylus avait remis la main⁹⁵². Cependant il connaissait probablement des dessins reproduisant d'autres parties de la frise car il avait

⁹⁴⁷ *Ibidem*.

⁹⁴⁸ Se reporter au catalogue fiche 15.

⁹⁴⁹ La frise de la bataille d'Amazones aurait été trouvée à la Domus Aurea, près des *Sette Sale*, en 1684, voir De Lachenal 2000, p. 669.

⁹⁵⁰ Cette technique sera exposée plus loin.

⁹⁵¹ « J'ai vu une très grande quantité de débris de murailles tirés d'Herculanum, dont les enduits ont été peints d'arabesques et d'ornements très grossiers », écrit-il dans son commentaire du *Grec*, Caylus *Recueil*, I, p. 149.

⁹⁵² Ce dessin est publié dans le *Recueil de peintures antiques*, pl. XV.

remarqué des ressemblances avec les peintures qui avaient été retrouvées à Rome⁹⁵³. Il y voyait sans doute une preuve de plus en faveur de l'authenticité de l'œuvre.

Lorsque Caylus publie en 1752 dans le premier volume de son *Recueil d'Antiquités*, les deux fragments de peinture antique qu'il a en sa possession, *Le Guerrier Grec* et *L'Amour chasseur*, il les décrit comme d'authentiques peintures d'Herculanum, et ce malgré l'avertissement qu'il avait reçu de Taitbout. Il les avait montrées à des personnes qui avaient eu la chance de se rendre à Portici, mais aucune d'entre elles, semble-t-il, ne le dissuada de les publier : « Plusieurs artistes Pensionnaires de l'Académie de France à Rome, et que la curiosité a conduit à Portici, m'ont assuré que de tous les morceaux de fresque que l'on y a découvert, celui-ci n'était ni des plus faibles, ni des plus beaux pour le dessin et la couleur »⁹⁵⁴. Caylus s'aperçut qu'il avait été trompé une fois les œuvres publiées. La lettre de Taitbout lui avait fait naître des soupçons, qui ont sans doute été confirmés par un regard extérieur, probablement celui d'un voyageur ayant visité Herculanum. Celui-ci aurait reconnu des contrefaçons lors de l'examen de ces peintures et aurait informé Caylus.

Lorsque l'on cherche à reconstituer l'histoire des contrefaçons de peintures antiques, la lettre de Taitbout à Caylus apparaît comme un témoignage important car elle montre que des doutes sur leur authenticité existaient déjà en 1751, alors que le marché n'en était qu'à ses débuts. Pour certaines de ces œuvres, vendues à Naples, il y avait même la certitude qu'il s'agissait de contrefaçons. De fait, il était sans doute difficile de duper les collectionneurs résidant à Naples avec des contrefaçons, car ils connaissaient les véritables peintures d'Herculanum. Il est possible que les peintures n'aient ensuite été proposées qu'à Rome, où les clients potentiels n'avaient pour la plupart jamais vu les peintures d'Herculanum.

Lorsque Cochin visita le Collège Romain en 1750 ou 1751, il eut quelques doutes sur l'authenticité des peintures qu'on lui présentait comme antiques : « Leur conservation m'aurait fait soupçonner leur antiquité mais on m'assure qu'ils (ces morceaux de peinture) ont été trouvés dans des ruines romaines » écrit-il à Caylus⁹⁵⁵. Ces doutes étaient probablement nés de la comparaison qu'il avait pu faire avec les peintures qu'il avait observées au musée de Portici, en 1750. Cependant Cochin, qui appréciait peu les peintures antiques d'Herculanum,

⁹⁵³ Caylus *Recueil*, I, p. 149.: « Cet ouvrage, en un mot, m'a rappelé tout ce que je connaissais des peintures Romaines ou trouvées à Rome ».

⁹⁵⁴ *Ibidem*.

⁹⁵⁵ Cochin 1852, p. 172.

trouvait que celles qu'il avait vues au Collège Romain étaient d'une plus grande qualité esthétique. Il remarqua que c'étaient les seules peintures antiques qu'il ait vues dans lesquelles la perspective était à peu près respectée⁹⁵⁶. Cette grande différence ne l'alerta pas alors qu'elle aurait pu le faire douter de leur authenticité,⁹⁵⁷. Malgré sa connaissance des peintures antiques d'Herculanum, qu'il était allé voir plusieurs fois afin d'en retenir l'image pour pouvoir les dessiner de mémoire, Cochin pensait que les peintures du Collège Romain étaient authentiques.

Dans les années qui suivirent, les amateurs d'antiquités ayant pu acheter les peintures d'Herculanum en vente à Rome furent tout d'abord très enthousiastes. La plupart d'entre eux mentionnaient leur acquisition dans des lettres à leurs proches⁹⁵⁸. Ils étaient fiers de pouvoir posséder un objet aussi rare et aussi recherché. Ils les montraient à leurs connaissances, en particuliers aux artistes et aux antiquaires, afin d'avoir leur avis sur l'œuvre, d'un point de vue historique et esthétique, mais parfois aussi pour avoir un avis sur l'authenticité⁹⁵⁹. Il souhaitaient sans doute être rassurés sur leur achat, car la plupart de ces peintures étaient vendues fort cher⁹⁶⁰.

Cependant petit à petit le doute s'installa, en particulier chez ceux qui se rendirent à Naples et eurent le privilège de visiter le musée de Portici. La comparaison des fragments en vente à Rome avec les peintures d'Herculanum était sans équivoque : elles ne se ressemblaient pas. Les différences étaient nombreuses dans les compositions, la facture et les couleurs.

La plupart des collectionneurs changeaient rapidement d'opinion sur les peintures de Rome après leur visite à Portici. D'autant que l'affaire commençait à s'ébruiter à Naples, plusieurs

⁹⁵⁶ « Deux tableaux antiques où il entre beaucoup plus de perspective et où elle est beaucoup mieux observée que dans tous ceux que j'avais vu jusqu'alors », Cochin 1852, p. 172. Dans son ouvrage sur les découvertes d'Herculanum, il critique la perspective des peintures antiques : « cette critique [de la perspective] est d'autant plus juste, qu'elle tombe principalement sur le grand nombre de tableaux d'architecture que l'on a tirés de cette ancienne ville », Cochin 1972 (1751), p. 15.

⁹⁵⁷ La perspective des deux peintures du Collège Romain est appréciée par Cochin probablement parce que l'artiste qui les a réalisées est l'un de ses contemporains et qu'il observe les règles de composition admises au XVIII^e siècle. Je n'ai pas trouvé de mention de ces deux œuvres dans d'autres documents que la lettre de Cochin. Cela s'explique certainement par le fait que leur sujet, des paysages, intéresse moins que les grandes compositions compliquées que le faussaire réalisera ensuite.

⁹⁵⁸ Voir à ce propos les lettres de l'Abbé Barthélemy au comte de Caylus, Barthélemy 1802, p. 45, lettre du 1er décembre 1755, et celles de la Margrave de Bayreuth à son frère, lettre du 17 juin 1755, voir Kunze Max, « Herculanische Erwerbungen der Wilhelmine von Bayreuth in der Berliner Antikensammlung », dans Franchi Dell'Orto Luisa (éd.), *Ercolano 1738-1988*, (colloque international, Ravello, Centro Universitario Europeo, 1988), Rome, 1993, p. 41-51.

⁹⁵⁹ Les personnalités le plus souvent consultées sont le père Contucci et Natoire, alors directeur de l'Académie de France. Mengs et Ridolfino Venuti ont été consultés par la Margrave de Bayreuth.

⁹⁶⁰ « Elles sont fort cher » écrit Barthélemy à propos de ces peintures au comte de Caylus dans la première lettre qu'il lui envoie de Rome, le 5 novembre 1755, Barthélemy 1802, p. 33.

voyageurs ayant demandé des informations sur les peintures achetées à Rome⁹⁶¹. En 1756, à Naples comme à Rome, les doutes sur l'authenticité de ces peintures étaient de plus en plus grands.

Les premiers soupçons des antiquaires français sont bien relatés dans la correspondance de Caylus. Celui-ci mit en garde Barthélemy et La Condamine sur l'authenticité des peintures qu'ils venaient d'acquérir. Caylus se méfiait car il avait été dupé parmi les premiers. Il écrivit à ce propos quelques années plus tard : « J'ignorais plusieurs détails des fausses peintures antiques et surtout le nom du peintre; mais la fausseté m'était connue ». Caylus avait en effet publié à ses dépens deux contrefaçons, le *Guerrier Grec* et *L'Amour chasseur*⁹⁶². Le fait que Soufflot ait pris lui-même *L'Amour chasseur* sur le site d'Herculanum est difficile à croire, tant les fouilles étaient bien gardées. Seuls les membres de la cour de Naples ayant un rapport avec les fouilles pouvaient s'en procurer clandestinement⁹⁶³. Cette peinture était, comme *Le Guerrier Grec*, exécutée sur fond noir et on peut supposer que l'artiste qui l'a réalisée a employé les mêmes procédés et leur a donné les mêmes caractéristiques. Cependant cette peinture a aujourd'hui disparu et l'on peut difficilement tirer des conclusions sur sa technique, la description qu'en donne Caylus étant trop brève.

Lorsque Barthélemy fit part à Caylus de son désir d'acquérir une des peintures d'Herculanum en vente à Rome, celui-ci l'avertit tout de suite : « Vous êtes donc bien inquiet sur cette peinture que j'ai achetée ? », écrit Barthélemy à Caylus, après avoir acquis une peinture par l'intermédiaire de La Condamine malgré ses conseils⁹⁶⁴.

Peu à peu les mentions de ces peintures et les doutes à propos de leur authenticité s'intensifièrent dans les lettres de Barthélemy. Après avoir visité Naples, il se mit à douter lui aussi. « Les informations que j'ai prises à Naples, l'examen que j'y ai fait des peintures d'Herculanum, différentes de celles qu'on vend ici, le mystère ridicule dont on couvre toute cette affaire, avaient commencés à me désabuser », écrit-il à Caylus en février 1756⁹⁶⁵. Il se

⁹⁶¹ Nous verrons que le père Agostini vint voir le père Piaggio à Naples avec les « peintures d'Herculanum » qu'il avait achetées à Rome.

⁹⁶² Caylus, en 1756, lorsqu'il écrit à Barthélemy, a eu le temps d'avoir différents avis sur le *Guerrier Grec*. En plus de celui de Taitbout, il a sans doute été informé qu'il s'agit d'une contrefaçon par des voyageurs ayant vu les peintures d'Herculanum, comme par exemple Charles-Nicolas Cochin. Ses doutes ont pu être confirmés lorsqu'il a retrouvé le dessin de Bartoli dont s'est inspiré le faussaire.

⁹⁶³ Nous avons vu précédemment comment Acciajuoli obtint des fragments de peinture pour Caylus.

⁹⁶⁴ Barthélemy achète la peinture au début du mois de novembre 1755. Barthélemy 1802, p. 41. Il répond aux doutes de Caylus le 1er janvier 1756, voir Barthélemy 1802, p. 63.

⁹⁶⁵ Barthélemy 1802, p. 93. Lettre de Rome, du 10 février 1756.

rendit au Collège Romain, afin de voir d'autres exemples de peintures, et observant les sujets, il remarqua qu'ils étaient insolites pour les habitants d'Herculanum: « J'y vis des traits non seulement de l'histoire grecque et romaine, mais de celle des Perses. Quel rapport entre les habitants d'Herculanum et ceux de Persepolis.(...)»⁹⁶⁶. Barthélemy informa La Condamine de la possible tromperie. Celui-ci fit alors part au comte de Caylus de toutes les réserves qu'il avait eues à propos de ces peintures. « J'ai toujours eu quelques soupçons » écrit-il, « mais voyant que le père Contucci (...) avait un grand nombre de ces tableaux dont il fait le plus grand cas, et tous les peintres de Rome à qui il les a fait voir, n'ayant pas balancé à les juger antiques (...) il a bien fallu céder au torrent »⁹⁶⁷. Il parle ensuite de l'artiste chargé de « débarbouiller » les peintures, « un peintre vénitien médiocre et assez mauvais dessinateur, nommé Giuseppe Guerra », et de la façon dont il enlevait le « tartre », c'est-à-dire la calcite à la surface des peintures⁹⁶⁸. Il détaille les éléments douteux qu'il a vus sur les œuvres, et décrit la technique avec laquelle elles ont été réalisées⁹⁶⁹. Enfin il mentionne aussi des inscriptions en lames de bronzes enchâssées dans du stuc que l'on pouvait voir au Collège Romain, dont l'écriture était semblable à celle que l'on trouve sur les peintures. La Condamine pensait que ces œuvres étaient également des contrefaçons⁹⁷⁰.

Caylus mentionne l'affaire un an plus tard, dans une lettre à Paciaudi : « J'ai jugé sur le simple récit que la petite inondation de peintures antiques qui a paru l'année passée à Rome était une friponnerie »⁹⁷¹. Il avoue prendre son avis sur celui de ses correspondants, Barthélemy et La Condamine. Il ajoute : « Ce que j'en ai vu m'a pleinement confirmé (que ce sont des faux) (...) d'autant que le ton de couleur et l'accord des anciens diffèrent absolument de ce qui m'a été montré ». Sur quels critères Caylus s'appuie-t-il pour émettre ce jugement ? Il est possible qu'il ait vu des fragments authentiques de peinture antique depuis l'acquisition du *Guerrier Grec*⁹⁷². Il est probable aussi qu'il ait simplement comparé les peintures de Guerra qu'on lui a envoyées aux dessins de Pietro Santo Bartoli qu'il avait retrouvés.

⁹⁶⁶ *Ibidem*.

⁹⁶⁷ Lettre de La Condamine au comte de Caylus, du 17 février 1756, Barthélemy 1802, p. 100 et 101. Il semblerait au contraire que La Condamine ait été dupe car il a acheté au moins deux peintures et en a fait copier une troisième. Il n'en aurait pas été de même s'il avait eu quelques soupçons. Caylus écrit de lui à Paciaudi : « Vous connaissez La Condamine; vous savez qu'il croit tout ce qu'on lui dit. » Nisard I, p. 76, lettre du 24 octobre 1759.

⁹⁶⁸ Barthélemy 1802, p. 104-105.

⁹⁶⁹ Ces informations seront reprises et commentées p. 320 et suiv.

⁹⁷⁰ Barthélemy 1802, p. 103.

⁹⁷¹ Lettre de Caylus à Paciaudi du 7 février 1757. Nisard I, p. 1.

⁹⁷² Il est difficile de déterminer aujourd'hui si des collectionneurs français ont pu acquérir en Italie de véritables fragments de peinture antique entre 1752 et 1757 et les montrer à Caylus. Les peintures (authentiques) conservées au cabinet des médailles, autrefois dans la collection Caylus (le *Faune*, *l'Amour au lièvre* et les *Fleurs et fruits*) ont vraisemblablement été rapportés à Caylus en 1760. Voir p. 273.

Caylus se félicita ensuite d'avoir dissuadé Barthélemy d'en rapporter une pour le Cabinet du roi. « Sur le simple exposé j'écrivis promptement à Barthélemy de ne pas donner là-dedans (...) Je m'applaudis de lui avoir donné ce conseil »⁹⁷³.

Les doutes sur l'authenticité des peintures, qui commencèrent à poindre en 1756 dans le cercle des amateurs français, touchèrent d'autres antiquaires à Rome : l'abbé Ridolfino Venuti aurait jugé l'œuvre achetée par la Margrave de Bayreuth « moderne » et ne l'aurait donc pas encouragée à en acheter d'autres, contrairement à ce que laisse entendre La Condamine à Caylus lorsqu'il lui relate l'anecdote⁹⁷⁴.

Dans une lettre à Bianconi datée du 22 juillet 1758, Winckelmann raconte qu'il avait eu des doutes sur l'authenticité des peintures, dont il avait fait part à Baldani. Celui-ci lui répondit : *Io non so che dirvi: alle volte bisogna stare su qualche fede, e non volere pescare troppo a fondo nell'Antichità e ne' misteri de' Gesuiti*⁹⁷⁵.

Ainsi, même si personne ne semblait affirmer que les peintures antiques vendues à Rome étaient des contrefaçons, quelques antiquaires doutaient fortement de leur authenticité. Caylus écrivit quelques années plus tard, à propos de cette affaire « tout Rome a été quelque temps dans l'indécision, sur ce qu'on devait en penser »⁹⁷⁶. Il fallut attendre l'enquête officielle de la cour de Naples pour que l'histoire fut mise au clair.

(2) *L'enquête de Naples*

Le père Régent Agostini, un carmélite, ayant acheté au prix fort plusieurs de ces peintures, se rendit à Portici afin de comparer ses acquisitions avec les peintures d'Herculanum et pour chercher l'explication des sujets représentés. Le père Piaggio, Piariste, qu'Agostini avait connu à Rome, le reçut et écouta son récit. Piaggio ne tarda pas à comprendre qu'Agostini avait été dupé et chercha à l'en informer. Malheureusement, le père Régent ne le crut pas et « repartit avec l'idée avec laquelle il était venu »⁹⁷⁷.

⁹⁷³ Nisard I, p. 207, lettre de Caylus à Paciaudi du 22 septembre 1760.

⁹⁷⁴ Le jugement de Ridolfino Venuti, alors commissaire aux antiquités de Rome, était mentionné dans les correspondances avec Cerisano, ambassadeur de Naples à Rome, autrefois conservées à l'Archivio di Stato de Naples. Malheureusement, cette information donnée par Consoli-Fiego n'a pu être vérifiée car les documents ont brûlé dans l'incendie qui a touché une partie des archives en 1943. Consoli-Fiego 1921, p. 85. La lettre de La Condamine est publiée dans Barthélemy 1802, p. 100.

⁹⁷⁵ Winckelmann, *Briefe*, I, p. 397.

⁹⁷⁶ Caylus *Recueil*, IV, p. 220.

⁹⁷⁷ *Non vi fu modo di capacitarlo sull' evidenza di questa impostura, e così se ne ritornò (siccome per l'istesa via) coll'istesa opinione colla quale era venuto*, écrivit plus tard Piaggio dans ses mémoires. Bassi 1908, p. 325.

Piaggio, pressentant l'importance de l'affaire, pensa en faire part au roi. Il se confia à l'un de ses collègues, Camillo Paderni semble-t-il, qui se chargea d'en informer le souverain⁹⁷⁸.

Le roi prit l'affaire au sérieux et décida de la tirer au clair : le 3 décembre 1757, le marquis Tanucci ordonna au duc de Cerisano, ambassadeur de Naples à Rome, de faire une enquête sur les peintures d'Herculanum en vente à Rome⁹⁷⁹. Les premières recherches conduisirent à Andrea Mercati⁹⁸⁰, peintre de faible renommée, qui avait traité de vente de peintures avec un marchand étranger quelques années auparavant. Ce commerce se tenait principalement à Florence⁹⁸¹. Mais dans les lettres suivantes on ne parlait plus de Mercati (ni de Florence, semble-t-il) et le soi-disant marchand apparaît alors comme l'ouvrier chargé de nettoyer les peintures, Giuseppe Guerra. Il habitait près de Santa Maria sopra Minerva et déménageait souvent⁹⁸².

Un avocat napolitain, Centomani, de connivence avec Cerisano, se rendit dans l'atelier de Guerra, près des écuries du prince Chigi⁹⁸³. Là, Guerra, tout comme il l'avait fait précédemment avec La Condamine, ne lui avoua pas son activité de faussaire et se contenta de lui décrire avec quelle habileté il ôtait le tartre se trouvant sur les peintures. Centomani, tout en avouant son incompetence en la matière, prit les peintures pour des originaux, bien qu'il ait eu quelques soupçons sur les matériaux constitutifs de l'enduit⁹⁸⁴.

On engagea alors un espion nommé Bargello afin de lever l'énigme sur la réalisation des peintures. Cependant ce dernier prit ses informations de Pio Lazzarini, mosaïste à Saint Pierre, qui chercha à brouiller les recherches⁹⁸⁵. Cerisano écrivit alors, avec le plus grand sérieux, rapporte Consoli-Fiego, que les peintures venaient des environs de Naples.

⁹⁷⁸ Piaggio ne donne pas le nom de cette personne, qu'il mentionne ainsi : (...) *con un soggetto di già citato in quest'opera*, Bassi 1908, p. 325. Il s'agit donc très probablement de Camillo Paderni, avec lequel Piaggio entretenait des rapports conflictuels. Paderni, devant Piaggio, feint de ne pas accorder d'importance à la nouvelle, puis va seul en informer le roi, afin de conserver pour lui l'honneur de l'avoir dit.

⁹⁷⁹ Le déroulement de l'enquête est raconté par Consoli-Fiego, sur la base des correspondances de Cerisano. Voir Consoli-Fiego 1921, p. 86.

⁹⁸⁰ Cet artiste ne figure pas dans les dictionnaires spécialisés, et il ne se trouve pas non plus dans le dictionnaire de Zani Pietro, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Villiers-sur-Marne, 28 vol., 2003, [1^{ère} édition, Parme, Tipografia ducale, 28 vol., 1819-1822].

⁹⁸¹ Remarquons que le *Sacrifice à Mars* a été acheté par l'abbé Franchini, ministre du grand duc de Florence.

⁹⁸² Il n'est pas enregistré dans les *Stati delle anime* de la paroisse *Santa Maria sopra Minerva* pour les années 1750-1761.

⁹⁸³ Le palais du prince Chigi se trouvait piazza Santi Apostoli. Voir Consoli-Fiego 1921, p. 86.

⁹⁸⁴ *Fa sospettare però la materia cioè il muro che è molto duro e la calce che è molto bianca*, Consoli-Fiego 1921, p. 86.

⁹⁸⁵ Pio Lazzarini a également restauré des mosaïques antiques, comme celle d'*Hercule et le Lion*, provenant prétendument de la villa d'Hadrien à Tivoli, voir Gusman Pierre, *La villa d'Hadrien*, Paris, 1908, p. 114. Je n'ai pas recherché cette mosaïque, mais il est possible qu'il s'agisse d'une contrefaçon comme celles que les mosaïstes du Vatican ont fabriquées à partir de l'année 1737, date à laquelle la mosaïque des colombes a été retrouvée. Voir De Vos 1985 (2), p. 376-377. Plusieurs contrefaçons de mosaïques antiques semblent avoir circulé à cette période, comme le fragment dont Gori fait l'acquisition chez un marchand de Florence en juillet

Ensuite, Cerisano demanda l'autorisation d'arrêter Guerra, mais il ne l'obtint pas et le peintre fut seulement interrogé par le Vice-Régent. Guerra finit par avouer qu'il était l'auteur des peintures. Trois peintures qui se trouvaient dans son atelier furent achetées par l'ambassadeur et portées à Naples, afin d'être comparées à celles d'Herculanum⁹⁸⁶. La tromperie apparut alors évidente aux yeux de tous⁹⁸⁷. On mit Guerra à l'épreuve : la cour de Naples lui commanda la copie d'*Achille et le centaure Chiron* dont on lui fournit la gravure.

Il semblerait que le Vice-régent désirât que Guerra fit cette copie en public, mais le cardinal Archinto, Secrétaire d'Etat du Vatican, s'y opposa, afin de garantir le « secret professionnel »⁹⁸⁸. Cerisano, qui craignait que Guerra ne tenta de s'échapper lors de l'opération, imposa ses conditions : Guerra devait accepter n'importe quel sujet et l'enduit blanc, dont les dimensions étaient pré-établies, devait être présenté avant le début de l'opération ; deux personnes devaient entrer de temps en temps dans l'atelier afin de contrôler le déroulement du travail⁹⁸⁹.

Une fois la copie réalisée, il apparut clairement qu'elle était plus proche des trois peintures provenant de l'atelier de Guerra que de la peinture d'*Achille et le centaure Chiron* d'Herculanum⁹⁹⁰. Les peintures vendues à Rome, que l'on disait antiques, étaient donc modernes et Guerra en était l'auteur.

Pour éviter que d'autres impostures du même type ne se reproduisent, la cour de Naples décida de payer en public sa commande à Guerra. Ainsi cent écus lui furent donnés pour « quatre tableaux peints pour les faire paraître antiques », mais la Cour pontificale conseilla d'utiliser plutôt les termes suivant : « Pour s'être ingénié à imiter l'antique »⁹⁹¹. Le roi insista

1742, qu'il croit appartenir à la mosaïque de Palestrina. A ce sujet, voir Forni-Montagna 1991, p. 232 et 238 ; une contrefaçon de mosaïque conservée à la Villa Albani est elle aussi inspirée de la mosaïque de Palestrina (Meyboom 1979, p. 64, n. 40), ainsi que deux autres conservées au Vatican, dont l'une est identique à celle conservée à la Villa Albani et l'autre est inspirée du feuillet 55 du Codex Capponiani (fig. 50 et 51). Nogara Bartolomeo, *I mosaici antichi conservati nei palazzi pontifici del Vaticano e del Laterano*, Milan, 1910, pl. 36, 1 et 2. On peut se demander si Pio Lazzarini n'aurait pas également été mêlé à un trafic de contrefaçons. Cela expliquerait pourquoi il chercha à brouiller les pistes lors de l'enquête sur Guerra.

⁹⁸⁶ (...) *si comprarono tre pitture di quelle, che in Roma si spasciavano per antiche*, *Antichità* II, préface. Selon Consoli-Fiego, les peintures sont à mises à la disposition de l'ambassadeur le 14 février 1758. Le roi de Naples demandait 25 sequins par peinture.

⁹⁸⁷ (...) *confrontate pubblicamente con quelle del Museo dichiararono, e venne agli occhi di ognuno il disinganno*, *Antichità* II, préface.

⁹⁸⁸ *Il Re voleva che si fusse trasportato a Napoli, e severamente castigato, ma che vi era chi costantemente lo diffendeva (sic) come membro di sua giurisdizione*, Bassi 1908, p. 328. Je n'ai pas retrouvé de mention relative à cette affaire dans les archives du Vatican.

⁹⁸⁹ Lettre du 21 mars 1758, résumée par Consoli-Fiego 1921, p. 87.

⁹⁹⁰ *Anche questa si comparò pubblicamente col primo originale, e non rimase alcun dubbio della novità delle pitture Romane, che antiche si predicavano*, *Antichità* II, préface.

⁹⁹¹ (...) *quattro quadri da esso dipinti ad effetto di farli apparire antichi*, a été changé en *essendosi ingegnato per quanto ha potuto d'imitare l'antico*. Voir Consoli-Fiego 1921, p. 87. La recommandation de la cour pontificale est mentionnée dans une lettre du 23 septembre 1758.

cependant pour la première version, et c'est celle-ci qui fut donnée, le cardinal Archinto, protecteur de Guerra, ayant trouvé la mort entre-temps⁹⁹².

La mise à l'épreuve de Guerra fut racontée un peu différemment par Paciaudi : le roi aurait chargé Cerisano d'acheter deux peintures modernes, vendues comme antiques par Guerra, en lui offrant une somme considérable pour qu'il avoue en être l'auteur. « Rien ne peut lui arracher cet aveu et il ne reçoit point de paiement »⁹⁹³. Paciaudi ne nous donne pas la conclusion de l'événement.

Les documents concernant l'affaire, autrefois conservés aux archives de Naples, ont malheureusement brûlé pendant la dernière guerre mondiale et il ne reste aujourd'hui que le résumé qu'en a fait Consoli-Fiego en 1921⁹⁹⁴. Il a mis en évidence les difficultés rencontrées par les autorités napolitaines pour résoudre l'affaire et le fait que Guerra était protégé en haut-lieu par le cardinal Archinto, Secrétaire d'Etat du Vatican. Cette protection l'a probablement aidé dans son entreprise.

Une fois l'affaire mise officiellement au jour par la cour de Naples, elle devint l'objet d'un grand nombre de discussions et nombreux furent les voyageurs qui la mentionnèrent dans leurs lettres. Observons maintenant comment l'événement a été relaté juste après sa découverte.

(3) *Les relations de l'événement et les mises en garde*

L'histoire des contrefaçons de Guerra est détaillée dans de nombreuses lettres de voyageurs qui se trouvaient à Rome au moment de la découverte de la supercherie. Elle fit grand bruit. On cherchait à mettre au courant les nouveaux arrivants ou les personnes susceptibles d'être dupées à cause de leur ignorance de l'affaire. Les autorités napolitaines prirent le parti de relater l'événement dans la préface du second volume des *Antichità*, alors en préparation. Cette histoire fut pour certains antiquaires le moyen de railler à peu de frais les dupes du faussaire, comme Winckelmann le fit avec Caylus. Enfin, dans ses mémoires, le père Piaggio consacra un paragraphe entier à l'histoire des fausses peintures de Guerra, probablement parce que son adversaire et ennemi à la cour de Naples, Camillo Paderni, n'était pas étranger à cette affaire.

⁹⁹² Consoli-Fiego 1921 p. 88. Le cardinal Archinto, secrétaire d'état du Vatican, meurt le 30 septembre 1758.

⁹⁹³ Paciaudi, lettre du 2 septembre 1760, Barthélemy 1802, p. 322.

⁹⁹⁴ Il s'agissait des documents suivant : Arch. Di Stat. Di Nap., affari esteri, Roma, vol. 1308-1310. Il semblerait qu'ils conservaient la correspondance avec Cerisano.

(a) Caylus

C'est probablement la correspondance entre Caylus et ses amis résidant à Rome, Barthélemy, Paciaudi et La Condamine, qui nous donne le plus d'informations. Caylus, nous l'avons vu précédemment, apprit très tôt que les peintures antiques qui étaient en vente pouvaient être des contrefaçons et c'est grâce à lui que La Condamine et Barthélemy s'aperçurent qu'ils avaient été dupés, bien avant que ne débute l'enquête de Naples. Une fois l'affaire dévoilée par les autorités napolitaines, Caylus fit référence à cette affaire dans plusieurs lettres écrites à Paciaudi. En effet, Guerra continua son activité malgré les tentatives de Naples pour le faire cesser, et les peintures antiques en circulation à Rome étaient regardées par Caylus et Paciaudi avec suspicion, en particulier si elles avaient été achetées par l'intermédiaire de personnages au rôle douteux, comme le père Contucci.

Les échanges entre Barthélemy, La Condamine et Caylus au début de l'année 1756 donnent un grand nombre de détails sur la fabrication des faux et sur la persuasion d'éventuels clients. A travers ces lettres, il est possible de percevoir la technique de réalisation des œuvres ainsi que les mensonges racontés par le faussaire aux collectionneurs. Les récits de Barthélemy, de La Condamine et de Paciaudi esquissent légèrement les liens entre Guerra et les Jésuites ainsi que leur possible complicité. Malgré cela, l'affaire est relatée comme si Guerra avait agi seul, ou comme si ses complices ne pouvaient être nommés, sans doute pour des raisons diplomatiques.

Caylus était donc bien informé sur cette histoire et Paciaudi l'encouragea plusieurs fois à la raconter dans l'un des volumes du *Recueil d'Antiquités*. Il aurait souhaité que Caylus achète une peinture « qui porte tous les caractères de la composition de Guerra » qu'il en publia la reproduction et qu'il écrivit quelques lignes pour « indiquer la façon de ces peintures, la conduite tenue par les ouvriers, leurs défauts, et ce qui précisément en faisait reconnaître la fausseté. »⁹⁹⁵. « Puisque vous faites tant de dépenses », écrit-il, « j'ai un avis à vous donner: je désirerais que vous fissiez l'acquisition d'une des peintures de Guerra, le plus fameux faussaire de nos jours, que vous la missiez au jour avec une explication; il est urgent de dévoiler ce mystère d'iniquité »⁹⁹⁶.

⁹⁹⁵ Serieys 1802 (2), p. 134, lettre du 22 mars 1760.

⁹⁹⁶ Serieys 1802 (2), p. 195, lettre du 8 octobre 1760

Paciaudi redoutait que le scandale retombé, les peintures ne fussent prises pour d'authentiques antiquités : « Dans trente ans d'ici, on ne connaîtra plus cette charlatenerie; on ignorera combien de personnes furent les dupes de leur bonne foi, et , qui pis est, on considèrera ces peintures comme antiques »⁹⁹⁷. Il voulait aussi probablement, bien qu'il ne l'avoua pas, ridiculiser les Jésuites. Mais Caylus était plus prudent. Il convint de l'utilité de rendre la supercherie publique mais déclara qu'il n'en savait « pas assez de circonstances pour en faire mention »⁹⁹⁸. Il se contenta de mentionner Guerra, dans le tome IV de son *Recueil*, dans une notice concernant une peinture antique, le *Pêcheur sur la grève*⁹⁹⁹. Il évoqua l'affaire en deux mots, si concisément qu'il semblerait qu'il s'adressait à des personnes déjà plus ou moins informées. Il refusa donc de relater l'histoire en détail et s'en expliqua ainsi : « Il n'eût tenu qu'à moi d'en faire graver quelques-unes (contrefaçons de peintures antiques) sur des dessins qui m'ont été envoyés de Rome ; mais j'aurais cru faire trop d'honneur à des Ouvrages méprisables, et qui ne se sont montrés que pour rentrer bientôt dans le néant dont ils sont sortis »¹⁰⁰⁰.

Paciaudi accueillit cette notice avec réserve : « Je ne sais que vous dire sur l'article des peintures anciennes et sur les falsifiées, si non que vous êtes remplis de modération et de sagesse. L'article que vous m'avez communiqué est très beau; on y trouve toute la modération possible envers les fourbes et les faussaires; il suffit pour éclairer celui qui est au courant, mais il n'est pas assez détaillé pour prévenir et instruire la postérité ». Paciaudi eut sans doute préféré que Caylus fût plus explicite.

Bien que *Le Pêcheur* ait aujourd'hui disparu, la gravure qui le représente laisse penser qu'il pourrait s'agir d'une contrefaçon de Guerra. En effet, le style et la composition sont proches des œuvres de Guerra, et les figures peintes par le faussaire sont souvent décrites comme des silhouettes allongées, qualificatif que l'on pourrait donner au *Pêcheur*¹⁰⁰¹. Caylus semble pourtant croire que la peinture est antique, probablement parce que c'est Paciaudi qui la lui a envoyée. Il est possible que Caylus ait su que cette peinture était une contrefaçon mais qu'il l'ait volontairement publiée comme un original, refusant à Guerra l'honneur de publier une de ses œuvres dans le *Recueil d'Antiquités*. L'allusion au faussaire dans la notice explicative n'est pas anodine, elle servirait donc à désigner l'œuvre comme faux aux lecteurs avertis.

⁹⁹⁷ Serieys 1802 (2), p. 171, lettre du 2 septembre 1760.

⁹⁹⁸ Nisard I, p. 207, lettre du 22 septembre 1760.

⁹⁹⁹ *Recueil*, t. IV, 1761, p. 218 et catalogue fiche 26.

¹⁰⁰⁰ *Recueil*, t. IV, 1761, p. 220.

¹⁰⁰¹ Allroggen-Bedel Agnes, « Anne Claude Philippe Comte de Caylus, Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romaines et Gauloises IV, Paris 1761 », dans Fröhlich Thomas et Kunze Max (éd.), *Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Mayence, 1998, p. 116.

Lorsque Caylus reçut *Le Pêcheur*, en 1760, la supercherie de Guerra avait été rendue publique, cependant ses œuvres continuaient de circuler à Rome comme auparavant. Sur l'avis de Paciaudi, Caylus s'abstint de publier des dessins copiant des peintures du faussaire, qu'il croyait antiques. « Quand donc je vous ai envoyé les deux dernières épreuves, je croyais que, les ayant prises sur un trait que l'on disait être pris lui-même sur les tableaux volés (car je savais mal l'histoire de Naples), et que n'ayant pas trouvé ces compositions dans le nombre de plus de quarante qui ont passé à Paris sans être ébranlées, elles pourraient avoir quelque vérité »¹⁰⁰².

En 1756, La Condamine était persuadé que Caylus était alors le plus apte à reconnaître les faux : « Je ne connais que vous qui puissiez réussir à convaincre de faux ce qui a séduit les plus habiles gens du pays. »¹⁰⁰³. Mais c'est plus probablement Paciaudi qui était le plus prompt à démasquer les contrefaçons : lorsqu'il écrit qu'il donnera à Caylus « tous les renseignements nécessaires à ce sujet » à propos de Guerra, cela signifiait sans doute qu'il en savait plus que lui. Cela semble logique car, résidant à Rome, il avait pu avoir les détails de l'affaire. Paciaudi est en outre méfiant sur certaines acquisitions d'antiquités faites par Caylus et il n'hésitait pas à dire que Caylus achète sans discernement.

Remarquons que Caylus publiait parfois comme authentiques des œuvres alors qu'il savait pertinemment que c'étaient des contrefaçons. Ce fut le cas par exemple de la *Scène d'offrande*, que Paciaudi lui avait envoyée de Rome. Cette peinture, prétendument retrouvée à Frascati, était montée sur un morceau d'ardoise. La correspondance entre Paciaudi et Caylus nous apprend que l'œuvre avait été brisée, peut-être lors de son transport, comme c'était souvent le cas, et que Caylus l'avait gravée pour son *Recueil d'antiquités*. Or, quelques temps plus tard, Paciaudi demanda à Caylus de détruire cette reproduction, très probablement car il s'était aperçu qu'il s'agissait encore une fois d'une œuvre de Guerra¹⁰⁰⁴. Or, Caylus, bien qu'il assura à Paciaudi qu'il allait le faire, publia tout de même l'œuvre, sans mentionner une seule fois dans son commentaire qu'il s'agissait, ou qu'il pouvait s'agir, d'une contrefaçon. Caylus avait sans doute décidé de publier l'œuvre car cela lui permettait d'illustrer la façon dont était pratiqué le culte de Cérès dans l'Antiquité. En effet, son commentaire repose sur la

¹⁰⁰² Nisard I, p. 207-208, lettre du 22 septembre 1760. C'est une dizaine de dessins représentant des peintures de Guerra que Caylus avait en sa possession et qu'il faillit publier.

¹⁰⁰³ Lettre du 17 février 1756, Barthélemy 1802, p. 108.

¹⁰⁰⁴ De nombreux éléments permettent de penser qu'il s'agit d'une œuvre de Guerra. Voir catalogue fiche 32.

description de l'offrande et des prêtres. Même si l'œuvre avait été inventée par l'un de ses contemporains, Caylus supposait que celui-ci s'était appuyé sur des documents antiques, ce qui justifiait selon lui, sa présence dans le *Recueil*¹⁰⁰⁵. Selon lui la scène était proche des représentations du culte de Cérès dans l'Antiquité. Caylus a probablement publié cette peinture afin de « faire connaître plusieurs usages civils et religieux qu'on ignore, ou sur lesquels on a des doutes »¹⁰⁰⁶.

(b) Récits de la cour napolitaine

Si Paciaudi désirait que Caylus publiât un texte sur le faussaire Guerra, c'est parce que l'affaire n'était connue que par le petit nombre de personnes qui avaient été impliquées dans l'affaire par l'achat de contrefaçons et qui se trouvaient à Rome au moment de la découverte de la supercherie. Il fallait révéler l'affaire au monde, afin d'éviter que d'autres collectionneurs ne se fassent duper. C'est pour cette même raison que les autorités napolitaines voulaient rendre publique la supercherie, et qu'elles firent publier l'histoire dans la préface du second volume des *Antichità di Ercolano esposte*¹⁰⁰⁷. À côté de ce récit la version donnée par un témoin privilégié comme le père Piaggio dans ses mémoires, apporte un plus grand nombre de détails sur la technique de Guerra et sur les décisions du roi vis-à-vis du faussaire. L'examen de ces deux témoignages permet de comprendre plusieurs éléments de l'affaire.

Dans la préface des *Antichità*, le faussaire, *Giuseppe Guerra Veneziano* est présenté comme un artiste qui, par appât du gain, a profité du secret qui entourait les peintures d'Herculanum¹⁰⁰⁸. Il fabriquait des peintures et faisait croire qu'elles provenaient d'Herculanum, mais ses œuvres, une fois confrontées aux authentiques peintures d'Herculanum, ne trompaient plus personne. Les auteurs de la préface se désolent que cet artiste, que l'on disait bon peintre, ait recherché dans son activité de faussaire le gain et l'estime qu'il n'avait pu recevoir en tant que copiste¹⁰⁰⁹. Ils terminent en conseillant au lecteur de se méfier s'il entendait parler de peintures antiques sorties de fouilles.

¹⁰⁰⁵ Cette peinture représente la prêtresse telle qu'on la voit sur les médailles et les autres monuments. Il est possible que cette scène ait plu à Caylus car elle correspondait à l'image qu'il se faisait d'une scène de sacrifice. La contrefaçon aurait donc répondu aux attentes de l'antiquaire.

¹⁰⁰⁶ Caylus *Recueil*, VI, LXXXIII, I.

¹⁰⁰⁷ *Antichità* II, préface.

¹⁰⁰⁸ [Guerra] *il quale stimò buona occasione di far danaro quel rigore, col quale si custodivano le Pitture d'Ercolano, vedendo la gente anelante, e impaziente della dimora, e dell'espertazione. Ibidem.*

¹⁰⁰⁹ *Sappiamo, che l'industrioso Guerra è buon pittore. Ibidem.* Nous verrons plus loin qu'il faut nuancer cette remarque.

La volonté de la cour de Naples de dénoncer l'activité du faussaire, qui nuisait à l'image de la collection du roi, se traduisit également par l'exposition au Musée de Portici des peintures qui avaient été commandées à Guerra lors de l'enquête, avec un cartel expliquant leur nature. L'une d'elle, intitulée *La Mort de Pallas*, a été retrouvée récemment dans les réserves du Musée Archéologique National de Naples par Mariette De Vos¹⁰¹⁰. Les autres ont été perdues¹⁰¹¹. Il faut remarquer que ces œuvres avaient vite été retirées des salles, comme nous l'apprend Piaggio dans ses mémoires : *questi quattro monumenti, che io stimerei ben degni di una delle più luminose situazioni, sono tenuti in oggi dal custode in un cantone di una stanza oscura, ove nessuno de' Forestieri è introdotto se non che qualche volta passando ; ivi sono coperti di polvere così che non li vede nemmeno l'aria*¹⁰¹². Malheureusement, il ne donne ni l'auteur de cette décision, ni la raison. Il est possible que ces contrefaçons ne faisaient pas « bon effet » au milieu des originaux.

Le conseil donné au lecteur de la préface des *Antichità* au sujet des peintures antiques prétendument sorties de fouilles n'est pas anodin. Il montre que Guerra était encore en activité, même après la révélation de l'affaire, et que les autorités napolitaines ne pouvaient arrêter son commerce. Elles l'avaient rendu public, avaient dévoilé la tromperie, mais elles ne pouvaient empêcher Guerra de continuer à fabriquer des faux.

Le père Piaggio nous donne une autre raison : *la verità si è che essendo lo spirito di quel Sovrano portato, come si vede, più presto a perdonare che a vendicarsi, si contentò di aver tolto il velo a questa impostura così solenne e dannosa, e di solamente mortificarlo ; con obbligare il Guerra medesimo a farla in pubblico manifesta*¹⁰¹³. Cette raison n'est pas entièrement satisfaisante, car il n'était pas dans l'intérêt du roi de laisser Guerra continuer son commerce en toute impunité. Même s'il est possible que le roi n'ait pas voulu se venger, il n'a probablement pas pu arrêter l'activité du faussaire, celui-ci bénéficiant, semble-t-il, de la protection de personnages éminents au Vatican.

¹⁰¹⁰ Voir catalogue fiche 25 et De Vos 1990. L'œuvre a été retrouvée au milieu des années 1980. Le fait que cette peinture de Guerra se trouve dans les collections napolitaines ne peut vraisemblablement s'expliquer que par le fait qu'il s'agit d'une des peintures achetées au faussaire. Malheureusement, les sujets de ces peintures, à part celle représentant *Achille et le Centaure Chiron*, n'ont pas été décrits.

¹⁰¹¹ Gabriella Prisco, professeur à l'Université Roma III et à l'Istituto Centrale per il Restauro, les a cherchées dans les réserves du Musée Archéologique ainsi qu'au Musée de Capodimonte, mais n'a pu les retrouver. Je la remercie de m'avoir donné cette information.

¹⁰¹² Bassi 1908, p. 328. Le *custode* mentionné ici est très probablement Camillo Paderni.

¹⁰¹³ *Ibidem*.

(c) Winckelmann

Winckelmann¹⁰¹⁴ raconte l'événement dans une lettre à Bianconi¹⁰¹⁵. Il parle du père Contucci, qui, « avec désinvolture », lui dit que les peintures provenaient de Palmyre¹⁰¹⁶. Winckelmann décrit ensuite les œuvres du faussaire et sa technique. Celui-ci ne se préoccupait pas d'imiter le style des peintres antiques ni leur technique et a su profiter de l'ignorance du public. Il note en outre qu'il n'était pas nécessaire de connaître les peintures d'Herculanum pour se rendre compte de la supercherie¹⁰¹⁷.

Dans une lettre au comte de Brühl sur les découvertes d'Herculanum, publiée en 1762, c'est-à-dire bien après que l'affaire eut été révélée, Winckelmann se gausse des acheteurs qui se sont laissés prendre à la supercherie, et mentionne le comte de Caylus, en écrivant qu'il a publié l'une des peintures de Guerra comme provenant d'Herculanum¹⁰¹⁸. Il nous apprend que le faussaire, un peintre vénitien dont il germanise le prénom, Joseph Guerra, est mort l'année précédente. Winckelmann ne trouve pas étonnant que beaucoup d'étrangers se soient faits prendre, si un homme comme le père Contucci, assez savant en matière d'antiquités, a été lui-même trompé. En effet, plus de quarante fragments fabriqués par Guerra se trouvaient au musée du Collège Romain. Après avoir décrit les compositions fantaisistes réalisées par le faussaire, Winckelmann conclut sa lettre en remarquant que malgré le fait que la supercherie ait été rendue publique, un Anglais a acheté une peinture de Guerra pour six cents écus.

Dans la lettre à Bianconi, Winckelmann insiste sur le fait qu'il a eu des doutes sur l'authenticité des peintures avant que l'affaire ne soit révélée par l'enquête de Naples. Dans la lettre à Brühl sur le même sujet, il prend un ton ironique lorsqu'il mentionne les collectionneurs trompés par le faussaire, en particulier lorsqu'il parle de Caylus, son rival français. Il laisse entendre qu'il n'a pas été dupe et en retire une certaine fierté. Or, au regard

¹⁰¹⁴ Un portrait de Winckelmann se trouve à la figure 52.

¹⁰¹⁵ Un paragraphe de cette lettre est intitulé : *Delle Pitture antiche contrafatte* ; lettre datée de la mi-juillet 1758, Winckelmann, *Briefe*, I, p. 396-397.

¹⁰¹⁶ La provenance des peintures conservées au Collège Romain semble avoir changé. Si au début des années 1750 il s'agissait de peintures d'Herculanum, lorsque Winckelmann les voit en 1756, elles viennent de Palmyre.

¹⁰¹⁷ *L'impostore è un Pittore Veneziano Quercia, che senza saper conformarsi in verun modo allo stile degl'Antichi operando come gli è saltato in capriccio, ha saputo far la frangia e profittare della cecità del mondo. L'inganno doveva saltare agli occhi d'ognuno da quello che ci è rimasto di Pitture antiche à Roma senza andar a vedere quelle di Portici. La sfacciataggine di quest'uomo fondata sull'ignoranza d'altri non s'è preso fastidio di dipingere a fresco per avvalorare il suo inganno: tutto è dipinto à oglio.* Voir Winckelmann, *Briefe*, I, p. 397. Le nom erroné de Quercia est peut-être dû à une faute de transcription de la lettre de Winckelmann, ou bien il s'agit du second nom du faussaire. Nous reviendrons sur ce point dans le paragraphe consacré à la biographie de Guerra.

¹⁰¹⁸ *Der Herr Graf Caylus ließ eins dergleichen als ein altes Gemälde in seinen Sammlungen von Altherthümern stechen, weil man es ihm als ein Stück aus dem Herculano verkauft hatte.* Voir Winckelmann 1997, I, p. 87.

de sa correspondance et de ses publications, il convient de nuancer un peu ce fait. Ainsi, Winckelmann était arrivé à Rome en novembre 1755, peu de temps après Barthélemy¹⁰¹⁹. Il avait rencontré le cardinal Albani, Baldani et le père Contucci, trois personnalités fortement intéressées par l'Antique. Il considérait le père Contucci comme un homme « d'un grand savoir » et à partir de l'année 1757 le retrouvait avec Baldani le dimanche soir pour discuter de sujets antiquaires¹⁰²⁰.

Lorsqu'il se rendit pour la première fois au musée du Collège Romain en 1756, Winckelmann décrit comme des originaux les peintures antiques qui y étaient exposées, alors qu'il s'agissait de contrefaçons de Guerra¹⁰²¹. S'il concevait des doutes sur l'authenticité des peintures, c'est probablement après qu'il ait vu les originaux au musée de Portici, qu'il visita lors de son premier séjour à Naples, en 1758¹⁰²². En effet, la lettre à Bianconi a été écrite après son retour à Rome. Peut-être Winckelmann s'était-il rendu compte par lui-même que les peintures du Collège Romain pouvaient être des contrefaçons, mais il est plus probable que quelqu'un à Portici, le père Piaggio ou Camillo Paderni, ou Cerisano à Rome, lui ait suggéré cette idée¹⁰²³. En effet, en 1758 l'enquête sur les peintures en vente à Rome avait déjà débuté et elle était probablement un sujet de conversation parmi les membres de la cour de Naples.

Si dans son manuscrit sur les villas et palais romains, les peintures du Collège Romain sont décrites comme antiques¹⁰²⁴, dans son *Histoire de l'Art*, au chapitre consacré à la peinture antique, Winckelmann ne cite plus que sept fragments conservés dans ce musée, découverts au Palatin¹⁰²⁵. Sans doute considérait-t-il que seuls ces fragments étaient authentiques. Il est

¹⁰¹⁹ Barthélemy arrive le 5 novembre 1755 et Winckelmann le 18 du même mois (ou le 28, suivant les sources).

¹⁰²⁰ L'extrait de la lettre à Francke où Winckelmann mentionne ces réunions est le suivant : *Einer meiner besten Freunde ist P. Contucci in eben diesem Collegio S. Ignatii, Aufseher des Musei Antiquitatum Curiosorum artificialium etc. welches vielleicht das größte in der Welt ist. Er ist ein Mann von 70 Jahren, von großer Gelehrsamkeit, der dieses, wie die Italiener vor andern Nationen, voraus hat, daß er nicht die Eitelkeit hat ein Schriftsteller zu werden, sondern er theilet mit, was er hat und weiß. Die Bekanntschaft mit diesem Manne ist mir nicht allein nützlich, sondern auch sehr rühmlich. Denn er hat seit vielen Jahren alle Sonntage eine Unterredung des Abends mit einem gewissen Prälaten Baldani gehalten, welcher für denjenigen gehalten wird, der den größten Bestand in Rom hat. Dieses will unendlich viel sagen. Die Unterredung gehet allein auf die Alterthümer, und was sie geredet, ist bisher unter ihnen beyden geblieben. Ich bin vor einiger Zeit der Dritte geworden, durch einen freywilligen Untrag des Prälaten, mit den Worten : Mein Freund, Ihr sollet, wenn Ihr wollet, der Dritte seyn.* Lettre de Winckelmann à Francke du 4 février 1758, voir Winckelmann, *Briefe*, I, p. 324-325.

¹⁰²¹ Voir Raspi Serra 2002, II, p. 155-157.

¹⁰²² Winckelmann se rend à Naples entre février et mai 1758, voir Pommier Edouard, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris 2003, p. 282.

¹⁰²³ Winckelmann était en effet proche du duc de Cerisano, ambassadeur de Naples à Rome, qui dirigeait les recherches sur le faussaire. [Cerisano] *bewohnt den Französischen Pallast, und wir sind Nachbarn, daher, ich sehr oft zu ihm gehe.* Voir Winckelmann, *Briefe*, I, p. 325, lettre à Francke du 4 février 1758.

¹⁰²⁴ Voir catalogue B et Raspi Serra 2002, II, p. 155-157.

¹⁰²⁵ Ce chapitre est intitulé « de la peinture chez les anciens grecs ». Winckelmann 2005, p. 399 et 402.

impossible de savoir s'il se trompait ou non car ces fragments ne peuvent être retrouvés. Winckelmann en décrit seulement deux, un *Satyre buvant dans une coupe*, et un *Paysage*. Peut-être le *Satyre* correspond-il à un fragment aujourd'hui conservé au Musée National Romain et autrefois au Musée Kircher qui semble être original (fig. 45). Le *Paysage* correspond peut-être à la peinture mentionnée par Cochin dans une lettre à Caylus quelques années plus tôt. Cependant un huitième fragment, cité également dans *l'Histoire de l'Art*, soi-disant trouvé lors de la même fouille est clairement identifié : il s'agit de la peinture conservée aujourd'hui à la villa Albani, représentant un *Sacrifice à Mars*, mentionnée précédemment¹⁰²⁶. Cette œuvre avait appartenu au cardinal Passionei et avait été offerte après sa mort, en 1761, par son neveu au cardinal Albani. Il s'agit d'une contrefaçon, et la similitude de style avec le *Guerrier Grec*, évoquée précédemment, laisse penser que cette œuvre a également été réalisée par Giuseppe Guerra. Winckelmann croyait sans doute qu'il s'agissait d'un original, et en 1767 il publia l'œuvre dans les *Monumenti Antichi Inediti*, avec un long commentaire explicatif¹⁰²⁷. Il cherchait notamment à expliquer le fait que la statue de Mercure était représentée tenant une massue à pointes, une fantaisie iconographique qui peut maintenant être attribuée au faussaire¹⁰²⁸.

Lorsque Winckelmann se moque de Caylus dans sa lettre au comte de Brühl, en 1762, c'est probablement à propos de la peinture du *Guerrier Grec*. La non-authenticité de la peinture était connue à Paris et sans doute la nouvelle s'était-elle propagée à Rome¹⁰²⁹.

Cette moquerie vexa Caylus et dans les lettres à Paciaudi, il est très dur envers Winckelmann : « Il n'entend rien à l'art, (...) l'auteur (des *Sendschreiben*) est léger, et (...) il me fait dire ce que je n'ai pas dit. Je suis content de lui par rapport à Herculaneum, mais je continue à ne pas l'être de la façon dont il traite des arts, et je soutiens, entre nous deux au moins, qu'il s'en échauffe, mais ne les entend pas véritablement »¹⁰³⁰.

¹⁰²⁶ Voir catalogue fiche 14.

¹⁰²⁷ Winckelmann 1821, III, p. 232, n° 177. Il paraît étonnant que ni Winckelmann, ni le cardinal Albani ne se soient aperçus qu'il s'agissait d'une contrefaçon. Peut-être ont-ils feint de ne pas le savoir, et la peinture a été publiée quand même par Winckelmann, pour augmenter le prestige de la collection Albani.

¹⁰²⁸ D'autres fragments décrits au chapitre sur les peintures de son *Histoire de l'art* ne sont pas authentiques., comme par exemple la *Vénus Barberini*. Cette peinture était considérée à l'époque comme une peinture romaine, Winckelmann se contente de dire qu'elle a été retouchée par Carlo Maratta, mais il est probable qu'il s'agisse d'une contrefaçon. Voir catalogue fiche 3.

¹⁰²⁹ Il est difficile de savoir aujourd'hui comment Winckelmann a su que Caylus avait été dupé avec cette peinture. Peut-être ce fait a-t-il été révélé lors de l'enquête de Naples. Agnes Allroggen-Bedel a cru que Winckelmann faisait référence au *Pêcheur*, peinture de Guerra publiée par Caylus dans le volume IV du *Recueil*, mais cela semble peu probable, car il a été publié comme peinture provenant de Rome, et non d'Herculaneum. Voir Allroggen-Bedel 1998, p. 116.

¹⁰³⁰ Lettre de Caylus à Paciaudi du 23 janvier 1764, Nisard I, p. 409-410.

Caylus entreprit de se venger, de façon plus ou moins détournée. Il fit traduire en français l'ouvrage de Winckelmann sur les découvertes d'Herculanum, les *Sendschreiben von den Herculanische Entdeckungen*, dans lequel justement se trouve la lettre qui est en cause. Caylus savait que les informations dévoilées par Winckelmann dans la version allemande de son ouvrage n'avaient pas alerté la cour de Naples, mais que cela changerait avec une version française¹⁰³¹. « Vous aurez à la fin la lettre de Winckelmann; elle est beaucoup plus curieuse que vous ne croyez ; elle apprend plusieurs détails d'Herculanum qu'on aurait jamais appris, sans ce qu'il a rapporté », écrit-il à Paciaudi¹⁰³². Caylus, sous le couvert de faire connaître à un plus large public l'ouvrage de Winckelmann, espère sans doute que celui-ci se brouille avec les autorités napolitaines et que cela lui crée des difficultés pour aller à Herculanum. « Expliquez-moi, je vous prie, quel est le bruit que peut faire la lettre de Winckelmann, et quelle affaire elle peut attirer (...) il apprend plusieurs choses nouvelles et il loue beaucoup le marquis Tanucci. Que faut-il de plus à Naples ? » écrit Caylus à propos de la traduction de cet ouvrage¹⁰³³. De plus, il corrige le passage le gênant : « Le libraire (c'est-à-dire Caylus) a seulement donné quelques petits démentis nécessaires mais polis à l'auteur »¹⁰³⁴. Un démenti se trouve en effet dans une note concernant la publication de la peinture de Guerra : « M. le comte de Caylus n'a rien fait graver de semblable, & bien loin de s'être laissé tromper, il a peut-être été le premier à parler de l'imposture de Guerra. Voyez ce qu'il a écrit sur le sujet dans le tome IV de son *Recueil d'antiquités*, p. 220 »¹⁰³⁵.

La cour de Naples s'indigne de l'ouvrage de Winckelmann peu après sa parution en français. Une réponse à cet ouvrage, intitulée *Giudizio dell'opera dell'Abbate Winckelmann intorno alle scoperte di Ercolano*, est immédiatement publiée par l'abbé Galiani¹⁰³⁶. L'auteur y est extrêmement sévère envers l'historien allemand. La version française des *Lettres sur Herculanum* a eu l'effet escompté. Dans le *Giudizio ...*, Galiani écrit : *E giurarei, che sarà dispiaciuto all'Abbate il vedere tradotto in Francese, lingua oramai generale, ciocchè precisamente avea scritto in Tedesco per non essere capito, che da pochi*¹⁰³⁷. Il tente de faire passer Winckelmann pour un ignorant et un crédule : *L'Abbate venuto quì (...) ha tenuto per*

¹⁰³¹ Décultot Elisabeth, « Winckelmann et Caylus », dans Cronk Nicholas et Peeters Kris (éd.), *Le comte de Caylus, les arts et les lettres*, (colloque international, Université d'Anvers et Voltaire Foundation, Oxford, 2000), Amsterdam, New-York, 2004, p. 62. Pour cette anecdote et plus généralement pour les visites de Winckelmann à Portici, voir De Franciscis 1975, p. 7-24.

¹⁰³² Lettre de Caylus à Paciaudi du 1^{er} juillet 1764, Nisard II, p. 15.

¹⁰³³ Lettre de Caylus à Paciaudi, du 30 septembre 1764, Nisard II, p. 40.

¹⁰³⁴ Lettre de Caylus à Paciaudi, du 1^{er} juillet 1764, Nisard II, p. 15.

¹⁰³⁵ Winckelmann Johann Joachim, *Lettre de M. l'abbé Winckelmann à M. le comte de Brühl sur les découvertes d'Herculanum*, Dresde, Paris, N. M. Tilliard, 1764, p. 32, n. g.

¹⁰³⁶ Galiani 1765. L'ouvrage est publié de façon anonyme.

¹⁰³⁷ Galiani 1765, p. 4.

*vero tuttocio che in aria di segreto gli è stato detto da qualche maledico, o da qualche schiavo addetto alli scavi d'Ercolano, e così si è posto a fare l'erudito Critico Novellista*¹⁰³⁸. Puis plusieurs points de l'ouvrage de Winckelmann sont critiqués et certaines attaques sont contrées. Il est notamment question du quadriga de bronze dont une partie avait été fondue, ce qui avait scandalisé Winckelmann¹⁰³⁹. Enfin Galiani menace de punir Winckelmann en : *Non meriterebbe il Signor Abbate, che si facesse anche per lui un pubblico manifesto, dichiarando i suoi scritti simili alle pitture del Guerra, inconsiderati, e temerarj come la Dissertazione sull'Orologio*¹⁰⁴⁰ ?

Caylus a réussi à faire tomber en disgrâce Winckelmann aux yeux de la cour de Naples. La réponse de Galiani est en effet particulièrement virulente. C'est pour cette raison que Caylus tenait à ce que le fait qu'il est l'auteur de cette initiative ne soit pas révélé : « Je ne suis pas fâché que la traduction de Winckelmann fasse le train que vous me mandez ; mais, quoique je ne le connaisse point et ne lui doive rien, je serais fâché que l'on sût que j'en suis l'auteur »¹⁰⁴¹.

La rivalité entre Caylus et Winckelmann est grande et toutes les occasions leur permettant de dévaloriser les connaissances et d'entamer la crédibilité de leur adversaire sont bonnes. Winckelmann se sert de l'erreur de Caylus pour le discréditer et ce dernier réplique aussitôt, révélant à la cour de Naples des informations que Winckelmann voulait cacher.

Winckelmann fait croire à la naïveté de Caylus à propos des contrefaçons de peintures antiques, or tous deux ont été dupés par des œuvres de Guerra, ils en ont mentionné dans leurs ouvrages et les ont commentées comme s'il s'agissait d'œuvres authentiques. Si cela s'est su pour Caylus, c'est passé inaperçu pour Winckelmann, car la peinture qu'il a publiée, le *Sacrifice à Mars*, n'a pas vu son authenticité être remise en cause. Winckelmann pensait-il sincèrement qu'il s'agissait d'un original ou bien a-t-il feint de croire à son authenticité pour la seule raison que l'œuvre appartenait au cardinal Albani ? C'est difficile à savoir aujourd'hui, mais la réflexion de Goethe selon laquelle Winckelmann aurait tu certaines informations à propos d'Albani et de sa collection, pourrait nous apporter une réponse¹⁰⁴².

¹⁰³⁸ *Ibidem*.

¹⁰³⁹ Ce fait est évoqué plus en détail p. 139.

¹⁰⁴⁰ Galiani 1765, p. 21-22. La dissertation sur l'Horloge avait été publiée de façon non officielle.

¹⁰⁴¹ Lettre de Caylus à Paciaudi, non datée (entre le 10 et 21 mai 1765), Nisard II, p. 123.

¹⁰⁴² Goethe 2003, p. 185.

La nature orgueilleuse de Winckelmann et son attitude un peu arrogante vis à vis des autres antiquaires, qu'il considère moins bons que lui, lui jouera des tours car l'un de ses collaborateurs cherchera à le tromper afin de lui donner une leçon d'humilité. Cette anecdote sera présentée plus avant.

c) Giuseppe Guerra

(1) *Biographie*

Si l'affaire des contrefaçons de peintures antiques fit grand bruit, il existe peu d'informations sur le principal acteur de la supercherie, le faussaire Giuseppe Guerra. Le fait que la correspondance entre Rome et Naples concernant le faussaire ait brûlé durant la Seconde Guerre Mondiale rendent les recherches sur ce personnage plus difficiles. De plus, une confusion existe depuis le début du XX^e siècle entre le faussaire et un peintre homonyme d'une vingtaine d'années son aîné, ayant été l'élève de Solimena. Il s'agit maintenant de lever cette confusion¹⁰⁴³.

Le faussaire Giuseppe Guerra est un peintre dont l'origine vénitienne est mentionnée dans tous les témoignages le concernant : il est appelé *Giuseppe Guerra Veneziano* dans la préface du second tome des *Antichità*. La Condamine indique qu'il est vénitien dans une lettre à Caylus et Winckelmann le qualifie de *sehr mittelmäßigen Venetianischen Maler*¹⁰⁴⁴. Or, le peintre homonyme, élève de Solimena, était d'origine napolitaine¹⁰⁴⁵. Ce dernier était actif au tout début du XVIII^e siècle et des documents relatifs à des commandes de tableaux qui lui ont été faites en 1706 et 1707 sont conservés dans les archives napolitaines. Il a réalisé plusieurs tableaux pour les églises des environs de Naples¹⁰⁴⁶. Les premières contrefaçons ayant été réalisées vers 1750, si leur auteur était l'élève de Solimena qui vient d'être mentionné, il aurait eu alors environ soixante-dix ans, et cela paraît improbable qu'un peintre devienne faussaire à une période si tardive de sa vie. Un dictionnaire biographique de la première moitié du XIX^e siècle, rédigé par Pietro Zani, distingue les deux artistes¹⁰⁴⁷. Giuseppe Guerra,

¹⁰⁴³ Le premier ouvrage dans lequel les deux artistes sont confondus est semble-t-il le *Bryan's Dictionary of Painters*, Londres, 1904-1905. En 1921 Consoli-Fiego reproduit cette erreur. Cela fut repris par la suite par les autres auteurs mentionnant Guerra. Seule Paola D'Alconzo, en 2002, émet l'hypothèse qu'il s'agit de deux artistes différents, D'Alconzo 2002, p. 53, n. 44.

¹⁰⁴⁴ *Antichità* II, 1760, préface ; Barthélemy 1802, p. 101 ; Winckelmann 1997, I, p. 87.

¹⁰⁴⁵ Ce peintre est mentionné en 1742 comme l'un des premiers élèves de Solimena, Dominici Bernardo de, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples, del Ricciardi, 3 tomes en 2 vol., 1740-1742.

¹⁰⁴⁶ Pavone Mario Alberto, *Pittori napoletani del primo Settecento*, Naples, 1997, p. 171.

¹⁰⁴⁷ Zani 2003. Dans l'introduction à son ouvrage, l'auteur indique qu'il a consulté de nombreux documents, dont plusieurs dictionnaires d'artistes, notamment celui de Füssli, paru à Zürich en 1779.

peintre napolitain, *Bravissimo*, actif entre 1707 et 1740 est sans conteste l'élève de Solimena. Giuseppe Guerra, *Pittore, Contrafattore di Pitture e Incisore di stampe a bulino*, vénitien, né en 1709 et mort en 1761, est le faussaire qui nous occupe¹⁰⁴⁸. La date de son décès était connue par la lettre de Winckelmann au comte de Brühl, mais sa date de naissance n'apparaissait dans aucun des témoignages contemporains. L'année 1709 comme date de naissance du faussaire, donnée par Zani, semble plausible et c'est celle que nous retiendrons¹⁰⁴⁹.

Enfin, comme dernier argument en faveur de l'existence de deux peintres portant le même nom, remarquons que l'élève de Solimena est qualifié de bon peintre, tandis que le faussaire est décrit comme un peintre médiocre. La Condamine dit de lui que c'est un « peintre (...) médiocre et assez mauvais dessinateur » et nous avons vu que Winckelmann est du même avis¹⁰⁵⁰. Paciaudi écrit que lorsqu'il fait une peinture sur toile, « il le fait assez mal, sans goût, sans talens (*sic*) »¹⁰⁵¹. Dans la préface du second volume des *Antichità*, Guerra est pourtant décrit comme un bon peintre. Or, au regard des contrefaçons qui sont parvenues jusqu'à nous, l'avis de La Condamine et de Winckelmann semble plus juste. Le jugement des *Antichità* peut s'expliquer par le fait qu'ils cherchaient à ne pas dévaloriser le faussaire, par orgueil peut-être, l'artiste qui leur a porté préjudice ne pouvait être mauvais¹⁰⁵². Les auteurs du texte des *Antichità* cherchent à expliquer le choix de Guerra de devenir faussaire : *Per acquistare in autore quel danaro, e quella stima, che non può aver in copista*¹⁰⁵³.

Ces témoignages nous apprennent que Guerra a réalisé quelques copies, peut-être des copies d'antiques, ainsi que des peintures sur toile. Aucune indication qui permettrait de les retrouver n'est donnée, ce qui rend quasiment impossible leur recherche aujourd'hui. Or, il serait intéressant de comparer les contrefaçons de Guerra avec l'un des (rares) tableaux qu'il a réalisés. Comme l'écrit Paciaudi, cela permettrait de reconnaître son imposture, « si l'on reconnaissait le même style sur la toile et sur le mur »¹⁰⁵⁴.

¹⁰⁴⁸ La mention de trois types d'activité de l'artiste est intéressante. Nous ne connaissons malheureusement aucune peinture de Guerra ni aucune gravure.

¹⁰⁴⁹ Il serait nécessaire d'aller vérifier dans les archives de Venise s'il existe un document corroborant cette information.

¹⁰⁵⁰ Barthélemy, 1802, p. 104.

¹⁰⁵¹ Barthélemy 1802, p. 324.

¹⁰⁵² Il est difficile de trancher sur la question des qualités de peintre de Guerra, du fait que peu d'œuvres de sa main nous sont parvenues.

¹⁰⁵³ *Antichità II*, préface.

¹⁰⁵⁴ Barthélemy 1802, p. 324.

Dans ses mémoires, Le père Piaggio indique que Giuseppe Guerra était issu d'une famille noble (*di casata*) et nous verrons l'importance de cette information un peu plus loin.

Il est attesté que Guerra a se trouvait à Naples en 1750 et peut-être 1751¹⁰⁵⁵. En 1750, il travaillait pour le duc d'Angri, qui le présenta au roi pour nettoyer les peintures antiques. Quinze ducats¹⁰⁵⁶ par mois lui furent proposés pour « travailler sur porcelaine »¹⁰⁵⁷. Il semblerait que le travail ne lui plut pas, le salaire proposé étant trop bas, et qu'il soit revenu à Rome rapidement¹⁰⁵⁸.

Les seules informations que nous ayons sur son séjour à Rome proviennent des témoignages contemporains¹⁰⁵⁹. En 1755, il est connu pour ôter le tartre sur les peintures antiques, mais il est plus vraisemblable qu'il s'y soit installé dès l'année 1751, les clients romains étant plus faciles à duper que les clients napolitains¹⁰⁶⁰.

Les premières contrefaçons de peinture antique qui apparurent à Naples en 1751 étaient très probablement de sa main. La technique de réalisation de ces œuvres, décrite par Taitbout dans une lettre à Caylus correspond à celle qui fut décrite par plusieurs auteurs lorsque l'affaire Guerra fut révélée : le faussaire réemployait des fragments d'enduit antique pour peindre de nouvelles compositions. Ne pouvant duper les Napolitains, qui connaissaient les peintures originales, Guerra préféra s'installer à Rome pour poursuivre son activité de faussaire. Il est probable qu'il s'y soit installé en 1751 ou 1752, tout en continuant de se rendre régulièrement à Naples¹⁰⁶¹. A Rome, il possédait un atelier dans lequel il prétendait restaurer les

¹⁰⁵⁵ Consoli-Fiego 1921, p. 87.

¹⁰⁵⁶ Quinze ducats napolitains correspondaient à quatorze écus romains, voir Winckelmann, *Briefe*, I, p. 354.

¹⁰⁵⁷ Consoli-Fiego 1921, p. 87. Il s'agit sans doute de travailler à la fabrique royale de Porcelaine pour peindre les assiettes. Il semblerait qu'il ne soit pas fait mention de Guerra dans les archives concernant la fabrique de porcelaine. Notons cependant que ces archives ont disparu pour l'année 1751, voir Musella Guida Silvana, « La Manifattura di Capodimonte. Storie, produzione e fonti documentarie », dans Pons Salabelle Ugo (éd.), *Porcellane di Capodimonte. La Real Fabbrica di Carlo di Borbone 1743-1759*, (cat. exp. Naples, 1993), Naples, 1993, p. 17.

¹⁰⁵⁸ Consoli-Fiego 1921, *passim*. Nous verrons plus avant qu'il est probable que Guerra était à Rome avant de séjourner à Naples.

¹⁰⁵⁹ Il semblerait qu'il n'existe pas de document relatif à Giuseppe Guerra dans les archives capitoline pour la période de 1752-1761. Il est étrange que son décès n'y soit pas mentionné. On trouve la mention de Garzia Guerra Giuseppe pour l'année 1725, comme clerc ou locataire dans la maison du doreur Filippo Cecconi, habitant Strada Frattina, casa 24, Rione Colonna, paroisse de San Lorenzo in Lucina (la même que celle de Gaetano Piccini, voir p. 77). Voir Debenedetti 2005, II, p. 87. Je remercie vivement Anne-Lise Desmas de m'avoir fait parvenir cet ouvrage. Il est possible que ce Giuseppe Garzia Guerra soit le faussaire, Winckelmann l'ayant appelé Guerra, Querra ou Quercia, ce dernier patromyne étant peut-être une mauvaise transcription de Garzia, voir la lettre de Winckelmann à Bianconi de juillet 1758, Winckelmann, *Briefe*, I, p. 397.

¹⁰⁶⁰ Consoli-Fiego 1921, p. 87. Remarquons également que la demande pour les peintures antiques semblait plus forte à Rome qu'à Naples. En effet, ce sont surtout les touristes qui sont acquéreurs.

¹⁰⁶¹ *Ben si sapeva che egli era stato più volte a Napoli*, écrit Piaggio, Bassi 1908, p. 326.

peintures¹⁰⁶². Il était alors connu pour ôter le tartre se trouvant sur les peintures « provenant » d'Herculanum¹⁰⁶³. Les collectionneurs venaient le voir ôter la patine des peintures qui soi-disant arrivaient tout juste de Naples, où elles venaient d'être découvertes. Son client le plus important était le père Contucci. Le père Piaggio nous informe que soixante-douze fragments de la main de Guerra étaient exposés au Collège Romain¹⁰⁶⁴. Puisqu'une vingtaine d'œuvres environ a été vendue à des collectionneurs, on peut donc penser qu'une centaine d'œuvres a été réalisée, par Guerra, seul, ou avec quelque complice. Il est possible que leur nombre soit légèrement inférieur, si l'on en croit le père Paciaudi, qui écrit dans une lettre au comte de Caylus, au moment de l'enquête napolitaine, qu'il y en avait « jusqu'à présent soixante-deux, et qu'il en restait seulement à vendre dix-sept ». ¹⁰⁶⁵.

Guerra a vu les peintures antiques sorties des fouilles d'Herculanum lors de son séjour napolitain. Tout ce qu'il a vu dans l'atelier de Portici, l'aspect des peintures, les concrétions dues à leur enfouissement, les sujets représentés, lui servi plus tard dans la réalisation de ses contrefaçons. Le fait que certaines de ses peintures aient été montées sur ardoise montre qu'il connaissait également la technique de dépose employée à Herculanum.

Les liens entre Guerra et les personnes travaillant dans les fouilles étaient connus et ses clients étaient persuadés que c'est d'elles que le faussaire tenait les peintures¹⁰⁶⁶. « On avait même le soin d'envoyer plusieurs de ces tableaux à Naples, d'où on les avait fait revenir à Rome pour accréditer davantage la fourberie », remarque Winckelmann¹⁰⁶⁷. Piaggio décrit plus longuement ce stratagème : *Effettuato ciò (les peintures), aveva modo d'imbarcarle, e mandarle segretamente a Napoli sotto altro nome al suo corrispondente ; quindi se le faceva rimandare dopo il tempo che le pareva poter convenire, secondo la facilità o difficoltà che aveva dipinte al committente, siccome è detto, per mezzo de'suoi sudetti corrispondenti.(...)*

¹⁰⁶² Cet atelier se trouvait près des écuries du prince Chigi.

¹⁰⁶³ Consoli-Fiego 1921, p. 87.

¹⁰⁶⁴ Bassi 1908, p. 324. Les peintures sont exposées, du moins au début, dans la bibliothèque du Collège Romain. Cochin 1852, p. 172. Il est probable que les œuvres soient restées au Collège Romain jusqu'à la fin du XIX^e siècle : Barbier de Montault a vu des fresques antiques au Musée Kircher, en 1870, Barbier de Montault 1870, p. 422 ; une centaine de fragments d'enduit peint sont répertoriés dans l'inventaire du Collège Romain établi en mai 1874, mais aucune description précise n'est donnée. Ils ont probablement des origines diverses, et bien sûr, tous n'ont pas été réalisés par Guerra ; des objets du musée Kircher sont mis en dépôt aux Thermes de Dioclétien en 1882 et entre 1889 et 1891, voir Bruni Silvia, « Il museo Kircheriano e il Museo Nazionale Romano », dans Lo Sardo Eugenio (éd.), *Athanasius Kircher, Il Museo del Mondo*, (cat. exp. Rome, Palazzo Venezia, 2001), Rome, 2001, p. 335.

¹⁰⁶⁵ Serieys 1802 (2), p. 134, lettre du 22 mars 1760.

¹⁰⁶⁶ Bassi 1908, p. 326.

¹⁰⁶⁷ (...) *den man sagt, daß viele dieser Gemälde nach Neapel geschickt worden, welche man von da zurück kommen ließ, um der Betrügerey einen Schein zu geben*, Winckelmann 1997, I, p. 87.

*era certo che da Napoli egli riceveva le Pitture secondo le commissioni che gli si davano. Ricevuta adunque che aveva qualche commissione, mostrava al committente la pronta risposta, che ora faceva vedere le lettere di avviso, e di carico circa la roba imbarcata. Conduceva egli stesso il committente in persona all'arrivo del bastimento a ricuperarla, prima che toccasse terra, come era accaduto allo stesso P. Reggente, di cui si è accennato di sopra. Insomma le disposizioni di questa trappola erano tali da ingannare qualsivoglia persona più accorta*¹⁰⁶⁸.

La révélation de l'affaire par les autorités napolitaines n'empêcha pas Guerra de continuer à fabriquer des contrefaçons, comme l'a fait remarquer Winckelmann. Paciaudi écrit en 1760, c'est à dire deux ans après la découverte de la supercherie : « Guerra fait chaque jour des peintures de diverses grandeurs, selon le désir des acheteurs. Tout le monde le sait »¹⁰⁶⁹. Guerra nia et continua à dire que ses peintures provenaient de fouilles aux environs de Rome. Après sa mort ses œuvres continuèrent à être vendues, par l'intermédiaire de marchands d'antiquités, voire par le père Contucci. Ainsi le bailli de Breteuil lui acheta une « peinture étrusque », que Caylus identifia comme égyptienne et qui fut publiée de façon posthume dans le septième volume du *Recueil d'Antiquités*¹⁰⁷⁰. Cette peinture n'est autre qu'une contrefaçon de Guerra et il paraît étrange qu'après la révélation de la supercherie et la mise en cause du directeur du Collège Romain dans l'affaire, un collectionneur ait pu encore se faire aussi facilement duper¹⁰⁷¹.

Plusieurs points demeurent obscurs dans la biographie de Guerra, notamment les relations qu'il avait avec des personnalités influentes, antiquaires, artistes, marchands, ecclésiastiques, à Rome et à Naples. Ce sont ces liens qui lui ont permis de développer son activité, et c'est grâce à eux qu'il n'a pas été véritablement condamné. Nous allons examiner maintenant quelles étaient les personnalités qui pouvaient être en contact avec Guerra et quels ont pu être les intérêts qui les ont poussées à se lier au faussaire.

(2) Les complices de Guerra

¹⁰⁶⁸ Bassi 1908, p. 326.

¹⁰⁶⁹ Lettre de Paciaudi au comte de Caylus, du 2 septembre 1760, Serieys 1802 (2), p. 174.

¹⁰⁷⁰ Caylus *Recueil*, VII, pl. II. Il s'agit de la *Scène Egyptisante*, aujourd'hui conservée au musée du Louvre. Voir catalogue fiche 31.

¹⁰⁷¹ Remarquons que la prétendue provenance a changé. On ne parle plus de peintures d'Herculanum.

Lors de la révélation de la supercherie de Guerra par la cour de Naples, seul le faussaire fut mis en cause. Dans la préface des *Antichità*, et semble-t-il également dans la correspondance relative à l'enquête, aucun complice n'est cité¹⁰⁷².

Or, une lettre du père Paciaudi au comte de Caylus, datée du 22 mars 1760, nous apprend que Guerra avait au moins deux complices¹⁰⁷³. Le premier, un Français nommé Gunter, avait plus ou moins le rôle « d'apprenti » ou d'aide et travaillait dans l'atelier de Guerra. Il fut arrêté à Naples alors qu'il apportait deux contrefaçons, prétendant qu'il s'agissait de peintures antiques. Les autorités napolitaines, soucieuses de l'histoire du vol des peintures d'Herculanum, l'interrogèrent¹⁰⁷⁴. Dans sa crainte, Gunter donna l'existence d'un autre complice : il avoua « que le père Contucci était à la tête de cette imposture : que c'était lui qui donnait les pensées et les sujets à peindre; que l'on faisait tout pour son compte et qu'il retirait la plus grande partie de l'argent des ventes »¹⁰⁷⁵. Cette lettre est le seul document concernant Guerra mentionnant la personne de Gunter, et c'est également le seul où la complicité de Contucci est affirmée d'une manière aussi forte. Lorsque Paciaudi mentionna l'affaire à nouveau, il était moins catégorique dans son jugement du père Contucci : « J'ignore si le père Contucci a agi de bonne ou de mauvaise foi », écrit-il à Caylus en septembre 1760¹⁰⁷⁶. Il poursuit : « Je n'oserais dire s'il est de moitié avec Guerra, ou s'il a été sa dupe ; il me paraît qu'un homme aussi instruit que ce Jésuite, devait se tenir en garde contre une charlatenerie dont Rome entière était convaincue »¹⁰⁷⁷.

Caylus refuse de croire que le père Contucci ait été impliqué de son plein gré dans l'affaire : « Je ne veux pas nommer l'Antiquaire qu'on dit lui avoir prêté son ministère ; je ne le crois pas capable d'un procédé aussi odieux »¹⁰⁷⁸. Mais on devrait plutôt dire que Caylus refuse de dévoiler au public la complicité d'un personnage aussi influent, alors qu'il est persuadé de sa culpabilité. Il n'est pas seul à penser ainsi car si l'on en croit Mariette, plusieurs personnes à Rome pensent que les peintures sortent de « l'atelier du Père C. », comme il l'écrit dans une lettre à Bottari datée du 18 novembre 1759 : *È stato scritto al signore conte di Caylus, (...), che erano stati portati a Roma alcuni pezzi di pitture rubati nelle rovine d'Ercolano, e che il*

¹⁰⁷² Consoli-Fiego n'en fait pas état dans son article, et je suppose que c'est parce qu'il n'en a pas trouvé de mention. Cette correspondance ayant disparu, cela ne peut pas être vérifié aujourd'hui.

¹⁰⁷³ Serieys 1802 (2), p. 134, lettre de Paciaudi au comte de Caylus du 22 mars 1760.

¹⁰⁷⁴ Ceci s'est probablement passé avant la conclusion de l'enquête de Naples, c'est-à-dire avant la fin de l'année 1758.

¹⁰⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁶ Barthélemy 1802, p. 324, lettre de Paciaudi au comte de Caylus du 2 septembre 1760.

¹⁰⁷⁷ Barthélemy 1802, *passim*. Winckelmann n'est donc pas le seul à trouver que le père Contucci a des qualités.

¹⁰⁷⁸ Caylus *Recueil*, IV, p. 220 ; Consoli-Fiego pense que le père Contucci a d'abord acheté les peintures avec crédulité, puis, s'étant aperçu qu'il a été trompé, ne pouvant revenir en arrière, a fait semblant de continuer à croire à leur authenticité. Consoli-Fiego 1921, p. 88 note 2.

re di Napoli, essendone stato informato, aveva fatto del romore per farsegli restituire. Un giovane dell'accademia della pittura, (...), ne aveva preso i disegni, che sono stati mandati quà, e mi sono stati fatti vedere. Vi dirò quel, che ne hanno giudicato tutti. Noi li abbiamo riguardati come un'impostura, fatta per ingannare la buona gente. Noi non crediamo, che queste pitture sieno antiche, e vi è, chi s'immagina, che sieno esciti dalla bottega del Padre C.¹⁰⁷⁹. Certains membres de la cour de Naples pensaient également que Contucci savait pertinemment que les peintures qu'il exposait comme antiques étaient des contrefaçons. Lorsque l'abbé Zarillo visita le musée Kircher il fit remarquer au directeur, le père Contucci, que les peintures exposées étaient des faux, et ce, au moment où la cour napolitaine avait découvert que les peintures étaient des contrefaçons et alors qu'elle cherchait à trouver l'identité du faussaire¹⁰⁸⁰. « Vous ne tarderez point (...) à reconnaître le prix de ces peintures » dit Zarillo à Contucci¹⁰⁸¹. Enfin la réponse que fit Baldani à Winckelmann à propos des doutes que ce dernier avait sur les peintures ne peut que conforter l'hypothèse selon laquelle Contucci n'était pas complètement ignorant de la supercherie comme il le faisait croire. Ignorant de l'affaire ou au contraire averti, Contucci a de toute façon joué un rôle dans la supercherie puisqu'il mettait en relation les visiteurs du Collège Romain avec Guerra¹⁰⁸². Il semblerait qu'il ait agi pour des motifs pécuniers, sa solde étant probablement faible¹⁰⁸³. D'ailleurs le père Piaggio indique que les membres du Collège Romain agissaient bien dans le but de gagner de l'argent. Ils poussaient la supercherie jusqu'à publier des peintures de Guerra comme des antiquités, afin d'en tirer parti jusqu'au bout : *I Padri Gesuiti, che hanno la particolare abilità sol essi di farsi fruttare per fino il denaro malamente impiegato, avevano incominciato a far incedere, come si è detto, le Pitture da loro comprate in tanto numero, per metterle in luce sotto il titolo di Monumenti di Palmira. Vedutasi preclusa la strada a ciò fare dopo la sopra descritta scoperta fanno stampare una traduzione di Virgilio in versi italiani, sotto nome di Padre Ambrosio (...) in foglio grande e magnifico, prendono il pretesto di arricchirlo di tutti i monumenti che si possono trovare toccanti questo Poema, esistenti in statue, quadri, camei, bassirilievi etc., copia di idea altrui.*

¹⁰⁷⁹ Bottari *Lettere*, IV, p. 351-352.

¹⁰⁸⁰ Là encore, cet épisode peut probablement être placé au cours de l'année 1758.

¹⁰⁸¹ Lettre de Zarillo, non datée. Barthélemy 1802, p. 319.

¹⁰⁸² Voir Barthélemy 1802, p. 101.

¹⁰⁸³ Je n'ai pu déterminer la solde reçue par le père Contucci pour sa fonction de directeur du musée Kircher. Les peintures de Guerra étaient vendues à un prix élevé, qui dépassait de loin le salaire d'un artiste (14 écus romains mensuels), d'un écrivain (*idem*) ou même du commissaire aux antiquités (cent quatre-vingts écus romains annuels).

*Si disse ancora che ne fosse sconsigliato col motivo di non rendere eterno il rossore di tanti illustri Personaggi burlati*¹⁰⁸⁴.

Après la révélation du scandale des peintures de Guerra, le père Contucci ne fut pas qualifié des meilleurs adjectifs dans la correspondance entre Paciaudi et Caylus. Ainsi Caylus l'appelle « le plus grand fripon que la brocante ait produit depuis qu'elle existe »¹⁰⁸⁵.

L'implication du père Contucci dans la supercherie est donc quasi-certaine, et elle expliquerait le fait que le cardinal Archinto, secrétaire d'Etat du Vatican, un de ses proches amis, ait défendu que l'histoire ne soit rendue publique. Si Guerra a pu continuer son activité de faussaire jusqu'à sa mort c'est sans doute parce qu'il a été protégé par Contucci ou d'autres personnalités influentes¹⁰⁸⁶.

Le père Piaggio mentionne le fait que Guerra avait également des complices à Naples, et le récit qu'il fait de l'envoi des peintures à Naples afin qu'elles soient renvoyées à Rome suppose leur existence. Guerra se vantait des liens qu'il avait avec certains acteurs des fouilles : *Quelli che erano deputati alle miniere, risarcimenti, e conservazione di quelle*¹⁰⁸⁷. Ces liens, que Guerra exhibe car cela augmente la crédibilité de ses peintures, ne sont pas inventés. Piaggio le confirme, mais cela peut se deviner à l'observation des œuvres de Guerra. En effet, la plus grande source d'inspiration pour le faussaire semble être les peintures d'Herculanum, et ce à une époque où elles étaient quasi-inconnues du public.

Les compositions de la *Scène égyptisante*, la *Scène d'épousailles*, la *Statue de Pallas* et le *Sacrifice à Mars*, ont toutes un modèle très proche parmi les peintures d'Herculanum¹⁰⁸⁸.

La *Mort de Pallas* est directement inspirée des peintures de la *Domus Transitoria* sur le Palatin, dont plusieurs fragments avaient été déposés au début du XVIII^e siècle pour entrer dans la collection Farnèse¹⁰⁸⁹. Les caisses dans lesquelles se trouvaient les peintures depuis leur transfert de Parme à Naples ne furent ouvertes qu'en 1753 et les œuvres étaient couvertes de moisissures. L'ouverture des caisses a sans doute été l'occasion de restaurer les fragments, ou tout au moins de les débarrasser de leurs moisissures. Les peintures ont probablement été

¹⁰⁸⁴ Bassi 1908, p. 330.

¹⁰⁸⁵ Nisard I, p. 434, lettre de Caylus à Paciaudi, du 11 mars 1764.

¹⁰⁸⁶ Il est difficile aujourd'hui de savoir comment Giuseppe Guerra a fait la connaissance du Père Contucci. Etant issu d'une famille noble, il avait peut-être des relations dans le milieu ecclésiastique romain ?

¹⁰⁸⁷ Bassi 1908, p. 326.

¹⁰⁸⁸ Voir catalogue, fiche 31, 18, 17 et 14.

¹⁰⁸⁹ Voir p. 75.

présentées dans les salles du musée de Portici ensuite¹⁰⁹⁰. Il est probable qu'en 1757-1758 ces œuvres aient pu être vues par Guerra ou par l'un de ses complices soit dans l'atelier de restauration, soit dans les salles. Il est possible également qu'elles aient été copiées et que le faussaire se soit inspiré d'une reproduction. Le choix de ce modèle est de toute façon à mettre en rapport avec la redécouverte de ces peintures, qui se trouvaient depuis plusieurs années conservées dans des caisses fermées.

Lorsque Guerra ne s'appuyait pas directement sur une peinture d'Herculanum pour inventer une composition, il s'inspirait des objets de la vie quotidienne retrouvés dans cette ville, comme le mobilier en bronze. Paderni avait remarqué ainsi que Guerra peignait des objets qui se trouvaient dans le musée de Portici : (...) *dipingeva (...) in quelle che stanno attualmente nel Museo Ercolanese (...) Lampadi (sic), altari, ustensili*¹⁰⁹¹.

Les peintures qui sont aujourd'hui attribuées à Guerra sont donc pour la plupart inspirées de peintures murales antiques ou d'objets qui se trouvaient dans la collection du roi de Naples¹⁰⁹². Enfin, le père Piaggio mentionne l'existence d'un complice napolitain qui lui ré-expédiait ses œuvres afin de faire croire que celles-ci étaient originaires des sites vésuviens¹⁰⁹³.

Il existe donc des liens évidents entre Guerra et certaines personnalités de la cour napolitaine, qui avaient accès au répertoire retrouvé en fouilles. En effet, s'il est probable que Guerra ait vu certaines peintures d'Herculanum lorsqu'il se trouvait à Naples¹⁰⁹⁴, certains des modèles qu'il a utilisés lui ont été fournis par un complice napolitain. Comment expliquer sinon le fait qu'il connaissait les peintures de la *Domus Transitoria* alors que celles-ci n'avaient été sorties des caisses qu'en 1753, alors que Guerra se trouvait déjà à Rome ?

Il convient maintenant de rappeler un épisode de l'histoire des fouilles qui n'est peut-être pas sans rapport avec le fait que Guerra ait pu posséder des copies des peintures d'Herculanum : il s'agit de l'affaire des dessins disparus, sur laquelle le duc de Cerisano, ambassadeur de

¹⁰⁹⁰ Il conviendrait de vérifier cette hypothèse dans les archives du musée de Naples.

¹⁰⁹¹ Bassi 1908, p. 327.

¹⁰⁹² Peut-être qu'il en était de même pour ses autres œuvres. Le combat dans un amphithéâtre peint par Guerra est peut-être inspiré de la peinture de même sujet trouvée à Herculanum. Voir catalogue B, fiche B 10.

¹⁰⁹³ Bassi 1908, p. 327. Malheureusement Piaggio ne nous donne pas le nom de son correspondant napolitain.

¹⁰⁹⁴ Il est possible que Guerra ait pu fréquenter l'atelier de restauration des peintures d'Herculanum, ou tout au moins le visiter. Son travail à la fabrique de porcelaine lui a peut-être permis de connaître certaines compositions tirées des peintures d'Herculanum.

Naples à Rome, a dû enquêter en 1756¹⁰⁹⁵. Plusieurs dessins, des copies de peintures d’Herculanum, auraient disparus de l’atelier des graveurs, et l’on accusa Bayardi de les avoir emportés avec lui lors de son exil à Rome. Bayardi s’en défendit, déclarant que les seuls dessins en sa possession étaient ceux concernant le plan du site, et qu’il les restituerait dès son travail achevé. Les autres dessins, qu’il avait effectivement empruntés, auraient été rendus avant son départ à « la personne désignée par Sa Majesté pour les recevoir »¹⁰⁹⁶. Il déclare ainsi que s’il avait su, il aurait fait faire un reçu pour chacun d’eux, et qu’il ne saurait que faire de ces dessins s’il les avait¹⁰⁹⁷.

Après avoir lu le rapport de Cerisano, et en imaginant que Bayardi était de bonne foi (ce qui semble être le cas puisqu’il a rendu ensuite les quatre dessins du plan d’Herculanum), la personne la plus susceptible d’être en possession de ces dessins, ou tout au moins de savoir où ils étaient, est celle que Bayardi a citée elliptiquement comme « désignée par Sa Majesté pour les recevoir ». Connaissant l’organisation de la cour de Naples et les fonctions liées aux fouilles, on peut vraisemblablement penser que cette personne était Camillo Paderni. En effet, en 1756, il occupait une place de plus en plus grande à la cour, et il était depuis quatre ans déjà directeur du musée d’Herculanum. C’est à lui qu’on s’adressait lorsque des objets intéressants étaient retrouvés. Il décidait également des fragments de peinture à déposer, et peut-être des morceaux à graver¹⁰⁹⁸. Ces dessins, qui n’ont jamais été retrouvés (*non si ritrovono quelli che mancano*) n’ont semble-t-il pas été publiés¹⁰⁹⁹. S’ils ont bien été escamotés par Paderni, celui-ci les a peut-être fait parvenir à Guerra.

Camillo Paderni est en effet désigné par le père Piaggio comme l’ami et le complice du faussaire : *È cosa degna di riflessione che egli era stato intimo amico del Guerra in Roma, e come tale lo aveva trattato a Napoli, dove si era portato più volte come abbiamo osservato*¹¹⁰⁰. Paderni et Guerra se sont donc rencontrés à Rome, sans doute avant le séjour de Guerra à Naples. Cette amitié n’est pas anodine dans l’histoire des contrefaçons. Il est fort probable que Paderni ait été au courant des activités de Guerra et qu’il l’ait aidé dans son entreprise. En effet, qui mieux que lui pouvait facilement lui fournir des reproductions des

¹⁰⁹⁵ Cerisano en fait le rapport dans une lettre datée du 17 septembre 1756, conservée aux archives de Naples. Voir ASN, CRA, fasc. 1539, feuillet 111.

¹⁰⁹⁶ (...) *si ricordava d’averne fatta la consegna alla Persona destinata dalla M. S. à riceverli. Ibidem.*

¹⁰⁹⁷ (...) *se ne farebbe fatta fare la ricevuta d’uno per uno, assicura dunque che non gli tiene tanto più che non saprebbe che cosa farne (...). Ibidem.*

¹⁰⁹⁸ (...) *à me sta di decidere quei pezzi che devono levare*, lettre de Paderni à Corcoles, du 22 novembre 1757, musée archéologique national de Naples, Archivio Storico, VIII D 1 – 18.

¹⁰⁹⁹ Rapport de Cerisano, ASN, CRA, fasc. 1539, feuillet 111.

¹¹⁰⁰ Bassi 1908, p. 328.

objets et peintures conservés au musée de Portici, dont il était le directeur ? De plus, Paderni était un personnage ambigu, qui n'hésitait pas à braver les interdits énoncés par le roi, en divulguant des informations sur les fouilles à ses correspondants anglais¹¹⁰¹. Enfin, selon les descriptions que Piaggio donne de lui, il semblerait qu'il jouait avec l'ignorance des étrangers. Ainsi le père Piaggio rapporte que Paderni s'est retrouvé avec une importante quantité de mercure au musée, suite aux expériences de San Severo sur les papyrus, et, ne sachant quoi en faire, il proposa à la Reine de dire que le métal avait été découvert dans les fouilles d'Herculanum : *Lo vogliamo mettere fra le antichità, e dire che si è trovato nell'Ercolano e far vedere a' sig.ri medici che ancora in quel tempo si dava l'argento vivo a certa sorte di ammalati*¹¹⁰² ?

Le passé de Paderni est assez trouble concernant la question des contrefaçons : il semblerait qu'il ait été mêlé à une histoire concernant une fausse peinture antique représentant *Auguste et sa cour*¹¹⁰³. Cette peinture a été vue pour la première fois dans son atelier, à Rome, en 1737, et achetée par Cuningham pour le Docteur Mead. Il est possible que Paderni en soit l'auteur. Enfin la *Muse de Cortone*, contrefaçon de peinture antique sur ardoise, a peut-être été réalisée par lui¹¹⁰⁴. N'oublions pas enfin que Paderni a fréquenté dans sa jeunesse le cercle des dessinateurs copiant les peintures antiques, parmi lesquels se trouvaient Francesco Bartoli et Gaetano Piccini, deux faussaires¹¹⁰⁵.

Camillo Paderni tient sans doute un grand rôle dans l'activité de Guerra. Il lui a probablement fourni les modèles pour ses œuvres et il est possible également qu'il lui ait donné l'idée de réaliser des contrefaçons. La supercherie de la *Muse de Cortone* et celle d'*Auguste et sa cour* ayant si bien fonctionné, pourquoi ne pas continuer ? Enfin Paderni connaissait de nombreux collectionneurs, à Rome et en Angleterre, qui s'intéressaient à la peinture antique¹¹⁰⁶. Si Paderni était impliqué dans l'affaire, il recevait probablement une partie des bénéfices de la vente des contrefaçons, tout comme Contucci.

¹¹⁰¹ Voir p. 164 et suiv. Il correspondait ainsi avec Mylord Acri. Voir Mansi, 1997.

¹¹⁰² Bassi 1907, p. 679. Pour les expériences du prince de San Severo, voir p. 163.

¹¹⁰³ Voir p. 93.

¹¹⁰⁴ Voir p. 243. La biographie de ce personnage est malheureusement incomplète. Il nous manque les informations concernant la période allant de l'année 1740 (date à laquelle il visite le site d'Herculanum accompagné de Canart) à l'année 1749 (date à laquelle il est employé pour la première fois comme dessinateur à la cour de Naples).

¹¹⁰⁵ Voir p. 82 et suiv.

¹¹⁰⁶ Voir p. 164 et suiv. Si je n'ai pas pu trouver beaucoup de peintures de Guerra ayant appartenu à des collectionneurs anglais, plusieurs auteurs attestent le fait que les Anglais ont été dupés. Je n'ai pour ma part trouvé que le fragment représentant des *Figures féminines sur rinceaux*, autrefois dans la collection Hollis, voir catalogue fiche 16. Ce collectionneur était d'ailleurs en contact avec Paderni.

Il faut souligner maintenant l'hypocrisie du personnage, mise en exergue dans les mémoires du père Piaggio. Lorsque Guerra fut découvert, Paderni ne se priva pas de le dénigrer publiquement : *Il che abbiamo inteso più volte di sua bocca propria, detestando egli pubblicamente l'amicizia di questo ignorante falsario (...) declamò quotidianamente contro di questo indegno suo amico. Ogni giorno propose un nuovo tormento di sua invenzione per castigarlo se si fusse potuto aver nelle mani*¹¹⁰⁷.

Cette hypocrisie se retrouve également dans l'attitude de Paderni lorsque la cour de Naples prit peur que les peintures qui sont en vente à Rome ne proviennent des fouilles d'Herculanum. Pour empêcher le vol, Paderni détruisit toutes les peintures susceptibles d'être déposées, alors qu'il était probablement au courant que celles-ci ne couraient aucun risque, puisqu'il connaissait l'activité de Guerra.

Le père Piaggio raconte enfin que Paderni, une fois la supercherie découverte, prétendit pouvoir réaliser des contrefaçons mieux que son ami. Il prit un fragment d'enduit antique de couleur bleue et tenta de peindre une composition par dessus, mais il n'y réussit pas et le projet tomba dans l'oubli : *Procurò di farlo credere un ignorante ne' principj della Pittura, ma più in quelli della scienza di falsificare ; e si esibì di far vedere come si sarebbe potuto falsificare veramente secondo i sodi e veri principj della scienza e dell'arte. Si fece tagliare, e consegnare, con ordine del Re, dal Canarte un pezzo di intonacatura vera, la quale aveva un semplice fondo celeste. Sopra di questa si ripromise di fare la prova del suo valore dentro il museo alla presenza delle loro Maestà : fece un grande apparecchio di colori particolari, e penelli, e la tavola stette molto tempo sul cavalletto ; ma vedendo che non acquistava con questo il concetto che si supponeva, tanto andò differendo da oggi in dimani che la cosa andò in oblivione, e non se ne fece altro*¹¹⁰⁸.

Si les liens entre Contucci, Paderni et Guerra sont maintenant attestés et leur complicité est vraisemblable, il est toutefois possible que d'autres personnalités aient pris part à la supercherie. Par exemple, il est possible que le cardinal mentionné par Taitbout, chez qui plusieurs peintures d'Herculanum étaient visibles en 1750, ait lui-même été complice de Guerra¹¹⁰⁹. Enfin, il faudrait trouver la personne qui lui a fait parvenir le dessin de Bartoli dont il s'est servi pour peindre le *Guerrier Grec*. Le dessin le plus proche de la peinture est

¹¹⁰⁷ Bassi 1908, p. 328.

¹¹⁰⁸ Bassi 1908, p. 328-329.

¹¹⁰⁹ Voir p. 195. Il pourrait s'agir du cardinal Passionei ou bien du cardinal Albani.

celui qui est aujourd'hui conservé au département des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France, car il est en couleur et parce que les tons correspondent à ceux de la contrefaçon. Or, il semblerait que ce dessin avait été envoyé en France au début du XVIII^e siècle. Un second exemplaire de cette scène est conservé à Holkham Hall, mais il est en noir et blanc et se trouvait déjà en Angleterre lorsque Guerra a peint le *Guerrier Grec*¹¹¹⁰. Il existe peut-être un troisième exemplaire de ce dessin, qui aurait pu être conservé à Rome ou à Naples en 1750 et auquel Guerra aurait eu accès¹¹¹¹.

Si l'entreprise de Guerra a eu autant de succès, c'est parce qu'elle a été bien organisée. Le faussaire avait plusieurs complices, qui l'aidaient à trouver les modèles et les clients. Le fait que le roi de Naples tienne les découvertes d'Herculanum secrètes est une aubaine pour Guerra et ses complices car les peintures ne sont pas connues, la demande pour les voir et les posséder est très forte et l'apparition des contrefaçons comble ce vide. Les raisons pour lesquelles ils ont agi sont en tout premier lieu mercantiles, car il était possible de vendre fort cher des peintures dont le coût de fabrication était quasi-nul. Cela permettait aux protagonistes d'arrondir leurs faibles salaires. Il est possible enfin d'imaginer qu'il y avait également une dimension politique à la supercherie, les Jésuites étant fortement opposés au Bourbons.

d) Réglementation napolitaine contre le vol

Nous avons vu précédemment à quel point le roi de Naples souhaitait garder l'exclusivité sur les fouilles. Si les visites étaient rigoureusement réglementées, la prise de notes et le dessin interdits sur le site et au musée de Portici, des mesures avaient été prises également concernant le vol de matériel provenant des fouilles. Le site était contrôlé et les ouvriers qui y travaillaient étaient inspectés à la sortie des galeries¹¹¹². Alcubierre se vanta, en 1749, que le seul vol qui ait jamais été commis à Herculanum fut sévèrement puni¹¹¹³.

¹¹¹⁰ Voir catalogue fiche 15.

¹¹¹¹ P. S. Bartoli a probablement fait d'autres exemplaires de cette copie. L'un d'eux se trouvait peut-être dans un recueil conservé dans une collection particulière, à Rome ou à Naples. On peut penser par exemple à la collection Albani.

¹¹¹² D'Alconzo 1999, p. 21, n. 27.

¹¹¹³ *Ibidem*. L'auteur indique que deux vols ont été commis au musée en 1761, une tentative de vol de bronzes avortée et le vol d'un objet en bronze et de dessins représentant des antiquités commandé par Caylus, qu'il aurait publié dans le troisième volume de son *Recueil d'Antiquités*. Or les dessins n'ont pas été volés, semble-t-il mais copiés par un « habile artiste » et le bronze n'est pas antique mais Renaissance, voir p. 236 et suiv.

Toutefois, il semblerait que les personnes ayant de hautes responsabilités dans les fouilles aient pu subtiliser discrètement certaines pièces. Dans une lettre à Caylus, Taitbout mentionne une tête de cheval en marbre trouvée par l'ingénieur Pierre Bardet à Herculaneum. Celui-ci cacha cette découverte à ses supérieurs prétextant que la statue était incomplète. Par le don de cet objet à Caylus, il entendait obtenir son appui et peut-être une place à la cour française, car il désirait quitter Naples¹¹¹⁴. Quelques mois plus tôt, Taitbout avait réussi à obtenir des fragments d'enduit peint, sans aucun motif figuré, mais il ne dit pas par quel moyen. Cherchant à acquérir des objets provenant de fouilles, « du moins quelque petit morceau auquel je disais que, s'il le fallait, je me restreindrai » indique-t-il, il contacta Acciaïoli¹¹¹⁵. Celui-ci lui répondit qu'il devrait en faire part à Charles de Bourbon. La transaction n'aboutit pas, semble-t-il, mais cela signifie qu'il était possible d'obtenir des objets provenant des fouilles (sans doute de moindre importance) en les demandant à des personnalités travaillant à la cour.

Ainsi, même si plusieurs mesures avaient été prises par les autorités napolitaines pour éviter le vol de matériel et la diffusion des informations, elles ne furent pas totalement efficaces. Dans les deux cas, il semblerait que ce sont les personnalités ayant les plus hautes fonctions qui détournaient les lois en leur faveur¹¹¹⁶. Examinons maintenant les mesures adoptées contre le vol.

(1) *décret du roi de Naples de 1755*

Les fouilles exécutées sur les terrains privés du Royaume des Deux Siciles n'étaient soumises à aucun contrôle. Ainsi lorsque des privés faisaient des fouilles sur leur terrain, ils pouvaient conserver chez eux, vendre ou modifier les objets qu'ils trouvaient. Des œuvres trouvées aux environs de Portici ont ainsi été vendues aux visiteurs étrangers et facilement exportés hors du Royaume¹¹¹⁷. Le roi tenta de légiférer pour limiter ce type de pratiques. Canart, qui connaissait bien le milieu des collectionneurs et antiquaires romains et savait quelles étaient les règles mises en place dans cette ville, suggéra au roi de s'en inspirer afin d'éviter les abus¹¹¹⁸.

¹¹¹⁴ Serieys 1802 (1), p. 199, lettre du 10 août 1751.

¹¹¹⁵ Serieys 1802 (1), p. 196, lettre du 1er juillet 1750.

¹¹¹⁶ Leurs motivations étaient probablement mercantiles.

¹¹¹⁷ D'Alconzo 1999, p. 24.

¹¹¹⁸ *Ibidem*.

Le roi suivit donc ces conseils, poussé sans doute par l'écho de la vente de son patrimoine à Rome. Il fit passer un décret, en 1755, interdisant à toute personne le commerce d'antiquités : (*intesa a proibire*) *Nessuna persona di qualunque stato, grado e condizione che sia, ardisca di estrarre o far estrarre, per mare e per terra, dalle provincie del regno per paesi esteri, qualunque monumento antico*¹¹¹⁹.

Ceci permit de punir les coupables pris sur le fait. Le roi ordonna à trois personnes travaillant à Portici, Mazzocchi, Bonito et Canart, de veiller au respect de cette loi¹¹²⁰.

Les collectionneurs se plainquirent alors de ne rien pouvoir ramener de Naples. Paciaudi écrit en 1761 : « J'ai trouvé ici des antiques que je pourrais acheter; mais comment faire pour les extraire ? On vient de faire une loi qui défend de rien faire sortir de Naples sans la permission de la cour, et à la douane on est inflexible »¹¹²¹. Cependant il n'hésitait pas à acheminer les œuvres clandestinement : « C'est une peine que d'avoir à chercher à faire la contrebande, à ses risques et périls; néanmoins vous aurez quelque chose » écrit-t-il¹¹²². Peu après il se procura des vases étrusques, qu'il fit partir « sous le titre de porcelaine », car, expliqua-t-il, « je n'ai point voulu en demander la permission, car on me l'aurait refusée »¹¹²³. Il emporta avec lui des petits bronzes qu'il avait achetés, avec l'intention de les envoyer à Caylus une fois arrivé à Rome, où la douane est moins stricte, ou plus facile à duper¹¹²⁴.

Les autorités napolitaines étaient donc attentives au fait qu'aucune antiquité ne sorte de leur territoire, qu'elle provienne du site prestigieux d'Herculanum ou bien de fouilles mineures. Les collectionneurs choisirent de faire passer clandestinement à Rome les œuvres qu'ils avaient acquises à Naples. La réglementation était stricte, mais il semble qu'il y ait toujours eu un moyen de la contourner.

¹¹¹⁹ D'Alconzo, 1999, annexe 3.

¹¹²⁰ Mazzocchi était membre de l'*Accademia Ercolanese*, et fut attaché au déchiffrement des papyrus d'Herculanum. Giuseppe Bonito, était peintre et Canart restaurateur. L'abbé Zarillo remarque qu'en dépit de cette loi, le père Contucci continua de se vanter de posséder des peintures d'Herculanum. Voir Barthélemy 1802, p. 318.

¹¹²¹ Serieys 1802 (2), p. 257-258, lettre de Paciaudi au comte de Caylus du 29 août 1761.

¹¹²² *Ibidem*. Paciaudi fait sans doute référence au fait que Tanucci se soit mis en colère contre Caylus après que ce dernier ait déclaré avoir obtenu clandestinement des objets provenant des fouilles ainsi que des dessins de bronzes se trouvant au musée de Portici.

¹¹²³ Serieys 1802 (2), p. 273, lettre de Paciaudi au comte de Caylus du 3 novembre 1761.

¹¹²⁴ « Je porte avec moi une douzaine de bronzes: voilà une autre contrebande. », *ibidem*. Nous avons vu que les collectionneurs étrangers qui désiraient exporter des antiquités avaient recours à différents stratagèmes pour contourner la réglementation : les envois partaient par exemple du port de Civitavecchia plutôt que du port de Ripa grande car ce dernier était moins surveillé. Voir p. 176.

(2) Le comte de Caylus et les petits objets provenant d'Herculanum

Caylus n'hésita pas à contourner les règles de Naples. Dans le III^e volume de son *Recueil d'Antiquités*, il publia des bronzes conservés au musée de Portici ainsi que deux petites statuettes en bronze provenant d'Herculanum, la première représentant un *Satyre agenouillé* et la seconde un homme debout portant un vase¹¹²⁵. Dans le commentaire de ces deux œuvres Caylus écrit que ces figures « joignent à leur mérite particulier le plaisir d'une difficulté vaincue, c'est-à-dire, celui d'avoir été trouvées à Herculanum, & par conséquent dérobées à l'exacte vigilance des dragons qui veillent à la garde de cette riche toison »¹¹²⁶. Quant aux dessins des bronzes du musée de Portici, ils lui avaient été procurés par un « habile artiste », dont il préfèra taire le nom¹¹²⁷.

L'obtention de ces œuvres d'Herculanum avait sans doute enhardi Caylus qui, ensuite, dans sa correspondance avec Paciaudi, émit plusieurs fois le désir d'acheter de petits objets provenant d'Herculanum, même clandestinement, précise-t-il, ce qui était de toutes façons la seule manière possible¹¹²⁸.

Caylus désirait plus que tout avoir quelque papyrus, « ce serait un grand coup, si nous pouvions avoir les manuscrits brûlés » écrit-il¹¹²⁹. Il pensait pouvoir se les procurer par l'intermédiaire d'Alfani, un marchand romain : « Alfani est adroit; le serait-il assez pour gagner quelqu'un des gardiens de Portici? »¹¹³⁰. Son but était de les dérouler et de les faire connaître au public¹¹³¹. « Un tel usage mériterait-il le nom de vol ? » demande-t-il à Paciaudi, car pour lui, éditer ces textes que la cour de Naples garde secrets, tient plus du besoin d'informer que du vol¹¹³². Paciaudi semble ne pas vouloir prendre part à ce vol, mais Caylus conclut : « [Ce vol] réussira, ou le diable m'emportera »¹¹³³.

¹¹²⁵ Caylus *Recueil*, III, pl. XXXVI. Le *Satyre agenouillé* a également été publié dans le catalogue de l'exposition Caylus, Caylus 2002, p. 144, n° 60.

¹¹²⁶ Caylus *Recueil*, III, p. 140. Notons que Caylus, lors de son voyage en Italie, n'a pas jugé nécessaire de visiter le puits creusé par Elbeuf. Voir Chevallier 1984, p. 21 et Caylus 1914, p. 255.

¹¹²⁷ Caylus *Recueil*, III, p. 143.

¹¹²⁸ « Vous m'avez parlé plusieurs fois de l'Herculanum, et vous souhaitez d'en avoir quelque chose. » écrit Paciaudi au comte de Caylus. *Serieys* 1802 (2), p. 100, lettre du 19 décembre 1759.

¹¹²⁹ Lettre de Caylus à Paciaudi du 3 décembre 1759, Nisard I, p. 101.

¹¹³⁰ *Ibidem*. Nisard décrit ce marchand ainsi : « Cet Alfani était très habile dans son métier, mais aussi très fin, très retors et médiocrement scrupuleux ».

¹¹³¹ *Ibidem*. « Je répondrai bien de parvenir à les dérouler. Que de plaisir ».

¹¹³² *Ibidem*.

¹¹³³ Nisard I, p. 120, lettre de Caylus à Paciaudi, du 27 décembre 1759.

Au fur et à mesure que les mois s'écoulaient, ce désir devint une obsession. Caylus cherchait par tous les moyens de se procurer des objets provenant d'Herculanum, malgré « les soins et les précautions qu'on a pour garder les choses et empêcher toute soustraction »¹¹³⁴. « Guettons toujours Naples. Imitons le chat qui, sans rien dire et sans faire de mouvements, guette la souris des heures entières et la prend » écrit-il à Paciaudi¹¹³⁵. Alfani, peu de temps après, lui envoya une bague de cuivre et d'argent sur laquelle était représenté « un chat qui guette une souris »¹¹³⁶. La coïncidence divertit Caylus, mais peut-être faut-il y voir un tour du marchand.

Il finit par recevoir des informations sur les papyrus, « deux inscriptions grecques ou étrusques et une autre romaine avec des instructions judicieuses, sages et savantes »¹¹³⁷. Il compte les étudier puis les envoyer à Paciaudi pour qu'il les juge. Il sait que Paciaudi va mettre en doute l'authenticité de ces documents et il prend les devants en lui disant : « Je suis persuadé que vous doutez de ma bonne fortune, et que vous me croyez aveugle; mais sachez : 1° que les papiers ne m'ont rien coûté; 2° que si je vous disais de qui je les tiens, vous seriez convaincu »¹¹³⁸. Si l'identité de la personne ayant fourni à Caylus ces pièces suffisait à convaincre Paciaudi de leur authenticité, c'est probablement parce qu'il s'agissait d'un homme ayant une fonction importante au Musée ou à la cour de Naples et peut-être était-ce le directeur du musée lui-même. En effet, Camillo Paderni n'hésitait pas à envoyer des informations sur les découvertes à l'étranger du moment qu'on le payait en retour, et Caylus ne semblait pas regarder à la dépense¹¹³⁹. « Avec de l'argent on obtient tout », écrit Caylus. C'est sans doute en y mettant le prix qu'il a réussi à acheter ces documents¹¹⁴⁰.

Paciaudi, qui, au départ semblait réticent à se procurer des objets volés, acquiert pour le comte « trois petites statues de bronze qui représentent Hercule, dont une est médiocre, et a une jambe cassée; les deux autres ne valent pas le diable », qu'un ouvrier a volées à Herculanum¹¹⁴¹. Paciaudi demande à Caylus de ne pas donner la provenance de ces œuvres

¹¹³⁴ Serieys 1802 (2), p. 260, lettre du 12 septembre 1761.

¹¹³⁵ Nisard I, p. 128, lettre du 15 janvier 1760.

¹¹³⁶ Nisard I, p. 136, lettre du 4 février 1760.

¹¹³⁷ Nisard I, p. 328, lettre du 27 juin 1763. Nisard dit que ces documents concernent les papyrus.

¹¹³⁸ *Ibidem.*

¹¹³⁹ Voir p. 164.

¹¹⁴⁰ Serieys 1802 (2), p. 260, lettre du 12 septembre 1761

¹¹⁴¹ Serieys 1802 (2), p. 100, lettre du 19 décembre 1759.

s'il les publie, de peur que le ministre Tanucci ne se mette en colère¹¹⁴² : « Car cela me pourrait susciter une affaire avec le ministre de Naples et faire chasser l'ouvrier »¹¹⁴³.

En effet, la cour de Naples n'accueillit pas bien la parution du III^e volume du *Recueil d'Antiquités* dans lequel se trouvent deux petits bronzes provenant d'Herculanum, probablement ceux que Paciaudi a envoyés à Caylus¹¹⁴⁴. Tanucci se montra offensé de cette publication et eut une vive réaction. *Avete letto il suo ultimo libro ?* écrit-il à propos du troisième volume du *Recueil*, *Oh che uomo ! Alla pagina 140 mette in ridicolo il re di Spagna, perché ha voluto che in Napoli l'antichità sia affare di stato; dice ch'egli ha fatto il possibile per far rubare al re delle Sicilie monumenti del Museo, e questo lo ripete più di una volta. (...) Li monumenti di Ercolano son perfetti lavori perché egli li pubblica; quelli che il Re pubblica son lavori mediocri, perché li pubblica il Re, non l'antiquario di Parigi*¹¹⁴⁵. Tanucci soupçonne que la fuite vient de Paderni, comme il le dit au roi : *Ho detto a Paderni del libro del marchese di Caelus (sic), avvertendolo fortemente, mi ha dopo molto detto, ch'egli non è responsabile, perché sta, e passa per quelle stanze il padre Antonio, e il Merlo il suo aiutante*¹¹⁴⁶ ; *di quest'ultimo mi ha parlato poco vantaggiosamente. Stimerei che quei due si potessero passare ad altro quarto, perché conviene, che Paderni sia responsabile*¹¹⁴⁷.

La parution de ce volume du *Recueil* avait donc fait grand bruit à Naples et Paciaudi s'en était aperçu lors d'un séjour dans cette ville. « Je vous dis, en confidence, que le roi catholique a peut-être écrit à Versailles et porté plainte contre vous, de ce que vous avez parlé d'Herculanum, et que vous avez prétendu en avoir acheté des pièces » confie alors Paciaudi à Caylus¹¹⁴⁸.

¹¹⁴² À cette requête Caylus répond « Je vous garderai d'autant plus le secret sur les morceaux d'Herculanum, non seulement parce que je les sais garder, mais qu'il est un moyen de faire des vols plus considérables, et pour lesquels j'ai, je vous l'avoue, la plus grande vocation. ». Nisard I, p. 114, lettre du 25 décembre 1759.

¹¹⁴³ Serieys 1802 (2), p. 100, lettre du 19 décembre 1759. Une statuette d'Hercule en bronze est publiée par Caylus dans le VI^e volume du *Recueil*, 1764, pl. LXXVII, I et II. La provenance donnée par Caylus pour cette œuvre est : « trouvée il n'y a pas longtemps entre Rome et Naples ». Caylus a peut-être voulu cacher la véritable provenance.

¹¹⁴⁴ Ces deux petits bronzes sont présentés à la planche XXXVI du III^e volume du *Recueil d'Antiquités*.

¹¹⁴⁵ Lettre de Tanucci à l'abbé Galiani du 18 juillet 1761, Tanucci Bernardo, [D'Addio M. (éd.)], *Epistolario*, Rome, 14 vol., 1980-2003, IX, p. 835. Tanucci ne s'est pas aperçu que le bronze publié par Caylus ne vient pas d'Herculanum.

¹¹⁴⁶ Il s'agit du père Antonio Piaggio

¹¹⁴⁷ Lettre de Tanucci au roi datée du 25 août 1761 mentionnée par De Vos 1993, p. 111. Connaissant les personnalités de Piaggio et de Paderni, il semble plus probable que la fuite vienne de ce dernier, comme nous l'avons supposé plus haut.

¹¹⁴⁸ Serieys 1802 (2), p. 258, lettre du 29 août 1761.

Paciaudi ne voulait pas que la publication du IV^e volume du *Recueil d'Antiquités* produise les mêmes effets que celle du III^e volume et il ne désirait donc pas tenter à nouveau de se procurer clandestinement des objets d'Herculanum pour Caylus. Celui-ci lui répondit « je sens toute la difficulté de voler Herculanum; mais il est toujours bon d'avoir le vol en vue. Ce qu'on n'a pas fait un jour, on le fait un autre »¹¹⁴⁹.

Lorsque le IV^e volume du *Recueil d'Antiquités* parut, Caylus rassura Paciaudi en lui écrivant : « Le IV^e volume est parti et doit être à présent bien près de Parme. N'ayez aucune inquiétude sur ce qu'il contient d'Herculanum. Je vous le répéterai : un instrument de chirurgie très commun que tout le monde a pu voler, comme on ramasse une épingle, et le dessus ou la margelle d'un puits, simplement de marbre, mesuré et dessiné dans les fouilles par un architecte de mes amis »¹¹⁵⁰. Paciaudi conseilla quand même, par précaution, de n'envoyer à Tanucci cet ouvrage que « dans un temps plus convenable », c'est-à-dire quand M. Basquiat et lui-même seront rentrés à Rome¹¹⁵¹.

La colère de Tanucci n'empêcha pas Caylus de continuer à publier quelques objets provenant d'Herculanum, non pas parce qu'il les avaient en sa possession, mais parce qu'il en avait les dessins, sans doute rapportés par des artistes ayant séjourné à Naples. « Voici les seuls monuments d'Herculanum dont il m'ait été possible d'avoir des dessins » écrit-il avant de développer le commentaire de deux planches du VI^e volume du *Recueil d'Antiquités*¹¹⁵². Il était persuadé de jouer là un mauvais tour à Tanucci, qui pourrait « le faire sauter »¹¹⁵³. Il réitère son forfait dans le VII^e volume, en publiant sept planches d'après « quelques-uns des dessins d'Herculanum »¹¹⁵⁴. « Je suis sûr de leur fidélité » écrit-il à Paciaudi¹¹⁵⁵. Il souligne encore une fois dans son commentaire la grande difficulté avec laquelle il a réussi à se procurer ces dessins, retirant une certaine fierté de s'être joué des autorités napolitaines¹¹⁵⁶.

¹¹⁴⁹ Nisard I, p. 128, lettre du 15 janvier 1760.

¹¹⁵⁰ Nisard I, p. 262, lettre du 12 octobre 1761. Les dessins mentionnés par Caylus sont ceux de l'architecte Soufflot, qui s'était rendu à Herculanum en 1750.

¹¹⁵¹ Serieys 1802 (2), p. 275, lettre de Naples, du 3 novembre 1761. Basquiat était l'ambassadeur de France à Naples.

¹¹⁵² Caylus *Recueil*, VI, p. 206, pl. LXVI et LXVII.

¹¹⁵³ Nisard I, p. 281, lettre de Caylus à Paciaudi du 5 juin 1762.

¹¹⁵⁴ Nisard II, p. 55, lettre du 8 novembre 1764.

¹¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹¹⁵⁶ « Je donne ce que je n'ai pu avoir qu'avec beaucoup de difficulté » Caylus *Recueil*, VII, p. 168. Il faudrait s'interroger sur la façon dont il a pu se procurer ces dessins. D'après son commentaire, les objets représentés sont conservés au cabinet de Portici. Est-ce une personne travaillant au musée qui lui aurait donné ?

L'obsession de Caylus pour obtenir des objets provenant d'Herculanum était un défi envers Tanucci, car il jugeait que le ministre napolitain entravait le savoir antiquaire en empêchant la diffusion du matériel retrouvé en fouille.

Caylus désirait avoir des objets et des manuscrits provenant de ce site pour les expliquer et les publier. Il tentait de se mesurer à l'Accademia Ercolanese en présentant à Tanucci son *Recueil de peintures antiques*. « Croyez vous que cet ouvrage, qui donne beaucoup dans l'œil, me raccommode avec lui ? J'imagine que le brillant de cette bagatelle lui donnera au contraire de l'humeur. Mais que m'importe ? Je serai tout en douceur charmé de lui faire de la peine » écrit-il à ce propos à Paciaudi¹¹⁵⁷. La publication de manuscrits d'Herculanum, dont il a réussi à se procurer une copie, obéit à la volonté délibérée de mettre Tanucci en colère : « Leur exposé seul fait avec la modestie convenable, quand on n'a pas vu soi-même, suffiront pour le faire fumer » écrit-il à Paciaudi¹¹⁵⁸. Il engage Paciaudi à faire de même : « Comme vous connaissez personnellement le vilain Tanucci, si vous trouviez quelque chose qui puisse le piquer et le fâcher, mais toujours sur le ton doux et poli que j'ai pris, ajoutez-le » écrit-il au sujet de l'avant-propos qu'il souhaite mettre pour les planches d'Herculanum du VI^e volume du *Recueil*¹¹⁵⁹.

Les autorités napolitaines doutent cependant de la provenance des objets publiés par Caylus : « Ils n'en croient pas possible le vol, ou ils veulent du moins le faire croire impossible »¹¹⁶⁰. Ils n'ont sans doute pas tort, car au moins l'un de ces objets, le *Satyre agenouillé* n'est pas antique et ne vient pas de Naples¹¹⁶¹. Nombreuses sont les antiquités ou contrefaçons vendues à Rome ayant comme provenance supposée Herculanum. Or, comme le remarque Paciaudi, « si l'on vole quelque chose dans l'Herculanum, on l'emporte bien loin à vendre »¹¹⁶².

La rivalité entre Caylus et la cour de Naples au sujet de la publication par l'antiquaire de quelques objets provenant d'Herculanum obtenus clandestinement montre à quel point les autorités napolitaines, et en particulier le ministre Tanucci, attachait de l'importance à la confidentialité des découvertes. En retour, l'attrait du public pour ces découvertes était très grand et la curiosité des collectionneurs était attisée par le fait que peu d'objets avaient été

¹¹⁵⁷ Nisard I, p. 293, lettre du 6 février 1763.

¹¹⁵⁸ Nisard I, p. 328, lettre du 27 juin 1763.

¹¹⁵⁹ Nisard I, p. 320, lettre du 20 juin 1763.

¹¹⁶⁰ Lettre de Paciaudi au comte de Caylus, de Naples, le 1^{er} août 1761, *Serieys* 1802 (2), p. 254.

¹¹⁶¹ Il s'agit d'un bronze de la Renaissance, attribué à l'atelier de Desiderio da Firenze et daté de 1530-1550, voir Caylus 2002, p. 144, n° 60. Il est probable que la bague envoyée par Alfani à Caylus représentant un chat poursuivant une souris ne provienne pas non plus d'Herculanum.

¹¹⁶² *Serieys* 1802 (2), p. 92, lettre du 5 décembre 1759.

publiés par l'Accademia Ercolanese. Cela fut une aubaine pour les marchands romains qui purent vendre facilement n'importe quelle œuvre, pourvu qu'elle paraisse antique et qu'ils lui donnent comme provenance Herculaneum¹¹⁶³. Les autorités napolitaines s'inquiétaient du vol de leurs objets, qui étaient ensuite vendus clandestinement, alors qu'en réalité peu d'œuvres furent prises sur les fouilles, le contrôle étant suffisamment strict.

(3) *piquetage des peintures*

Le roi de Naples ne voulait pas que le matériel retrouvé en fouilles apparaisse clandestinement sur le marché antiquaire. Il tenait tout particulièrement aux peintures, qui faisaient que sa collection était unique en Europe. Or, au fur et à mesure que les fouilles avançaient le nombre de fragments déposés allait grandissant et commençait à poser des problèmes de place. C'est pour cela que les responsables des fouilles décidèrent de sélectionner les fragments à déposer, délaissant les motifs dont on avait déjà des exemples au musée ou les peintures trop lacunaires. Cependant, les autorités napolitaines étaient bien conscientes que les fragments qu'elles ne prélevaient pas auraient intéressé n'importe quel autre musée européen¹¹⁶⁴. Pour éviter que ces morceaux ne soient volés, la décision fut prise de les détruire. Le lendemain du jour où Tanucci demanda à Cerisano de faire une enquête sur les peintures d'Herculaneum en vente à Rome, c'est-à-dire le 4 décembre 1757, il ordonna à Paderni la destruction des petits motifs laissés *in situ*¹¹⁶⁵. Le fait que les deux décisions soient prises en même temps n'est pas un hasard. Lorsque l'enquête de Naples sur les peintures de Rome débuta, les autorités napolitaines étaient persuadées qu'il s'agissait de peintures d'Herculaneum. Elles étaient donc soucieuses de mettre fin à ce qu'elles prenaient pour un vol. Or, quand l'affaire fut résolue les peintures continuent à être détruites, sans doute par mesure de précaution¹¹⁶⁶.

Camillo Paderni, nous l'avons vu, décidait des motifs à prélever pour le musée. Il s'occupait donc, par la même occasion, de piqueter, voir de mettre à terre les peintures qui ne l'intéressaient pas. Soulignons maintenant la duplicité du directeur du musée de Portici. Celui-ci était en effet un grand ami de Guerra et il est fort probable qu'il ait été son complice.

¹¹⁶³ Nous venons de le voir pour les peintures antiques mais cela s'applique aussi aux sculptures, bronzes, terres cuites (etc). Voir *infra*.

¹¹⁶⁴ (...) *li musei di Roma, Firenze, di Francia, di Germania farebbero gran feste a tali tonache*, lettre de Tanucci à Charles de Bourbon du 3 avril 1764, citée par D'Alconzo 2002, p. 51. Paola D'Alconzo consacre un long paragraphe à la question de la destruction des peintures dans son ouvrage, D'Alconzo 2002, p. 47-54.

¹¹⁶⁵ D'Alconzo 2002, p. 49.

¹¹⁶⁶ *Ibidem*.

Il devait donc savoir que les peintures en vente à Rome ne venaient pas d'Herculanum, mais de l'atelier du faussaire. Cela ne l'empêcha pas, comme nous l'avons vu précédemment, de détruire les enduits, sans penser que ceux-ci puissent être véritablement prélevés¹¹⁶⁷.

Cette pratique fut poursuivie plusieurs années ensuite, jusqu'à ce qu'Alcubierre commence à émettre des critiques à ce sujet, en 1764¹¹⁶⁸. Elle est dénoncée par Winckelmann, qui en eut vent lors de son troisième séjour à Portici¹¹⁶⁹.

Cette méthode pour éviter le vol semble avoir été efficace car une seule disparition de peinture a pu être notée. Elle advint en 1764, lorsque cinq fragments prêts à être déposés furent dérobés par des inconnus¹¹⁷⁰. La peur que les enduits antiques d'une couleur monochrome soient volés à Herculanum et réutilisés pour faire des contrefaçons à Rome est infondée. En effet, les faussaires pouvaient se procurer des fragments d'enduit antique bien plus facilement qu'à Naples, en descendant dans les catacombes romaines¹¹⁷¹. La destruction des enduits peints par la cour napolitaine doit être regardée aujourd'hui comme la volonté de garder l'exclusivité sur les fouilles, quel qu'en soit le prix. D'ailleurs, les enduits détruits à Herculanum étaient ceux qui avaient peu de valeur aux yeux des fouilleurs, car un grand nombre de peintures similaires se trouvaient déjà au musée de Portici.

2. Un terrain propice à l'apparition de contrefaçons d'antiquités

La supercherie de Guerra a bien fonctionné, sans doute au-delà de ses espérances. Aidé par quelques personnalités du milieu antiquaire, il a pu fabriquer un grand nombre de contrefaçons¹¹⁷² et les vendre aux collectionneurs et voyageurs du Grand Tour de passage à Rome. Le succès de son entreprise est dû au contexte particulier dans lequel elle a été développée. Depuis la fin du XVII^e siècle, les peintures antiques prenaient de plus en plus d'importance aux yeux des collectionneurs, romains tout d'abord, puis étrangers. Nous avons vu le cas du Docteur Mead. Lorsqu'Herculanum fut découverte, c'est grâce au fait que Canart avait remarqué à Rome l'intérêt porté aux peintures antiques par les voyageurs et

¹¹⁶⁷ On peut se demander pourquoi Paderni n'a pas réalisé des faux lui-même. Sans doute avait-il peur pour sa place qui lui permettait d'avoir des activités annexes tolérées par le roi de Naples et assez lucratives.

¹¹⁶⁸ D'Alconzo 2002, p. 49. Selon l'étude de D'Alconzo, il apparaît qu'Alcubierre fait cette critique essentiellement dans le but de faire du tort à Paderni. Cette pratique avait cours depuis plusieurs années sans qu'il ait estimé bon d'émettre des réserves.

¹¹⁶⁹ *Ibidem.*

¹¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹¹⁷¹ Voir p. 182.

¹¹⁷² Piaggio en mentionne au moins soixante-douze, conservées au Collège Romain, cf Bassi 1908, p. 324.

collectionneurs étrangers que les premiers fragments d'enduit peint furent déposés. Les amateurs de peinture antique étaient curieux de ces découvertes et, celles-ci étant tenues secrètes, les moindres informations les concernant étaient très prisées. A Rome, plusieurs collectionneurs partageaient sans doute le souhait de Caylus, d'acquérir, quels qu'en soient les moyens, des fragments d'enduit peint ou d'autres objets provenant d'Herculanum. Mais les marchands, antiquaires et artistes ne pouvaient répondre à cette demande. La fabrication de contrefaçons était alors presque une évidence : elle permettait de combler un vide.

a) La Muse de Cortone

Les fausses peintures antiques réalisées par Guerra ne furent pas les premières du genre. Nous avons vu que plusieurs contrefaçons se trouvaient dans la collection du Docteur Mead, et avant cela, à la fin du XVII^e siècle, dans la collection Barberini. La supercherie de Guerra n'était pas nouvelle, mais elle s'est distinguée par son ampleur. Auparavant, le nombre de contrefaçons de peintures antiques était limité, reflétant le faible corpus d'œuvres retrouvées en fouilles. Avec la découverte d'Herculanum, il ne semblait pas étrange qu'un grand nombre d'enduits peints romains apparaisse sur le marché.

Les découvertes d'Herculanum, qui furent à l'origine de la supercherie de Guerra, entraînèrent la réalisation d'une autre contrefaçon, *La Muse de Cortone*¹¹⁷³. Il s'agit d'une peinture sur ardoise représentant la muse Polymnie en buste, accompagnée de sa lyre. Elle fut prétendument retrouvée dans un champ proche de la ville de Cortone en 1694, par un paysan qui l'aurait prise pour une image de la Madone et s'en serait ensuite servi comme porte pour son poêle. Le propriétaire du terrain, Ranieri Tommasi, se rendant chez le paysan son locataire, aperçut l'œuvre et reconnut en elle une pièce rare. Il s'en empara et la peinture fut montrée en 1744 à la discussion des notables de Cortone, dont le compte-rendu était porté dans les *Notti Corritane*. Lors de cette discussion, qui se tint chez Niccolò Vagnucci devant une assemblée s'intéressant (entre autres) à l'Antiquité, le maître de maison présenta l'œuvre, comme une peinture à l'huile sur ardoise représentant un buste de femme à demi nue, avec un instrument. *Alcuni l'hanno creduta una Musa*, peut-on lire dans les *Notti Coritane*. Il ne fut fait nullement mention alors d'une peinture antique. Ce n'est que quelques années plus tard que Marcello Venuti, dans son ouvrage sur les peintures d'Herculanum, présenta la *Muse* comme une peinture grecque antique¹¹⁷⁴. Venuti insista sur la rareté de cette œuvre, car il

¹¹⁷³ Voir catalogue fiche 12. Voir également De Vos 1985 (1), p. 69-71.

¹¹⁷⁴ Venuti 1748, p. 114-115.

s'agissait d'un *pinax*, et non d'une peinture murale comme il y en avait tant à Herculaneum : *Non vi restando nè meno un vestigio nel mondo delle antiche dipinte tavole, se pure non volessimo eccetuarne una pietra lavagna dipinta, che essendo stata ritrovata in un sotterraneo nel Territorio di Cortona alcuni anni sono (...) rappresenta questa una Musa coronata di lauro, a cui pende dagli omeri un musicale strumento*¹¹⁷⁵. Selon lui l'œuvre possède une couche de vernis, dont la nature est inconnue, qui pourrait être le vernis d'Apelle¹¹⁷⁶. La Muse est donc présentée par Venuti comme une œuvre unique, de plus grande valeur que les peintures d'Herculaneum qu'il décrit juste avant. Ainsi, la ville de Cortone possédait l'unique exemple de *pinax* retrouvé à ce jour. Elle pouvait donc rivaliser avec Naples en matière de peinture antique.

La *Muse de Cortone* n'est pas une peinture antique. Elle a été réalisée vraisemblablement à l'huile, comme cela est mentionné dans les *Notti Coritane*, sur une plaque d'ardoise, et cette technique n'a rien d'antique¹¹⁷⁷. Le style de la figure est également moderne. La composition est proche d'une peinture représentant un acteur et un citharède, retrouvée au tout début des fouilles d'Herculaneum¹¹⁷⁸. Il est probable que cette œuvre ait servi de modèle pour la *Muse de Cortone*, dans ce cas, celle-ci aurait été peinte entre 1739 et 1744 par un artiste qui connaissait la peinture d'Herculaneum, soit par un dessin, soit parce qu'il l'avait vue de ses propres yeux. Mariette De Vos émet l'hypothèse que la Muse ait été commandée par Marcello Venuti afin de redonner du prestige à sa ville natale, dans laquelle il retourne s'installer après avoir quitté la cour de Naples. Venuti, qui était parti de Naples avec amertume, en estimant qu'il n'avait pas été jugé à sa juste valeur, aurait joué un tour aux autorités napolitaines en affirmant que la peinture antique la plus rare qui existe avait été retrouvée dans sa ville natale¹¹⁷⁹. Un second affront fait à ces mêmes autorités était la publication de son livre sur les découvertes d'Herculaneum, alors qu'il était strictement interdit de divulguer la moindre information sur les fouilles. Le livre de Venuti était encore plus préjudiciable pour la cour de Naples qu'il a été rédigé par l'ancien directeur des fouilles¹¹⁸⁰.

Quel est l'artiste que Marcello Venuti aurait contacté pour réaliser la *Muse* ? Il est évident, comme Mariette De Vos l'a démontré dans son article, qu'il s'agissait probablement d'un

¹¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷⁷ La technique de peinture à l'huile sur ardoise fut très répandue au XVII^e siècle, en particulier à Florence.

¹¹⁷⁸ De Vos 1985 (1), p. 72. Cette peinture, déposée le 7 juillet 1739.

¹¹⁷⁹ Pour l'amertume de Venuti, voir Gallo 1985, p. 54.

¹¹⁸⁰ Voir p. 152.

peintre au fait des découvertes d'Herculanum, et ce très précocement. Selon elle, Marcello Venuti a probablement commandée la *Muse* avant son départ de Naples, en juin 1740. Peut-être était-ce l'un des artistes travaillant dans l'atelier de Canart, ayant eu sous les yeux les peintures antiques, ses modèles, et sous la main des plaques d'ardoise, le support utilisé pour peindre la *Muse*.

L'œuvre est d'une belle qualité, elle a été exécutée par un peintre assez habile. Elle pourrait être de Guerra, si celui-ci était déjà en relation avec l'atelier de Portici au début des années 1740¹¹⁸¹. Cependant il semblerait qu'il n'y ait été embauché qu'à partir de 1750. De plus, Guerra était décrit comme un peintre médiocre et les œuvres qu'il nous a laissées tendent à le confirmer. Il est donc plus probable qu'un autre artiste que lui a peint la *Muse*. Marcello Venuti est sans doute allé le chercher à Rome, dans le cercle des peintres copiant les antiquités. L'artiste le plus renommé alors pour copier les peintures antiques était Camillo Paderni, qui venait de dessiner les planches pour l'ouvrage de Turnbull. Paderni et Venuti s'étaient rencontrés à Naples, lorsque Paderni était venu visiter les fouilles d'Herculanum avec son ami Canart. L'artiste avait proposé à Venuti de copier les peintures d'Herculanum avant que leurs couleurs ne pâlisent. Camillo Paderni semble donc avoir été le candidat idéal pour réaliser la contrefaçon que Marcello Venuti projetait de faire. Paderni avait peut-être dans son atelier une copie de *L'Acteur et le citharède*, qu'il avait vu dans l'atelier de Canart lors de sa visite¹¹⁸². De plus, le caractère de ce personnage, révélé par les mémoires du père Piaggio, laisse penser qu'il eût peu de scrupules à peindre cette œuvre¹¹⁸³. Paderni l'aurait-il fabriqué sur place, à Portici, avec l'aide de Canart, qui lui aurait fourni l'huile et l'ardoise, présente en abondance dans son atelier ? Cela est possible. L'œuvre de Paderni se réduisant aujourd'hui à deux tableaux (dont un seul lui est attribué avec certitude, voir fig. 28) et à quelques dessins, il est difficile de faire une étude stylistique qui permettrait de lui attribuer la *Muse*¹¹⁸⁴.

Guerra ne fut semble-t-il pas le seul à avoir eu l'idée de fabriquer des peintures antiques. D'autres artistes et antiquaires y avaient pensé avant lui, et d'autres y pensèrent après lui. La réalisation de contrefaçons se développa lorsque le contexte fut favorable à leur apparition.

¹¹⁸¹ C'est l'hypothèse de Mariette De Vos. De Vos 1985 (1), p. 70.

¹¹⁸² Paderni a copié beaucoup de peintures et d'objets lors de sa visite à Herculanum et Portici. Alcubierre s'en est plaint au roi, voir p. 142 et suiv.

¹¹⁸³ Faldi émet l'hypothèse que la *Muse* aurait été peinte par Gian-Domenico Campiglia, s'appuyant sur une ressemblance avec l'une de ses peintures. Faldi 1977, p. 504-507

¹¹⁸⁴ Forcellino 1999, p. 14-17. L'un d'eux est *Circé et Ulysse* et l'autre est un *Paysage avec vue de Tivoli*. Tous deux sont dans des collections privées ; des dessins originaux de Paderni se trouvent dans le manuscrit conservé à l'Ecole Française de Rome, intitulé *Monumenti Antichi*.

Marcello Venuti a cherché à jouer un tour au roi de Naples, Giuseppe Guerra se jouait des collectionneurs et voyageurs étrangers à Rome, voyons maintenant comment un faux peut être réalisé pour mettre à mal l'orgueil d'un antiquaire en particulier.

b) Jupiter et Ganymède

Revenons maintenant à Winckelmann, qui en 1762 se moquait des dupes de Guerra, et dont les propos faisaient penser qu'il était bien trop au fait des antiquités pour se laisser tromper. Lui aussi s'est intéressé à la peinture antique, au point d'en consacrer plusieurs pages dans son *Histoire de l'art dans l'Antiquité*. Ces œuvres étaient pour lui une manière d'étudier les Anciens et leurs coutumes, c'étaient des témoignages de l'Antiquité. Aussi, lorsque Gian-Battista Casanova lui parla de peintures retrouvées dans les environs de Rome, cela éveilla sa curiosité¹¹⁸⁵. Ces peintures d'une grande qualité avaient été déposées en secret et placées dans la collection du Chevalier Diel de Marsilly, un Français originaire de Normandie, qui s'était installé à Rome en 1756¹¹⁸⁶. L'une de ces peintures, représentant *Jupiter et Ganymède*, dû être détachée en plusieurs fragments afin que cela passe inaperçu des autorités romaines. Ces découvertes devaient être tenues secrètes et seules quatre personnes connaissaient l'existence des ces fresques, Diel de Marsilly, Mengs, Casanova et Winckelmann¹¹⁸⁷.

Winckelmann obtint par l'intermédiaire de Casanova l'autorisation d'aller voir l'une de ces peintures chez Diel de Marsilly. *Es ist außer Rom ein Gemählde gefunden worden, (ich weiß aber noch nicht eigentlich, an welchem Orte), welches das schönste Gemählde ist*, écrit-il après l'avoir vue¹¹⁸⁸. Dans une lettre adressée au comte de Wackerbarth, datée de novembre 1760, il ne tarit pas d'éloges sur la peinture : (...) *mi Senti quasj tratto fuor di me stesso da quella Pittura*¹¹⁸⁹. Winckelmann est surtout frappé par le personnage de Ganymède : *Non presumo di voler descrivere la bellezza di questa figura di un giovanetto di sedici anni, (...) vi vorrebbe il sublime Penello e la Magia del colorito del Raffaele di tempi nostri, del pittor di bellezza del nostro Mengs*¹¹⁹⁰.

¹¹⁸⁵ Gian Battista Casanova, peintre et graveur, travaillait alors aux illustrations de l'ouvrage de Winckelmann, *Monumenti Antichi Inediti*, Rome, 1821, [1ère édition : Rome, *a spese dell'autore*, 1767].

¹¹⁸⁶ Winckelmann 2005, p. 419.

¹¹⁸⁷ Dans une lettre au comte de Wackerbarth-Salmour, datée du 15 novembre 1760; Winckelmann écrit que seules quatre personnes partagent ce secret (en plus de lui, probablement). La quatrième personne est probablement Mme Smith, qui habitait chez Diel de Marsilly et qui hérita de la peinture.

¹¹⁸⁸ Winckelmann, lettre du 9 décembre 1760 à Wiedewelt, Winckelmann, *Briefe*, II, p. 107.

¹¹⁸⁹ Lettre de Winckelmann au comte Wackerbarth-Salmour, du 15 novembre 1760, Winckelmann 1987, p. 32.

¹¹⁹⁰ *Ibidem*.

Winckelmann apprit quelques mois plus tard, toujours par Casanova, que deux autres peintures avaient été déposées et placées chez Diel de Marsilly. Mais elles furent rapidement vendues et elles partirent pour l'Angleterre avant que Winckelmann n'ait eu le temps de les voir¹¹⁹¹. Casanova lui présenta les copies qu'il avait pu faire avant que les peintures ne quittent Rome¹¹⁹². *Le due pitture posteriori staccate in pezzi (...) furono disegnatte anche da questo (Casanova) e mandate in Inghilterra prima che ne trapelasse la minima notizia*¹¹⁹³.

Winckelmann considérait que ces découvertes étaient importantes, c'est pourquoi il décrit dans son *Histoire de l'art* cinq fragments de la collection Diel de Marsilly : *Jupiter et Ganymède, la légende d'Erichthonios, les Danseuses, Apollon et Hyacinthe, Thétis*, et mentionne deux autres peintures dont il ne donne pas le nom, sans doute parce qu'il ne les connaissait pas, ne serait-ce qu'en reproduction¹¹⁹⁴.

La peinture de *Jupiter et Ganymède* fut celle qui retint le plus son attention¹¹⁹⁵. « Alors que, pendant une longue période, on n'avait découvert à Rome et aux alentours aucune peinture antique en bon état de conservation et qu'il restait peu d'espoir d'en trouver, on vit apparaître, en septembre de l'an 1760, une peinture d'une qualité telle qu'on n'en avait jamais vu jusque-là, éclipsant même les peintures d'Herculanum alors connues. Il s'agit d'un Jupiter assis (...) s'appêtant à embrasser Ganymède (...). Le favori de Jupiter est sans conteste une des plus belles figures que nous ait légué l'Antiquité, et je ne trouve rien de comparable à son visage »¹¹⁹⁶.

Les autres peintures, qu'il n'avait pas vues, furent également décrites et les deux dessins de Casanova furent gravés et publiés dans la première édition de *l'Histoire de l'art*. Winckelmann trouvait un intérêt à ses peintures, sans doute par leur sujet, ainsi que pour les vêtements des personnages qui selon lui témoignaient du fait qu'il « pourrait s'agir des plus anciennes de toutes les peintures antiques »¹¹⁹⁷.

¹¹⁹¹ Ces peintures auraient été vendues 3500 écus. *Ibidem*.

¹¹⁹² Pelzel Thomas, « Winckelmann, Mengs and Casanova: A reappraisal of a famous eighteenth century forgery », *The Art Bulletin*, vol. LIV, 1972, p. 305.

¹¹⁹³ Lettre de Winckelmann à Bianconi, fin septembre 1761, Winckelmann, *Briefe*, II, p. 177-178, cité par Röttgen Steffi, « Storia di un falso: il Ganimede di Mengs », *Arte Illustrata*, vol. VI, n° 54, 1973, p. 267, appendice 8. Dans cette même lettre, Winckelmann désigne Diel comme son ami, il se sont probablement rencontrés par l'intermédiaire des peintres Casanova et Mengs.

¹¹⁹⁴ Winckelmann 2005, p. 422-423, Pelzel 1972, p. 308, Röttgen 1973, p. 258. L'épisode relatif à la légende de Thétis est cité par Winckelmann comme une peinture mettant en scène Neptune, Junon et Athéna.

¹¹⁹⁵ Pelzel remarque qu'il est étonnant que Winckelmann n'en ait pas publié une reproduction. Sans doute la peinture était-elle déjà passée chez les héritiers de Diel de Marsilly qui en interdirent la copie. Il est possible également que Winckelmann n'ait pas obtenu l'autorisation de la publier. Voir Pelzel 1972, p. 306, note 34.

¹¹⁹⁶ Winckelmann 2005, p. 418.

¹¹⁹⁷ *Ibidem*.

Peu après la publication de son *Histoire de l'art*, Winckelmann s'aperçut qu'il avait été trompé par Casanova¹¹⁹⁸ : les deux dessins des peintures qu'il lui avait fourni avaient été entièrement inventés par l'artiste. Les peintures que Winckelmann ne pouvait voir parce qu'elles avaient été envoyées en Angleterre n'avaient semble-t-il jamais existé¹¹⁹⁹. *Ich bin von einem in Rom beschriebenen Betrüger, welcher sich ehemahls meiner Freundschaft rühmen können, zu eben der Zeit, da ich ihn des größten Vertrauens würdigte, mit Nachrichten von alten Gemälden hintergangen worden, die von diesen bößhaften Menschen erdichtet und untergeschoben sind*¹²⁰⁰.

Pour réaliser ces dessins, Casanova s'était inspiré de modèles antiques, certains pris sur les peintures d'Herculanum publiées dans les *Antichità*, d'autres sur des compositions de son maître, Mengs : la Junon de la *Légende de Thétis* est représentée un sceptre à la main, « ainsi qu'une figure d'Herculanum » comme le remarque Winckelmann¹²⁰¹, alors que les *Ménades dansant* sont inspirées des muses de la peinture du Parnasse réalisée à la villa Albani par Mengs¹²⁰².

Blessé dans son orgueil et pris de rage, Winckelmann demanda à son éditeur parisien, Walther, de retirer de l'édition française de son ouvrage les deux gravures correspondantes et de supprimer le passage concernant les peintures de Diel de Marsilly¹²⁰³. Il fit même détruire les plaques, mais une édition française pirate de *l'Histoire de l'art* parut en 1766 avec les contrefaçons¹²⁰⁴. Winckelmann chercha à punir Casanova et lui fit un procès pour un autre motif, la falsification de lettres de change, qui le condamna à dix ans de galère¹²⁰⁵. Mais Casanova, qui entre temps avait été embauché à la cour de Dresde, bénéficia de protections et ne purgea jamais cette peine. De plus, il se vanta d'avoir trompé Winckelmann, obligeant celui-ci à avouer qu'il s'était laissé prendre et à rendre publique la tromperie¹²⁰⁶.

¹¹⁹⁸ Winckelmann, dans une lettre à Füssli datée du 19 juin 1765, qualifie Casanova de « furfante », voir Röttgen 1973, p. 258.

¹¹⁹⁹ C'est la thèse de Pelzel, que Röttgen n'exclut pas. Pelzel 1972, Röttgen 1973.

¹²⁰⁰ Lettre de Winckelmann à Heyne, du 4 janvier 1766, Winckelmann, *Briefe*, III, p. 151, citée par Röttgen 1973.

¹²⁰¹ Winckelmann 2005, p. 422-423. Daniela Gallo remarque que la « figure d'Herculanum » mentionnée ici est publiée dans le volume I des *Antichità*, pl. 24. Il s'agit d'une danseuse.

¹²⁰² Röttgen 1973, *passim*.

¹²⁰³ Lettre du 18 janvier 1766, citée par Röttgen 1973.

¹²⁰⁴ Pelzel 1972, p. 311. Winckelmann déclarera qu'elles sont clandestines dans la *Gazette littéraire de l'Europe*, VIII, Paris 1766, p. 425 (non consulté).

¹²⁰⁵ *Er (Casanova) ist hier vor weniger Zeit, als wenn er gegenwärtig wäre, wegen falscher Wechsel=Briefe in 10 Jahr Galeren=Strafe verdammet*. Lettre à Stosch du 15 novembre 1766, Winckelmann, *Briefe*, III, p. 219.

¹²⁰⁶ Pelzel 1972, p. 311, citant le *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen*, 14, 1er février 1766, p. 109-111, cité également dans *Briefe*, III, 151 et suiv.

Winckelmann reconnut donc avoir été trompé par les dessins de Casanova, mais il semblerait qu'il n'ait jamais été vraiment sûr que la peinture de *Jupiter et Ganymède* ait été un faux. Or cette peinture a vraisemblablement été fabriquée par l'un de ses deux amis, Mengs ou Casanova¹²⁰⁷. Winckelmann demanda à Walther de retirer le paragraphe entier sur les peintures de Diel de Marsilly, y compris le passage concernant le *Jupiter et Ganymède*. Il savait en tout cas que Mengs n'était pas étranger à l'affaire des fausses copies de Casanova car il se brouilla avec lui peu après s'être rendu compte qu'il avait été trompé par son graveur¹²⁰⁸.

Les doutes de Winckelmann sur l'authenticité du *Jupiter et Ganymède* sont apparus dès le moment où il a vu cette peinture car il écrit alors : (...) *io restai un pezzo tra l'dubio, non potendo quasi persuadere me stesso di quello che toccaj con le mani*¹²⁰⁹. Seulement il trouvait la peinture extrêmement belle, les détails de la composition proches de l'Antique, et il est probable qu'il ait eu envie d'y voir un original. Notons que le caractère homoérotique de la composition ainsi que la nudité de Ganymède l'ont probablement séduit. De plus, ses deux amis peintres, Mengs et Casanova, en qui il avait confiance, et dont il considérait le jugement, lui ont fait croire qu'ils prenaient cette oeuvre pour antique. Dès le moment où Winckelmann se rendit compte que Casanova l'avait trompé sur les dessins, et que Mengs était probablement complice¹²¹⁰, il comprit que le *Jupiter et Ganymède* pouvait être également une supercherie. Quelle déception cela a dû être pour lui, qui admirait tant cette oeuvre !

L'attribution de la peinture à Mengs paraît la plus plausible. Selon Azara, son biographe, Mengs aurait déclaré à sa sœur sur son lit de mort qu'il en était l'auteur¹²¹¹. Une lettre de Gian Ludovico Bianconi à Benvenuto Venuti, écrite avant 1781, témoigne du fait que le *Jupiter et Ganymède* a été réalisé par Mengs : *Un Giove (che) bacia Ganimedea, riconosciuto ora per*

¹²⁰⁷ Plusieurs articles ont été écrits à ce sujet. Les avis divergent suivant les auteurs. Pelzel retient que c'est Casanova qui l'aurait réalisé, Röttgen que l'auteur est Mengs. Cette dernière hypothèse est la plus convaincante et c'est celle qui sera retenue ici. Une étude technologique de cette peinture est actuellement en cours par une étudiante de Gabriella Prisco.

¹²⁰⁸ Röttgen 1973, *passim*. Winckelmann donne l'origine de cette brouille dans une lettre à Stosch datée du 15 novembre 1766, voir note 1210.

¹²⁰⁹ Lettre du 15 novembre 1760 au comte de Wackerbarth, Winckelmann 1987, p. 32.

¹²¹⁰ En effet, Mengs lui a fait croire qu'il a participé à la vente des peintures de la collection Diel et qu'il les a eues entre ses mains avant qu'elles ne partent en Angleterre. Winckelmann écrit en outre que Casanova et Mengs se sont associés pour le ridiculiser aux yeux du public : *es sey genug, zu sagen, daß er (Casanova) und Mengs sich vereinigt gehabt, wie ich zweif(le), mich vor der Welt lächerlich zu machen, und diesen Argwohn auf den letzten ist die Ursach eines ewigen Bruchs*. Lettre de Winckelmann à Stosch, du 15 novembre 1766, Winckelmann, *Briefe*, III, 219, cité par Pelzel 1972, p. 310.

¹²¹¹ Azara Fea 1787, p. XXXII.

*opera d'un noto bravo pennello moderno, che inutilmente ha cercato di nascondere la sua bella maniera*¹²¹². Le peintre qualifié de *bravo pennello moderno* n'est autre que Mengs¹²¹³.

Un autre fait qui pourrait être en faveur de cette attribution est la date de réalisation de cette œuvre. Winckelmann mentionne cette peinture en novembre 1760, l'œuvre a donc probablement été peinte peu de temps auparavant. Or, Mengs a effectué un séjour à Naples entre octobre 1759 et mai 1760¹²¹⁴. C'est à ce moment-là qu'il a commencé à s'interroger sur la technique de réalisation des peintures antiques et en a déduit qu'il s'agissait de peintures à fresque. Les questions qu'il se posait sur la technique l'ont sans doute conduit à tester ses hypothèses par la réalisation d'une œuvre à l'antique et c'est ainsi qu'il aurait eu l'idée de peindre le *Jupiter et Ganymède*. Casanova aurait proposé de faire passer l'œuvre pour antique afin de tromper Winckelmann et Mengs n'aurait pu avouer la vérité à son ami par la suite¹²¹⁵.

Le *Jupiter et Ganymède* est donc une œuvre qui n'a sans doute pas été réalisée avec une intention délictueuse, bien que son auteur l'ait ensuite fait passer pour antique. La supercherie, probablement une idée de Casanova, a été mise au point par lui en accord avec Mengs, l'auteur de l'œuvre et Diel de Marsilly, un de leurs amis, dans le rôle du collectionneur. Le but de cette farce était de tromper Winckelmann, peut-être pour un temps délimité, mais la réaction de l'historien face à cette œuvre a sans doute conduit les auteurs de la supercherie à se taire, de peur de le décevoir. Casanova a ensuite eut l'idée de continuer à tromper l'historien en lui faisant croire que d'autres peintures avaient été retrouvées. Il cherchait sans doute, en inventant une composition à l'Antique, à rivaliser avec son maître Mengs. Ce n'est pas un hasard si le *Jupiter et Ganymède* a été réalisé en 1760. En effet, l'histoire de Guerra venait d'être révélée et elle a sans doute donné des idées aux deux artistes. La fable qu'ils ont inventée à propos des peintures est proche de celle que Guerra servait à ses clients. Il est évident que ce faussaire a inspiré d'autres artistes, plus ou moins bien intentionnés. Nous allons voir maintenant que les contrefaçons d'antiquités ne se limitaient alors pas seulement aux peintures.

¹²¹² Lettre citée par Röttgen 1973, appendice XIX.

¹²¹³ *Ibidem*.

¹²¹⁴ *Ibidem*.

¹²¹⁵ Röttgen 1973, *passim*. Il est probable que Mengs ait voulu tester sa peinture à l'antique pour voir si elle était suffisamment proche des œuvres originales pour passer pour telle. Nous verrons que Winckelmann note plusieurs différences entre le *Jupiter et Ganymède* et les autres peintures antiques d'un point de vue technique, voir p. 329.

3. Autres types de contrefaçons

L'afflux à Rome de voyageurs du Grand Tour et la découverte d'Herculanum toute récente en ces années 1750-60 contribuèrent au développement du marché antiquaire et à l'apparition de contrefaçons de toutes sortes d'antiquités susceptibles d'être facilement transportées et ramenées en souvenir. Les monnaies, les bronzes, tout ce qui peut être imité facilement était contrefait afin d'être vendu aux amateurs désirant posséder un objet provenant de d'Herculanum ou de Pompéi. Si les contrefaçons ou pastiches de monnaies et de statues, abondaient, d'autres types d'objets, plus rares, étaient fabriqués. Le père Paciaudi, mentionnant de faux plats en bronze, écrit à ce propos au comte de Caylus : « L'art de falsifier les choses est ici parvenu à un tel degré, qu'il faut tenir les yeux bien ouverts »¹²¹⁶.

Il apparaît souvent, dans la correspondance entre Paciaudi et Caylus, que des objets étaient estimés « douteux » par les deux antiquaires. La plupart du temps, ces œuvres n'étaient pas publiées par Caylus dans son *Recueil d'Antiquités*, ce qui signifie qu'il avait fini par les penser « modernes » et donc n'avait pas jugé utile de les présenter¹²¹⁷. Guerra n'était donc pas un cas isolé et d'autres artistes et antiquaires suivirent son exemple.

a) Les reproductions d'antiquités

Le moyen de diffusion des œuvres le plus répandu était la gravure. Elle était le support d'étude de la plupart des antiquaires. Caylus et Winckelmann travaillaient souvent à partir de reproductions d'œuvres, car même s'ils avaient eu sous les yeux au moins une fois les originaux, cela leur permettait de les avoir en tête une fois qu'ils n'avaient plus la possibilité de les observer¹²¹⁸. Winckelmann, dans son *Histoire de l'Art dans l'Antiquité* émit cependant des critiques vis-à-vis de ce phénomène. Il était conscient qu'il est indispensable de travailler devant l'œuvre originale, car la reproduction est toujours erronée, ne serait-ce que par le style du dessinateur ou du graveur. Il n'a malheureusement pas toujours été possible pour lui d'observer ce principe, et nous venons d'évoquer le tour que lui a joué Casanova avec les dessins de son invention. Il ne fut pas le seul à subir ce genre de mésaventure, d'autres antiquaires furent trompés par les gravures dont ils se servaient. Notons que les erreurs de l'artiste n'étaient pas toujours intentionnelles.

¹²¹⁶ Serieys 1802 (2), p. 244, lettre du 18 juin 1761.

¹²¹⁷ Nisard en fait systématiquement la remarque.

¹²¹⁸ Sur le travail de Caylus et son opinion par rapport aux reproductions, voir Aghion 2002, p. 19-27.

Caylus en fit l'expérience plusieurs fois lorsqu'il travaillait à son *Recueil d'Antiquités*. En 1760, il reçut des dessins de plusieurs pièces d'antiquités faits par un élève en architecture de l'Académie de France, Victor Louis, pour lequel il avait « de l'estime »¹²¹⁹. Or le père Paciaudi lui apprit que les planches étaient des copies de dessins d'Hubert Robert « de sa composition, et un assemblage d'autres morceaux de fantaisie », que Louis avait « donnés pour des morceaux existants, qu'il prétend(ait) avoir vus, (et) avoir copiés sur les lieux ! »¹²²⁰. Caylus avait cru Louis et s'était « tué pour trouver les explications et concilier le romain avec l'étrusque; mélange bizarre qui n'existe que dans la tête du peintre »¹²²¹. D'autant que l'architecte avait « osé marquer le lieu où ces monuments se trouvent, lorsqu'ils n'ont jamais existé »¹²²². Il avait aussi copié des « choses vraies et réelles (qui) sont connues et (qui) ont été imprimées mille fois; comme le Sphinx de la maison de plaisance Albani. »¹²²³. « Dorénavant ne vous fiez qu'aux monuments que vous avez sous les yeux, et aux dessins qui vous sont envoyés par de véridiques et honnêtes connaisseurs. » conseilla Paciaudi à Caylus. Caylus après cette affaire conçut une grande haine envers Victor Louis et cela porta préjudice à la carrière de l'architecte pendant une partie de sa vie¹²²⁴.

Nous avons vu dans un chapitre précédent que Francesco Bartoli et Gaetano Piccini, lorsqu'ils réalisaient des copies de peintures antiques, créaient parfois de nouvelles compositions afin d'augmenter le nombre de feuillets à vendre. La démarche de Casanova et celle de Victor Louis étaient sensiblement identiques : des œuvres étaient inventées sur le papier. Les dessins étaient présentés comme des reproductions d'œuvres qui n'avaient en réalité jamais existé. Ce procédé de contrefaçon est plus facile à réaliser qu'une véritable contrefaçon de peinture ou de sculpture, puisque le dessin ne reproduit pas la matière de l'œuvre, et les détails incongrus peuvent être interprétés comme des erreurs du dessinateur ou du graveur. Les historiens de l'art comme Caylus ou Winckelmann, qui dans leur travail s'appuyaient en grande partie sur

¹²¹⁹ Voir Serieys 1802 (2), p. 158, lettre du 22 juillet 1760. Victor Louis (1731-1800) séjourna à Rome trois ans, de 1756 à 1759.

¹²²⁰ *Ibidem*.

¹²²¹ *Ibidem*. Le peintre auquel Paciaudi fait référence est Hubert Robert, dont Louis a copié les dessins.

¹²²² Serieys 1802 (2), p. 164, lettre du 30 juillet 1760.

¹²²³ *Ibidem*.

¹²²⁴ Taillard Christian, notice internet sur le bicentenaire de la mort de Victor Louis. <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations2000/vlouis.htm>; le même type de mésaventure arrive à Caylus avec un bas-relief représentant la Reine Zénobie qu'il publie dans le sixième volume de son *Recueil d'Antiquités*, pl. XLV, III. L'œuvre, que lui et Paciaudi prennent pour antiques (voir Nisard I, p. 326, n. 2) est en réalité moderne. Ils ne la connaissent que par un dessin de Fauret, peintre français « de l'Académie de Paris ». Le dessinateur était probablement de bonne foi.

des dessins ou des gravures¹²²⁵ devaient être extrêmement vigilants sur ce point. C'est probablement pour cela qu'ils donnaient la préférence à certains graveurs, en lesquels ils avaient sans doute plus de confiance. Cela ne les mettait cependant pas à l'abri des supercheries.

Bien évidemment, ces deux antiquaires, tout comme les touristes du Grand Tour, ne furent pas dupés seulement par des contrefaçons de peintures ou de fausses reproductions. Les faussaires romains semblaient déborder d'imagination et inventèrent même des œuvres dont aucun texte antique ne faisait mention : les mosaïques en relief.

b) Les mosaïques en relief

Dans les années 1755-1760, quelques collectionneurs achetèrent à Rome des mosaïques en relief. Ces pièces, jamais vues auparavant, étaient constituées d'un enduit en stuc formant un bas-relief, orné de tesselles. En juillet 1759 le cardinal Albani en acquit une représentant un faune¹²²⁶. L'œuvre apparut aux antiquaires comme une pièce d'une grande importance : « (...) une découverte dans le règne de l'antique. (...)c'est la première fois qu'on a vu cette espèce de mosaïque. » écrit Paciaudi à son propos¹²²⁷.

Or, deux mois plus tard, il apparut que cette œuvre était une contrefaçon, au même titre que les peintures de Guerra. Paciaudi chercha des exemples de mosaïques en relief dans « toutes les ruines de palais, basiliques, temples, thermes, etc., où le pavé, les murs, les voûtes avaient des ornements de mosaïque, et (il ne put) trouver le moindre vestige de relief, même dans l'immense villa d'Adrien à Tivoli »¹²²⁸. Il en conclut que « le morceau que notre brocanteur, le cardinal Albani, a acheté, est moderne; » et ajouta qu'Albani « jure comme un Turc parce qu'il l'a payé bien cher »¹²²⁹.

Deux autres mosaïques en relief se trouvaient dans le Cabinet du roi à Paris au milieu du XVIII^e siècle, et avaient été publiées par Caylus. La première, décrite dans le III^e volume du *Recueil*, est un médaillon avec un portrait de femme, que Caylus identifie avec Vénus¹²³⁰. La seconde représente une jeune fille debout, tenant une fleur et avait comme provenance

¹²²⁵ C'est encore plus vrai pour Caylus que pour Winckelmann, car ce dernier se trouvait à Rome et avait plus facilement accès aux œuvres.

¹²²⁶ Je n'ai pu retrouver cette œuvre.

¹²²⁷ Lettre de Paciaudi au comte de Caylus du 10 juillet 1759, *Serieys* 1802 (2), p. 66.

¹²²⁸ *Serieys* 1802 (2), p. 81 Lettre XIX, 19 septembre 1759.

¹²²⁹ *Ibidem*.

¹²³⁰ Caylus *Recueil*, III, pl. LIX, II, p. 228-229. Voir catalogue C, fiche C8.

Herculanum¹²³¹. Caylus pensait que ces deux œuvres étaient d'époque romaine : il décrit la seconde mosaïque « comme une pièce d'époque romaine et de belle exécution »¹²³². Or cette œuvre, dont la composition est directement inspirée du bas-relief des *Heures dansantes*, autrefois dans la collection Borghèse, sortait probablement du même atelier que la mosaïque achetée par le cardinal Albani, et il en était de même pour le médaillon¹²³³. Malheureusement, leur mode d'entrée dans la collection royale n'est pas connu mais il y a de grandes chances pour qu'elles aient été achetées à Rome dans les années 1755-1760. Il est étrange, cependant, que Caylus ait pensé que ces pièces étaient antiques, alors que le père Paciaudi lui avait relaté la mésaventure du cardinal Albani avec une œuvre similaire. Aurait-il oublié cette anecdote ? Il semblerait que dans la première moitié du XIX^e siècle la non-authenticité de ces œuvres ait été oubliée. En effet, en 1836, Raoul Rochette dédia un petit paragraphe à ce type d'œuvre dans son ouvrage *Peintures antiques inédites*¹²³⁴. « Je remarquerai d'abord, comme une chose faite pour exciter quelque surprise, le silence qu'ont gardé, sur cette classe de travaux en mosaïque, exécutées en bas-relief, les antiquaires qui se sont occupés spécialement de la mosaïque », écrit-t-il¹²³⁵. Dressant un petit inventaire des mosaïques en relief qu'il connaissait, il cite une *Isis*, retrouvée en 1788 à la villa d'Hadrien et se trouvant dans la collection Borgia, un *Hercule au jardin des Hespérides*, conservé en Angleterre, dans la collection Pembroke, une *Espérance* et son pendant, un *Mercur*, conservés dans la collection de l'ancien archevêque de Tarente¹²³⁶. *L'Espérance*, dont il présente une gravure commentée, est une réplique de la mosaïque conservée au Cabinet des Médailles¹²³⁷. Enfin, il mentionne une mosaïque en relief conservée à Vienne, *Les Heures*¹²³⁸.

La mosaïque conservée à Wilton House fut décrite à la fin du XIX^e siècle par Michaelis dans son ouvrage sur les collections d'antiquités britanniques¹²³⁹. Selon Winckelmann, elle aurait

¹²³¹ Cette mosaïque est décrite dans le VI volume du *Recueil d'Antiquités* 1764, pl. LXXXVI, I, p. 274-275. Elle a été présentée comme une « Saison » à l'exposition *Caylus* qui s'est tenue au Cabinet des Médailles en 2002. Voir Caylus 2002, p. 148, n° 72 et Lavagne Henri, *Mosaïque, trésor de la latinité*, Paris, 2000, fig. 215. Voir catalogue C, fiche C9.

¹²³² Voir Aghion 2002, p. 148. La mosaïque est décrite dans le VI volume du *Recueil d'Antiquités*, pl. LXXXVI, I, p. 274-275. Caylus rappelle qu'il a décrit une autre mosaïque en relief dans le tome III de son *Recueil*, pl. LIX, n° II. Il pense que les deux œuvres sont de la même main.

¹²³³ Ce bas-relief est maintenant conservé au Louvre. Voir Lavagne 2000, fig. 215. Une autre œuvre pourrait avoir servi de modèle : il s'agit du *Chandelier Barberini* mentionné par Winckelmann. Winckelmann 2005, p. 179.

¹²³⁴ Rochette Raoul, *Peintures antiques inédites*, Paris, Imp. Royale, 1836, p. 394-396.

¹²³⁵ Rochette 1836, p. 428.

¹²³⁶ Rochette 1836, p. 394-396.

¹²³⁷ *Ibidem*.

¹²³⁸ *Ibidem*.

¹²³⁹ Michaelis 1882, p. 678, n° 27.

été offerte au début du XVIII^e siècle à Lord Pembroke par son ami Andrew Fountaine¹²⁴⁰. Cette œuvre, polychrome, copie un fragment antique conservé à la villa Albani¹²⁴¹. Michaelis note que c'est un faux et que ce type d'œuvre a été inventé au XVIII^e siècle¹²⁴². Il mentionne deux autres mosaïques en relief, celle conservée à Vienne et une autre qui se trouve à Madrid.

Selon Henri Lavagne ces mosaïques en relief auraient été fabriquées par Pompeo Savini, inventeur de cette technique particulière¹²⁴³. En effet, c'est lui qui a réalisé la mosaïque en relief *Les Heures dansantes* pour le cardinal Albani, qui est aujourd'hui conservée à Vienne, au Kunsthistorisches Museum¹²⁴⁴. La composition est une copie d'un bas-relief conservé au Louvre. Le cardinal l'aurait ensuite donné à Joseph II durant son séjour à Rome en 1769, comme une œuvre originale réalisée par son mosaïste¹²⁴⁵.

Les *Memorie per le Belle arti* louèrent Savini pour avoir retrouvé le moyen de faire des mosaïques en relief, comme dans l'Antiquité. Or, les mosaïques en relief antiques n'existent pas. La trouvaille du faussaire est cette fois-ci d'avoir créé un type d'œuvre qui n'existait pas dans l'Antiquité, et qui pour cela apparaissait exceptionnel et rare aux yeux des amateurs et antiquaires. Plusieurs années plus tard, Raoul Rochette loua ces œuvres, qu'il prenait pour antiques, même celle qui est conservée à Vienne, alors qu'à l'origine il était évident qu'elle avait été réalisée par Savini.

On peut rapprocher ces contrefaçons de la *Muse de Cortone*, qui avait surpris par sa nature, une peinture sur ardoise : cette technique intriguait les antiquaires qui n'en avaient jamais entendu parler, et pour cause, puisqu'il s'agissait d'une invention du faussaire. La supercherie des mosaïques en relief ne trompa pas longtemps, puisqu'il fallut seulement deux mois pour qu'elle soit révélée.

¹²⁴⁰ *Es ist aber von dieser Art nur ein einziges kleines Stück bekannt, welches der bekannte Ritter Fountaine, zu Anfange dieses Jahrhunderts, aus Rom nach Engeland geführet hat (...)*, Winckelmann, préface des *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* [1^{ère} édition Dresde, Walther, 1767], *Werke*, III, p. 33. Andrew Fountaine était proche de l'antiquaire Ficoroni. Voir Sutton 1981, III.

¹²⁴¹ Rochette 1836, p. 429. L'auteur note que ce bas-relief a été publié dans Zoega Giorgio, *Li bassirilievi antichi di Roma incisi da Tommaso Piroli colle illustrazioni di Giorgio Zoega*, Rome, F. Bourlié, 1808.

¹²⁴² (...) *it can no longer be doubted that mosaic relief is an invention of the last century only, and that all known examples are impostures forged at that period*, Michaelis 1882, p. 678.

¹²⁴³ Voir Lavagne 2000, fig. 215. Sur Pompeo Savini, voir aussi Ferrara Luciana, « Pompeo Savini, Venceslao Peter e il mobile neoclassico romano », *Palatino*, 1968, p. 256-262.

¹²⁴⁴ Ferrara 1968, p. 256.

¹²⁴⁵ *Ibidem*.

Il est possible que le cardinal Albani n'ait pas été étranger à cette tromperie, car Pompeo Savini travaillait pour lui. Le fait que l'un des sujets de ces mosaïques ait été copié d'un relief conservé à la villa Albani est un autre argument en faveur de cette hypothèse. Le cardinal avait la réputation d'être « tant soit peu fripon »¹²⁴⁶. Il fabriquait d'ailleurs des briques moulées, à l'antique, soit pour retrouver la technique antique, soit pour faire des faux¹²⁴⁷. « Rien n'est plus simple que de travailler les briques en relief, et le cardinal Albani n'a pas eu beaucoup de peine », écrit Caylus à ce propos¹²⁴⁸.

Notons que les mosaïques en relief réalisées par Pompeo Savini par la suite étaient connues, non pas pour leur « antiquité », mais comme œuvres réalisées avec une technique nouvelle et originale¹²⁴⁹.

c) Les bronzes et terres cuites

Au milieu du XVIII^e siècle, des bronzes prétendument antiques ont été fabriqués en parallèle avec la fabrication de fausses peintures antiques. Quelques-uns étaient présentés au Collège Romain et l'abbé Zarillo, lorsqu'il raconte sa visite au musée, écrit : « Ce jésuite (le père Contucci) me montre non seulement ces fausses peintures, mais encore des sistres, des lampes, des candélabres et d'autres pièces de bronze, qu'il disait sortis des fouilles d'Herculanum »¹²⁵⁰. Zarillo s'aperçut tout de suite que c'étaient des faux et dit au père Contucci « (...) quant à ces sistres et à ces bronzes, j'ose vous dire franchement aujourd'hui, qu'ils sont encore tout chauds du feu des forges romaines »¹²⁵¹.

Il est probable que ces œuvres soient à mettre en relation avec l'orfèvre et faussaire Charles Gropalesi, dont le père Paciaudi écrit : « Nous avons ici deux brocanteurs génois qui, aidés par l'orfèvre Charles Gropalesi, font de grandes faussetés »¹²⁵². Paciaudi lui avait d'ailleurs

¹²⁴⁶ Serieys 1802 (2), p. 317, lettre du 26 février 1763.

¹²⁴⁷ Nisard I, p. 70, n. 3.

¹²⁴⁸ Nisard I, p. 70, lettre de Caylus à Paciaudi du 14 mai 1759.

¹²⁴⁹ Henri Lavagne ne décrit pas l'œuvre comme une contrefaçon, mais comme une œuvre originale du XVIII^e siècle. Or, d'après le commentaire de Caylus, il paraît clair qu'elle a été achetée comme un antique.

¹²⁵⁰ Lettre de Zarillo (s.d.), Barthélemy 1802, p. 319.

¹²⁵¹ *Ibidem*. Contucci publia un ouvrage sur les bronzes conservés au Collège Romain, en collaboration avec Ambrogi, son assistant.

¹²⁵² Serieys 1802 (2), p. 244, lettre du 18 juin 1761.

acheté un petit temple d'Antonin-le Pieux en argent, « dont le travail était moderne »¹²⁵³. Il l'envoya au comte de Caylus, en le mettant en garde sur son origine.

Des « plats de bronze argentés » provenant d'Herculanum, et que Paciaudi croyait faux, étaient semble-t-il sortis du même atelier¹²⁵⁴. Le père Paciaudi cite aussi « un sistre d'argent et un chat sur un piédestal travaillés par Gropalesi » qui étaient « merveilleux »¹²⁵⁵.

Les bronzes et les peintures présentés comme antiques au Collège Romain par le père Contucci participaient vraisemblablement à la même supercherie. En effet, il existait des éléments communs : les fausses antiquités en bronze étaient représentées dans les compositions peintes, et l'écriture étrange que l'on retrouvait sur les peintures fut utilisée également pour la réalisation d'inscriptions en lamelles de bronze noyées dans du stuc.

L'une de ces inscriptions, qui se trouvait au Collège Romain, a intrigué plusieurs antiquaires, « personne, je crois, n'a vu rien de pareil ni dans ce goût-là »¹²⁵⁶. Le père Contucci la présentait comme une « inscription de Palmyre ». Elle était ornée de moulures « de la forme de ces petites pierres sépulcrales qui ferment les *bouleni* des *columbarium*. »¹²⁵⁷. Il est possible que Guerra se soit associé à un bronzier pour parfaire sa supercherie.

Les contrefaçons concernaient aussi les monnaies¹²⁵⁸. Les monnaies sont des objets très faciles à contrefaire, du fait de leur reproductibilité. Il suffit de prendre l'empreinte d'une pièce et de faire un nouveau moule à partir de cette empreinte. Nous n'étudierons pas ici la contrefaçon de monnaies au XVII^e siècle et XVIII^e siècle dans un sens large, car elle ne s'inscrit pas dans cette étude. Un exemple de contrefaçon cependant mérite qu'on s'y attache. Il s'agit d'une pièce soi-disant égyptienne, mentionnée par Winckelmann dans la première édition de son *Histoire de l'art*. Il la présente au chapitre concernant l'art égyptien, après avoir dit que l'on peut douter que les Egyptiens se servaient de monnaies. Cette monnaie égyptienne assez tardive, était « apparue à Rome il y a peu de temps »¹²⁵⁹. Elle était en argent et portait sur une face un aigle aux ailes déployées et sur le revers un bœuf avec des pseudo-hiéroglyphes. Cette monnaie appartenait à la collection de Giovanni Casanova, qui l'avait

¹²⁵³ Commentaire de Serieys après une lettre de Paciaudi, Barthélemy 1802, p. 325.

¹²⁵⁴ Serieys 1802 (2), p. 244, lettre du 18 juin 1761.

¹²⁵⁵ *Ibidem*.

¹²⁵⁶ Lettre de La Condamine au comte de Caylus du 17 février 1756, Barthélemy 1802, p. 103.

¹²⁵⁷ *Ibidem*.

¹²⁵⁸ Les monnaies ont été souvent contrefaites au cours de l'histoire. Si l'on s'en tient seulement aux contrefaçons « historiques », c'est-à-dire des monnaies qui n'ont plus cours, il semblerait que les premières d'entre elles soient apparues à la Renaissance, avec le développement de la numismatique.

¹²⁵⁹ Winckelmann 2005, p. 150.

montrée à Winckelmann¹²⁶⁰. Celui-ci indique qu'il développera son commentaire dans une autre édition. Or il n'en fit rien et il se contenta simplement d'en donner l'illustration dans l'édition de son ouvrage parue à Vienne¹²⁶¹. Il a sans doute eu des doutes sur l'authenticité de l'objet, à partir du moment où il s'est aperçu que Casanova l'avait trompé sur l'existence supposée de deux peintures antiques¹²⁶². Il est probable que Casanova ait encore une fois cherché à tromper Winckelmann en lui présentant pour égyptienne une pièce romaine, ou totalement contrefaite.

Il n'est pas étonnant de voir que des bronzes ont également été contrefaits au milieu du XVIII^e siècle : les objets retrouvés à Herculaneum, c'est-à-dire les peintures antiques et les bronzes, furent la source principale d'inspiration pour les faussaires.

Les terres cuites ne furent pas non plus épargnées, et l'anecdote concernant une petite tête en terre cuite achetée par Caylus est suffisamment amusante pour être rapportée ici.

Paciaudi envoya donc à Caylus une petite tête en terre cuite, que le comte mit à tremper « pour ôter les poussières et les mettre en état de recevoir un coup de brosse légère ». La surprise de Caylus fut grande lorsqu'il s'aperçut que l'objet s'était dissout dans l'eau. « Croiriez vous bien que je n'ai rien retrouvé de cet enfant, et que la terre molle et telle qu'on la travaille dans l'atelier avait été dissoute par l'eau ? »¹²⁶³. Le faussaire s'était contenté de peindre l'objet, pour lui donner une patine, juste après l'avoir modelé, sans le faire cuire. « Il est plaisant que nous ayons été trompés, vous et moi, par la teinte dont l'ouvrage était recouvert et par le goût que le drôle avait su répandre sur un ouvrage d'une valeur si médiocre », remarque Caylus. « Elle est curieuse l'histoire de la petite figure qui s'est dissoute d'elle-même dans l'eau. J'ai bien ri de la pièce qu'on nous a jouée à vous et à moi », répond Paciaudi¹²⁶⁴.

Les antiquaires devaient donc être extrêmement vigilants, car si ils pouvaient examiner et avoir un grand nombre d'objets antiques dans leur collection, des contrefaçons pouvaient se glisser parmi eux. Selon Caylus, ce sont les Anglais qui furent les plus dupes. Lui-même leur envoyait des antiquités lorsqu'il les trouvait douteuses : « J'ai eu besoin cette semaine d'être sage et avisé sur des friponneries assez bien faites et qu'on m'a apportées. J'ai dit vérité. On

¹²⁶⁰ « Au demeurant, cette monnaie n'avait encore jamais été montrée à quiconque », *Ibidem*.

¹²⁶¹ Note de Daniela Gallo, Winckelmann 2005, p. 649, n. 109.

¹²⁶² Voir p. 246.

¹²⁶³ Nisard I, p. 183, lettre de Caylus à Paciaudi du 21 avril 1760.

¹²⁶⁴ Serieys 1802 (2), p. 143, lettre du 21 mai 1760.

m'a demandé le secret, et je l'ai promis. J'ai conseillé qu'on les portât en Angleterre; elles y seront bien vendues; j'en répons sur ma tête»¹²⁶⁵.

d) Les inventions des marchands

Ce ne sont pas seulement les faussaires qui étaient responsables de l'apparition de contrefaçons : les brocanteurs n'hésitaient pas à vendre pour antiques des œuvres qu'ils savaient pertinemment modernes. Le père Paciaudi mentionne ainsi deux statuette de bronze du XVII^e siècle, vendues pour antiques, que l'artiste avait enterrées pour les patiner¹²⁶⁶.

L'un des marchands avec lequel Caylus faisait souvent affaire, Francesco Alfani, n'hésita pas à le tromper¹²⁶⁷. Paciaudi mit en garde Caylus contre sa malice : « Alfani est le plus grand fripon de tout l'univers; il mériterait d'être envoyé aux galères, puisqu'il ne cherche qu'à vous voler. Il a attendu que je fusse parti de Rome pour vous écrire un tas de mensonges, et pour vous fixer des prix qu'il n'aurait pas osé me proposer. (...) Outre qu'il est fripon, il est ignorant puisqu'il met des titres, à ses antiquités, si ridicules. Qu'est-ce que c'est qu'une « flûte égyptienne » ? Qu'est-ce que c'est qu'un « clou démonstratif ? » Il cherche à vous en imposer, et à vous duper comme il dupe les nigauds d'allemands qu'il attrape à Rome. (...) Peut-on trouver plus grande canaille ? »¹²⁶⁸.

Bien sûr, les marchands n'hésitaient pas à donner une provenance prestigieuse ou attrayante aux objets qu'ils vendaient. Au milieu du XVIII^e siècle, la provenance la plus fréquemment donnée aux antiquités était alors Herculaneum.

« Je sais combien les brocanteurs se donnent de peine pour persuader qu'ils ont des morceaux tirés de ce beau trésor (Herculaneum). (...) Je ne saurais vous dire combien j'en ai refusé et j'en refuse tous les jours parés de ce beau nom. Du moins ils ne peuvent se vanter de m'avoir attrapé » écrit Caylus en 1759¹²⁶⁹.

Avec la révélation de la supercherie de Guerra, la provenance donnée aux peintures n'était plus Herculaneum, car cela n'était plus du tout crédible, mais Rome et ses environs, ou

¹²⁶⁵ Nisard I, p. 81, lettre de Caylus à Paciaudi du 30 octobre 1759. Cette opinion est partagée par Nisard, qui écrit en note qu'il y a en Angleterre « plus de dupes que partout ailleurs » (p. 81, n. 1).

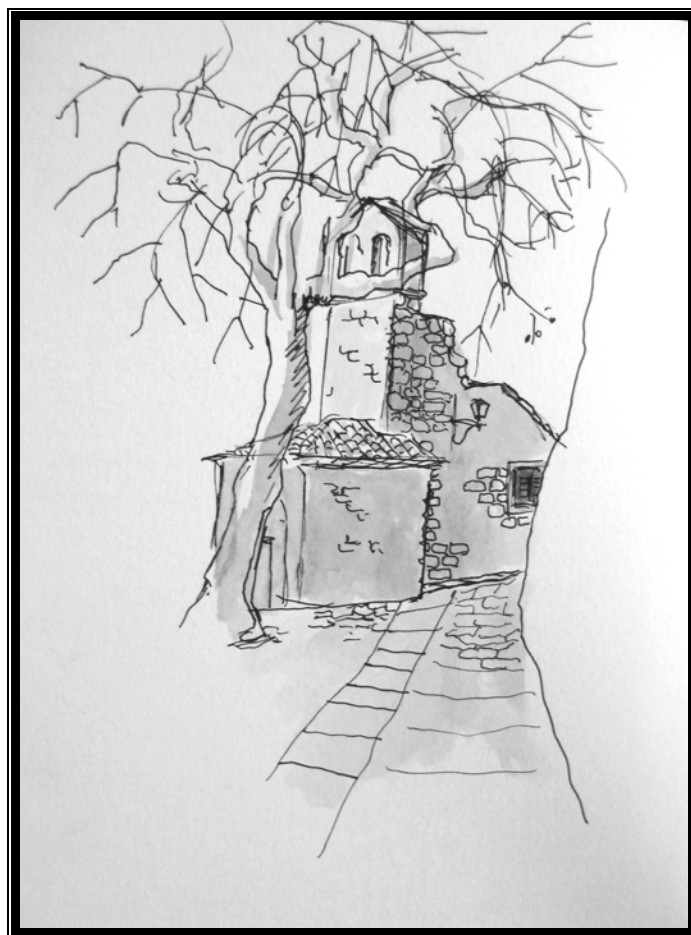
¹²⁶⁶ Lettre de Paciaudi au comte de Caylus, du 27 septembre 1760, *Serieys* 1802 (2), p. 192-193.

¹²⁶⁷ Francesco Alfani est défini comme suit par Nisard : « Brocanteur avec qui Caylus était en relation à Rome. Très habile dans son métier, mais aussi très fin, très retors et médiocrement scrupuleux », voir Nisard I, p. 12, n. 2.

¹²⁶⁸ *Serieys* 1802 (2), p. 285-286, lettre de Paciaudi au comte de Caylus, de Parme, le 26 février 1763.

¹²⁶⁹ Nisard I, p. 86, lettre du 13 novembre 1759. Nous avons vu qu'au contraire Caylus a été dupé plusieurs fois.

Palmyre, où des fouilles étaient soi-disant effectuées pour le compte des Jésuites¹²⁷⁰. Ceux qui vendaient les peintures s'appuyaient sur l'ignorance de leurs acheteurs, qui, s'ils avaient été un peu plus curieux, auraient pu vérifier que ce qu'on leur affirmait n'était qu'un vulgaire mensonge. Paciaudi n'hésita pas, lui, à se rendre sur le site indiqué pour voir s'il y avait des restes de peintures : « Il est très faux qu'au cirque Flaminien on ait trouvé des peintures anciennes. C'est une imposture, et peut-être de Guerra ou d'Alfani, pour vendre quelque tableau moderne. J'ai vu l'endroit et la découverte, et il n'y a que des murailles ruinées. Instruisez-en nos amis, afin qu'ils ne se laissent pas tromper » écrit-il à Caylus en 1761¹²⁷¹.



¹²⁷⁰ Bassi 1908, p. 324. Cette cité était connue grâce à sa « découverte » par deux archéologues anglais, Dawkins et Woods, dont la publication de leur ouvrage, *Ruins of Palmyra*, en 1753, eut un grand retentissement dans le milieu antique.

¹²⁷¹ Serieys 1802 (2), p. 256, lettre de Paciaudi au comte de Caylus, de Naples, le 1^{er} août 1761.

III. Recherches sur la technique des peintures antiques et leurs conséquences sur la restauration et la contrefaçon

La technique des peintures murales antiques a fait l'objet de nombreuses études depuis leur découverte à la Renaissance. La découverte d'Herculanum puis de Pompéi mit à la disposition des chercheurs un grand nombre de peintures à étudier, ainsi que du matériel de peintre brut, des pigments en particulier.

Les premières recherches effectuées dans le but de comprendre la technique des peintres antiques au XVII^e siècle et au début du siècle suivant, s'appuyaient essentiellement sur les textes classiques de Pline, de Vitruve et de Théophraste plutôt que sur l'observation des peintures elles-mêmes, celles-ci étant peu accessibles et en trop petit nombre avant la découverte des sites vésuviens¹²⁷².

Les textes classiques constituaient donc souvent l'essentiel de l'argumentation lorsque les recherches étaient faites par des théoriciens de la peinture¹²⁷³. Le jugement des artistes était différent, souvent plus intuitif et plus juste : ils avaient une meilleure connaissance des œuvres, que la plupart d'entre eux avaient vues et copiées. Au cours de leur observation, ils ont pu alors reconnaître telle ou telle caractéristique technique grâce à leur connaissance des matériaux de la peinture. Nous verrons comment certains d'entre eux mirent en pratique leurs hypothèses afin de les vérifier, en y faisant quelques menus changements au besoin.

En revanche, les chercheurs, conscients de leurs lacunes, demandaient parfois à des artistes de mettre en pratique les recettes qu'ils inventaient.

Au milieu du XVIII^e siècle, un troisième spécialiste entre en scène : le chimiste. Il aidait le théoricien à comprendre les matériaux employés et à résoudre des problèmes liés à leur utilisation. Il pouvait également donner des conseils lors de la recherche de recettes de peinture.

¹²⁷² Les livres 33 et 35 de *l'Histoire Naturelle* de Pline, le livre 7 de *De Architectura* de Vitruve et le *De Lapidibus* de Théophraste donnent de nombreuses informations sur la technique des peintres. Théophraste est un auteur grec, tandis que Pline et Vitruve sont romains. Dans l'étude du texte de Théophraste, on recherchait la technique de la peinture grecque, qui, aux XVIII^e et XIX^e siècles était jugée comme supérieure à la peinture romaine.

¹²⁷³ À ces textes s'ajoutent ceux de Pausanias, de Polygnote, qui décrivent les plus fameuses peintures de l'Antiquité. Les antiquaires du XVIII^e siècle cherchaient à connaître la peinture des Anciens par la lecture de la littérature antique. Selon eux, les peintures antiques qui avaient été découvertes ne correspondaient pas aux chefs-d'œuvre mentionnés par les auteurs anciens.

A partir du début du XIX^e siècle, les analyses sur les œuvres ou sur des échantillons furent de plus en plus souvent effectuées, afin de connaître la nature des pigments et des liants employés.

Les théories sur la technique de la peinture romaine ont évolué au cours du temps, selon les courants et les modes. Ainsi au moment de leur découverte, les peintures de Pompéi et Herculaneum étaient considérées par tous comme des œuvres à la détrempe ou à fresque ; à la fin du XVIII^e siècle on les tenait pour des peintures à l'encaustique. De nombreuses recherches sur cette technique furent alors effectuées afin de percer le mystère des peintures pompéiennes. Cette opinion prédomina tout au long du XIX^e siècle et une partie du XX^e siècle et elle eut de graves conséquences sur la conservation des œuvres. En effet, des vernis à base de cire furent appliqués sur les peintures pendant toute cette période provoquant d'importantes altérations lors de leur vieillissement.

Au cours du XX^e siècle de nouvelles recherches furent entreprises sur la technique de peinture antique, dans le but de mettre au point des matériaux de restauration et de conservation plus adéquats. Ceux qui avaient été utilisés auparavant, comme ceux à base de cire, blanchissaient, se salissaient rapidement et étaient de plus très difficile à éliminer.

Après la seconde guerre mondiale, l'hypothèse selon laquelle les peintures de Pompéi étaient à l'encaustique fut rejetée par les chercheurs. Les recherches conduites dans les années 1970, par Paolo et Laura Mora ainsi qu'Alix Barbet, s'appuient sur différents examens et analyses des peintures, dont les résultats ont été comparés avec les informations données par les textes classiques. Ils démontrent que les peintures romaines antiques étaient exécutées à fresque, c'est à dire que les couleurs étaient appliquées sur un enduit frais à base de chaux.

Des études actuellement en cours cherchent la nature des adjuvants qui pourraient être présents en traces infimes dans les enduits et les pigments. Ces matériaux, comme le miel, le fromage blanc et les gommés végétales, sont des produits utilisés en peinture sans doute depuis son origine et leur emploi est fortement attesté au Moyen-âge¹²⁷⁴. Ils permettraient d'expliquer certains caractères et certaines propriétés des peintures, comme leur aspect lisse et satiné ainsi que l'onctuosité de la touche.

De nombreuses interrogations restent encore irrésolues, et les omissions faites par les auteurs qui ont rapporté la technique des peintres de l'Antiquité n'ont pas toutes été levées. Le savoir-

¹²⁷⁴ Voir notamment les recherches actuellement en cours de Stéphane Treillhou, conservateur-restaurateur en collaboration avec Paulette Hugon, ingénieur de recherche au laboratoire de monuments historiques.

faire, le geste du peintre, les matériaux tels qu'on les trouvait dans l'Antiquité, la présence de matières organiques, sont des éléments extrêmement difficiles à appréhender avec une telle distance temporelle. Il est toutefois plus aisé de les étudier aujourd'hui avec les moyens scientifiques actuellement à notre disposition et le recul pris sur les textes classiques.

A. Recherches sur la technique

1. Les recherches des peintres

Les peintres qui se sont intéressés à la peinture antique se sont toujours interrogés sur sa technique. En effet, quand bien même ils désiraient en reproduire uniquement l'image et non pas la matière, certains d'entre eux ont cherché parfois à comprendre la technique d'exécution et à connaître les matériaux. Les peintres étaient fascinés par le fait que les peintures antiques aient pu traverser les siècles et leur parvenir dans un aussi bon état de conservation ; ils expliquaient ce phénomène par la qualité de la technique, des matériaux et du savoir-faire des peintres de l'Antiquité, qu'ils cherchaient à retrouver pour leur propre peinture, afin qu'elle gagne, à son tour, un caractère d'éternité.

a) Giovanni da Udine

Les premières recherches effectuées dans le but d'imiter la technique des peintres anciens furent développées à la Renaissance, notamment par Giovanni da Udine. Outre le fait qu'il s'inspirait des motifs des décorations antiques pour réaliser ses propres compositions, il utilisait également des matériaux qu'il croyait proche des œuvres qu'il copiait.

Il s'intéressa particulièrement aux stucs qu'il reproduisit tout d'abord par des grisailles en trompe-l'œil, obtenant ainsi une image en deux dimensions, ce qui ne le satisfaisait pas car les stucs sont en relief¹²⁷⁵.

Giovanni da Udine se tourna donc vers la technique de réalisation de stucs à base de matériaux organiques, traditionnellement destinée à l'ornementation des panneaux de bois peints. Il ne poursuivit pas cette expérience car il jugeait que l'aspect des stucs qu'il obtenait était trop éloigné de celui des stucs antiques. D'autres artistes, qui travaillaient avec lui firent différents essais mais ils restaient influencés par les techniques de peinture de chevalet et

¹²⁷⁵ Vasari 1985, 8, p. 342.

employaient des matériaux organiques produisant ainsi des stucs dont l'aspect et la texture ne ressemblait pas à celui recherché par Giovanni da Udine : « Beaucoup d'artistes s'y étaient essayé avec lui sans trouver d'autre procédé que de les faire à chaud, avec du plâtre, de la chaux éteinte, de la poix grecque, de la cire et de la brique pilée, puis d'y poser l'or »¹²⁷⁶.

Poursuivant ses recherches, Giovanni da Udine se pencha alors sur les textes classiques. En s'inspirant du *De Architectura* de Vitruve, dans lequel l'auteur décrit la mise en œuvre des enduits¹²⁷⁷ ainsi que de techniques similaires utilisées par les artistes employés à la décoration du Vatican¹²⁷⁸, il mit au point après différents essais une recette de stuc à base de matériaux minéraux, plus adaptée à la peinture murale et surtout plus proche des modèles antiques.

Toutes ces expériences sont décrites par Vasari : « L'épiderme (de ses stucs) n'avait pas la douceur, la finesse des stucs antiques, ni surtout leur blancheur. Il en conclut qu'il fallait mélanger à la chaux de travertin, non de la pouzzolane, mais quelque chose de blanc. Après différents essais, il fit piler du travertin et en fut assez satisfait. Pourtant le stuc n'était pas vraiment blanc, mais plutôt livide, et la surface restait rêche et granuleuse. Finalement, il fit écraser des éclats de marbre le plus blanc qu'on pu trouver, les réduisit en poudre très fine qu'il passa au tamis, pour les mélanger à la chaux et conclut que les stucs antiques étaient certainement faits de cette manière, avec ces éléments qu'il avait lui-même choisis »¹²⁷⁹.

Enfin, grâce à une observation minutieuse des stucs antiques et à leur confrontation au texte de Vitruve, Giovanni da Udine comprend que la technique consiste à superposer deux enduits de nature différentes, le premier plus grossier et grisâtre, le second plus fin, malléable, et très blanc¹²⁸⁰. Cette technique est tout de suite mise en application dans le chantier en cours, les Loges pontificales¹²⁸¹.

Il est intéressant de voir comment l'artiste a su regrouper trois types d'informations provenant de sources différentes, les peintures antiques de la *Domus Aurea*, les textes classiques et les stucs réalisés au Vatican, afin de retrouver un savoir-faire qui était pratiquement perdu, dans

¹²⁷⁶ *Ibidem*.

¹²⁷⁷ Baldissin Molli Giovanna, « Una pelle come marmo, la riscoperta della tecnica dello stucco nella trattatistica rinascimentale, con particolare riguardo all'area veneta », *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 1989, p. 93-101, p. 95.

¹²⁷⁸ « On décorait alors, à Saint-Pierre les arcs et l'abside, (...), en coulant un mélange de chaux et de pouzzolane dans des moules creux en argile décorés de feuillages, d'oves et autres motifs. Giovanni se mit à observer cette technique et voulut voir s'il pourrait faire ainsi des figures en bas relief », Vasari 1985, 8, p. 342.

¹²⁷⁹ *Ibidem*.

¹²⁸⁰ Baldissin Molli 1989, p. 95.

¹²⁸¹ Vasari 1985, *passim* ; Dacos 1969, p. 108. Notons que dans la *Stufetta* du cardinal Bibiena et dans la Logetta, les stucs sont représentés en trompe-l'œil car l'artiste a tenté de palier leur réalisation par leur imitation en deux dimensions.

la mesure où il s'était beaucoup éloigné de la technique d'origine. Giovanni da Udine arrêta ses essais une fois qu'il fut satisfait de la facilité d'emploi (modelage), de la texture et de l'aspect des stucs obtenus avec sa recette, pour la mettre en application immédiatement dans ses œuvres¹²⁸².

b) Questions sur la technique de peinture romaine au XVII^e siècle

Le témoignage de Vasari sur les expériences de Giovanni da Udine est exceptionnel. Nous ne disposons pas de telles informations pour le siècle qui suit, à un moment où la peinture antique semble être délaissée et n'intéresser qu'un petit cercle d'érudits. La découverte des *Noces Aldobrandines* fit sensation, mais les artistes ne cherchèrent pas à imiter sa technique. Les emprunts à cette composition et à la peinture antique en général étaient rares, alors que l'influence de la sculpture antique sur les peintres était beaucoup plus fréquente. On perçoit néanmoins une influence de la peinture romaine dans la peinture de chevalet, mais dans ce cas, l'artiste ne se posait pas la question de la similitude de ses matériaux avec les matériaux constitutifs de l'œuvre, puisqu'il transposait le motif antique dans sa technique, qu'il maîtrisait parfaitement.

Pietro Santo Bartoli est probablement l'artiste du XVII^e siècle qui s'est le plus intéressé aux peintures murales antiques. Il les a copiées et reproduites maintes fois, souvent en couleur, avec l'intention d'en conserver l'image, l'aspect qu'elles avaient au moment de leur découverte, car on les savait vouées au palissement et à la disparition. Cependant, P. S. Bartoli ne reproduit que l'image, à l'aquarelle, un médium simple qui permet d'obtenir des dessins en couleur faciles à conserver et à transporter dans un recueil. Il ne cherche nullement à comprendre ou imiter la technique des peintres antiques et n'y fait d'ailleurs jamais allusion dans ses relevés.

Les érudits du XVII^e siècle qui se sont intéressés aux peintures antiques ne considéraient guère les questions techniques. Ils étaient plus soucieux de faire connaître ces œuvres au public afin d'éviter les destructions fréquentes lors de la découverte de sites contenant des

¹²⁸² La composition qu'il a mise au point est celle qui est généralement retenue comme composition des stucs antiques. Il est cependant probable que des adjuvants aient été employés par les romains pour accroître la souplesse de ce matériau. Seule la recherche de matériaux organiques dans les stucs antiques pourraient nous éclairer sur ce point.

peintures. Les seules allusions à la technique que l'on peut relever sont celles qui sont faites pour expliquer les altérations observées sur les peintures. Ainsi, à propos du tombeau des *Nasonii*, Giovan Pietro Bellori fait la remarque suivante : *Per essere la colla umida e sottile facilmente distaccandosi dal masso, cade in pezzi con le figure dipinte, e gl'ornamenti*. Il imaginait probablement que les peintures étaient à la détrempe et explique les pertes de matière par la présence d'humidité dans les peintures.

Lorsque Spon décrit la technique la *Rome triomphante*, peinture antique trouvée près du Colisée, il ne se posait visiblement pas de questions sur sa technique. C'est la pérennité de l'œuvre qui le préoccupe : « C'est une peinture à fresque, (...) & comme l'on sait que ces peintures à fresque sont bien moins durables, que les peintures à l'huile, qui sont d'invention moderne, il est surprenant de voir que celle-ci se soit si bien et si longtemps conservée »¹²⁸³. Ainsi la fresque était considérée comme une technique périssable, plus que la peinture à l'huile. Or cette idée est erronée, et l'on peut aisément comprendre qu'au contraire, dans des conditions de conservations à peu près équivalentes, correspondant à celles des peintures trouvées en fouille, la fresque se conserverait mieux que la peinture à l'huile¹²⁸⁴.

Spon était surpris par l'état de conservation des peintures murales antiques mais il n'en chercha pas les causes. Son opinion reposait sur des idées reçues : selon lui les peintures antiques étaient à fresques et l'huile était plus pérenne que la fresque. Spon ne remettait pas ces idées en question.

Dans son ouvrage *De l'architecture, de la sculpture et de la peinture*, paru en 1699, Félibien mentionne brièvement la technique de la peinture antique : « Les anciens peignaient sur le stuc, et on peut voir dans Vitruve le soin qu'ils prenaient à bien faire les incrustations, ou enduits de leurs bâtiments pour les rendre beaux et durables. Les peintres modernes ont trouvé néanmoins que les enduits de chaux et de sable étaient plus commodes pour peindre, parce qu'ils ne sèchent pas sitôt que le stuc; & à cause encore qu'étant grisâtres, ils sont plus propres pour coucher les couleurs, qu'un fond aussi blanc qu'est le stuc »¹²⁸⁵. Félibien s'appuie sur l'ouvrage de Vitruve, qu'il cite fréquemment à propos des monuments antiques, et la définition du stuc qu'il donne provient de cette source : « Le stuc est fait avec du marbre

¹²⁸³ Spon Jacob, *Recherches curieuses d'antiquités*, Lyon, Thomas Amaury, 1683, p. 196.

¹²⁸⁴ En effet, la fresque est constituée d'un liant minéral, la chaux, tandis que l'huile est un liant organique. Il est donc plus susceptible d'être dégradé. Remarquons que Spon dans la même phrase émet une autre opinion erronée, selon laquelle la peinture à l'huile est une technique moderne. Les liants à base d'huile ont en réalité été utilisés dès l'Antiquité.

¹²⁸⁵ Félibien 1676, p. 398. Félibien employait le terme de stuc au sens d'enduit.

blanc bien broyé et sassé, et de la chaux »¹²⁸⁶. Cependant Félibien a peut-être vérifié cette affirmation sur les peintures antiques lorsqu'il était à Rome. En effet, il effectua un séjour dans cette ville entre avril 1647 et août 1649 au cours duquel il rencontra Poussin¹²⁸⁷. Sachant que ce peintre s'intéressait de près à la peinture antique, il est fort probable que les deux hommes aient discuté de sa technique. La définition que Félibien donne des enduits romains est proche de la définition qu'on en donne aujourd'hui, sans doute parce qu'il s'est appuyé à la fois sur des sources littéraires et sur les expériences pratiques des artistes.

c) Recherches sur la pérennité de la peinture

Au début du XVIII^e siècle apparurent à Rome plusieurs ateliers spécialisés dans la production de dessins d'après l'antique destinés aux collectionneurs et aux voyageurs du Grand Tour¹²⁸⁸. Les peintres se mirent à copier les sculptures, les bas-reliefs, mais également les peintures antiques pour lesquelles les antiquaires commençaient à témoigner de l'intérêt. Ces artistes, comme P. S. Bartoli l'avait fait avant eux, se rendaient sur les sites nouvellement fouillés afin d'y copier les peintures. Ils étaient souvent stupéfaits de leur bon état de conservation alors qu'elles avaient traversé les siècles. La vivacité des couleurs, la fraîcheur des détails les font réfléchir sur la nature d'une technique permettant ce prodige. Quelle était la technique utilisée par les peintres antiques et pourquoi les techniques modernes étaient-elles moins résistantes ?

L'Imperiali et ses disciples crurent trouver dans l'emploi de la fresque la réponse à ces interrogations : la qualité de la chaux employée par les Anciens aurait été le secret de la pérennité de leurs peintures¹²⁸⁹.

Ainsi, à propos des peintures retrouvées dans les jardins Farnèse sur le Palatin, Pier Leone Ghezzi observa la qualité de l'enduit sur lequel elles sont réalisées : *Essendo esso dipinte non con la solita intonacatura di calcina e Pozzolana, ma di calcina e polvere di travertino, e alle volte anche di marmo sottilissimo*¹²⁹⁰.

¹²⁸⁶ *Ibidem*. Vitruve indique que les marbres « pilés ou broyés, (...) se prêtent à l'utilisation dans les travaux de revêtement ». Vitruve, *De l'Architecture*, Paris, les Belles-Lettres, 1995, livre VII, 6.

¹²⁸⁷ René Démoris, introduction, dans Félibien André, [Démoris René (éd.)], *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, (Nouveaux confluent), Paris, 1987, [1^{ère} édition : Paris, Sébastien Marbre-Cramoisy, 1685-1688], p. 11.

¹²⁸⁸ Voir p. 72 et suiv.

¹²⁸⁹ L'opinion de l'Imperiali est rapportée par Alexander Cunningham : (...) *the advantages of calx the ancients used, who in all their works made everything with a view to last for ages* (...), Cunningham 1853 (2), p. 239.

¹²⁹⁰ Ghezzi, *Ottob. Lat.* 3108, f. 111.

Pier Leone Ghezzi déduit de l'observation des œuvres une information que Félibien avait trouvée avant lui par la lecture du texte de Vitruve. *L'intonaco* est à base de poudre de marbre et de chaux, à la différence des enduits de chaux et de pouzzolane mis en œuvre par les artistes modernes. Ghezzi était surpris qu'un enduit si fin et de si bonne qualité ait été employé par les artistes de l'Antiquité.

Si les artistes du XVIII^e siècle pensaient généralement que les peintures romaines étaient réalisées à fresque, ce point de vue n'était pas partagé par certains théoriciens de la technique qui penchent pour d'autres hypothèses.

2. Les recherches des théoriciens

Les recherches sur la technique de peinture antique se développèrent peu après la découverte de Pompéi et Herculaneum. Les premières théories privilégiaient les hypothèse de l'emploi de la fresque, de la détrempe, ou l'association des deux techniques. Ainsi Carcani, membre de l'Accademia Ercolanese, affirmait en 1757 que la plupart des peintures pompéiennes étaient exécutées à la détrempe tandis que le reste était à fresque¹²⁹¹. Cette théorie était également adoptée par Winckelmann et par Caylus.

Winckelmann écrit ainsi, dans sa lettre sur les peintures d'Herculaneum : « La plupart [des tableaux] sont peints en détrempe, ainsi qu'en ont averti les savants qui en ont donné la description; un petit nombre est à fresque. Mais comme on croyait dans le commencement que toutes les peintures sur les murailles étaient exécutées de cette dernière manière, c'est-à-dire à fresque, & que personne n'avait mis la chose en doute, on n'examina point les différences qui se trouvaient dans leur exécution »¹²⁹². L'auteur pense en effet que certaines

¹²⁹¹ *Antichità* I, p. 274.

¹²⁹² *Die mehresten sind auf einem trockenen Grunde, oder a tempera, gemalet, wie auch in der Beschreibung dieser Gemälde angezeigt ist, und einige wenige sind auf nassen Gründen, oder a Fresco. Da man aber anfänglich in der Meynung stand, daß alle Gemälde auf der Mauer auf nasse Gründe gesetzt wären, und hierüber kein Zweifel entstand, so wurde die Art der Malerey an diesen Stücken nicht untersucht.* Voir Winckelmann 1997, I, p. 86. L'auteur poursuit : *Zu gleicher Zeit fand sich ein Mensch, welscher mit einem Firniß hervor kam, diese Gemälde zu erhalten, und mit diesem wurden so gleich alle diejenigen, welche entdeckt waren, überzogen und folglich ist es nicht mehr möglich, die Art der Malerey an denselben untersuchen.* (« Un homme se présenta pour lors avec un vernis, qui devait, disait-il, conserver ces peintures: on en couvrit toutes celles qui avaient été découvertes; de sorte qu'il n'est plus possible de distinguer la manière & les procédés que les anciens artistes ont employé en les exécutant »). Les conclusions de Winckelmann sur la technique des peintures d'Herculaneum sont probablement faussées à cause de la présence de ce vernis. En disant que les peintures sont à la détrempe, il reprend l'hypothèse développée par Carcani.

peintures romaines avaient été exécutées à la détrempe, comme par exemple les deux fragments retrouvés à la villa Albani qu'il avait en sa possession¹²⁹³.

Dans son *Histoire de l'Art*, il décrit les différentes couches d'enduit des peintures antiques : « Le premier revêtement directement posé sur les murs était fait d'un mélange de chaux et de pouzzolane qui lui donnait une couleur grisâtre (...) Ce premier revêtement est généralement de l'épaisseur d'un bon doigt. La seconde couche est de chaux mêlée de sable et de marbre finement pilé. Parfois, son épaisseur est presque du tiers de la première. Ce revêtement était courant dans les tombeaux peints et c'est sur ce type de murs que sont les peintures d'Herculanum. (...) Dans toutes les peintures, tant sur fond sec que sur fond humide, la couche supérieure est toujours polie avec un soin extrême, comme s'il s'agissait de verre »¹²⁹⁴.

Parallèlement aux recherches sur la technique de peinture murale, des travaux furent engagés sur d'autres techniques de peinture antique. Caylus, ainsi que d'autres de ses compatriotes, se pencha sur la peinture à l'encaustique, mais aussi sur la peinture sur marbre et la peinture sous verre. Les recherches sur la technique antique reprirent de plus belle à la fin du siècle avec l'abbé Requeno. Celui-ci tenta de mettre au point des recettes de peinture à l'encaustique avec l'hypothèse que les peintures murales romaines, dont celles de Pompéi et Herculanum, auraient été réalisées avec cette technique. Les travaux de Requeno eurent une grande postérité et des conséquences sur l'entretien des peintures de Pompéi : en effet, les restaurateurs furent bientôt persuadés qu'elles avaient été exécutées à l'encaustique.

En revanche, au début du XIX^e siècle, les travaux de deux chimistes, Chaptal et Davy, montrèrent que les peintures murales antiques avaient été réalisées en grande partie à fresque car aucun liant organique n'avait été décelé dans les décors ou dans les pigments bruts retrouvés à Pompéi¹²⁹⁵. Les travaux de Henry et Cros sur l'encaustique, à la fin du siècle, montraient que la cire n'était employée à Pompéi que comme protection des parois peintes au cinabre¹²⁹⁶.

¹²⁹³ *Si vede manifestamente al leversi via il colore stroffinando la pittura con un dito bagnato, e due bei frammenti del Museolo moi sono dell'istessa Tempera*, lettre au comte de Wackerbarth-Salmour, du 15 novembre 1760, Winckelmann 1987, p. 32.

¹²⁹⁴ Winckelmann 2005, p. 425-426.

¹²⁹⁵ Davy Humphry, *Philosophical Transactions*, 1815, p. 97-124, cité par Cros Henri et Henry Charles, *L'encaustique et les autres procédés de la peinture chez les anciens*, (Bibliothèque internationale de l'art), Paris, Rouam, 1884, p. 100.

¹²⁹⁶ « (...) les analyses n'ont jamais découvert de cire dans les peintures de Pompéi; il n'y a aucun monument à l'encaustique sur mur: la cire est partout d'application moderne, et il est bien regrettable qu'on n'ait rien trouvé

Les recherches sur la technologie de la peinture antique eurent un impact certain sur leur réception : elles ont été perçues différemment par les partisans de l'encaustique, de la fresque ou de la détrempe et surtout elles ont été imitées, copiées ou falsifiées avec des techniques différentes suivant que l'artiste penchait pour l'une ou l'autre théorie. Les recettes élaborées par Caylus et Requeno furent mises en application par les peintres et leur théories eurent un impact sur le choix des matériaux utilisés par les artistes.

a) Les recherches du *comte de Caylus*

Passionné d'antique et grand amateur d'art, le comte de Caylus s'est intéressé naturellement aux textes de Pline concernant les arts. Ainsi, pour répondre aux vives critiques qui avaient été émises en France à l'encontre de la peinture antique dans la première moitié du XVIII^e siècle, il s'intéressa de près à la technique des Anciens et voulut démontrer que l'art des Anciens n'était pas si méprisable¹²⁹⁷.

Enfin Caylus cherchait une technique de peinture différente de celle de l'huile, qui demanderait plus de rigueur aux artistes et les obligerait à retrouver « le bon style », un style pur, proche de celui des Anciens.

(1) *Recherches sur la peinture à l'encaustique*

Caylus prononça le premier de ses discours critiques sur le texte de Pline en 1745. En s'appuyant sur des données technologiques, il cherchait alors à éclaircir quelques points obscurs qui concernaient le plus souvent la pratique de l'art¹²⁹⁸. Dans son exposé, il mettait un accent particulier sur les techniques picturales des peintres antiques, et plus précisément sur l'emploi de la cire dans les liants et les vernis¹²⁹⁹. Il a réaffirmé cette idée dans une plus longue analyse du texte de Pline qu'il a fait en 1752 : « La cire qu'ils mettaient sur leurs statues de marbre, la poix ou le bitume dont ils couvraient leurs statues de bronze, où ils pouvaient s'en passer plus aisément que sur leurs tableaux, matières qui produisent leur poli

de mieux pour conserver les peintures ». Voir Cros Henry 1884, p. 50. Les deux auteurs n'excluent cependant pas l'application de cire en peinture murale, en particulier lors de l'imitation de revêtements en marbre. Ceci a été observé sur des peintures murales antiques récemment retrouvées en Italie : une couche de cire permettait de reproduire le lustre des plaques de marbres. Je remercie vivement Gabriella Prisco pour m'avoir donné cette information.

¹²⁹⁷ Sur la querelle des Anciens et des Modernes, voir p. 183 et suiv.

¹²⁹⁸ Caylus 1753, p. 250-286.

¹²⁹⁹ *Ibidem*.

par elles-mêmes, tout cela autorise mon sentiment sur l'emploi de la cire dans toutes les opérations de peinture, dans les tableaux comme dans les enduits »¹³⁰⁰.

Dans ce même mémoire, Caylus cite plusieurs techniques de peinture qui selon lui ont pu être employées par les Anciens. Les peintres antiques connaissaient la fresque, la détrempe à l'œuf, à la gomme ainsi que probablement à la colle de peau et enfin ils n'ignoraient « peut-être pas autant qu'on se l'imagine » la peinture à l'huile¹³⁰¹. L'idée selon laquelle les peintres de l'Antiquité auraient employé la peinture à l'huile est extrêmement novatrice à une époque où l'on attribuait son invention à Jan Van Eyck (1390-1441) au début du XV^e siècle, suivant le témoignage de Vasari¹³⁰².

(a) L'encaustique pour Caylus, une technique de peinture murale ?

Avant de poursuivre sur les recettes de peinture à la cire mises au point par Caylus, il convient de préciser quelle importance il accordait à l'emploi de cette technique dans l'art romain. En effet, la démarche de Caylus a souvent été comprise comme la recherche du secret des peintures murales d'Herculanum. Or, si Caylus n'exclut pas le fait qu'on puisse peindre sur enduit avec cette technique, en aucun cas il n'affirme que l'ensemble des peintures murales antiques ont été réalisées selon cette méthode.

Dans les discours prononcés à l'Académie en 1745, 1749 et 1752, Caylus affirme que les peintures murales antiques de Rome ont été réalisées à fresque : « (...) les (tableaux (*sic*) retrouvés à Rome) sont peints à fresque de la même manière que nous peignons aujourd'hui », écrit-il en 1749¹³⁰³. De toutes les manières de peindre des Anciens, la fresque est, selon lui, « la seule dont nous pouvons encore juger », signifiant en cela que toutes les peintures murales antiques retrouvées à ce jour ont toutes été exécutées avec cette technique. En 1752, il mentionne l'application de cire sur les murs, mais comme vernis et non pas comme liant, en s'appuyant vraisemblablement sur le passage de Vitruve concernant les murs peints au cinabre.

¹³⁰⁰ Caylus A. C. P. de Tubières Grimbard de Pestels de Levis, comte de, « Réflexions sur quelques chapitres du livre XXXV^e de Pline », *Histoire de l'Académie des inscriptions et des Belles Lettres*, vol. XXV, 1759, p. 187.

¹³⁰¹ « (...) ils avaient leurs couleurs à fresque, qu'ils employaient sur l'enduit frais et préparé, absolument de même que nous le faisons aujourd'hui. Ils employaient ces mêmes couleurs avec du blanc d'œuf ou des gommages pour peindre tous leurs ouvrages. (...) Ils ont dû faire usage de la colle de peau pour peindre leurs décorations », *Ibidem*.

¹³⁰² « La découverte de la peinture à l'huile fut une admirable invention qui apporta une grande facilité à la peinture. Elle remonte au Flamand Jean de Bruges ». Voir Vasari 1985, I, p. 174.

¹³⁰³ Caylus 1756, p. 327-328.

Caylus semble avoir changé d'avis lorsqu'il présente un fragment de peinture provenant d'un tombeau de Sydon en 1759¹³⁰⁴. Cette œuvre, qu'il a reçue de la part d'Adanson, « interprète du roi dans le Levant » est selon lui peinte à l'encaustique, « selon le procédé que Vitruve a indiqué »¹³⁰⁵. Il voit des preuves de l'emploi de cette technique dans le fait que « la couleur n'est nullement incorporée avec l'enduit », et que la peinture n'est pas sensible à l'eau. Il modère son hypothèse ainsi : « Mais je n'ai d'autres raisons pour l'assurer, que parce que j'ai trouvé la couleur inaltérable à l'eau »¹³⁰⁶. Caylus n'avait pas à sa disposition les méthodes scientifiques utilisées par les chercheurs aujourd'hui pour étudier les peintures. Il voit dans *L'Oiseau* une peinture réalisée à la cire très probablement parce que c'est cette technique qu'il a envie de reconnaître.

Il faut souligner encore une fois que les théories de Caylus découlent essentiellement de l'étude des textes classiques, car il n'avait sous les yeux que quelques exemples de peintures antiques. Il semblerait que Caylus n'ait jamais pu observer un fragment provenant d'Herculanum : « Il m'est impossible de porter aucun jugement sur les peintures que la découverte d'Herculanum a mises au jour ; je ne les ai point vues, et l'on ne peut décider sur la gravure », écrit-il en 1759¹³⁰⁷. Les seuls fragments de peinture antique qu'il a eus entre les mains sont semble-t-il ceux qu'il a publiés dans son *Recueil d'Antiquités*. Ces œuvres, dont l'authenticité n'était pas toujours prouvée, se trouvaient dans sa collection particulière¹³⁰⁸. Ces observations sur les techniques de réalisation des peintures s'appuient principalement sur ces objets.

Ce sont sans doute les travaux de *l'Accademia Ercolanese* sur la technique des peintures d'Herculanum ainsi que ses propres travaux sur la peinture à l'encaustique, qui amenèrent

¹³⁰⁴ Caylus *Recueil*, III, p. 137. Sydon est l'actuel Saïda, au Liban.

¹³⁰⁵ *Ibidem*. L'œuvre est montée sur une plaque d'ardoise au revers de laquelle se trouve une inscription, probablement de la main de Caylus donnant brièvement les informations qui se trouvent dans le *Recueil d'Antiquités* ainsi que la date à laquelle le fragment a été rapporté, mais le dernier chiffre est malheureusement illisible.

¹³⁰⁶ *Ibidem*. Il est peu probable que cette peinture ait été exécutée à la cire, au regard de ce que l'on sait aujourd'hui des techniques de peinture murale romaine. La peinture a sans doute été réalisée à fresque (les arguments utilisés par Caylus pour réfuter cette hypothèse sont insuffisants) ou au badigeon (le liant de la peinture est la chaux) ; cela pourrait être déterminé par l'observation d'une coupe stratigraphique de la peinture, mais cet examen n'a pas été réalisé pour l'instant.

¹³⁰⁷ Caylus *Recueil*, III, p. 109.

¹³⁰⁸ Quelques-uns de ces fragments sont aujourd'hui conservés au Cabinet des Médailles : *L'Amour au lièvre*, le *Faune*, les *Fleurs et fruits* et *Le Grec* (voir catalogue, fiche 15), ainsi que la peinture représentant un *Oiseau*. Les autres fragments, *L'Amour chasseur*, *Le Pêcheur*, *La Scène d'Offrande*, ont disparu et il est probable qu'au moins deux d'entre eux, si ce n'est les trois, étaient des contrefaçons (voir catalogue fiches 13, 26 et 32).

Caylus à penser que certaines peintures murales antiques pouvaient avoir été réalisées autrement qu'à fresque. En effet, dans le premier tome des *Antichità di Ercolano*, un des membres de l'*Accademia Ercolanese*, Carcani, indique que les peintures d'Herculanum ont toutes été exécutées à la détrempe, sur une base unie à fresque¹³⁰⁹. Carcani donne deux éléments en faveur de cette hypothèse : le premier est que les peintures sont constituées de plusieurs couches superposées qui se détachent indépendamment les unes des autres avec l'humidité, alors que si elles étaient à fresque, les couleurs feraient corps avec l'enduit¹³¹⁰. Le second argument en faveur de la détrempe est que l'on trouve sur les peintures antiques des pigments qui ne peuvent être employés à fresque comme le blanc d'argent ou le cinabre¹³¹¹. Influencé par ces remarques, Caylus pensa alors que des fragments de peinture antique provenant du Palatin qu'il avait en sa possession, avaient été exécutés avec cette technique¹³¹² : « L'explication des Peintures d'Herculanum, nous apprend que les ouvrages retrouvés dans les fouilles de Portici, sont presque tous exécutés de cette manière ».

Caylus pensait en outre que le fond des peintures était probablement protégé d'une couche de cire sur laquelle les figures étaient peintes à la détrempe. Cette hypothèse, selon laquelle les vernis avaient une grande importance dans l'Antiquité, lui était chère¹³¹³. L'observation de l'aspect lisse et satiné des peintures lui faisait croire à la présence de ce vernis¹³¹⁴.

Ainsi, lorsque Caylus démarra ses travaux sur l'encaustique, il cherchait vraisemblablement à retrouver la technique des *pinakès* et non des peintures murales, même si au cours de ses recherches il attribua une importance toujours plus grande à l'emploi de la cire dans leur

¹³⁰⁹ *Tutte o quasi tutte sono incontrastabilmente dipinte a tempera. (...) Si potrebbe anche sospettare, che gli antichi non dipignessero a fresco figure, ma soltanto tingessero a fresco le mura di un sol colore, come si è detto*, voir *Antichità I*, p. 274.

¹³¹⁰ *Ibidem*. Dans le *Recueil d'Antiquités*, Caylus reprend presque littéralement ce passage : « Elles ont beaucoup souffert de l'injure du temps ; elles sont même écaillées en quelques endroits ; et ce qui prouve qu'elles ont été travaillées séparément, c'est-à-dire après coup, c'est qu'elles n'ont point fait corps avec la couleur du fond ; aussi les endroits écaillés, laissent distinguer l'égalité du fond qu'elles recouvrent. L'altération de ces figures, n'est point étonnante, puisqu'en effet elles sont exécutées à la simple détrempe ». Il ajoute : « Il est plus singulier de voir qu'elles subsistent encore ». La détrempe est en effet une technique fragile. Caylus 1761, p. 223. Les théoriciens de la peinture s'accordent aujourd'hui pour penser que les peintures murales antiques ont été exécutées avec une technique de fresque particulière, voir annexe 7.

¹³¹¹ *Antichità I, passim*.

¹³¹² Il s'agit du *Faune*, de *L'Amour au lièvre* et des *Fleurs et fruits* qui sont actuellement conservés au cabinet des Médailles. Caylus *Recueil*, IV, pl. LXXI.

¹³¹³ « (...) mais l'examen de leur travail m'a démontré une pratique de la Peinture des Anciens, et m'a fait voir clairement qu'ils travaillaient quelquefois à la détrempe, sur une couche de minium, ou du moins de couleur rouge recouverte avec de la cire, placée généralement sur la surface qui devait être peinte » Caylus *Recueil*, IV, p. 223.

¹³¹⁴ L'aspect des peintures de la collection Caylus est différent de celui des peintures romaines antiques que l'on trouve en fouilles ; il est probable qu'elle aient reçu une couche de vernis au XVIII^e siècle. La couche superficielle présente sur les fragments du Palatin est actuellement en cours d'analyse par Nathalie Buisson, ingénieur de recherche au laboratoire de la Bibliothèque Nationale de France.

réalisation. En outre, Caylus regrettait que « les tableaux des Anciens », peints sur bois¹³¹⁵, ne soient pas parvenus jusqu'à nous¹³¹⁶.

(b) Concurrence et critiques

En 1745, Caylus avait déjà commencé des recherches sur la peinture à l'encaustique, en puisant ses informations dans le texte de Pline, et en faisant quelques expérimentations chimiques. A cette époque, il n'avait pas obtenu de résultats assez satisfaisants pour en tirer des conclusions¹³¹⁷. C'est la synthèse de ces recherches qu'il présenta en novembre 1754 dans un mémoire donné à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres¹³¹⁸.

En collaboration avec le chimiste Majault, « médecin de la Faculté », il mit au point plusieurs recettes de peinture à l'encaustique qui selon lui pouvaient avoir été utilisées par les Anciens¹³¹⁹. Il demanda alors à Joseph-Marie Vien de les mettre en pratique. Ce dernier réalisa d'après un buste antique appartenant à Caylus une peinture représentant *Minerve casquée*, qui fut présentée en 1754 à l'Académie des Inscriptions¹³²⁰. L'œuvre connut un grand succès et l'on demanda à Caylus de révéler le procédé avec lequel elle a été exécutée. Celui-ci refusa tout d'abord de répondre.

Après la présentation du mémoire de Caylus, et son refus de dévoiler son secret, les artistes tentèrent de retrouver de leur côté la technique de l'encaustique. En mars 1755 parut un ouvrage intitulé *l'Histoire et le secret de la peinture en cire*¹³²¹. Bien qu'il soit anonyme, on pressent que l'auteur en est Denis Diderot¹³²². Il expose les recettes mises au point par un

¹³¹⁵ « Les tableaux portatifs n'étaient peints sur aucune autre matière, du moins nous ne l'apprenons d'aucun historien », Caylus 1756, p. 323.

¹³¹⁶ Caylus 1759, p. 157.

¹³¹⁷ « Les expériences chimiques sur lesquelles je comptais, ne sont pas encore assez décisives pour parler affirmativement », Caylus 1753, p. 276.

¹³¹⁸ Caylus 1755.

¹³¹⁹ Caylus, « de la peinture sur marbre », dans Serieys 1802 (2), appendice II, p. 335.

¹³²⁰ Rice Danielle, « Jean-Jacques Bachelier et la redécouverte de la peinture à l'encaustique », dans Musée Lambinet (éd.), *Jean-Jacques Bachelier, Peintre du Roi et de Madame de Pompadour*, Paris-Versailles, 1999, p. 68. L'œuvre est aujourd'hui conservée au Musée de l'Ermitage, inv. n° ГЭ 3688. Cette œuvre, mesurant 94,5 cm x 81,5 cm, est peinte semble-t-il sur bois, cependant elle est donnée comme peinture sur toile dans le catalogue de l'Ermitage. Il pourrait s'agir d'une erreur, la reproduction de l'œuvre laissant penser qu'elle est bien sur bois. Elle fut achetée par Catherine de Russie auprès de La Live de July en 1766-1767. Voir Nemilova Inna S., *The Hermitage, Catalogue of Western European Painting, French Painting, Eighteenth Century*, Moscou, 1986, p. 407-408. Voir également Grimm, *Correspondance littéraire*, Paris 2006, p. 305, lettre du 15 novembre 1754.

¹³²¹ Ouvrage sans lieu, sans date ni nom d'auteur. Henry Charles, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le Comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, Paris, Baur, 1880, p. 42-43 ; Rice 1999, p. 69. C'est Rice qui donne une idée de la date de publication.

¹³²² *Ibidem*.

jeune peintre, Jean-Jacques Bachelier, qui aurait soi-disant redécouvert la technique de dissoudre la cire dans la térébenthine dès 1749, avant même que Caylus ne commence ses recherches.

Diderot affirmait que la *Minerve* avait été peinte avec cette méthode car d'après lui elle sentait encore la térébenthine. Caylus n'avait donc rien découvert¹³²³.

Le dit Bachelier, « qui avait quelques connaissances en chimie », aurait poursuivi ses recherches et trouvé un autre moyen pour peindre à l'encaustique, en ajoutant du sel de tartre à la cire afin de la diluer dans l'eau¹³²⁴. La peinture était ensuite refondue à la chaleur « afin de la fixer ». Des peintres, dont Pierre, tentèrent d'appliquer cette recette et cela « réussit assez bien »¹³²⁵. Selon les dires de Cochin, de nombreux artistes expérimentèrent cette technique, certains dans le but de vexer Caylus. Ce dernier fut « très blessé d'une découverte qui semblait lui arracher une partie de la gloire qu'il espérait des soins qu'il s'était donnés pour retrouver cette manière perdue »¹³²⁶.

La polémique s'enflamma sur la validité de cette nouvelle recette. Les partisans de Caylus la critiquèrent en affirmant que les peintures obtenues ainsi ne résisteraient pas à l'humidité¹³²⁷. L'un d'eux, Rouquet, écrivit un pamphlet intitulé *L'art nouveau de la peinture en fromage ou en ramequin, inventée pour suivre le louable projet de trouver graduellement des façons de peindre inférieures à celles qui existent; à Maroilles, 1755*¹³²⁸.

La polémique continua même après que Caylus ait publié en août 1755 son *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et la peinture à la cire*¹³²⁹.

A la fin de l'année 1755, un article consacré à l'encaustique rédigé par Monnoyé parut dans l'Encyclopédie¹³³⁰. L'auteur, qui présentait les recettes de Caylus et de Bachelier, exposait deux nouvelles méthodes mises au point par le peintre. Il prenait clairement parti pour ce dernier, ce qui n'est pas surprenant, compte tenu des positions de Diderot.

Il est probable que Diderot et Bachelier se soient intéressés à la technique de la peinture à l'encaustique au même moment que Caylus. Diderot affirme que Bachelier l'avait expérimentée avant Caylus probablement pour faire du tort à ce dernier, car il avait un

¹³²³ *Ibidem*.

¹³²⁴ Henry 1880, p. 40. L'addition de sel de tartre à la cire permet de la saponifier, ce qui la rend alors hydrophile.

¹³²⁵ *Ibidem*. Jean-Baptiste Marie Pierre fut le maître de Bachelier à l'Académie de Peinture. Rice 1999, p. 70.

¹³²⁶ *Ibidem*.

¹³²⁷ Henry 1880, p. 70.

¹³²⁸ Henry 1880, p. 69.

¹³²⁹ Rice 1999, p. 69.

¹³³⁰ *Encyclopédie*, vol. V, p. 614-619.

différend avec lui. L'inimitié entre les deux hommes grandit après la publication de *l'Histoire et le secret de la peinture en cire*¹³³¹. Caylus riposta en publiant d'autres recettes dans son *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et la peinture à la cire*.

(c) Recettes de peinture à l'encaustique par le comte de Caylus

Dans la préface de son ouvrage, Caylus parle de l'encaustique comme d'une technique de peinture fréquemment employée par les artistes dans l'Antiquité mais dont le savoir aurait été perdu, contrairement à la technique de la détrempe dont l'usage s'était perpétué au cours des siècles. Il remarque que dans Pline « les tableaux peints des deux manières, sont toujours cités sans aucune distinction »¹³³².

Caylus indique que l'on peut peindre à l'encaustique sur tous types de support : « L'expérience nous a démontré que l'on peut peindre à la cire sur le plâtre, les enduits, la pierre et la toile, enfin sur tous les corps, à la réserve du cuivre sur lequel nous n'avons encore pu trouver le moyen d'établir ces espèces de couleur »¹³³³. Selon lui, il faut préférer entre tous le bois, car il le « garantit (...) des vers et de tous les inconvénients de l'humidité »¹³³⁴. C'est sans doute pour cette raison que la première peinture qu'il demanda à Vien, la *Minerve*, fut exécutée sur bois¹³³⁵.

En outre Caylus suppose, par déduction, que cette technique était employée pour réaliser des peintures de grandes dimensions, car les Grecs « ont aimé les grands tableaux, c'est-à-dire, les figures grandes comme nature »¹³³⁶.

Les nombreuses précautions que Caylus prend dans la préface de son *Mémoire sur l'encaustique* ... sont le reflet de la polémique qui a précédé sa parution. Il met ainsi en garde le lecteur en disant qu'il ne prétend pas retrouver exactement la technique utilisée par les Anciens, mais qu'il cherche à « arriver au même but avec des voies différentes, (...) et que les pratiques que nous avons trouvées remplissent au moins toutes les conditions indiquées dans

¹³³¹ Selon Henry, cette inimitié a pris naissance lorsque Diderot aida la publication des Souvenirs de Mme de Caylus.

¹³³² Caylus 1755, p. 5.

¹³³³ Caylus 1755, p. 20.

¹³³⁴ *Ibidem*.

¹³³⁵ Dans le récit que Grimm fait de la conférence de Caylus à l'Académie, il dit que celui-ci « ne désespère pas d'avoir le même succès sur la toile ». Une autre peinture de Vien, conservée au Musée de l'Ermitage et représentant un portrait du poète Anacréon, est à l'encaustique sur toile. Voir Nemilova 1986, p. 406. Sans doute s'agit-il du second essai d'application des recettes de Caylus.

¹³³⁶ Caylus 1755, p. 10.

l'ouvrage de Pline »¹³³⁷. Dans cette affirmation on peut voir une réponse à la critique de Diderot qui lui reproche de ne pas avoir suivi la technique décrite par Pline¹³³⁸.

Caylus poursuit en faisant une seconde allusion voilée aux critiques de Diderot, lequel affirmait que la *Minerve* avait été peinte avec de la cire simplement diluée dans de l'essence de térébenthine. Or Caylus écarte cette recette et s'en explique : les Romains ne connaissaient pas l'usage des essences car Pline n'en dit pas un mot¹³³⁹. Présenter cette recette « n'aurait pas non plus rempli le dessin que (Caylus avait) formé de retrouver l'Encaustique des Anciens »¹³⁴⁰.

Dans son traité, Caylus donne quatre recettes de peinture à l'encaustique, qui correspondent à quatre interprétations du texte de Pline. En effet, l'auteur latin ne décrit pas avec précision la méthode, ce qui laissa à Caylus le loisir de trouver plusieurs variantes de la technique. Il les expérimenta afin de trouver celle qui aurait pu être utilisée par les Anciens.

- La première recette qu'il donne consiste à broyer les pigments et à peindre sous l'action de la chaleur. Plusieurs instruments furent inventés par Caylus afin de permettre la mise en œuvre de cette technique. Une palette, une pierre à broyer et des godets en métal, chauffés au bain-marie permettaient de maintenir la peinture fluide lors du travail.

- Le second moyen consiste à dissoudre des cires colorées dans de l'eau bouillante et à fouetter le mélange de façon à obtenir des gouttelettes de cire en suspension. On peint ensuite avec les émulsions obtenues, de préférence sur un panneau préparé avec un enduit à la cire. La surface est chauffée à la fin de l'exécution pour mêler correctement les couleurs sur le tableau.

- Le troisième moyen consiste à peindre avec des couleurs à l'eau sur un panneau préparé avec un enduit à la cire. Le bois du panneau est chauffé et un pain de cire est passé par-dessus. Le peintre doit prendre soin d'imprégner le panneau de cire le plus possible. L'enduit est ensuite saupoudré de craie (blanc d'Espagne), ce qui doit permettre de peindre avec des

¹³³⁷ Caylus 1755, p. 27.

¹³³⁸ Rice 1999, p. 69.

¹³³⁹ Caylus 1755, p. 30.

¹³⁴⁰ *Ibidem*.

couleurs à l'eau sur la cire¹³⁴¹. Enfin l'ensemble est chauffé pour que la cire imprègne les couleurs à l'eau de façon à les fixer.

- Le quatrième moyen est l'inverse du troisième puisque Caylus recommande alors de passer d'abord les couleurs à la gouache sur le bois brut et de passer ensuite à la surface une couche de cire, que l'on fait fondre par un apport de chaleur. En imprégnant les couleurs à l'eau et le bois, la cire permet de fixer plus durablement la détrempe.

Joseph-Marie Vien a peint sa Minerve sur un panneau épais en bois de sapin, avec deux des moyens décrits ci-dessus, et il a terminé par l'application de couleurs dites « à la cire », c'est-à-dire liées avec un mélange cire-vernis. L'exécution de la Minerve a permis d'expérimenter la facilité d'exécution des recettes inventées par Caylus et les problèmes qu'elles pouvaient poser. Selon le témoignage de Caylus, Vien ne fut pas à l'aise avec les méthodes de peinture à l'encaustique et il préféra la peinture à la cire dont l'emploi était plus proche de celui de l'huile.

En conclusion de ses recettes, Caylus indique que le troisième procédé, qui consiste à peindre à l'eau sur une base de cire, est celui qui lui a paru le plus facile d'emploi et le plus proche de la technique des Grecs. D'autres chercheurs, parmi lesquels Requeno, semblent l'avoir suivi dans ses conclusions. Des recherches plus récentes ont cependant montré que les portraits du Fayoum peints à l'encaustique ont été exécutés avec de la cire fondue.

(d) Pérennité de la peinture en cire

Les recherches sur la techniques de l'encaustique obéissent à différentes motivations. L'intérêt pour les techniques de l'antiquité réside, d'une part, dans le fait que les œuvres antiques semblent plus durables que les œuvres modernes¹³⁴². D'autre part, comme cela a été évoqué précédemment, Caylus aussi bien que Diderot déploraient le « style corrompu » de la peinture moderne et pensaient qu'avec l'introduction d'une nouvelle technique de peinture, plus rigoureuse que la peinture à l'huile, les artistes seraient contraints de recourir à un style moins exubérant¹³⁴³.

¹³⁴¹ Il s'agit de pigments broyés à l'eau ou mélangés à une eau gommée.

¹³⁴² Rice 1999, p. 73.

¹³⁴³ *Ibidem*.

La résistance à l'humidité était sans doute l'une des qualités recherchées dans la peinture à l'encaustique, la cire étant le plus souvent utilisée pour ses propriétés hydrophobes¹³⁴⁴. D'ailleurs, une des critiques faite à la peinture mise au point par Bachelier est de ne pas pouvoir résister à l'eau¹³⁴⁵. Même en milieu humide, les peintures à la cire auraient une meilleure conservation que les tableaux peints à l'huile et recouverts de vernis résineux¹³⁴⁶. Caylus et Diderot pensaient que l'application d'un vernis à base de cire sur les peintures serait supérieur à celle d'un vernis résineux car il ne masquerait ni ne jaunirait les couleurs¹³⁴⁷.

Cette opinion était erronée car en réalité la cire s'altère avec le temps et l'humidité. Elle blanchit considérablement, s'encrasse et s'opacifie¹³⁴⁸. La plupart des peintures à la cire réalisées au milieu du XVIII^e siècle ont disparu, ce qui ne permet pas aujourd'hui d'avoir une idée de leur résistance au temps.

Le risque que les peintures à l'encaustique s'altèrent rapidement avait été remarqué par Grimm dès 1754. Dans une lettre où il relate la présentation de Caylus à l'Académie, il écrit : « Quoique M. de Caylus nous assure le contraire, elle doit être peu durable. La poussière et la chaleur doivent être de dangereuses ennemies pour ces tableaux. La commodité de les plier et les rouler sans risque n'est rien en comparaison de cet inconvénient »¹³⁴⁹.

La Minerve, réalisée par Joseph-Marie Vien pour Caylus est aujourd'hui conservée au Musée de l'Ermitage¹³⁵⁰. Cependant, un rapport de 1844 faisant état d'une peinture de Bachelier réalisée en 1755, la *Fable du cheval et du loup*, indique que le tableau est gris, en particulier les bleus et les verts¹³⁵¹.

(2) *Autre techniques de peinture antique*

¹³⁴⁴ « Les qualités de durabilité et de résistance à l'eau de la cire étaient bien connues des fabricants et des utilisateurs de bougies, de cire à cacheter et d'autres produits en cire », *Ibidem*. la fabrication de toiles cirées est l'exemple le plus évident de l'utilisation de la cire pour ses propriétés hydrophobes.

¹³⁴⁵ Cela signifie que l'on testait la résistance des peintures en cire à l'humidité, sans doute en les exposant à la pluie.

¹³⁴⁶ Les vernis à base de résines naturelles blanchissent lorsqu'ils sont soumis à l'humidité. Ce blanchiment, dû à une microfissuration du vernis, est appelé chancis. Il peut être éliminé par une régénération du vernis à l'aide de solvant. Il peut cependant se produire aussi sur la couche picturale, conduisant à un chancis profond, nettement dommageable pour la peinture car irréversible.

¹³⁴⁷ Rice 1999, p. 72.

¹³⁴⁸ Sur l'altération des vernis à base de cire, voir p. 309 et suiv.

¹³⁴⁹ Grimm 2006, p. 306.

¹³⁵⁰ Sur le cliché publié dans le catalogue du musée, la peinture semble être bien conservée. Voir Nemilova 1986, p. 407-408. Il serait intéressant de faire une étude technologique de cette peinture.

¹³⁵¹ Rice 1999, p. 70.

Caylus s'est intéressé à toutes les techniques de peinture et, « encouragé par le succès de la peinture à l'encaustique qu'il avait ressuscitée », il rédigea un second mémoire sur la technique de peinture des Anciens, intitulé « de la peinture sur marbre »¹³⁵². En s'appuyant sur les textes classiques, il tente de comprendre comment les quatre *pinakes* retrouvés le 24 mai 1746 dans les fouilles de Pompéi ont été réalisés. Ces quatre *pinakes* furent appelés des monochromes, car seul le dessin sous-jacent, de couleur rouge, en était conservé. L'une de ses œuvres étant signée, l'Accademia Ercolanese jugea ces peintures comme les plus précieuses de toutes celles qui furent retrouvées et les firent figurer sur les premières planches du premier tome des *Antichità*¹³⁵³. *Il primo luogo ha questo, che, oltre ad essersi prima degli altri scoperto, pregevole più che altro si rende per gli nomi del Dipintore, e delle Figure, che vi leggono*¹³⁵⁴.

Des analyses scientifiques récentes ont montré que ces peintures avaient été réalisées avec différentes couleurs, du rose pour les carnations, du jaune, du noir et du brun. Ces couleurs sont encore légèrement perceptibles aujourd'hui, mais c'est le dessin qui domine. Cet état de conservation a induit en erreur Caylus et d'autres théoriciens après lui¹³⁵⁵. En effet, il a cherché à les comparer avec le passage de Pline sur les peintures monochromes alors qu'il s'agissait de petits tableaux colorés.

Caylus a élargi ses réflexions à tout procédé de coloration du marbre¹³⁵⁶. Il commence ainsi par rappeler que « l'on a toujours connu et pratiqué la teinture du marbre par le moyen du feu », c'est-à-dire de faire passer une couleur dans le marbre à l'aide de la chaleur¹³⁵⁷. Il remarque cependant que la coloration obtenue n'était jamais bien maîtrisée¹³⁵⁸.

A la fin de son mémoire sur la peinture sur marbre, Caylus revient sur la durabilité des œuvres qui selon lui dépend de la solidité des matériaux avec lesquels elles sont constituées ; comment se fait-il alors que les peintures sur marbre aient été retrouvées en un si petit nombre ? C'est, explique Caylus, que « (...) cette manière de dessiner n'était ni généralement connue ni généralement répandue dans l'Antiquité ; car il serait non seulement singulier, mais en quelque façon impossible que le temps, qui nous a conservé dans leur entier plusieurs

¹³⁵² Serieys 1802 (2), appendice II, p. 327.

¹³⁵³ *Antichità* I, 1957, planches I à IV. Le nom du peintre est *Alexandre l'athénien* : ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΓΡΑΦΕΝ.

¹³⁵⁴ *Antichità* I, p. 1 et 2.

¹³⁵⁵ Winckelmann 2005, p. 727, n. 17.

¹³⁵⁶ Serieys 1802 (2), appendice II, p. 327-342.

¹³⁵⁷ Caylus ne parle pas d'un liant éventuel.

¹³⁵⁸ *Ibidem*.

corps de la plus grande fragilité, n'eût respecté aucune espèce de peinture devenue le marbre même »¹³⁵⁹.

Caylus tenta tout un tas d'autres expériences sur les techniques artistiques. Dans les années 1759-60, il fait des recherches sur la technique du verre¹³⁶⁰. Il fait part du résultat de ses expériences à Paciaudi : « J'ai oublié de vous dire, à l'occasion de ces verres imités, que les miens ont tout le poli, l'éclat et la couleur bleue de l'original »¹³⁶¹. Caylus fait cette comparaison à l'œil nu. Il ne semble pas chercher une technique exactement identique à celle des Anciens, mais il tente de fabriquer un objet proche des objets antique par leur aspect : « Je crois avoir retrouvé sinon la pratique des anciens, du moins un équivalent complet », écrit-il à propos de la même expérience¹³⁶².

b) Requeno

Les recherches sur l'encaustique initiées par Caylus et Bachelier firent des émules dans toute l'Europe. L'approche de l'archéologie avait sans doute changé quand au milieu du XVIII^e siècle on regardait alors les œuvres non plus seulement pour leur beauté, mais également comme un témoignage de l'Antiquité, au même titre que la littérature classique.

La découverte d'Herculanum et Pompéi et la diffusion des gravures reproduisant les peintures contribua à populariser la peinture murale antique. Les artistes et les théoriciens de la peinture étaient fascinés par la fraîcheur des couleurs des peintures ensevelies pendant deux mille ans, peintures dont ils souhaitaient retrouver le « secret d'éternité ».

Les motifs retrouvés dans les maisons pompéiennes furent alors repris par les peintres décorateurs, en particulier en Angleterre. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle cette mode gagna les arts décoratifs, notamment la porcelaine.

Johann Heinrich Müntz, peintre suisse vivant en Angleterre, fut employé par Walpole pour réaliser la décoration de son hôtel particulier à Strawberry Hill¹³⁶³. Horace Walpole, tout comme Müntz, s'intéressait aux recherches menées par Caylus sur l'encaustique¹³⁶⁴.

¹³⁵⁹ Serieys 1802 (2), p. 332.

¹³⁶⁰ Je n'ai pu retrouver un compte-rendu de ces expériences. Il est possible que Caylus n'en ait jamais fait mention ailleurs que dans ses lettres à Paciaudi.

¹³⁶¹ Nisard 1877, I, p. 71, lettre du 14 mai 1759.

¹³⁶² *Ibidem*.

¹³⁶³ Watts Teresa S., « J. H. Müntz, Horace Walpole and encaustic painting », *Apollo*, vol. CCCXLII, 1994, p. 37.

¹³⁶⁴ *Ibidem*. Aghion 2002, p. 23.

Müntz reprit les recherches de Caylus sur l'encaustique et fit lui aussi en 1757 des expérimentations, dont il publia un compte-rendu en 1760 sous le titre *Encaustic*¹³⁶⁵. Il présenta en 1762 à la *Society of Artists* deux tableaux peints avec sa méthode¹³⁶⁶.

Après la période faste des années 1750-1760, les recherches sur l'encaustique semblent avoir été abandonnées, sans doute à cause de sa mise en œuvre difficile et contraignante. En effet, les peintres lui préféreraient la peinture à l'huile qu'ils maîtrisaient évidemment mieux.

Dans les années 1780, la recherche et les expérimentations sur la peinture antique trouvaient un nouveau souffle en Italie, sous l'influence de Requeno, un abbé d'origine espagnole. Requeno s'inspira des ouvrages français concernant ce sujet. A la différence de Caylus, il ne parlait pas de l'encaustique comme d'une technique de peinture utilisée dans l'Antiquité sur tous types de support, mais il la présentait explicitement comme la technique employée dans la réalisation des peintures de Pompéi.

Dans son ouvrage *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e de' romani pittori*, Requeno reprend en les critiquant les travaux de Caylus et Bachelier. Selon lui, ses prédécesseurs n'ont pas retrouvé la technique antique. En effet, ces expériences avaient été faites avec des matériaux ignorés dans l'Antiquité : (à Paris) *Non se n'accorse che premiava come somigliante al metodo degli antichi quello del Sig. Bachilier, eseguito col nostro sal tartari sconosciuto affatto non solo ai Greci, ma eziando a' Romani; e vide senza ammirazione come il Sig. Conte di Cailus preparavasi al ristabilimento dell'antica pittura colle ampolline in mano dello spirito di terebinto, e con altri olj stillati da' moderni lambichi, e dagli arabici strumenti: eppure questi sono gli unici vantati metodi, che si pretendono risuscitati da' moderni e de' quali si fanno a Parigi le pitture alla cera, o all'encausto*¹³⁶⁷. Requeno estimait donc que le mystère de la technique de l'encaustique antique n'avait donc pas été encore découvert : *L'antica pittura delle cere all'encausto, o sia abbrucciamento è stata finora un mistero; e diciamolo pur senza invidia, le diligentissime investigazioni del Sig. Conte di Cailus, e di M. Bacchilier (sic), e Cochin il figlio, non hanno conchiuso nulla in questo argomento*¹³⁶⁸. Les recettes qu'il met au point découlent cependant des travaux

¹³⁶⁵ Müntz J. H., *Encaustic*, Londres, (à compte d'auteur), 1760.

¹³⁶⁶ Watts 1994, p. 37.

¹³⁶⁷ Requeno y vives Vincenzo, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e de' romani pittori*, Venise, G. Gatti, 1784, p. 27-28.

¹³⁶⁸ Requeno 1784, p. 8.

français. Il s'appuie aussi sur les textes classiques, notamment sur *l'Histoire naturelle* de Pline. La plus grande divergence qui existe entre le travail de Requeno et les recherches menées par les Français, est que ce dernier dit explicitement qu'il cherche à retrouver la technique de peinture utilisée à Pompéi, alors que Caylus et Bachelier font des recherches plus générales.

Requeno prône l'usage de la cire à la place de l'huile, à un moment où ce medium ne semblait plus satisfaire complètement les peintres à cause des altérations qu'elle provoque : *Il mio fine è di ristabilire il metodo di dipingere colle cere all'encausto, proprio degli antichi Greci, e Romani : esso è certamente interessante all'Europa in un tempo, nel quale le pitture de' nostri più distinti maestri eccitano la compassione per gli oscuri notabilmente accresciuti, e pel rancio olio, che le rende giallastre, e per le crepature, e scrostature del loro impasto*¹³⁶⁹. Comme Caylus avant lui, il cherchait une nouvelle technique pour palier les limites de la peinture à l'huile, désormais regardées comme des inconvénients en comparaison avec les techniques antiques qui semblent résister bien mieux aux injures du temps¹³⁷⁰.

L'ouvrage de Requeno est divisé en deux parties, la première concernant les peintres antiques, où il développe quelques anecdotes sur les peintres grecs et romains les plus célèbres, la seconde présentant ses recherches sur les techniques picturales antiques.

Son argumentation repose essentiellement sur les textes classiques ainsi que sur les travaux de ses prédécesseurs qui, selon lui, n'ont pas interprété correctement Pline et Vitruve. Dans le chapitre III, Requeno affirme que les Grecs et les Romains ne connaissaient pas la technique de la fresque¹³⁷¹ ; dans le chapitre IV, il montre que les peintures murales romaines ont été exécutées à la détrempe, et recouvertes d'une couche de cire si elles se trouvaient en extérieur. Cette affirmation est développée à plusieurs reprises dans l'ouvrage, car Requeno pense que

¹³⁶⁹ Requeno 1784, p. 15.

¹³⁷⁰ Nous ne développerons pas ici les quelques critiques qui s'élevèrent au milieu du XVIII^e siècle contre la peinture à l'huile. Il semblerait cependant que son jaunissement et l'apparition de craquelures aient été considérés comme des inconvénients majeurs de cette technique. Requeno indique que pour palier aux soulèvements des peintures sur bois, on inventa en France le procédé de transposition, c'est-à-dire de la substitution du support de bois par un support de toile, voir Requeno 1784, p. 106. Or, croyant stopper l'altération dues au jeu du bois, les restaurateurs qui avaient fait des transpositions sur toile ont en réalité induit un nouveau réseau de craquelures dans la peinture, conséquence des mouvements et des réactions de la toile à l'humidité.

¹³⁷¹ Selon Requeno la technique de peinture murale décrite par Vitruve ne répond pas aux trois exigences de la fresque : la peinture doit être exécutée sur une seule couche d'enduit, le blanc d'argent (à base de plomb) ne peut être employé, et enfin l'artiste doit finir son travail avant que l'enduit ne soit complètement sec. Il est vrai que la peinture murale romaine ne répond pas tout à fait à ces trois principes puisqu'elle est exécutée sur plusieurs couches d'enduit de natures différentes. Le blanc d'argent y est parfois employé en rehauts à sec. Cependant il est attesté aujourd'hui que la peinture murale romaine est bien d'une technique à fresque puisque les pigments sont fixés par carbonatation, mis à part pour les rehauts à sec qui sont le plus souvent appliqués avec une gomme. Se reporter à l'annexe 7 pour plus de détails sur la technique de peinture romaine.

l'application d'une couche de cire mentionnée par Pline et Vitruve comme protection des parois peintes au cinabre peut être étendue à toute les parois peintes, surtout si elles se trouvent à l'extérieur¹³⁷².

Requeno expérimenta plusieurs recettes avec l'aide de peintres, d'abord à Ferrare puis à Bologne, avec Giuseppe Pignatelli¹³⁷³. Requeno n'était pas seul à s'intéresser à cette technique. Avant lui, Biffi avait tenté de faire connaître au public italien les recherches françaises sur l'encaustique, en traduisant notamment l'ouvrage de Rouquet¹³⁷⁴. De même, Agostino Gerli, peintre et décorateur, fit plusieurs expériences sur la peinture à l'encaustique dont il disputait à Requeno la paternité de la redécouverte en Italie¹³⁷⁵. Toutes ces recherches contribuèrent à rendre la peinture à l'encaustique à la mode et plusieurs peintres se mirent à peindre avec cette technique, en Italie du Nord, puis à Rome¹³⁷⁶. Ainsi, Giovanni Motta réalisa en 1784 à Cremona un columbarium entièrement peint à l'encaustique pour un commanditaire privé. Puis il peignit à l'encaustique pour le duc Ferdinand d'Autriche une partie de son palais de Monza¹³⁷⁷. A Rome, l'ouvrage de Requeno eut beaucoup de succès, notamment auprès de Friedrich Riffenstein, conseiller à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg. Il s'enticha de cette technique et *in poco tempo ebbe pieno il suo gabinetto di quadri in tela, in legno, in pietre diverse, ch'egli aveva già tenuti a ogni prova mettendoli sotterra, sott'acqua, e ad ogni intemperie d'aria senza lor detrimento*¹³⁷⁸. Riffenstein était un farouche partisan du retour à l'antique, et il voyait dans cette technique la redécouverte d'un savoir perdu¹³⁷⁹. Correspondant de Catherine II à Rome, c'est sans doute grâce à lui que l'Impératrice s'éprit à son tour de l'encaustique et demanda à ce qu'elle soit employée dans les décors du palais de Tsarskoïe Selo et de l'Ermitage à Saint-Petersbourg¹³⁸⁰. Ainsi, elle commanda la réalisation d'une copie grandeur nature des loges de Raphaël au Vatican au palais de l'Ermitage. La fabrication du décor prit plus de dix ans, et fut mise en œuvre par une

¹³⁷² Caylus écrit dans son *Recueil d'antiquités* que les peintures romaines qu'il a en sa possession sont à la détrempe sur encaustique. Requeno s'est peut-être inspiré de cette théorie.

¹³⁷³ Nenci Chiara, « L'encausto tra teoria ed empiria nell'Italia tardosettecentesca », dans Bossaglia Rossana, Sciolla Gianni Carlo et Terraroli Valerio (éd.), *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento*, Bergame, 1995, p. 214.

¹³⁷⁴ *Ibidem*.

¹³⁷⁵ *Ibidem*.

¹³⁷⁶ *Ibidem*. L'auteur donne les noms des principaux peintres qui ont utilisé cette technique.

¹³⁷⁷ *Ibidem*.

¹³⁷⁸ Lanzi Luigi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, Remondini di Venezia, II-2, p. 275.

¹³⁷⁹ Pinelli Antonio, « L'indotto del Grand Tour settecentesco : l'industria dell'antico e del souvenir », *Ricerche di storia dell'arte*, vol. LXXII, 2000, p. 95. L'auteur remarque que l'essai publié par Requeno en 1784 lui était dédié.

¹³⁸⁰ Caracciolo Maria Teresa, « Deux toiles de Cades retrouvées en Russie. Théorie et pratique de la peinture à l'encaustique à Rome, vers 1780 », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. CXXVIII, n° 1533, 1996, p. 166.

équipe italienne menée par Cristoph Unterberger¹³⁸¹. Les panneaux, peints à la détrempe sur une base d'encaustique, furent envoyés petit à petit de Livourne jusqu'à Saint-Petersbourg¹³⁸². D'autres peintures, sur toile et sur bois, furent réalisées à Rome et envoyées au palais de Tsarskoïe Selo. L'emploi de cette technique pour ces décors n'est pas anodin. Il revêt une grande importance si l'on en croit les témoignages contemporains, qui soulignent toujours cet élément à propos de la copie des loges de Raphaël pour Catherine II¹³⁸³. Goethe indique que les panneaux de bois sont revêtus de toile enduite, ce qui donne une bonne base pour peindre à l'encaustique, et que sans l'emploi de cette « nouvelle technique », on ne serait pas parvenu à réaliser la copie des loges¹³⁸⁴.

Peu à peu la mode prit de l'ampleur et certains ateliers se spécialisèrent uniquement dans cette technique, comme celui de Giovanni Battista dell'Era qui ouvrit une boutique à Rome, et envoya différentes œuvres sur toile et sur panneau en Russie. Il réalisa de petits panneaux pour le Cabinet d'Argent à Tsarskoïe Selo, ainsi qu'une grande toile, de 3,5 m de long, retrouvée récemment dans les réserves de l'Ermitage¹³⁸⁵.

Cette mode gagna rapidement aussi les peintres amateurs à tel point que les touristes se mirent à pratiquer l'encaustique, comme passe-temps. Sous la direction d'un peintre spécialisé dans cette technique, ils réalisaient des portraits, des natures mortes, qu'ils emballaient ensuite avec soin pour les ramener chez eux. Dans son *Voyage en Italie*, Goethe se moque d'eux : « Il y a des artistes qui en donnent ici des leçons [de peinture à l'encaustique], et, sous le prétexte de diriger, font souvent le meilleur de l'ouvrage, de sorte qu'enfin, quand le tableau, brillant, relevé par la cire, paraît dans un cadre d'or, la belle écolière se trouve toute surprise du talent qu'elle ne se connaissait pas »¹³⁸⁶. La peinture à l'encaustique, réputée plus facile, plus abordable que la peinture à l'huile séduisait les touristes « qui ne visitent pas (...) cette capitale du monde pour l'amour des arts les plus relevés »¹³⁸⁷.

La mode de la peinture à l'encaustique ne dura pas longtemps en Italie. Après la mort de Riffenstein, en 1793, elle fut peu à peu abandonnée et toutes les œuvres commandées par

¹³⁸¹ *Ibidem*.

¹³⁸² Pinelli 2000, p. 85.

¹³⁸³ Pinelli 2000, p. 94.

¹³⁸⁴ Pinelli 2000, p. 94, n. 11.

¹³⁸⁵ *Ibidem*. Le cabinet d'argent a été détruit lors de la Seconde Guerre Mondiale.

¹³⁸⁶ Goethe 2003, p. 167, 1^{er} décembre 1786.

¹³⁸⁷ *Ibidem*. Voir aussi Nenci 1995, p. 216.

Catherine II ne restèrent qu'à l'état d'ébauches¹³⁸⁸. Sans doute cette technique, bien plus contraignante que la peinture à l'huile, commençait à montrer des inconvénients. Les œuvres vieillissent mal et les premières altérations apparaissent très peu de temps après l'exécution des peintures. Ainsi se voyaient justifiées les prédictions de Grimm, qui disait pourtant qu'il parlait « comme un aveugle parlerait des couleurs », c'est-à-dire qu'il se sentait relativement ignorant dans le domaine de la peinture.

¹³⁸⁹. Cette technique encore mise en œuvre actuellement pour la réalisation des faux-marbres en Italie est appelée le *stucco-lustro*.

L'ouvrage de Requeno eut une assez grande importance dans l'approche de la peinture antique jusqu'au milieu du XX^e siècle. En effet, les théories de Requeno influencèrent considérablement la restauration des peintures à Pompéi et Herculaneum, comme nous le verrons plus loin à propos de la mise au point de vernis de restauration. L'idée de Requeno, selon laquelle les peintures romaines antiques étaient exécutées à l'encaustique, perdura tout au long du XIX^e siècle et pendant une partie du XX^e siècle¹³⁹⁰. Au XIX^e siècle, on pensait que les peintures médiévales étaient également réalisées à l'encaustique et cela eut des conséquences désastreuses pour leur restauration¹³⁹¹.

La fin du XVIII^e siècle marque donc un tournant dans la recherche sur la technologie de la peinture romaine antique. La cire, qui n'était plus utilisée en peinture depuis la fin de l'Antiquité, redevint à la mode sous l'influence des théoriciens de l'Histoire de la peinture. En s'appuyant sur les sources littéraires antiques, ceux-ci pensèrent que la cire était utilisée par

¹³⁸⁸ Caracciolo 1996, p. 167. Reiffenstein meurt le 6 octobre 1793.

¹³⁸⁹ Reinach 1985, p. 2 note 1.

¹³⁹⁰ Ainsi, au début du XX^e siècle, Ernst Berger écrivit différents ouvrages sur la technique de peinture pompéienne en affirmant que la cire punique était employée dans les couches de finition des peintures murales romaines afin de permettre le lustrage qui leur donne leur aspect lisse et satiné. Voir Berger Ernst, *Die Maltechnik des Altertums*, München, 1904, Berger Ernst, *Die Wachsmalerei des Apelles*, München, 1917 et Reinach 1921, p. 2 note 1. Cette technique encore mise en œuvre actuellement pour la réalisation des faux-marbres en Italie est appelée le *stucco-lustro*. Maria Teresa Caracciolo pense que Requeno a trouvé une recette proche de celle mise en œuvre par les peintres antiques sur les murs de Pompéi et d'Herculaneum. Or, cet auteur s'appuie sur des hypothèses erronées de Selim Augusti qui ont depuis plusieurs années été remises en cause par d'autres études sur la technique de la peinture murale antique. Voir Augusti Selim, « Sul restauro di dipinti parietali pompeiani », *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e belli arti*, vol. XXXVI, 1961, p. 115-121 et Caracciolo 1996, p. 163, n. 27.

¹³⁹¹ Montiani Bensi Maria Rosa et Bensi Paolo, « La cera e la paraffina nella pratica della conservazione dei dipinti murali nel XIX e XX secolo », dans Biscontin Guido et Angeletti Roberto (éd.), *Scienza e beni culturali, Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione e innovazione*, (colloque, Bressanone, 1986), Padoue, 1985, p. 56.

les peintres romains, car ils voyaient dans ses propriétés (la résistance à l'humidité, en particulier) la raison de la pérennité des peintures de Pompéi et Herculaneum. L'aspect satiné des peintures acheva de les abuser et l'absence de moyens d'analyse ne permettait pas de réfuter une telle hypothèse.

Les artistes furent nombreux à expérimenter les recettes de Requeno, délaissant la technique de la fresque au profit de la peinture à la cire, plus « antique » à leurs yeux. L'application de recettes « retrouvées » par les théoriciens et dont on avait oublié la pratique, correspondait à une démarche nouvelle pour les peintres¹³⁹². Les artistes accordaient plus de crédit à ces nouvelles théories qu'aux antiques recettes d'atelier. Obéissant à une mode mais aussi à un désir de nouveauté dans la pratique de leur art, les peintres employèrent l'encaustique avec l'idée qu'elle pouvait surpasser les autres techniques de peinture. Cependant cette technique montra rapidement ses limites, et la mode passée, elle fut abandonnée au profit de l'huile, plus facile d'emploi¹³⁹³.

La découverte d'Herculaneum et de Pompéi au XVIII^e siècle ne provoqua pas seulement un engouement pour les motifs retrouvés sur les murs des cités ensevelies ; ce qui étonna le plus les contemporains fut la fraîcheur des peintures trouvées presque intactes après deux mille ans. Ces découvertes apportèrent une autre nouveauté : de très nombreux objets de la vie courante furent retrouvés en place, donnant des informations essentielles sur les techniques de fabrication, demeurées inconnues jusque là. Des *pinakes* sur marbre furent découverts, ainsi que des médaillons peints sous-verre sur lesquels Caylus fit différentes investigations pour comprendre leur technique d'exécution.

¹³⁹² *Ed è credibile, che durassero i metodi almeno della Romana inceratura delle pareti dipinte alla tempera, fin che la barbarie, qual folta nebbia, ci occultò lo splendore delle cognizioni degli antichi*, Requeno 1784, p. 137.

¹³⁹³ Certains artistes cependant ne l'oublièrent pas et Bachelier exposa en 1791 la *Fable du cheval et du loup*, une peinture à l'encaustique sur toile, sans doute dans le but de faire des adeptes de cette technique parmi les jeunes artistes. Voir Rice 1999, p. 73.

B. Mise au point de techniques et de produits spécifiques à la restauration des peintures murales antiques

Les recherches sur la technologie des peintures ont pour but la compréhension de leur mise en œuvres et de leurs propriétés, mais elles servent également à mettre au point des procédés de restauration spécifiques à ce type d'œuvre. En effet, une peinture ne supporte pas les mêmes produits s'il s'agit d'une fresque ou d'une peinture à l'encaustique, si elle est déposée ou non, etc. Au fur et à mesure de l'évolution des théories sur la technique des peintures antiques, différents produits et méthodes seront utilisés pour leur restauration. L'observation des altérations spécifiques à ces œuvres, qu'elles soient déposées ou laissées *in situ*, restaurées ou non, conduira les restaurateurs à modifier leurs interventions, en cherchant des méthodes qui leur sembleront les plus adaptées que celles mises en œuvres par leurs prédécesseurs. Mais aucune intervention de restauration n'est complètement anodine et les opérations effectuées sur les peintures au cours du temps auront des conséquences plus ou moins graves suivant les produits employés.

1. Mesures de conservation

a) Conditions de conservation

Le problème de la conservation des peintures murales antiques ne s'est pas réellement posé avant que ces œuvres ne soient regardées comme un témoignage important de l'Antiquité, au même titre que la sculpture. Au XVI^e siècle, lorsque les peintures de la *Domus Aurea* sont découvertes, elles sont en bon état de conservation. Or elles n'en sont pas pour autant impérissables et l'ouverture de galeries destinées à passer de pièce en pièce par les fouilleurs a provoqué un apport d'air qui change les conditions thermohygrométriques qui ont permis de conserver les décors. Les visiteurs du XVI^e siècle en sont sans doute conscients, si l'on en croit le commentaire de Vasari à ce propos, qui explique que les peintures se sont bien conservées car « elles n'avaient pas été au contact de l'air qui, avec le temps, consume habituellement toute chose, en raison des variations de l'atmosphère au fil des saisons »¹³⁹⁴.

La bonne conservation des fresques antiques et la vivacité des couleurs lors de leur découverte est également souvent décrite par les auteurs du XVII^e et du XVIII^e siècle. Il y a

¹³⁹⁴ Vasari 1985, 8, p. 341.

une prise de conscience de l'importance des conditions atmosphériques sur la conservation des peintures. Ainsi Montfaucon, lorsqu'il décrit les décors des *Bains d'Auguste*, qui viennent d'être découverts, se fait probablement l'écho de l'explication qu'avaient ses contemporains sur la conservation des peintures antiques : « Les couleurs des peintures à fresque des bains étaient encore d'une grande vivacité; on remarque qu'elles se conservent aisément dans ces lieux souterrains où elles ne prennent point d'air, pourvu que l'eau n'y pénètre pas.»¹³⁹⁵.

Les auteurs, aussi bien au XVII^e qu'au XVIII^e ou au XIX^e siècle, mentionnent très fréquemment l'évanescence des fresques comme un fait admis et inéluctable lorsqu'elles sont laissées *in situ* après leur découverte¹³⁹⁶. « Les antiquaires prétendent que c'est la destinée de toutes les peintures anciennes, qui durant un grand nombre d'années ont été enterrées en des lieux si bien étouffés, que l'air extérieur ait (*sic*) été longtemps sans pouvoir agir sur elles. Cet air extérieur les détruit aussitôt qu'elles redeviennent exposées à son action, au lieu qu'il n'endommage les peintures enterrées en des lieux où il avait conservé un libre accès, que comme il endommage tous les tableaux peints à fresque » écrit Dubos¹³⁹⁷.

Cette altération est en réalité la conséquence des changements thermohygrométriques des pièces dans lesquelles sont conservées les peintures. Celles-ci sont restées des années en atmosphère humide, souvent au contact de la terre et l'apport d'air dû à la réalisation de galeries débouchant vers l'extérieur entraîne un assèchement rapide de la surface des murs conduisant à une migration de l'eau qu'ils contiennent. Cette eau entraîne avec elle des sels solubles contenus dans le support qui cristallisent à l'interface entre le milieu humide et le milieu sec, c'est à dire la surface des peintures. Cette cristallisation s'accompagne d'une augmentation de volume des sels et conduit très souvent au pâlissement voire au soulèvement de la couche picturale. La remarque de Dubos est pertinente, puisque les peintures conservées dans des lieux aérés subissent de moins grands dommages, les changements hygrométriques qu'elles subissent étant moins important que celui provoqué par le déblaiement de terrain recouvrant des peintures ou l'ouverture d'une tombe. Il n'en reste pas moins que ces peintures s'altèrent tout de même¹³⁹⁸.

¹³⁹⁵ Montfaucon suppl. III, 1724, p. 161.

¹³⁹⁶ Cette altération est mentionnée à propos de la *Domus Aurea* dans un rapport d'étude, rédigé peut-être par Valadier, daté de février 1822 : *Osservai che tali pitture quanto più sono esposte all'aria aperta e umido tanto più spariscono e si ricoprono di muffa che con qualche anno le corrode e le cancella*, Baldi 1985, p. 636.

¹³⁹⁷ Dubos 1733, p. 361-362. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, lorsque l'on compare les peintures de la *Domus Aurea* aux copies qu'en ont fait Raphaël et ses disciples, on s'aperçoit qu'elles sont nettement moins lisibles que lors de l'exécution des copies.

¹³⁹⁸ Pour l'altération des peintures due à l'humidité, voir Philippot et Mora 1977, p. 197-208.

b) Pâlisement des peintures

Ce pâlisement est donc l'altération la plus fréquemment décrite et observée pour les peintures murales. Mais il faut relativiser ce phénomène, car il était parfois surestimé : les érudits qui s'intéressaient aux peintures murales antiques avaient tendance à exagérer leur mauvais état de conservation, car ils voulaient voir en elles un art évanescent¹³⁹⁹.

Dubos, dans ses *Réflexions*, note que les peintures des Thermes de Titus qui n'ont pas été déposées, comme la fameuse peinture de *Coriolan et sa mère*, ont disparu. Or, cette scène est visible encore aujourd'hui. Dubos voulait sans doute signifier que la peinture n'était plus aussi fraîche que lors de sa découverte ou bien lorsqu'Annibal Carrache en a fait la copie, mais lorsqu'il affirme qu'elle a « péri », il emploie un terme un peu excessif¹⁴⁰⁰. Il dit de même que les peintures du tombeau des *Nasonii* « se sont détruites d'elles-mêmes », et semble encore une fois faire preuve d'exagération¹⁴⁰¹. Caylus reprend cette opinion dans son *Recueil d'antiquités* : « (...) les Peintures antiques ont le malheur, (...) du moment qu'elles revoient le jour, l'air dont elles ont été privées pendant une longue suite de siècles, les frappe et les dévore ; la couleur s'éteint ; et, sans qu'on ait pu y trouver encore de remède, la Peinture disparaît entièrement »¹⁴⁰².

c) Opérations de conservation

La conservation des peintures murales antiques ne semble pas préoccuper les artistes et les antiquaires avant le milieu du XVII^e siècle. Bellori, en 1664, rapporte que lorsque les *Noces Aldobrandines* furent découvertes, elles furent déposées et conservées quelques années dans un lieu à l'abri de l'air, dans le but de la préserver de toute dégradation : *Non tacerò come trovata questa pittura mirabile fu avvertito che non si esponesse subito all'aria ma si tenesse per qualche tempo in un luogo rinchiuso come si fece*¹⁴⁰³. S'il est vrai que la peinture ne fut pas exposée tout de suite, la raison est plus simplement que son propriétaire, Pietro Aldobrandini, ne se trouvait pas à Rome entre 1601 et 1611, date à laquelle l'œuvre fut placée

¹³⁹⁹ Joyce 1999, p. 322.

¹⁴⁰⁰ « On voyait aussi il y a quelques temps plusieurs morceaux de peintures antiques dans les (...) ruines des thermes de Titus ; mais les uns sont périés, comme le tableau qui représentait Coriolan (...) ; les autres ont été enlevés ». Dubos 1733, p. 358.

¹⁴⁰¹ Dubos 1733, p. 361. Richardson fait la même remarque : « cet ouvrage, & à plusieurs autres de cette nature, est aujourd'hui, pour ainsi dire, entièrement perdu ». Richardson 1728, III, p. 531. Caylus ajoute que ces peintures « ne se firent voir que pour disparaître sur le champ, et céder à la mauvaise intelligence de ceux qui les avaient découvertes, et qui ne pouvant s'accorder entre eux, pour le partage de ces monuments, les détruisirent impitoyablement », Caylus *Recueil* IV, p. 218.

¹⁴⁰² Caylus, *Ibidem*.

¹⁴⁰³ Bellori 1664, p. 62.

dans les jardins Aldobrandini¹⁴⁰⁴. La réflexion de Bellori est cependant intéressante, car elle montre qu'il se souciait de l'altération des peintures antiques, due en grande partie, selon lui, à leur exposition à l'air. Malgré cette prise de conscience, il semblerait que les peintures antiques déposées dans la seconde moitié du XVII^e siècle n'aient pas non plus été protégées de leur exposition à l'air afin d'éviter leur altération. Les conseils des théoriciens sur la conservation des peintures ne furent donc pas appliqués immédiatement.

Le second moyen de conserver les peintures antiques nous est donné par Dubos, qui indique que les peintures du tombeau des *Nasonii* ont presque disparu « quoiqu'on eut eu l'attention de passer dessus une teinture d'ail, qui est si propre à conserver les fresques »¹⁴⁰⁵. Cette opération, assez sommaire, n'était vraisemblablement pas suffisante pour préserver les peintures de l'humidité¹⁴⁰⁶. Les décors que l'on souhaitait conserver étaient le plus souvent déposés et placés à l'intérieur de palais.

Après la découverte du tombeau des *Nasonii*, trois fragments ont été détachés pour le cardinal Altieri¹⁴⁰⁷. Bellori regarde cette opération comme une grande chance, car il semble qu'elle ait permis une meilleure conservation de ces peintures par rapport au reste du décor¹⁴⁰⁸. Le cardinal Altieri s'opposa à ce que d'autres fragments soient déposés pour le cardinal Massimi. Il se peut également qu'on ait limité la dépose de ces peintures pour des raisons pratiques, l'opération étant plus difficile à exécuter sur des voûtes. Il est probable enfin que les enduits étaient trop friables pour supporter cette intervention, comme le laisse supposer le témoignage de Wright, qui décrit les peintures quelques décennies après leur découverte : *Upon the admission of the outer Air, they [les peintures] changed, and by degrees grew languid, and the very plaster they were painted on began to part from the walls*¹⁴⁰⁹.

Une autre méthode qui permet de conserver les peintures *in situ* est la réalisation d'un abri pour l'œuvre. C'est ce qui a été fait en 1678, semble-t-il, pour le *Paysage Barberini*, lors du

¹⁴⁰⁴ Cappelletti Volpi 1993, p. 279

¹⁴⁰⁵ Dubos 1733, p. 361.

¹⁴⁰⁶ Je n'ai pu retrouver la trace de cette pratique dans les écrits sur la peinture des XVII^e et XVIII^e siècle.

¹⁴⁰⁷ Fusconi 1996, p. 61.

¹⁴⁰⁸ *Fù fortuna che l'Eccellentissimo Sig. D. Gasparo Altieri mosso dal nobil genio, che nutrice verso le bone arti, & le memorie romane della sua patria, ne fece distaccare tre pezzi dal tufo (...)*, Bellori Bartoli 1680, p. 15.

¹⁴⁰⁹ Wright 1730, I, p. 360. Il indique ensuite que les scènes ont été déposées afin d'être conservées, sauf quelques-unes qui ont disparu : *And such of the paintings, as they could get away in any tolerable condition, were carried off, and are dispers'd in several Palaces (...)* so that there is little now remaining ther, but the paintings are in a manner all gone, except two figures which remain on one side of the Vault. Cette affirmation n'est pas juste, car Antonio Nibby en 1825, puis Giuseppe Guattani en 1828 reconnaissent certaines scènes sur la voûte du tombeau : voir Messineo 2000, p. 19. De plus, mis à part les trois fragments de la collection Altieri, aucune partie du décor ne fut déposée avant le XIX^e siècle.

réaménagement de la pièce dans laquelle il se trouvait¹⁴¹⁰. Cette pièce pris alors la fonction d'*antiquarium* car d'autres peintures antiques de la collection Barberini y furent présentées¹⁴¹¹. Les précautions prises pour sa conservation n'ont semble-t-il pas été suffisantes puisque la peinture n'était plus visible lorsque Winckelmann visite le palais Barberini, au milieu du XVIII^e siècle. L'historien allemand note qu'on l'a laissée périr par « négligence »¹⁴¹². Sans doute que la pièce où elle se trouvait a été laissée à l'abandon après la mort du cardinal Barberini.

L'édification d'une structure pour protéger un monument archéologique *in situ* apparaît comme le moyen le plus efficace, surtout lorsque la dépose de l'œuvre est difficile d'un point de vue technique. Cette opération est réalisée pour les peintures antiques que l'on juge nécessaire de conserver, ainsi que pour certaines mosaïques, comme le rapporte par exemple Ficoroni : une grande mosaïque représentant Minerve fut retrouvée dans l'une des pièces d'une villa découverte en 1741 sur les terrains du marquis Sacchetti à Frascati. Ficoroni indique que la mosaïque *è rimasto al suo luogo, ma in una stanza fattavi apposta per custodirlo*¹⁴¹³. Cette mosaïque fut déposée et transportée au Musée du Vatican en 1776, et se trouve aujourd'hui dans la salle de la croix grecque¹⁴¹⁴.

En conclusion, la dépose a permis la conservation de plusieurs fragments de peintures murales antiques qui, sans cette opération, aurait été immédiatement ruinées. Cette intervention n'était pratiquée que dans un but de sauvetage, ou pour placer la peinture dans une collection privée, elle n'avait jamais pour motivation la préservation de l'œuvre des altérations dues à l'humidité en particulier, qu'elle peut subir en restant *in situ*. Ce n'est qu'à partir de la fin du XIX^e siècle que la dépose est mise en œuvre dans un but de conservation¹⁴¹⁵.

La dépose a donc permis le transport des fragments dans les collections privées et les peintures pouvaient être montrées avec fierté aux visiteurs. Si le motif premier de la dépose

¹⁴¹⁰ Waddy 1990, p. 255. A propos de la présentation du Paysage Barberini, voir p. 48 et suiv.

¹⁴¹¹ Il existe deux hypothèse pour la présentation de cette œuvre ; la première, avancée par M. Lavagne est celle que je viens d'exposer, la seconde, de Mme Whitehouse, est que la peinture aurait été déposée dès sa découverte et placée avec les autres peintures antiques dans une pièce servant d'*antiquarium*.

¹⁴¹² Winckelmann 2005, p. 64 et 402.

¹⁴¹³ Fea 1790, p. 155.

¹⁴¹⁴ Nogara 1910, pl. 53; Liverani Paolo et Spinola Giandomenico, *Vatican, les mosaïques antiques*, Vatican, 2003, p. 100 et 116. La mosaïque fut altérée lors de la dépose et fut largement remaniée en vue de son insertion dans le pavement du musée. Il est possible que le médaillon central ait largement été refait car il semble moderne. Des fragments de cette mosaïque furent déposés peu après 1741 et placés au Musée du Collège Romain.

¹⁴¹⁵ Conti 1969-70, p. 174.

n'était sans doute pas la conservation des œuvres, mais plutôt l'envie de posséder un fragment d'enduit antique, qui, rappelons-le, avant la découverte d'Herculanum était un objet rare, les fouilleurs et les collectionneurs étaient toutefois conscients que les peintures laissées *in situ* étaient vouées à disparaître à plus ou moins long terme, et le prélèvement de fragments permettait de conserver des échantillons de décor. Les compositions ne pouvant être déposées dans leur intégralité, on recourait abondamment à la copie en couleur pour en conserver l'image¹⁴¹⁶.

La notion de conservation des peintures murales antiques évolue au cours des siècles, suivant le statut et la valeur qu'on leur donne. D'abord copiées par les artistes au XVI^e siècle, et regardées comme des modèles permettant de créer de nouvelles compositions, leur conservation ne semble pas nécessaire. Puis, au XVII^e siècle, le fait que les peintures disparaissent est presque regardé comme une qualité et cela donne d'autant plus de prix aux peintures qui subsistent. Les plus beaux morceaux sont déposés pour être placés dans des collections privées. Au XVIII^e siècle, les peintures qui sont retrouvées en grand nombre à Herculanum subissent le même sort. On ne se soucie plus de les copier, mais on cherche des moyens d'améliorer leur conservation dans la collection du roi de Naples : elles sont présentées sous des vitres et des volets qui les protègent de la poussière et de la lumière. Enfin, lorsque les fouilles à Pompéi seront effectuées à ciel ouvert, des structures seront édifiées afin de protéger les décors des intempéries et des toiles cirées seront tendues devant certaines peintures afin de les préserver de la lumière du soleil¹⁴¹⁷.

Le problème de la conservation des peintures ne se pose réellement qu'à partir du moment où les peintures murales suscitent suffisamment d'intérêt pour être déposées et placées comme des tableaux de chevalet dans des collections privées. Nous allons maintenant voir comment on a procédé aux premières déposes et comment la technique a été améliorée au cours du temps.

2. La dépose

La dépose des peintures murales se pratique depuis l'Antiquité. Plusieurs passages de Vitruve et de Pline y font référence. Dans son *Histoire naturelle*, Pline décrit l'opération avec une certaine précision : « Il est un fait qu'à Lacédémone Muréna et Varron, pendant leur édilité, firent découper le revêtement de stuc recouvrant des murs de brique, à cause de la qualité de

¹⁴¹⁶ Voir p. 63 et suiv.

¹⁴¹⁷ Cantilena Renata, « La conservazione ed il restauro dei dipinti pompeiani, tra Settecento ed Ottocento », dans De Caro Stefano (éd.), *Alla ricerca di Iside*, Naples, 1992, p. 105-110, p. 108.

la peinture qui l'ornait : on l'entoura d'un cadre en bois et on le transporta à Rome pour décorer le *comitium*. L'œuvre avait beau être en soi admirable, c'est son transfert qui suscitait davantage l'admiration »¹⁴¹⁸.

Ainsi, les peintures murales les plus appréciées pouvaient être détachées, placées dans des cadres en bois afin d'être transportées et intégrées à nouveau dans un décor mural. Plusieurs exemples de fragments prêts à être replacés sur les murs ont été retrouvés à Pompéi¹⁴¹⁹.

Les auteurs modernes mentionnant la dépose de peinture font souvent référence aux textes de Pline et Vitruve et les techniques de dépose inventées à l'époque moderne s'en inspirent, en témoignent les tasseaux de bois posés autour des peintures pour faciliter leur maintien lors du transport¹⁴²⁰. Conti remarque qu'il peut être utile de se pencher sur les différentes interprétations qui en ont été faites, car la comparaison avec l'Antiquité peut avoir contribué à la naissance de la dépose des fresques¹⁴²¹.

a) Dépose *a stacco e masello* ou *a masello*

Les premières déposes de peintures murales à l'époque moderne remontent au XIV^e siècle. Elles consistaient à détacher le morceau de mur sur lequel se trouvait la peinture à transporter et à encadrer le fragment avec des montants de bois¹⁴²². Ce type de dépose, appelé *a stacco e masello*, est une opération de gros œuvre et c'est pourquoi elle était en général réalisée par des maçons ou des sculpteurs, et non par des peintres¹⁴²³. Il est toutefois relativement simple à mettre en œuvre, la difficulté de l'entreprise dépendant de l'état de conservation du mur et du type d'appareil dont il est constitué. Ainsi un mur en brique se prête plus facilement à cette opération qu'un mur en pierre¹⁴²⁴. Jusqu'au début du XVIII^e siècle, toutes les peintures murales seront détachées ainsi, avant que des techniques de dépose moins lourdes ne soient mises au point.

¹⁴¹⁸ Pline *Histoire naturelle*, 35, 173.

¹⁴¹⁹ Conti 1969-70, p. 3 n. 7 et 8 ; Maiuri Amadeo, « Note su di un nuovo dipinto ercolanese », *Bolletino d'arte*, vol. XXXI, 1937-1938, p. 481-489.

¹⁴²⁰ Un autre passage de Pline mentionne l'application de tasseau de bois autour d'un enduit déposé : « Selon le témoignage de Varron, avant la construction de ce temple, tout était étrusque dans les temples, et, en restaurant celui-ci, on en détacha les revêtements de parois et on les enferma dans des cadres à bordure », Pline, *Histoire Naturelle*, 35, 154. Les revêtements des murs pouvaient être des peintures mais également des plaques de marbre (*opus sectile*).

¹⁴²¹ Conti 1969-70, p. 17-18.

¹⁴²² *Ibidem*.

¹⁴²³ Pour la description de ces techniques, se reporter à l'ouvrage de Philippot Mora 1977, p. 279-299. Pour les ouvriers chargés de cette opération, voir D'Alconzo 2002, p. 17 et Conti 1969-70, p. 119.

¹⁴²⁴ Conti 1969-70, p. 12.

Nous avons peu d'information sur la façon dont les peintures romaines antiques étaient déposées et restaurées au XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle. Seules les restaurations de quelques fragments revêtant une grande importance aux yeux des antiquaires ont été parfois décrites. C'est le cas pour les *Noces Aldobrandines*, dont on peut plus ou moins retracer l'histoire matérielle depuis leur découverte jusqu'à leur dernière restauration dans les années 1960, grâce aux témoignages de différents auteurs : Zuccari, qui fut chargé de la retoucher après sa dépose, en 1601, Wright, qui la vit à la villa *Aldobrandini* et surtout les observations faites par Luigi Brandi, le chef de l'atelier de restauration du musée du Vatican, lors de la transposition de l'œuvre de son support original à un support de toile, en 1962¹⁴²⁵.

Au moment de sa découverte la peinture se trouvait sur la maçonnerie originale d'*opus reticulatum* qui a été conservée avec la dépose¹⁴²⁶. Il s'agit donc d'une dépose *a masello*, unique méthode de dépose pratiquée alors. Wright note que cette technique a permis de conserver la fresque sans provoquer de cassures¹⁴²⁷. La dépose des *Noces Aldobrandines* a été effectuée par un certain Geronimo Bolina, mentionné dans le livre de comptes de Pietro Aldobrandini pour avoir découvert « la peinture de l'Empereur », pour l'avoir détachée et rebouché l'excavation¹⁴²⁸. L'ensemble, peinture-enduit-maçonnerie a été renforcé par des montants en bois, qui en 1962 se trouvaient encore autour de l'œuvre¹⁴²⁹.

Les peintures murales antiques déposées ensuite, au XVII^e siècle, sont également détachées *a stacco e masello*. Cassiano dal Pozzo indique dans ses mémoires qu'on a scié un morceau de mur pour détacher *La Dea Barberini* et que des morceaux de bois ont été placés sur les côtés pour la maintenir¹⁴³⁰. Cela est confirmé par les observations faites lors de la restauration et la reprise du support au XX^e siècle : Cagiano note que la peinture a été déposée avec une partie de la maçonnerie : *Segando tutta quella porzione di muro sul quale era dipinto, intelaiandola con travi lignei e trasportando quindi il blocco così ottenuto nel nuovo luogo a ciò destinato*¹⁴³¹. Ainsi, en 1655, la technique de dépose est rigoureusement la même que celle employée un demi-siècle auparavant, pour les *Noces*.

¹⁴²⁵ Luigi Brandi, « relazione del restauro del dipinto (1962) », dans Fusconi 1994, annexe 3, p. 331-343.

¹⁴²⁶ *Ibidem*.

¹⁴²⁷ *It is not at all damage by fracture, tho' brought with the piece of the wall it was painted on (...)*, Wright 1730, I, p. 335.

¹⁴²⁸ Voir Cappelletti et Volpi 1993, p. 275 et note 5.

¹⁴²⁹ Le restaurateur remarque que Zuccaro mentionne dans sa relation des montants en bois de chêne alors que ceux qui sont présents en 1962 sont en peuplier. Il en conclut que les montants ont été changés à une époque indéterminée.

¹⁴³⁰ Son transport jusqu'au palais Barberini nécessita la réquisition de vingt-huit porteurs. Voir p. 39.

¹⁴³¹ Encore une fois le support original fut éliminé lors de la transposition de l'œuvre sur toile. Ce type d'intervention très en vogue à Rome dans les années 1950 a malheureusement provoqué la perte d'un grand

Pour que cette technique soit mise en œuvre sans dommages pour la peinture, il est nécessaire que les enduits peints ne soient pas trop humides. Bellori, mentionnant des peintures à caractère égyptisant trouvées sur le Caelius en 1653 dit qu'elles étaient *così umide, che si distemperava il colore, sicché non fù possibile staccarle dal muro*¹⁴³². Ceci s'explique par le fait qu'une protection était appliquée sur la face lors de cette opération, sans doute des planches de bois maintenues par des étais. Même si les descriptions de cette opération sont très brèves et ne mentionnent pas cette précaution, il est vraisemblable qu'elle ait été prise, la dépose *a masello* ne pouvant être réalisée sans que l'enduit ne soit protégé. En effet, le sciage du mur provoque des vibrations pouvant considérablement diminuer l'adhérence entre l'enduit et son support.

Au début du XVIII^e siècle la technique *a masello* est toujours utilisée, si l'on en croit la description d'Alessandro Capponi de la dépose d'un fragment de peinture représentant un architecte trouvé près de la Porte San Sebastiano, qui fut faite en décembre 1716 : *Le cavavano detta figura sana con tre palmi del muro*¹⁴³³. La peinture ornait la niche d'un columbarium découvert peu de temps auparavant dans la vigne de Garzia Muggiani (fig. 47)¹⁴³⁴. La peinture fut ensuite restaurée par un sculpteur Carlo Nicolioni, qui utilisa pour cela un fermoir de fer et du plâtre¹⁴³⁵. L'emploi de ces matériaux, qui sont mentionnés pour la première fois, permettra de simplifier la technique de dépose. Le plâtre et le fer seront utilisés pour la dépose *a stacco*, qui ne concerne que l'enduit, et qui sera mise en place progressivement au début du XVIII^e siècle. La peinture de *l'Architecte* passa avec le reste la collection Capponi au musée du Collège Romain : *Ora sta nel Museo Kircheriano* écrit Ficoroni¹⁴³⁶.

nombre d'informations sur les déposes du XVII^e siècle ainsi que sur le support des peintures. Sur les transpositions de peintures murales sur toile, voir Brandi Cesare, [Déroche Colette (éd.)], *Théorie de la restauration*, Paris, 2001, p. 112-113.

¹⁴³² Bellori 1664, p. 62.

¹⁴³³ Capp. 293, f. 18. La dépose de ce fragment est rapportée par Ficoroni, avec une erreur dans la date cependant, puisqu'il indique qu'elle a été trouvée en 1726. Fea 1790, I, p. 134. La mention est la suivante : *Questa sarebbe perita colle altre, se il marchese Alessandro Gregorio Capponi non l'avesse fatta staccare, e portar via, e poi disegnare, e incedere in rame*. L'œuvre fut dessinée par Pier Leone Ghezzi et gravée par Giuseppe Orazij. Connor Bulman 2001, p. 228.

¹⁴³⁴ Capp. 293, f. 18. La copie de Ghezzi conservée au Vatican, Ms Ottob. Lat. 3109, fol. 190. Une reproduction est donnée dans Themelly 1993, p. 86. Elle aussi donne la date de 1726.

¹⁴³⁵ Capp. 293, f. 18. Le nom de ce sculpteur est plusieurs fois cité par Ghezzi comme *Scultore e ristoratore di marmi antichi* dans ses manuscrits conservés au Vatican. Voir Themelly 1993, p. 85.

¹⁴³⁶ On peut imaginer que cette peinture passa au musée avec le don du reste de la collection Capponi.

La dépose ne concernait sans doute au XVII^e siècle que les peintures se trouvant sur les murs et le prélèvement de fragment de décors de plafond était plus rare car les voûtes ne pouvaient être sciées. Les trois fragments du décor du tombeau des *Nasonii* font partie de cette exception. Les témoignages indiquent que lors de la découverte, l'enduit se détachait du support, ce qui a sans doute rendu la dépose possible. Dans les années 1705-1710, Francesco Ficoroni voulut déposer des fragments des voûtes peintes se trouvant dans les sépulcres des la *Vigna Moroni*. Il rapporte dans son ouvrage *La Bolla d'oro* que la difficulté de l'intervention rendit l'opération impossible¹⁴³⁷.

Les premières déposes de peintures murales à l'époque moderne concernaient donc des peintures destinées à disparaître à cause de changements structuraux dans les bâtiments où elles se trouvaient. La méthode employée était simple à mettre en œuvre, il s'agissait de scier la maçonnerie. L'opération fut ensuite étendue aux peintures murales antiques à partir du moment où elles furent considérées comme dignes d'entrer dans des collections privées. La technique de dépose s'améliora au début du XVIII^e siècle ce qui permis de détacher un plus grand nombre de fragments.

b) Dépose *a stacco*

La technique de dépose évolue dans la première moitié du XVIII^e siècle. La dépose *a masello* présentait plusieurs inconvénients notamment celui de fragiliser la maçonnerie : si elle pouvait être employée sur les murs antiques retrouvés en fouilles que l'on ne se souciait pas de conserver, l'opération était plus délicate lorsqu'il s'agissait de déposer des fresques modernes se trouvant dans des palais ou des églises.

Deux nouvelles techniques sont alors mises au point : le *strappo* et le *stacco*.

Le *strappo* consiste à ne prélever que la surface colorée de la peinture et à la reporter sur un nouveau support, souvent de toile. Sa mise en œuvre ne sera pas développée ici car elle n'a pas été employée pour les fresques romaines, sans doute pour des raisons techniques¹⁴³⁸. On peut remarquer le parallèle entre cette innovation technique et l'invention de la transposition

¹⁴³⁷ Ficoroni 1732, p. 36-37. Francesco Ficoroni indique qu'il désirait déposer les peintures afin de les préserver.

¹⁴³⁸ La transposition des peintures sur toile, mise au point vers 1720 à Naples, était tout d'abord pratiquée uniquement sur les peintures murales exécutées à l'huile. Voir Cagiano de Azevedo, 1950. Le *strappo* fut mis en œuvre sur des peintures à fresque à Crémone et à Ferrare par un restaurateur nommé Contri au cours du XVIII^e siècle, mais il n'eut pas de postérité et le *strappo* ne fut pas souvent employé avant le XIX^e siècle, Conti 1969-70, p. 119.

des peintures d'un support de bois à un support de toile, dont certains éléments de la mise en œuvre sont similaires au *strappo*¹⁴³⁹.

Le *stacco* est la dépose d'une faible épaisseur d'enduit, sans la maçonnerie. Une fois le fragment déposé, il est placé sur un nouveau support, rigide. Il a été employé dans les années 1727-1736, par Niccolò Zabaglia, pour les fresques du Vatican qui s'altéraient à cause de l'humidité. Avant de travailler sur des fresques, ce restaurateur avait déposé des mosaïques et la technique du *stacco* lui a sans doute été inspirée ainsi¹⁴⁴⁰. Le Président de Brosses est très impressionné par cette intervention : « On a séparé et tiré en entier le pan de muraille sans l'offenser, ce que les ouvriers italiens savent faire avec une adresse infinie, en encadrant la muraille, avec des poutres contenues par de longues clés en fer. (...) on a enlevé des masses énormes de maçonnerie, et remplacé le vide par des copies de ces mêmes tableaux en mosaïques de verre coloré, dont la durée sera éternelle »¹⁴⁴¹. Il est probable que la prouesse de Zabaglia était rapportée aux visiteurs de la basilique, alors que l'on travaillait à la réalisation des mosaïques destinées à remplacer les fresques déposées.

La dépose de quarante-cinq fragments à la *Domus Transitoria* en 1721 n'a sans doute été possible que grâce à cette nouvelle méthode¹⁴⁴². En effet, la plupart des fragments déposés proviennent de plafonds de salles de la *Domus*, qui ne permettent pas une dépose *a masello*, et les lacunes laissées dans l'enduit par la dépose montrent bien qu'elle a été effectuée *a stacco*¹⁴⁴³. Par ailleurs, la dépose *a masello* est une opération lourde, et il n'aurait pas été possible de détacher un si grand nombre de fragments avec cette technique.

¹⁴³⁹ Il ne s'agit pas d'un hasard si les deux techniques ont été mises au point plus ou moins au même moment. Voir Conti 1969-70, *passim*.

¹⁴⁴⁰ Conti 1969-70, p. 138.

¹⁴⁴¹ Voir De Brosses 1991, I, p. 471, lettre du 28 novembre 1739 au Président Bouhier, à propos de la dépose du *Thésée*, à Herculaneum. Le terme de maçonnerie peut laisser penser que les déposes ont été faites *a masello*, mais dans sa thèse, Conti indique que Zabaglia a réussi à détacher les fresques en sciant le mur par la face et sans ruiner le décor qui se trouvait autour. Les mosaïques mentionnées par De Brosses sont visibles aujourd'hui à la Basilique Saint-Pierre. Le remplacement des fresques par des mosaïques doit peut-être être mis en relation avec le *revival* paléochrétien dont les racines se trouvent à la Contre-réforme. Antonio Pinelli indique qu'il s'agit du *desiderio di conferire un'impronta di eterno splendore ad ogni immagine e arredo della basilica*. Pinelli 2000, p. 98. L'éternité est d'ailleurs le terme employé par De Brosses.

¹⁴⁴² Voir p. 75 et suiv.

¹⁴⁴³ Une photographie d'une de ces lacunes est donnée par Mariette de Vos, car elle porte une inscription de Paderni. De Vos 1990, p. 183.

A Naples, la technique *a stacco* fut probablement mise en œuvre dès la première dépose, réalisée en juin 1739¹⁴⁴⁴. C'est Canart, alors employé à la restauration des marbres retrouvés dans les fouilles tout juste débutées, qui la réalisa, et il s'attribue la paternité du procédé. Il déclare en effet avoir été présent lors de la dépose des fresques de la *Domus Transitoria* et il aurait employé l'ardoise comme support. S'il est sans doute vrai qu'il a assisté au prélèvement des fragments de la *Domus Transitoria*, car il travaillait pour les Farnèse lorsqu'il était à Rome, le fait qu'il ait mis au point ce nouveau procédé de dépose est discutable¹⁴⁴⁵. Sans doute lui doit-on l'amélioration du procédé par la pose d'une plaque d'ardoise au revers du fragment, opération sur laquelle nous reviendrons¹⁴⁴⁶.

Si la technique de dépose employée à Rome dans les années 1720 à la *Domus Transitoria* n'est pas connue en détail, la méthode mise en œuvre à Naples par Canart et son atelier a été souvent décrite¹⁴⁴⁷. La description la plus claire est sans doute celle de l'Abbé Saint-Non : « Après avoir ouvert à petits coups de marteau la muraille autour du tableau qu'on veut transporter, on fait en sorte, autant qu'il est possible, que les quatre côtés soient en ligne droite ; après quoi on appuie dessus quatre morceaux de bois contenus et resserrés avec de longues clefs de fer. Cette opération faite, on scie la muraille par derrière, et on enlève ensuite le tableau, en prenant la précaution de le garnir avec une table d'une espèce d'ardoise ou d'une pierre mince appelée lavagna, unie avec un fort mastic au corps même de la muraille sur laquelle est la peinture à fresque. On a d'autant plus de facilité à enlever ainsi ces peintures, que l'enduit sur lequel on peignait était épais et solide, au point que tous les

¹⁴⁴⁴ Le premier fragment qui fut déposé à Herculaneum a été découvert le 23 juin 1739. Voir p. 138 et suiv.

¹⁴⁴⁵ *Sopra quelle lastre [ardoise] D. Giuseppe Canart inventò la maniera di fermare le Pitture ricuperate dalli scavi dell'Ercolano. E così la maniera di tagliare le Intonacature dalle muraglie e fermarle così diceva esser sua particolare invenzione provata la prima volta in Roma sopra di certa piccola Imagine non mi sovieni più dove.* Voir Piaggio 1790, p. 176. On ne connaît pas la date de naissance de Giuseppe Canart, mais on sait qu'il est mort à Naples le 9 août 1791. Il devait sans doute être très jeune en 1721 et il serait étonnant qu'on lui ait alors confié la direction d'un chantier aussi délicat.

¹⁴⁴⁶ Gabriella Prisco m'a informée que les fragments provenant de la *Domus Transitoria* aujourd'hui conservés à Naples n'ont pas cette plaque d'ardoise au revers. Cependant les clichés de ces œuvres publiés dans le catalogue de l'exposition *La fascination de l'antique*, qui s'est tenue à Lyon en 1998, laissent penser qu'elles ont été restaurées récemment (le mortier de restauration est en retrait par rapport à l'enduit original, ce qui ne correspond pas à une pratique de restauration du XVIII^e siècle). Il est possible que si le support avait été constitué d'une plaque d'ardoise, celle-ci ait été éliminée lors de cette restauration.

¹⁴⁴⁷ Elle est décrite par Alcubierre en 1739, voir Ruggiero, 1885, p. 52. Venuti donne une description plus précise dans ses *Descrizione ...*, Venuti 1748, p. 109. Ces opérations sont mentionnées aussi par les voyageurs qui se rendent à Portici, sans doute leur était-elle expliquée en détail. Voir Grell 1982, p. 103 et suiv. ; voir également Sannucci Paola, « Tecnica di esecuzione e dei distacchi degli affreschi di età romana », dans De Caro Stefano (éd.), *Alla ricerca di Iside*, Naples, 1992, p. 111-114.

tableaux de grandeur médiocre ont été détachés sans souffrir aucune altération. On n'a eu qu'à les soutenir avec des bandes de fer battu et à les doubler de cette lavagna »¹⁴⁴⁸.

Le début de l'opération était similaire à la dépose *a masello* : quatre montants de bois étaient insérés dans le mur autour de la partie du décor que l'on avait choisi de déposer. Puis la muraille était sciée par le revers, il fallait donc nécessairement que la peinture soit protégée à la face, au risque d'être brisée. Saint-Non ne mentionne pas cette protection, mais nous verrons qu'elle existait et la décrirons plus loin. Une fois la peinture détachée, une ardoise, taillée au format du fragment (ou plusieurs morceaux d'ardoise si le fragment était de grande dimension), était appliquée au revers de l'œuvre grâce à l'application d'une couche de plâtre. L'ensemble était enfin placé dans une caisse en bois, qui, pour la plupart des fragments, constituait leur cadre de présentation. Les fragments les plus prestigieux étaient protégés par des vitres et présentés dans des cadres dorés.

Le parallèle avec les déposes antiques est fait par Marcello Venuti dans *Descrizione delle prime scoperte* dès la première description de la technique de dépose employée par Canart. Les inventeurs du procédé se seraient tout simplement inspirés d'une méthode antique décrite par Pline et Vitruve. Si ce n'est probablement pas Canart qui a eu l'idée de cette technique, ce parallèle avec l'Antiquité est implicitement fait pour avantager les autorités napolitaines, qui peuvent ainsi se vanter d'utiliser un savoir-faire antique. Cette idée est répétée à chacun des visiteurs, qui eux-mêmes la reprennent dans leurs descriptions : « On s'est servi de la méthode décrite par Varron, et qui fut employée, suivant cet auteur, pour enlever des peintures fort estimées qui décoraient le temple de Cérès du grand Cirque à Rome », écrit l'abbé de Saint-Non, après avoir exposé la technique de dépose de Canart¹⁴⁴⁹.

Une particularité technique remarquable dans cette nouvelle méthode de dépose employée à Naples, est l'utilisation d'une plaque d'ardoise comme support des peintures. L'ardoise était employée dans l'Antiquité comme support des *pinakes* et *emblemata*. Des panneaux d'*opus sectile* retrouvés sur le Janicule en 2000 ont conservé leur support d'ardoise¹⁴⁵⁰. On peut alors supposer que les restaurateurs se sont inspirés d'une technique antique dans le choix de ce

¹⁴⁴⁸ Saint-Non Jean-Claude Richard de, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, s. n., vol. II, 1786, p. 8, cité par Grell 1982, p. 103-104.

¹⁴⁴⁹ Saint-Non *Voyage pittoresque*, II, p. 8, cité par Grell 1982, *passim*.

¹⁴⁵⁰ Voir De Angelis d'Ossat, Filippi Feodora et Mocchegiani Carpano (éd.), *I colori del fasto, la domus del Gianicolo e i suoi marmi*, (cat. exp. Rome, Palazzo Altemps, 2006), Rome, 2005, p. 57.

matériau. Ils en ont eu connaissance soit par les textes classiques, soit par l'observation d'œuvres sur lesquelles ce support avait été employé.

L'ardoise a été employée dès les premières déposes puisqu'elle est mentionnée en 1739 dans un rapport d'Alcubierre, puis ensuite dans l'ouvrage de Venuti, qui partit de la cour de Naples cette même année. Même les petits motifs (*putti*, animaux, figures volantes) réassemblés dans des caisses en bois ont reçu ce type de support. L'ardoise était découpée aux dimensions des fragments et appliquée à leur revers¹⁴⁵¹.

La technique de dépose *a stacco* fut améliorée au fur et à mesure de son emploi. Une protection sur la face était mise en place avant la dépose, sans doute à cause du fait qu'un grand nombre de fragments se brisaient lors de cette opération. Une fois que les montants en bois étaient fixés autour du fragment, une feuille de papier était posée à la surface de la peinture, puis du plâtre était appliqué par-dessus¹⁴⁵². On attendait que l'ensemble sèche avant de poursuivre l'intervention. Ainsi lorsqu'en 1755 Paderni parle de peintures tout juste déposées à Thomas Hollis, il dit qu'il ne peut les décrire car elles sont encore dans leurs moules : *Non ostante si sono tagliati moltissimi pezzi di pitture, le quali ancora non si possono vedere, perché stanno nelle forme*¹⁴⁵³. Le moule, *forma*, cité par Paderni correspond vraisemblablement à l'ensemble formé par la caisse en bois, la peinture et la couche de plâtre qui lui sert de protection. On peut donc supposer que la pose d'une protection à la surface des peintures avant dépose s'est fait relativement rapidement après le début des fouilles. Cette précaution a permis de déposer des fragments de plus grande taille et de détacher des peintures d'un seul morceau¹⁴⁵⁴.

Selon Paola Sannucci, avant de trouver cette méthode, Canart détachait de petits fragments qu'il recomposait ensuite sur un lit de plâtre dans une caisse en bois¹⁴⁵⁵. Il est vrai que du fait de l'exploration du site en galeries, le fait de déposer des peintures en fragments de petites

¹⁴⁵¹ Augusti 1961, p. 115-121.

¹⁴⁵² Sannucci 1992, p. 111. Elle cite Ruspi Carlo, *Metodo per distaccare gli affreschi dai muri e riportarli sulle telle proposto dal Cavalier Carlo Ruspi*, Rome, Ercole Ruspi, 1864 (non consulté).

¹⁴⁵³ Camillo Paderni, lettre du 28 juin 1755 à Thomas Hollis, citée et traduite en italien par C. Knight. Voir Knight 1996, p. 38.

¹⁴⁵⁴ Sannucci 1992, p. 111.

¹⁴⁵⁵ *Ibidem*. Alcubierre la décrit brièvement dans son journal, au 1^{er} octobre 1739 : (...) *diversas pinturas, las quales estando en la tunica de alguna paredes se han destacado de ellas con toda proligidad ; y haviendoles fortificado despues por atras con piedra delgadas de Génova assidas a la (dha) túnica con yessomate, se ha colocado y assegniado cada una de las (dha) pinturas en una caja de madera*, (...), Ruggiero 1885, p. 52.

dimensions facilitait leur transport¹⁴⁵⁶. La pose d'une protection en plâtre à la surface des peintures avant dépose a permis ensuite de déposer des peintures de grandes dimensions sans les fractionner¹⁴⁵⁷.

Une seconde opération non décrite par les voyageurs, mais dont les conséquences peuvent être observées sur les peintures déposées à Naples, est l'amincissement de l'enduit : seule une épaisseur de 0,5 à 0,8 cm était conservée. Cette opération était effectuée avant d'appliquer le plâtre et l'ardoise au revers de l'œuvre, et permettait d'alléger le poids total de l'œuvre, très lourde du fait de la présence d'ardoise, d'une épaisse couche de plâtre et de la caisse ou du châssis en bois. L'amincissement était facilité par la présence de la protection en plâtre à la face de la peinture¹⁴⁵⁸.

Les peintures d'Herculanum ont été bien conservées grâce au fait que le support d'ardoise monté à leur revers soit rigide. L'emploi de ce type de support pour les peintures murales romaines fut peu à peu abandonné au XIX^e siècle et remplacé par les supports de toile, plus légers, qui permettent une meilleure manipulation des œuvres. Hélas, la conservation des peintures montées sur ce type de support est nettement moins bonne, du fait de la souplesse de la toile et de ses vibrations.

Les améliorations de la dépose, de la technique *a masello* à la technique du *stacco*, ont permis de prélever plus facilement des fragments de peintures romaines antiques et l'énorme opération de dépose d'enduits peints faite par le roi de Naples n'aurait pas eu lieu sans cette innovation. La découverte d'Herculanum s'est produite à un moment où l'intérêt pour les peintures murales antiques était grandissant et où la technologie suffisamment avancée pour permettre le détachement des peintures en grand nombre. La conjonction de ces deux éléments a eu les conséquences que nous connaissons : la constitution de la prestigieuse collection de peintures murales antiques de Charles de Bourbon.

¹⁴⁵⁶ Une peinture aujourd'hui conservée au Louvre, appelée *Colonne et décor architectural* (inv. P 26), d'une dimension de 121 x 62 cm est ainsi constituée de 5 fragments réassemblés. Elle a été déposée avant 1765, voir Tran Tam Tinh 1974, p. 60-61.

¹⁴⁵⁷ *Le Fleuve Sarno*, de 92 x 178 cm, aujourd'hui conservé au Louvre (inv. P 2), a été déposé en 1785 en un seul morceau. Voir Tran Tam Tinh 1974, p. 35-37.

¹⁴⁵⁸ L'amincissement se pratiquait aussi semble-t-il pour les pierres, comme la pierre sépulcrale grecque dont Paciaudi dit qu'il la fera « couper mince comme du carton (...) », Serieys 1802 (2), p. 148, lettre de Paciaudi au comte de Caylus du 4 juin 1760.

3. La retouche

Les peintures murales antiques, une fois déposées, étaient placées dans une collection, comme des peintures de chevalet. Le changement de statut de ces œuvres, d'objet sur un mur (immobile), à un objet que l'on peut déplacer (mobile) a une très grande importance, du fait que les lacunes, acceptées sur un décor *in situ*, choquent le visiteur du XVII^e siècle lorsque ce même décor est accroché aux cimaises d'un palais Romain. C'est sans doute pour cela que les peintures romaines antiques déposées à cette période furent largement retouchées. Il semblerait que même les usures reçoivent des glacis de peinture afin que l'œuvre paraisse plus neuve¹⁴⁵⁹. Nous avons fait précédemment le parallèle entre la réintégration des œuvres sur les dessins et les reproductions, avec la réintégration sur l'œuvre elle-même. Nous allons nous intéresser maintenant à la retouche sous un aspect plus technique.

Les retouches sur les peintures murales étaient généralement effectuées à tempéra, c'est-à-dire avec un liant à base de colle ou d'œuf. Les *Stanze*, restaurées vers 1702 par une équipe dirigée par Carlo Maratta, ainsi que les fresques de la bibliothèque Vaticane, restaurées par Annibale Mazzuoli en 1714 ont subi d'importants repeints avec ces media (fig. 46)¹⁴⁶⁰. C'est probablement le même type de liant qui a été utilisé pour retoucher les peintures murales antiques.

A partir de la fin du XVII^e siècle, et surtout au début du XVIII^e siècle, la réintégration des lacunes n'est plus systématique et fait l'objet de différentes réflexions. Carlo Maratta, lorsqu'il a eu la charge de la restauration des fresques de Raphaël à la Farnésine, a employé le pastel pour réaliser certaines de ses retouches, probablement par respect de l'œuvre du maître¹⁴⁶¹. Il a réintégré le ciel, dont le bleu, effectué à l'azurite, s'était noirci, avec du bleu de smalt, à sec¹⁴⁶². Il s'agit d'une innovation capitale car pour la première fois l'artiste restaurateur a le souci de la réversibilité de son intervention, que l'artiste justifie avec ces mots : *E se qualcuno più degno di me, di associare il suo penello a quello di Raffaello, verrà un giorno, possa cancellare la mia opera e sostituirvi la sua*¹⁴⁶³.

¹⁴⁵⁹ La peinture de *La Naissance d'Adonis*, conservée à l'Ashmolean Museum d'Oxford, était si repeinte que lors de sa redécouverte dans les réserves du musée, elle fut considérée comme une œuvre moderne de piètre qualité. Elle fut heureusement reconnue comme antique par une conservatrice connaissant les aquarelles de Bartoli.

¹⁴⁶⁰ Cicerchia E., De Strobel A. M., « Documenti inediti dell'archivio segreto vaticano sui restauri delle stanze di Raffaello e della capella sistina nel settecento », *Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, Vatican, VI, 1986, p. 105-152, p. 128 note 34 et p. 145 note 45.

¹⁴⁶¹ Voir p. 118.

¹⁴⁶² Sorgoni 2002, p. 304.

¹⁴⁶³ Varoli-Piazza Rosalia 2002, p. 283-284.

Maratta était probablement conscient également que les repeints effectués à tempéra s'obscurcissent avec le temps créant une disharmonie dans la composition assez rapidement. Le choix du pastel a été fait dans l'optique que les tons de la retouche restent stables plus longtemps.

L'affirmation reprise par plusieurs auteurs selon laquelle Carlo Maratta aurait repeint la *Vénus Barberini*, et surtout, qu'il y aurait « ajouté trois cupidons » paraît invraisemblable si l'on compare cette restauration avec la politique adoptée à la Farnésine¹⁴⁶⁴. C'est sans doute parce qu'il était connu pour avoir restauré de grands décors romains et parce qu'il a travaillé pour les Barberini qu'on lui a attribué la restauration des fragments de peinture antique (et pseudo-antique) de la collection. Il est possible cependant qu'elle ait été effectuée par d'autres artistes travaillant pour les Barberini, comme Tommaso Chiari, par exemple.

Lorsque dans les années 1730 on commence à s'interroger sur la légitimité des retouches, et sur la nécessité de mettre en valeur l'original, les repeints sur les fragments Barberini, qui leur confèrent des couleurs vives, semblent abusifs. L'œuvre originale n'apparaît pas comme elle est réellement. Lorsque Winckelmann remarque que *la testa restaurata della Venere sembra aver qualcosa di simile alla Madonna*, son jugement est probablement négatif, puisqu'elle ressemble à une œuvre moderne¹⁴⁶⁵. Caylus note qu'il est vrai « qu'on a été obligé de repeindre en plusieurs endroits, le plus grand nombre [des peintures antiques] que l'on fait voir à Rome ; sans cela, il y a longtemps qu'on n'y distinguerait plus aucun objet. Il faut convenir que ce moyen conserve en général, la disposition, les accessoires et le Costume ; mais combien une pareille restauration, quelque parfaite qu'elle soit, peut-elle causer de différentes altérations à la plus grande partie de l'Ouvrage ? »¹⁴⁶⁶.

L'évolution de la réflexion sur la réintégration des œuvres et en particulier sur la retouche des fresques, atteint en effet son apogée dans les années 1730-1760, et on peut en avoir un aperçu dans les *Lettere pittoriche* de Bottari¹⁴⁶⁷. Luigi Crespi, dans une de ces lettres, conseille de ne pas retoucher les fresques, à moins que le motif à compléter ne soit évident : il n'admet pas les repeints lorsqu'il doivent recourir à l'ajout ou à l'invention (repeint d'un visage, d'un

¹⁴⁶⁴ Dubos 1719, p. 357 ; Richardson 1728, III, p. 216 ; Turnbull 1740, p. 171 ; Winckelmann l'indique en 1762 dans ses *Istruzioni per Friederich F. von Berg e Jacob F. von Werthern Beichlingen* (non consulté), cité par Raspi Serra 2002, I, p. 166 ; Matz Duhn 1882, p. 244 ; Cagianò de Azevedo reprend l'idée de Fea selon laquelle il est plus probable que ce soit Pierre de Cortone qui a retouché la *Vénus Barberini*, Cagianò de Azevedo 1954, p. 109.

¹⁴⁶⁵ Raspi Serra 2002, I, p. 166.

¹⁴⁶⁶ Caylus *Recueil*, IV, p. 218.

¹⁴⁶⁷ Voir p. 118.

bras), mais il les accepte lorsque la forme manquante peut être facilement complétée, dans un drapé ou dans les fonds¹⁴⁶⁸.

C'est dans cette continuité que s'inscrit le parti adopté à Herculaneum dès les années 1740 pour la retouche des peintures romaines : seules les lacunes évidentes sont retouchées¹⁴⁶⁹.

Les lacunes des peintures sont acceptées, contrairement au siècle précédent, et elles apparaissent même sur les gravures des *Antichità*, reproduites sous la forme de hachures ou laissées en réserve (comme c'est le cas sur la peinture représentant *Hercule enfant*, fig. 37)¹⁴⁷⁰.

La retouche des peintures murales antiques déposées, qui se pratiquait abondamment au XVII^e siècle, fut peu à peu abandonnée au cours du XVIII^e siècle et pratiquement pas employée sur les peintures d'Herculaneum. Cela est la conséquence de l'évolution des mentalités vis-à-vis de la réintégration des lacunes et de la prise de conscience de la valeur historique de l'original au profit de sa valeur esthétique. Les repeints ne sont plus considérés comme une amélioration de l'œuvre et ne sont effectués que dans le cas où ils n'en changent pas fondamentalement la composition. Il faut en outre qu'on puisse les distinguer de l'original et qu'ils n'interfèrent pas dans la lecture de l'œuvre par le spectateur.

La réflexion sur la validité des repeints est la conséquence de l'apparition de la notion « d'original » au sens d'œuvre unique et non reproductible, dans la première moitié du XVIII^e siècle.

4. Le vernis

L'application de vernis sur les peintures antiques ne semble pas avoir été une pratique courante au XVIII^e siècle. Toutefois, elle fut largement mise en œuvre sur les peintures d'Herculaneum et de Pompéi, entre 1740 et 1760.

¹⁴⁶⁸ Crespi, dans Bottari, *Lettere*, cité par Conti 1969-70, p. 91.

¹⁴⁶⁹ J'ai pu observer des retouches de ce type sur des peintures d'Herculaneum déposées au milieu du XVIII^e siècle, aujourd'hui conservées au Louvre, comme sur la *Colonne et décor architectural* (inv. P 26).

¹⁴⁷⁰ D'Alconzo 2002, p. 37. Paola d'Alconzo s'appuie sur l'observation des gravures reproduites dans les *Antichità*, dans lesquelles effectivement les lacunes sont traitées différemment, avec des petites hachures, pour dire que les lacunes des peintures déposées n'étaient pas repeintes. Elle s'appuie aussi sur la littérature du début du XVIII^e siècle, citant Bottari Giovanni Gaetano, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Parme, Fiaccadori, 1845 [1^{ère} édition Lucques, F. M. Benedini, 1754] : (...) *parlandosi d'opere fatte a buon fresco, non possono ritoccarle ne meno gli autori medesimi senza deteriorarle*.

Pendant cette période un grand nombre de déposes fut réalisé. On observa alors sur les fragments des soulèvements de couche picturale dus à l'apparition de sels en surface provoquée par un assèchement trop rapide de l'enduit après sa dépose.

Les responsables des fouilles de Portici s'aperçurent rapidement de ce phénomène et cherchèrent un moyen pour l'éviter. Plusieurs vernis furent proposés, l'un par Giovanni Casella, miniaturiste de cour, un autre par le marquis Capponi et un autre fut apporté de Florence. Le roi leur préféra celui de Stefano Moriconi, car il lui avait été recommandé par Marcello Venuti¹⁴⁷¹. Moriconi, militaire, spécialiste des « vernis à la chinoise », nom donné alors aux vernis cherchant à imiter la laque, mit au point une recette pour les peintures d'Herculanum. Ce vernis est décrit ainsi par Venuti : *(I colori) sotto quella vernice ripigliavano l'antica loro lucentezza non solo, ma venivano ravvivati, e per così dire imprigionati, per resistere ancora altri secoli*¹⁴⁷². Sa composition était tenue secrète, cependant des notes de frais concernant sa fabrication nous permettent de penser qu'il était vraisemblablement constitué d'un mélange de plusieurs résines naturelles diluées dans différentes essences. Ce vernis très brillant limitait pendant un temps les soulèvements, mais surtout, comme le décrit Venuti, ravivait les couleurs. En effet, l'application d'un vernis change l'indice de réfraction à la surface de l'œuvre, ce qui augmente la saturation des couleurs et fait disparaître les blanchiments dus aux sels. Dans son journal, l'abbé Saint-Non dit que le vernis est appliqué « pour en faire renaître le plus qu'il a été possible les restes de couleur »¹⁴⁷³. Cochin écrit à ce propos : « L'espèce de vernis qu'on y a appliqué paraît leur avoir rendu leur premier feu, sans leur avoir fait aucun tort »¹⁴⁷⁴.

La note de frais mentionnée plus haut a permis de supposer qu'il était constitué de résine copal, caroube, gomme élémi et sandaraque. Les autres composants indiqués sur la note sont des essences utilisées comme diluant de ces résines : l'eau de romarin, l'essence d'aspic, l'esprit d'acquavit¹⁴⁷⁵.

Ce vernis était très probablement inspirée des vernis à la mode en Italie dans la première moitié du XVIII^e siècle. Un ouvrage intitulé *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese*, dont l'auteur est Filippo Bonanni, décrit plusieurs recettes de vernis « à la chinoise », à l'usage des peintures, des meubles et de petits objets en métal¹⁴⁷⁶. Les propriétés recherchées étaient un aspect brillant et transparent, et une teinte tirant légèrement sur le roux. Les

¹⁴⁷¹ Cantilena 1992, p. 105.

¹⁴⁷² Venuti 1748 (1991), p. 111.

¹⁴⁷³ Saint-Non 1986, p. 114.

¹⁴⁷⁴ Cochin 1972 (1751), p. 10.

¹⁴⁷⁵ Cantilena 1992, p. 105.

¹⁴⁷⁶ Bonanni Filippo, *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese*, Rome, G. Placho, 1720.

composants des vernis décrits par Bonanni sont à peu près les mêmes que ceux du vernis Moriconi : l'ambre, le copal, la sandaraque, la gomme-laque, la poix grecque, dilués dans de l'essence de térébenthine. A cette mixture était parfois ajoutée de l'huile de lin. Moriconi s'est probablement inspiré de l'ouvrage de Bonanni pour mettre au point la recette de son vernis secret, qui a eu tant de succès à la cour de Naples.

Malheureusement, lors de son vieillissement ce vernis s'oxyde considérablement, et de transparent et brillant il devient jaune et opaque. Il perd également de son élasticité, il se durcit, se rétracte et provoque des soulèvements de couche picturale et des pertes de matière, altérations que l'on pensait éviter grâce à son application. Ces dégâts sont encore plus grands s'il a été appliqué alors que l'enduit était encore un humide car il crée en surface une barrière à l'humidité et la peinture ne peut sécher correctement¹⁴⁷⁷.

Ces altérations furent observées quelques années seulement après le début de son utilisation. Winckelmann remarque dans son *Histoire de l'art* : « Il est regrettable que les peintures d'Herculanum soient recouvertes d'un vernis qui finit par écailler les couleurs; en l'espace de deux mois j'ai vu se détacher et tomber des morceaux entiers de l'Achille »¹⁴⁷⁸. Caylus fait par deux fois allusion au vernis que l'on applique sur les peintures antiques dans son *Recueil d'antiquités*. A propos de la peinture de *L'Oiseau*, il écrit : « Je n'ai point voulu ranimer cette peinture par aucun moyen, pour laisser les curieux en état de se convaincre du jugement que j'en ai porté : le délabrement m'a paru préférable en ce cas à l'agrément, & peut-être au danger de la restauration »¹⁴⁷⁹. Il écrit plus tard, à propos du *Pêcheur* qu'il n'a pas voulu vernir non plus : « J'ai toujours comparé le *Vernis*, dans ces occasions, au *Lilium* donné à un malade désespéré, pour en arracher quelques paroles, et que le remède fait périr un peu plus tôt »¹⁴⁸⁰. Caylus savait donc que le vernis pouvait être préjudiciable à la peinture, sans doute l'avait-il lui-même expérimenté ou bien un voyageur lui avait rapporté l'information de Naples.

Le vernis Moriconi est encore présent aujourd'hui sur des fragments provenant de Portici. Deux fragments de peinture d'Herculanum conservés au Louvre, représentant une *Musicienne couchée* et une *Léda*, en étaient recouverts jusqu'à leur dernière restauration¹⁴⁸¹. Ils présentent des altérations importantes dues à sa présence. Une coulure d'eau a provoqué la disparition de

¹⁴⁷⁷ À ce problème s'ajoute l'apparition de sulfates dus à la présence de plâtre dans le support de dépose.

¹⁴⁷⁸ Winckelmann 2005, p. 428.

¹⁴⁷⁹ Caylus *Recueil* III, p. 138.

¹⁴⁸⁰ Caylus *Recueil*, IV, p. 218.

¹⁴⁸¹ Leurs numéros d'inventaire sont respectivement P 13 et P 18.

la partie centrale de la *Musicienne couchée* (fig. 48). Le vernis, sensible à l'eau, a sans doute gonflé lorsqu'il était exposé à l'humidité, et s'est rétracté en séchant, décollant avec lui des écailles de peinture. Lors des restaurations actuelles, le parti pris est souvent celui d'ôter ce vernis, car il très sombre et jaune et de plus, de part sa sensibilité à l'humidité et il peut être dangereux pour la conservation des peintures¹⁴⁸².

Dans le courant des années 1770, et surtout dans les années 1780, lorsque les altérations dues à l'application du vernis Moriconi furent mises en évidence, on chercha de nouveaux types de vernis. Les recherches de l'abbé Requeno sur la technique de la peinture murale antique conduisaient vers l'hypothèse selon laquelle celles-ci auraient été réalisées à l'encaustique et l'on chercha tout naturellement à mettre au point un vernis compatible avec cette technique, c'est-à-dire à base de cire¹⁴⁸³. De plus, on croyait que les artistes antiques appliquaient la cire en guise de vernis sur leurs peintures murales à cause d'une mauvaise interprétation des textes de Pline et de Vitruve, ce qui légitimait son emploi en restauration. Or, si l'usage de la cire comme vernis dans l'Antiquité est aujourd'hui attesté, il semblerait que son application ait été limitée à certaines zones du décor, comme celles réalisées avec du cinabre pour éviter que ce pigment ne s'altère, ou bien celles représentant des faux-marbre, la couche de cire étant alors posée dans un but esthétique¹⁴⁸⁴. Les partisans de l'usage de la cire pensaient que le recours à des pratiques antiques serait toujours préférable à l'utilisation de techniques contemporaines : les œuvres antiques leur paraissaient résister mieux que les œuvres modernes aux injures du temps. Lanzi exprime bien cette opinion dans un paragraphe qu'il dédie à l'encaustique dans son ouvrage sur l'art en Italie : *E tante reliquie dell'antica pittura, che immuni dalle ingiurie del tempo si conservano in Napoli e a Roma, insultano per così dire sugli occhi nostri alle opere de' moderni, che in tanto men tempo invecchiano e muojono*¹⁴⁸⁵. On attribuait la pérennité des peintures antiques à la technique des artistes de l'Antiquité. Selon l'un des partisans du recours à la cire, Fabbroni, si les peintures murales avaient été protégées par un vernis à base de cire elles se seraient mieux conservées : *se le opere dei pittori a fresco, e a*

¹⁴⁸² Les deux peintures sus-mentionnées sont actuellement en cours de restauration. Des analyses de leur vernis seront faites par Nathalie Balcar, ingénieur de recherche au C2RMF.

¹⁴⁸³ D'Alconzo 2002, , p. 77-95.

¹⁴⁸⁴ L'application de la cire est préconisée par Vitruve pour la protection des parois peintes au cinabre. En effet ce pigment s'altère sous l'action conjuguée de l'humidité et de la lumière et en se transformant en métacinabre, de couleur noire. Des analyses ont révélé récemment la présence d'une couche de cire sur des peintures représentant un décor de faux-marbre retrouvées à Brescia. Cette information m'a été communiquée par Gabriella Prisco et je l'en remercie.

¹⁴⁸⁵ Lanzi 1796, II-2, p. 273.

*tempera fossero state così coperte con cera, non sarebbe or priva Firenze di molti capidopera di Giovanni, e d'Andrea che possedeva una volta*¹⁴⁸⁶. Il poursuit sur les remarques faites par Oberlin sur le vernis Moriconi, qui « aurait fait s'écailler beaucoup de belles peintures qui avaient été extraites en excellent état des fouilles d'Herculanum »¹⁴⁸⁷. Ainsi la cire était préconisée à la fois dans la réalisation d'œuvres contemporaines, ainsi que dans la restauration des œuvres antiques et modernes¹⁴⁸⁸.

Ces idées furent suivies à Pompéi et Herculanum, où un vernis à base de cire fut employé comme protection des peintures antiques nouvellement découvertes. Ce vernis, inspiré de des recettes de Requeno était constitué de cire diluée dans l'huile et appliqué à la surface des peintures. On y approchait ensuite une source de chaleur et l'ensemble était lissé avec un chiffon propre, à la manière dont Requeno le préconisait¹⁴⁸⁹.

Sous l'instance de Pietro La Vega, ce type de vernis fut appliqué sur des zones de quatre murs peints à Pompéi le 3 juillet 1805¹⁴⁹⁰. Le but de l'opération était de voir s'il résistait aux intempéries : (...) *per vedere elassa la presente stagione la differenza che passerà tra queste, e l'altra, che non si da alcuna*¹⁴⁹¹.

Quelques années plus tard, en juin 1811, Michele Arditi, le nouveau directeur de la collection, demande au peintre Andrea Celestino un rapport en cinq parties sur les causes de l'altération des peintures de Pompéi et sur les moyens d'y remédier¹⁴⁹². Celestino a ainsi étudié une peinture conservée au Musée ainsi que des fragments d'enduit. Il a remarqué la présence de sels, ainsi que de résidus de terre mal nettoyés. Il propose d'éliminer ces dépôts et d'appliquer une « patine », ou vernis destiné à protéger les peintures des injures du temps. Il propose de mettre au point deux types de vernis, l'un destiné aux peintures conservées en Musée, l'autre pour les peintures *in situ*. Enfin il propose de combler les lacunes des peintures avec des mastics. Dans la dernière partie de son rapport il souligne la nécessité d'employer des matériaux à base de cire pour la restauration, afin qu'ils soient compatible avec la technique originale car selon lui les peintures sont à l'encaustique.

¹⁴⁸⁶ Fabbroni Adamo, *Antichità, vantaggi e metodo della pittura encausta*, Venise, Graziosi, 1800, p. 30.

¹⁴⁸⁷ *Che la vernice di moriconi abbia fatto squammare molte belle pitture estratte sanissime dagli scavi di Ercolano*, Fabbroni 1800, p. 31.

¹⁴⁸⁸ Fabbroni préconise l'emploi de la cire à la fois pour les peintures et pour les sculptures.

¹⁴⁸⁹ *Il modo di nettare i quadri fatti all'encausto debbe essere soltanto l'encausto medesimo ripetuto, scaldandoli e sfregandoli con i pannolini*, Requeno 1787, p. 326-327, cité par D'Alconzo 2002, p. 69.

¹⁴⁹⁰ Cantilena 1992, p. 106 et D'Alconzo 2002, p. 69.

¹⁴⁹¹ *Ibidem*.

¹⁴⁹² *Ibidem*.

A partir de 1828, on demanda à Andrea Celestino et à son fils Gaetano, d'enlever l'ancien vernis sur les fresques pour lui substituer ce vernis à base de cire. Les œuvres sur lesquelles ils ont travaillé peuvent être connues facilement car elles portent le numéro d'inventaire de l'époque, appelé inventaire Arditì¹⁴⁹³. Les volets destinés à protéger ces peintures furent retirés car on estima que le vernis allait les protéger des altérations dues à la lumière¹⁴⁹⁴.

Cette intervention fut étendue ensuite sur les peintures murales conservées *in situ*. On élimina alors les petits édifices en bois destinés à protéger les peintures, estimant que la cire était une protection suffisante contre le soleil et les intempéries¹⁴⁹⁵.

L'hypothèse de Requeno, selon laquelle les peintures de Pompéi et d'Herculanum ont été réalisées à l'encaustique, est erronée. Ce fut malheureusement celle qui prédomina pendant tout le XIX^e siècle et pendant une bonne partie du XX^e siècle, conduisant à l'emploi de cire dans les matériaux de restauration des peintures antiques¹⁴⁹⁶. Cela eut des effets désastreux pour les peintures, en particulier pour celles qui étaient conservées *in situ*, car elles se retrouvaient sans protection contre le soleil et les intempéries¹⁴⁹⁷. En effet, la cire en vieillissant blanchit très fortement avec l'humidité et devient opaque, masquant la peinture. De plus, au cours du temps, elle est de moins en moins soluble dans les essences et il est donc plus difficile de la retirer. Elle était au début appliquée à chaud, ce qui signifie que la surface des peintures antiques était chauffée, ce qui a peut-être eu des conséquences catastrophiques lorsque la température était trop élevée¹⁴⁹⁸.

Le vernis appliqué par Celestino et son fils sur les peintures du Musée Bourbon eut lui aussi des conséquences fâcheuses : il s'est considérablement opacifié, et a noirci dans certains cas, gênant la lecture des œuvres. De plus, sur certaines peintures, des sels sont apparus, provoquant des écaillages de ce vernis et de la couche picturale. En certains endroits, ces sels ont formé un nouveau composé avec le vernis, qui fait une croûte blanchâtre à la surface de la peinture.

¹⁴⁹³ Cantilena 1992, p. 108.

¹⁴⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁹⁶ Sur la technique de la peinture murale antique, voir annexe 7.

¹⁴⁹⁷ La couche de vernis semblait peut-être alors être une protection suffisante ?

¹⁴⁹⁸ De nombreux pigments sont sensibles à la chaleur : l'ocre jaune à forte température est transformé en ocre rouge par déshydratation.

L'emploi de cire comme composant des vernis de restauration se généralisa en Italie au XIX^e siècle et s'étendit aux peintures du Moyen-Âge¹⁴⁹⁹. De nombreuses fresques des XIII^e et XIV^e siècles furent badigeonnées de cire pour des raisons esthétiques car cela permettait de saturer les teintes. Cette application de cire était également effectuée préalablement à une dépose, car cela servait à consolider la couche picturale avant l'intervention. Malgré l'apparition d'altérations spécifiques sur les peintures traitées à la cire, ce matériau continua d'être utilisé jusque dans la première moitié du XX^e siècle. Un autre matériau, apparu au milieu du XIX^e siècle, la paraffine, dont les propriétés sont proches de la cire, fut également utilisé comme vernis. Cela fut aussi dommageable pour les peintures, car outre le fait que la paraffine devient grise et opaque avec le temps, elle est très difficile à éliminer¹⁵⁰⁰.

Si la technique de l'encaustique a été rapidement abandonnée par les peintres, à cause de sa difficulté de mise en œuvre et d'emploi, les restaurateurs ont donc continué à employer la cire comme protection des peintures antiques et ce jusqu'à une période très récente, malgré les altérations qu'elle provoque sur les œuvres.

C. Une forme de réception de la peinture murale antique : la contrefaçon

Dans la seconde partie, nous avons vu que le faux apparaissait suite à une demande du public. Guerra a fabriqué de fausses peintures antiques parce qu'elles étaient fortement désirées par les collectionneurs et les voyageurs du Grand Tour. Le contexte d'apparition des contrefaçons de peinture murale antique ayant déjà été exposé, nous allons voir maintenant comment leur fabrication est le reflet du goût contemporain et de l'idée que l'on se fait alors de cet art.

Le faussaire en réalisant une contrefaçon fabrique un objet destiné à passer pour un original, mais destiné également à plaire. Il n'est pas rare qu'une contrefaçon de peinture antique soit décrite lors de son apparition comme « la plus belle peinture jamais retrouvée ». Le faussaire, intentionnellement ou non, par son style ou par le choix de la composition et des couleurs correspond à la mode, au goût de ses contemporains. Une œuvre peut ainsi passer pour un original antique à une époque donnée alors que quelques décennies plus tard elle paraîtra « datée », avec un style très « dix-huitième ». Caylus résume bien ce phénomène dans

¹⁴⁹⁹ Montiani Bensi 1985, p. 56.

¹⁵⁰⁰ La paraffine devient insoluble avec le temps.

l'introduction à son *Recueil de peintures antiques* : « Il existe un goût qui domine sur chaque âge et sur chaque nation qui s'en empare successivement ; qui porte une certaine empreinte caractérisante, et qui fait, sans qu'on en puisse trop rendre raison, que le choix et l'emploi des couleurs, la distribution des ombres et des lumières, l'arrangement même des figures qui entrent dans la composition d'un tableau, peuvent plaire dans un temps et dans un lieu, et n'être point goûtés dans d'autres »¹⁵⁰¹.

Les contrefaçons de peinture antique sont donc une forme de réception de cet art, que le faussaire tente de se réapproprier. Elles se rapprochent de la copie ou des peintures « à l'antique », œuvres inspirées par les motifs présents dans la peinture antique. La différence entre ces trois types d'œuvres réside dans l'intention délictueuse du faussaire, qui cherche à faire passer ses peintures pour originales alors que les copies ou les imitations sont présentées comme telles.

1. Fabrication de la contrefaçon

Si le style, la composition et les tons d'une œuvre peuvent révéler une contrefaçon, il en est de même pour les matériaux. Ceux-ci sont choisis par le faussaire pour créer l'illusion. Il prendra donc les matériaux les plus susceptibles d'être reconnus comme antiques ou employés dans l'Antiquité. Le faussaire le plus appliqué s'appuiera donc sur les recherches technologiques de ses contemporains et tentera de coller à leurs théories. Avec le développement des travaux sur la peinture à la cire apparaîtront un certain nombre de contrefaçons de peinture antique réalisées à l'encaustique. L'étude iconographique, stylistique et technologique des contrefaçons va permettre de proposer des datations. Elle permettra également de déterminer à quel public telle ou telle contrefaçon s'adresse : antiquaire cherchant la particularité historique ou technique, collectionneur cherchant la pièce rare, ou simple touriste voulant rapporter un souvenir.

a) Iconographie

Lors de la réalisation d'une contrefaçon, le faussaire s'appuie sur un modèle pour élaborer sa composition. Afin de rendre l'œuvre crédible, le modèle choisi est soit antique, soit directement inspiré de l'Antique. Ce modèle peut être pris dans les arts plastiques ou dans la littérature classique. Le plus souvent, la contrefaçon résulte de la combinaison de plusieurs modèles différents afin de rendre moins évidente l'inspiration du faussaire.

¹⁵⁰¹ Caylus 1757, p. 1.

(1) *Les compositions choisies par Guerra*

L'iconographie est un élément majeur dans l'élaboration d'une contrefaçon. En effet, c'est ce qui est regardé en premier par le spectateur, et elle est déterminante dans l'acceptation de l'œuvre pour antique. Elle peut de plus comporter un côté séduisant, de façon à plaire à un public choisi par le faussaire. Le choix d'une composition à caractère érotique, mystérieux ou inhabituel pour une peinture antique sont autant d'éléments attrayants.

Les modèles ne sont donc pas pris au hasard par le faussaire, ils correspondent à l'intention générale qu'il souhaite donner à sa peinture.

Giuseppe Guerra était très habile en ce domaine et avait mis au point plusieurs méthodes dans la réalisation de ses compositions.

Les six peintures de Guerra qui sont parvenues jusqu'à nous permettent d'observer certaines concordances dans les choix iconographiques du faussaire¹⁵⁰². Il n'est pas toujours aisé de retrouver les modèles dont il s'est inspiré, cependant, pour au moins quatre de ces œuvres, Guerra a pris un dessin ou une gravure reproduisant une peinture antique¹⁵⁰³ : les prêtresses du *Sacrifice à Mars* ainsi que la statuette peuvent être rapprochées de dessins de Piccini appartenant au codex Capponi, le *Guerrier Grec* est directement copié d'un dessin de Pietro Santo Bartoli, la *Mort de Pallas* est inspirée des peintures de la *Domus Transitoria* que Francesco Bartoli a reproduites et enfin la *Scène égyptisante* est en partie copiée sur une peinture d'Herculanum dont une gravure se trouve dans le second volume des *Antichità*¹⁵⁰⁴. Les œuvres de Guerra qui ne nous sont parvenues que sous la forme de gravures sont pour certaines d'entre elles également inspirées de dessins de peintures antiques. Ainsi *Junon qui appelle Alecto* et le *Fête en l'honneur de Vénus* semblent avoir été copiés de dessins de Bartoli¹⁵⁰⁵. Il est possible que Guerra ait utilisé également des reproductions de sculptures ou de bas-reliefs pour ses peintures, malheureusement la plupart de ses œuvres ayant disparu, cela ne peut être vérifié.

Il n'est pas étonnant que Guerra ait puisé ses modèles dans les dessins de peinture antique de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle. En copiant et modifiant légèrement des

¹⁵⁰² Ces peintures sont, par ordre chronologique d'exécution : Le *Sacrifice à Mars*, le *Guerrier Grec*, la *Statue de Pallas*, la *Scène d'épousailles*, la *Mort de Pallas* et la *Scène égyptisante*. La *Scène égyptisante* et la *Mort de Pallas* ont été attribuées à Guerra par Mariette De Vos. Je lui ai attribué les autres peintures sur la base de mes recherches. Voir catalogue fiches 14, 15, 17, 18, 25 et 31.

¹⁵⁰³ Je n'ai pu retrouver de modèle suffisamment proche et donc pertinents pour les deux peintures aujourd'hui conservées au Musée National Romain, la *Statue de Pallas* et la *Scène d'épousailles*.

¹⁵⁰⁴ Voir catalogue fiches 14, 15, 25 et 31.

¹⁵⁰⁵ Se reporter aux fiches 21 et 23 du catalogue .

compositions de décor antique, ses compositions pouvaient être prises elles-mêmes pour antiques. De plus, les dessins de P. S. Bartoli constituaient une référence sûre en matière de peinture antique et une œuvre qui leur ressemblait était prise pour telle.

Pour ne pas rendre la supercherie trop évidente, Guerra évitait de faire une copie à l'identique de son modèle, et mélangeait les motifs et les personnages provenant de deux reproductions différentes¹⁵⁰⁶. La *Scène égyptisante* a été construite à partir de deux compositions antiques, une frise peinte retrouvée à Herculaneum et la *Table isiaque*, une plaque ageminée en bronze, dont Guerra devait probablement connaître une gravure¹⁵⁰⁷.

Ce faussaire avait compris que ses peintures seraient plus attractives s'il y ajoutait des motifs qui suscitaient la curiosité de ses clients ou bien pouvaient les choquer. La découverte de scènes érotiques à Pompéi ne lui a sans doute pas échappé, qu'il les ait vues de ses propres yeux ou bien qu'on lui en ait parlé¹⁵⁰⁸. Cela lui a inspiré des sujets érotiques, ou « priapiques » pour reprendre l'expression de Winckelmann¹⁵⁰⁹. Plusieurs peintures conservées au Collège Romain peuvent correspondre à cette tendance. Guerra représente des faunes et des satyres priapiques. Gori décrit l'une d'elles comme l'un des fragments de peinture antique visibles à Rome¹⁵¹⁰. Elle représente un *Satyre*, et correspond sans doute à la peinture décrite ainsi par Winckelmann : *Un fauno vecchio con un gran cazzo*¹⁵¹¹.

Un autre moyen de susciter la curiosité des amateurs de peintures antiques qu'a trouvé Guerra est de représenter des scènes de la mythologie décrites par les auteurs classiques dont on ne possède pas, ou peu, de représentations. Il représente par exemple l'histoire de l'épée de Damoclès, et La Condamine décrit cette œuvre dans une lettre au Comte de Caylus : « Un homme est assis sur un tapis entre trois femmes nues qui le parfument; il y a des cassolettes et des vases d'or. Un jeune homme couronné s'avance vers lui, et paraît lui parler: une épée

¹⁵⁰⁶ Une seule de ses peintures est la copie conforme de son modèle, c'est le *Guerrier grec*. Cette peinture est une des premières contrefaçons réalisées par Guerra et il améliora son procédé ensuite.

¹⁵⁰⁷ De Vos Mariette, « Giuseppe Guerra e il museo Kircheriano », dans Casciato Maristella, Ianniello Maria Grazia et Vitale Maria (éd.), *Enciclopedia in Roma Barocca, Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venise, 1986, p. 327-330, voir catalogue fiche 31.

¹⁵⁰⁸ Ces œuvres étaient réunies dans le « cabinet secret » du roi. Ce cabinet secret est aujourd'hui encore présenté au Museo Archeologico Nazionale, respectant ainsi la muséographie du XVIII^e siècle.

¹⁵⁰⁹ *Die größte Fruchtbarkeit der Ideen dieses Malers bestehet in ungeheuren Priapen (...)* Winckelmann 1997, I, p. 87.

¹⁵¹⁰ Gori 1752, vol. I, p. 83.

¹⁵¹¹ Winckelmann cité par Raspi Serra 2002, I, p. 213, n° 217.

suspendue par un fil au plancher, répond sur la tête de cet homme; c'est le *districtus ensis cui super impia cervice pendet* d'Horace, c'est à dire l'aventure de Damoclès à la cour de Denys. Le fond du tableau qui représente un appartement, est décoré de panneaux avec des tableaux en camaïeu, où l'on distingue quelques sujets de la fable; des chars, une déesse: je crois que l'un représente Vénus et Adonis. Le dessin n'est pas bien pur, mais la manière est facile; la perspective est mal observée. J'ai remarqué dans ce tableau et dans les autres, que les pieds ont l'air d'avoir été chaussés; l'orteil est tourné en dedans comme celui des pieds modernes, contraints et défigurés par les souliers »¹⁵¹². Cette description laisse penser que la composition de cette œuvre était très chargée et présentait de nombreux détails permettant d'identifier facilement la scène. Un peintre antique ne l'aurait pas représentée ainsi. On imagine mal une peinture romaine dans laquelle on verrait une épée tenue par un fil suspendue au-dessus de la tête du héros. Guerra s'est inspiré d'autres scènes de l'histoire romaine ou de la mythologie, notamment de l'Enéide, thème probablement à la mode. Comme le remarque La Condamine, le fait de représenter des épisodes peu connus de la mythologie est astucieux. En effet, les amateurs d'antiquités se félicitent lorsqu'ils reconnaissent le thème représenté sur la peinture qu'on leur montre.

En matière d'iconographie, Guerra cherchait plus généralement à répondre aux goûts de ses contemporains, peignant des sujets à caractère égyptisant, étrusque ou palmyrénien¹⁵¹³. L'art égyptisant était à la mode à cause de la diffusion de la mosaïque de Palestrina, l'art étrusque commençait à être étudié par les antiquaires et l'art palmyrénien intriguait depuis la publication du livre de Dawkins et Woods (fig. 49)¹⁵¹⁴.

En ce qui concerne l'iconographie propre des figures, il semblerait que Guerra se soit plu à répéter et décliner à l'infini un nombre limité de motifs. Les descriptions de ses peintures mentionnent fréquemment des divinités sur des globes, ou sur des piédestaux ; Guerra aime également représenter des personnages élevant une « coupe » ou une corne à boire, ou bien assis sur un « trône »¹⁵¹⁵. il semble obéir à un schéma préconçu de représentations, qui lui fait peindre toutes les statues sur des globes ou les rois sur des trônes. Cette iconographie qui nous

¹⁵¹² Lettre de La Condamine au comte de Caylus datée du 17 février 1756, Barthélemy 1802, p. 107-108.

¹⁵¹³ Outre la *Scène égyptisante*, Guerra réalisa une scène représentant *Vénus, Minerve, un crocodile et un Priape*, Raspi Serra 2002, II, p. 155, n° 3 et catalogue B, fiche B 23.

¹⁵¹⁴ Voir p. 216.

¹⁵¹⁵ Voir catalogue B, fiches B5 et B6.

paraît aujourd'hui bien éloignée de l'iconographie classique, ne paraissait sans doute pas anachronique à ses contemporains.

(2) Une représentation souvent adoptée par le faussaire : le portrait d'homme célèbre

L'histoire de la contrefaçon en peinture de chevalet rapporte plusieurs cas de portraits d'hommes célèbres qui étaient en réalité des portraits d'inconnus auxquels on avait ajouté le nom d'un personnage célèbre dont il ne subsiste aucune effigie¹⁵¹⁶. Ce genre est également représenté en contrefaçon de peinture antique, les faussaires peignant le portrait d'homme ou de femme célèbres dans l'Antiquité dans une situation historique.

Un des exemples de ce type est la peinture *d'Auguste et sa cour*, autrefois dans la collection du Docteur Mead¹⁵¹⁷. Le faussaire a placé dans cette composition Auguste et plusieurs hommes de son entourage, inspiré d'un passage d'Horace et c'est le caractère historique de l'œuvre qui a plu à Mead.

Une autre peinture illustrant ce procédé est la Cléopâtre, mentionnée précédemment. La reine égyptienne y est représentée au moment où elle se suicide en se faisant mordre par un serpent¹⁵¹⁸. Le faussaire a mis en scène un autre épisode de l'histoire d'Auguste, puisque Dion-Cassius raconte que l'Empereur aurait accroché sur son char cette peinture lors du triomphe se da victoire sur Cléopâtre¹⁵¹⁹.

L'artiste, probablement le peintre Irena Parenti-Duclos, s'est inspirée de la littérature classique, mais en plus elle a recréé une peinture disparue. Tout comme l'avait fait avant elle le peintre d'Auguste et sa cour, elle a ainsi fabriqué un objet historique et matérialisé un épisode de l'histoire romaine. Ce genre d'objet, sorte de relique païenne, revêt alors un caractère extrêmement attrayant, beaucoup plus qu'un simple fragment de peinture dont on ne connaîtrait rien sur l'origine et le commanditaire.

¹⁵¹⁶ Cela avait été exposé en 2001 lors d'une conférence sur l'expertise au laboratoire du Louvre par Patrick Lechanu, conservateur du patrimoine.

¹⁵¹⁷ Voir p. 125 et suiv.

¹⁵¹⁸ Voir catalogue, fiche 34.

¹⁵¹⁹ Dion-Cassius, *Histoire romaine*, LI, 21, 8.

Guerra a également utilisé ce procédé. Ainsi, lorsqu'il représente Darius, ou Scipion et Hasdrubal, il répond à la curiosité du public soucieux de se représenter ces personnages¹⁵²⁰. Cette curiosité était la même dans l'Antiquité, si l'on en croit Pline qui, dans son *Histoire Naturelle*, indique que l'on sculptait un portrait d'Homère afin de le placer dans les bibliothèques alors qu'aucune de ses effigies n'était connues¹⁵²¹.

(3) *Inscriptions*

Guerra était un faussaire ingénieux et il ne s'est pas borné à se servir de l'iconographie de ses œuvres pour attiser la curiosité du public. Il a inventé une écriture mystérieuse dont il a reproduit des caractères dans plusieurs de ses peintures. Il répond encore une fois à une demande, puisque cette écriture est regardée comme une écriture palmyrénienne, qui venait d'être découverte et qui n'avait pas encore été déchiffrée.

Les contemporains de Guerra qui ont vu ses peintures au Collège Romain sont frappés par ces inscriptions notamment Barthélemy, qui, en tant qu'épigraphiste, est fort étonné de ne point connaître cette écriture, et en est fort curieux. Il écrit ainsi au comte de Caylus après avoir vu les peintures : « Ce qu'elles ont de plus singulier, c'est que, dans toutes, il y a une inscription en caractères que je n'avais jamais vus ; ce n'est ni du grec, ni du latin, ni de 'étrusque, ni du punique : je les étudierai à loisir »¹⁵²².

Guerra joue sur la rareté et l'étrange. Ses œuvres intriguent les antiquaires, curieux de voir des œuvres inédites. L'ajout de ces écritures, dont l'idée lui est peut-être venue après la publication de Dawkins et Wood sur Palmyre, rendait ses peintures encore plus attrayantes. De plus, le palmyrénien n'ayant pas encore été déchiffré, personne ne pouvait alors vérifier si l'écriture portée sur les peintures était compréhensible ou purement fantaisiste.

Pour parfaire sa supercherie, il a même réalisé une fausse inscription en cuivre avec les mêmes caractères, que le Père Contucci présentait comme la preuve de l'authenticité des peintures : « Je vous avais annoncé que sur ces tableaux on voyait des inscriptions avec ces caractères inconnus. On a fait une inscription avec ces caractères, et on l'a vendue au P. Contucci, qui s'en est servi comme d'une nouvelle preuve pour constater l'antiquité de ses tableaux. Les lettres de cette inscription sont de petites lames ou de petits filets de cuivre

¹⁵²⁰ Voir catalogue B, fiches B11 et B20.

¹⁵²¹ Pline *Histoire naturelle*, 35, 9 : « On se représente par l'imagination ceux dont on n'a pas de portrait et, par l'effet des regrets que l'on en éprouve, on prête des traits à ceux dont la tradition ne nous a pas transmis la ressemblance, comme cela s'est produit pour Homère. Ainsi, à mon avis personnel, il n'y a pas de plus grande preuve de réussite pour un individu que celle-ci : voir tout le monde avide de connaître quel aspect il a présenté ».

¹⁵²² Barthélemy 1802, p. 33, lettre de Barthélemy au comte de Caylus, du 5 novembre 1755.

ornés d'une *patina* verte très moderne. On les a enchâssés dans un lit de plâtre qui se trouve sur une pierre de six à sept pouces de diamètre. On a voulu faire croire que cette pierre avait été arrachée d'un mur, et que pour le persuader, on a mis encore dessus de ce tartre si fameux ; l'imposture saute aux yeux »¹⁵²³.

Guerra use du même procédé dans la *Scène égyptisante*, où il reproduit des pseudo-hiéroglyphes, librement inspirés de ceux qu'il a pu observer sur la *Table isiaque* de Turin. Caylus, lorsqu'il décrit la peinture dans le *Recueil d'Antiquités* écrit à ce propos : « Je n'ai vu les hiéroglyphes que sur le dessin, ainsi je ne garantis point une exactitude à laquelle peu de gens attachent des idées »¹⁵²⁴. Il souligne par là le fait que personne ne sait déchiffrer les hiéroglyphes et son « je ne garantis point » exprime peut-être un doute vis-à-vis de ces caractères ou de la façon dont le dessinateur les a reproduit¹⁵²⁵. Il est probable que Guerra ait peint de pseudo-hiéroglyphes sur d'autres de ses contrefaçons.

Au bout de quelques temps, quand le doute commence à poindre, ces inscriptions ne sont plus un gage d'authenticité mais au contraire une preuve de la contrefaçon. La Condamine écrit ainsi : « Ces caractères (...) suffiraient pour donner un soupçon violent, par l'affectation d'en mettre sur tous les tableaux »¹⁵²⁶.

(4) *Cadrage de la composition*

Les peintures antiques ont commencé à être falsifiées à partir du moment où les collectionneurs s'y sont intéressés, et ce parce qu'on parvenait à les déposer, les transporter et les emporter chez soi. Dès lors où les peintures murales antiques ont été collectionnées sous forme de fragments que l'on peut assimiler à des peintures de chevalet, elles ont pu être plus facilement imitées, et des contrefaçons ont pu être réalisées.

Le faussaire de peinture antique doit fabriquer un objet fragmentaire et laisser croire qu'il s'agit d'une peinture ayant appartenu à un ensemble décoratif plus grand. Il va donc essayer de couper adroitement sa composition afin que les parties les plus intéressantes apparaissent et surtout que le reste du décor puisse facilement être imaginé.

¹⁵²³ Lettre de Barthélemy au comte de Caylus du 25 Février 1756, Barthélemy 1802, p. 110-111.

¹⁵²⁴ Caylus *Recueil* VII, 1767, p. 7.

¹⁵²⁵ Caylus n'a jamais vu la *Scène égyptisante*, il n'avait qu'un dessin à sa disposition.

¹⁵²⁶ Lettre de La Condamine au comte de Caylus, du 17 février 1756, Barthélemy 1802, p. 102.

Plusieurs œuvres de Guerra observent ce principe : le *Guerrier Grec*, la *Scène égyptisante* et la *Mort de Pallas*. Pour ces deux dernières œuvres, des ornements et des frises interrompues font penser qu'elles ont été prélevées dans un décor romain du III^e ou IV^e style.

D'autres œuvres présentées dans la catalogue obéissent à la même règle. Citons par exemple la *Parque*, *Auguste et sa cour*, et l'*Athlète*¹⁵²⁷.

Les contrefaçons de peinture antique apparaissent donc souvent comme des fragments que le hasard a brisé en épargnant les plus belles parties de la peinture. En effet, l'iconographie de la peinture doit rester visible et aisément compréhensible par le collectionneur.

La taille des fragments a également une importance dans la contrefaçon. Au XVIII^e siècle, les fausses peintures antiques réalisées par Guerra sont de taille moyenne, d'une cinquantaine de centimètres de large tout au plus. Ces dimensions permet aux œuvres d'être transportées facilement, n'oublions pas qu'elles sont destinées à être vendues à des voyageurs du Grand Tour, et permettent tout de même l'exécution de scènes complètes.

Les contrefaçons de peinture antique réalisées au XIX^e siècle sont de plus petites dimensions. Il s'agit de petits fragments de quelques centimètres de long, sur lesquels sont peints la tête d'un personnage, un animal ou un ornement. La clientèle pour ce type d'objets a changé par rapport au siècle précédent. Les touristes cherchent à ramener, non plus un chef-d'œuvre, mais un petit souvenir.

La composition est primordiale dans la réalisation d'une contrefaçon. C'est ce qui va séduire le public, elle doit donc répondre à ses goûts, ses attentes, et éveiller sa curiosité. Guerra l'avait bien compris et ses sujets ont tous été choisis dans ce sens. L'ajout de caractères mystérieux est une trouvaille de Guerra qui rend ses peintures encore plus attrayantes aux yeux de ses clients. Si sa supercherie a si bien fonctionné, c'est en partie grâce à ce talent. De plus, nous avons vu qu'il jouissait du soutien de personnalités influentes ; une troisième raison du succès de ses œuvres est à chercher dans leur technique de réalisation que nous allons étudier maintenant.

b) La technique de fabrication du faux

La technique de fabrication du faux compte pour une grande part dans la réussite de la supercherie. L'imitation de la peinture antique passe par l'imitation des matériaux employés

¹⁵²⁷ Voir catalogue fiches 2, 9 et 10.

sur lesquels le faussaire va ajouter une touche d'authenticité : la patine. Le but est de fabriquer une œuvre qui peut être prise pour antique ; il ne faut évidemment pas qu'elle paraisse moderne. Le faussaire tente de copier les peintures antiques d'un point de vue technique, ou tout au moins de se conformer aux hypothèses dominantes sur la technologie de ces œuvres. Il imite parfois la façon dont elles sont restaurées. Les matériaux de fabrication de l'œuvre donnent ainsi l'illusion d'authenticité, et la fausse patine celle de l'ancienneté.

(1) *Guerra*

Après la découverte de la supercherie de Guerra, plusieurs personnalités ont tenté de comprendre sa technique afin de pouvoir reconnaître ses œuvres¹⁵²⁸. Ils ont développé leurs hypothèses dans des mémoires ou des correspondances. Ces témoignages sont aujourd'hui précieux car ils nous permettent d'avoir des informations sur la technique de ce faussaire, sur les matériaux et les procédés qu'il a employés, nous donnant une piste pour lui attribuer avec plus de certitudes certaines peintures.

Guerra n'a pas révélé tous ses secrets et certains de ses truchements ne peuvent nous être révélés que par l'observation et l'analyse scientifique de ses œuvres.

J'ai eu la chance de pouvoir demander des analyses scientifiques sur deux peintures de Guerra : la *Scène égyptisante*, conservée au Musée du Louvre et le *Guerrier grec*, conservé au Cabinet des Médailles¹⁵²⁹. Les analyses de la *Scène égyptisante* ont été faites par Sylvie Colinart, ingénieur de recherche au C2RMF et Marie-Christine Papillon, ingénieur de recherche au laboratoire de l'INP et les analyses du *Guerrier grec* ont été effectuées par Nathalie Buisson, ingénieur de recherche au laboratoire de la Bibliothèque Nationale de France¹⁵³⁰.

J'ai pu également observer d'autres peintures, *La statue de Pallas*, la *Scène d'épousailles*, toutes deux conservées au Musée National Romain et la *Mort de Pallas* conservée au Musée Archéologique National de Naples¹⁵³¹.

¹⁵²⁸ Citons le père Piaggio, le comte de Caylus et ses correspondants parmi ces personnalités. Voir Bassi 1908, Barthélemy 1802 et Serieys 1802 (2). Les différentes sources nous donnant des informations sur Guerra sont également citées p. 195 et suiv.

¹⁵²⁹ La *Scène égyptisante* m'a été confiée par Catherine Metzger, conservateur au département des Antiquités Grecques Etrusques et Romaines du Musée du Louvre comme sujet de mon mémoire de fin d'études à l'INP-ifroa en 2002 ; le *Guerrier grec* m'a été confié par Mathilde Avisseau-Broustet pour étude et restauration en 2007.

¹⁵³⁰ Je les remercie vivement toutes les trois pour ce travail et pour l'intérêt qu'elles ont porté à la question du faux.

¹⁵³¹ Je remercie Mme Maria Luisa Nava et Mme Maria Antonietta Tomei de m'avoir autorisé l'accès à ces œuvres. Il ne m'a pas été possible de voir le *Sacrifice à Mars*, conservé à la villa Albani-Torlonia.

Nous allons maintenant présenter ce que nous avons pu comprendre de la technique de ce faussaire, au vu des analyses qui ont été effectuées sur les peintures et grâce aux informations apportées par les témoignages de ses contemporains.

(a) Le support des œuvres

Le support des contrefaçons de peinture antique doit ressembler à celui que l'on retrouve sur les originaux. Le faussaire peut donc fabriquer un enduit à base de sable et de chaux qu'il pourra éventuellement monter ensuite sur un faux support de dépose.

Guerra a adopté une technique plus efficace et plus rapide, en réemployant de véritables fragments d'enduit antique à fond uni ou peu décorés. Le Père Piaggio décrit ainsi son procédé : *Prendeva adunque de' frammenti di sotterranee antiche muraglie, ne separava la superficie o sia intonacatura (...) Vi dipengeva poi sopra differenti e stravaganti caratteri*¹⁵³². Ce procédé est visible sur la *Scène égyptisante*, peinte sur un fragment d'enduit antique dont Guerra a conservé une grande épaisseur, sans doute de façon intentionnelle : l'enduit peut être ainsi facilement observé et identifié¹⁵³³.

Guerra n'a cependant pas toujours utilisé ce type de support et a parfois fabriqué ses enduits. C'est le cas par exemple pour les deux peintures du Musée National Romain, autrefois au musée Kircher. Cet enduit est par ailleurs très friable et fragile et est responsable du mauvais état de conservation actuel de ces deux œuvres.

Il est probable que la grande peinture achetée par La Condamine et envoyée à Paris ait elle aussi été réalisée sur un enduit moderne, du type de ceux de la *Statue de Pallas* et des *Epousailles*. En effet, elle ne résista pas au voyage et parvint au Comte de Caylus en morceaux. Ce dernier remarque une différence dans la nature de l'enduit avec une autre peinture envoyée peu après par La Condamine¹⁵³⁴.

Où Guerra se procurait-il les fragments d'enduit antique qu'il réemployait ? Il est difficile de le savoir car, bien sûr, il n'a jamais révélé ce genre d'information. A Rome, il est très facile de se procurer des fragments d'enduit peint. Ainsi sur les sites avec un riche passé archéologique, tels que le Palatin ou le Pincio, de petits fragments d'enduit peint se retrouvent

¹⁵³² Bassi 1908, p. 326.

¹⁵³³ Voir catalogue fiche 31. Le *Guerrier grec* est également peint sur un fragment d'enduit antique, mais cela est moins visible que sur la *Scène égyptisante*, car l'enduit est noyé dans le support de plâtre. Enfin la *Mort de Pallas* est peut-être également peinte sur un enduit antique mais la caisse en bois dans laquelle elle se trouve ne permet pas d'observer son support.

¹⁵³⁴ « Quant à la différence que vous trouvez entre ce morceau et les fragments du grand tableau, c'est-à-dire dans la préparation du stratum, je n'en doute point », lettre de La Condamine au comte de Caylus, du 17 février 1756, Barthélemy 1802, p. 105.

fréquemment, encore aujourd'hui, à même le sol. Il a suffi à Guerra de les ramasser. Pour les fragments de plus grandes dimensions (dépassant les 5 x 5 cm), il est plus vraisemblable que le faussaire se soit rendu dans une villa ou dans les catacombes pour se les procurer. Il a probablement été obligé de les déposer.

Au XVIII^e siècle, les catacombes n'étaient pas surveillées et nombreux étaient ceux qui s'y rendaient, pour l'aventure, ou pour ramener quelque objet antique, une lampe en terre cuite ou un ossement. Un jeune peintre d'origine allemande, Johann Christian von Mannlich, se trouvant à Rome dans la seconde moitié du XVIII^e siècle décrit assez précisément l'une de ces visites clandestines, qu'il a faite lors de son séjour avec quelques-uns de ses amis, peintres de l'Académie de France à Rome. Il écrit que certaines de ces catacombes sont visitées fréquemment par les voyageurs et les curieux. Lui désire se rendre dans des lieux moins visités dont un antiquaire de ses amis lui a parlé. Il s'y rend accompagné de camarades, tous munis de cordes, marteaux et torches. Ils découvrent des sarcophages, des squelettes et des peintures murales, dont ils prélèvent des morceaux¹⁵³⁵

Le fragment d'enduit présent sous la *Scène égyptisante* a probablement été prélevé dans les catacombes, car l'enduit, riche en pouzzolane a un aspect proche de ceux qu'on trouve dans les catacombes romaines¹⁵³⁶.

Afin de parfaire l'illusion, Guerra montait ces enduits sur un support de restauration, le même que celui qui était employé à Naples pour les peintures d'Herculanum. Piaggio nous indique que Guerra mettait ses peintures sur une plaque d'ardoise : *Riportava questa sopra una lastra di pietra detta di Lavagna*. Il ajoute en note : *Sopra di queste lastre lo statuario Canarte, di già sopra citato, addatta le Pitture da poi che le ha staccate dal muro antico, il piano delle quali non potrebbe sussistere perchè sottile, e frangibile, talchè in nessuna maniera si potrebbero conservare*¹⁵³⁷. Les peintures mentionnées par Taitbout dans une lettre à Caylus en

¹⁵³⁵ Sowohl Mauern wie Decke waren mit Stuck wohl verkleidet ; der erste davon war mit Freskomalereien ausgeschmückt, die Weinlaub und Trauben, Vögel und einige Ütopische Fabeln darstellten. Im letzteren Saal erhob sich, an die Wand gelehnt, ein Altar, darüber in Fresko gemalt Christus am Kreuz, die heilige Jungfrau und St. Johannes. (...) Aber schon bald gewann die Neugierde wie die Wunsch, ein Erinnerungszeichen an diesen heiligen Ort zu besitzen, der Oberhand. So schnitt sich jeder von uns einige Stücke aus dem bemalten Mauerwerk des Vorsaales. (...) Nichts war müheloser, als diesen Stuck von der Mauer zu lösen, der sich, weich wie käse, leicht von der Erde losschälen ließ, auf die er einfach aufgesetzt war, Mannlich 1910, p. 112.

¹⁵³⁶ Pour la technique et les matériaux mis en œuvre dans les fresques des catacombes romaines, voir Bordignon Celso, *Caratteri e dinamica della tecnica pittorica nelle catacombe di Roma*, Rome, 2000.

¹⁵³⁷ Bassi 1908, p. 326.

1751, qui sont probablement de Guerra, ont semble-t-il reçu le même montage : « Ils étaient tous deux peints sur de la pierre, auparavant couverte d'un enduit »¹⁵³⁸.

Des peintures de Guerra que j'ai pu observer, seule la *Scène égyptisante* semble être montée sur une plaque d'ardoise¹⁵³⁹.

L'ardoise n'est pas présente sous le *Guerrier*, l'une des premières œuvres qu'il aurait réalisées. Seule une couche de plâtre sert de support au fragment d'enduit antique sur laquelle il a peint son personnage. Il serait nécessaire d'observer le montage des trois autres œuvres de Guerra qui sont parvenues jusqu'à nous, afin de voir si elles sont montées sur une plaque d'ardoise comme le décrit le Père Piaggio ou non. S'il en parle ainsi, c'est très probablement que la plupart des œuvres qu'il a réalisées étaient montées sur ce type de support. Cela peut être un indice d'identification si une autre de ses œuvres est retrouvée.

Notons enfin que *l'inscription de Palmyre*, réalisée en lames de cuivre patinées enchâssées dans un lit de plâtre, a été montée sur une « pierre », « on a voulu faire croire que cette pierre avait été arrachée d'un mur » écrit Barthélemy à Caylus à propos de cette œuvre¹⁵⁴⁰. La nature de cette « pierre » n'est pas précisée. Il pourrait s'agir d'ardoise.

Guerra peignait donc soit sur un fragment d'enduit antique réemployé, soit sur un mortier qu'il avait lui-même mis en œuvre. Il montait ses œuvres sur un support d'ardoise, comme cela se faisait à Naples, car sans doute il avait eu l'occasion de visiter l'atelier de Canart. Il pouvait ainsi justifier son activité en atelier et se présenter comme restaurateur de peintures antiques.

(b) Le liant utilisé par Guerra

La Condamine s'intéresse à la question du liant utilisé par le faussaire dans la réalisation de ses contrefaçons. Cela serait selon lui un critère d'identification de ses œuvres. Il dit ainsi que « certains se plaignent que ses peintures sentent encore l'huile (...) », alors que Guerra s'en défend. Il fait des tests sur « quelques petits fragments éclatés » de l'une des peintures qu'il a achetées¹⁵⁴¹. Il les fait chauffer et essaye de reconnaître l'odeur de l'huile qui s'en échapperait. Devant le résultat négatif, il demande à Caylus de poursuivre les analyses sur le

¹⁵³⁸ Lettre du 8 novembre 1751, Serieys 1802 (1), p. 206.

¹⁵³⁹ *La mort de Pallas* est peut-être également sur ardoise, cependant la caisse en bois dans laquelle elle se trouve ne permet pas de le vérifier.

¹⁵⁴⁰ Barthélemy 1802, p. 111. Voir également catalogue C, fiche C5.

¹⁵⁴¹ Lettre de La Condamine au comte de Caylus, Rome, du 17 février 1756. Barthélemy 1802, p. 105. Ces fragments proviennent du grand tableau qu'il a envoyé à Paris et qui s'est brisé lors du transport.

tableau en fragments qu'il a reçu : « Mais n'avez-vous pas le savon, l'urine, l'eau seconde, que vous pouvez essayer, et dont on connaît l'effet sur les tableaux peints à l'huile, le savon surtout ? »¹⁵⁴².

Caylus écrit à Paciaudi, un an après la lettre de La Condamine, les raisons pour lesquelles il est convaincu de la fausseté des peintures antiques vendues à Rome et cite parmi les preuves « l'huile que j'ai mise en expérience »¹⁵⁴³. Il a donc suivi les conseils de La Condamine et pratiqué des tests sur les fragments de la peintures de Guerra qu'il avait en sa possession.

L'observation des peintures de Guerra montre qu'il a utilisé différents type de liants. Peut-être a-t-il changé de liant en faisant évoluer sa technique tendant vers un aspect plus proche de celui des peintures antiques¹⁵⁴⁴. Ainsi le *Guerrier* a probablement été peint à l'huile car les empâtements que l'on voit sur cette peinture sont caractéristiques de cette technique¹⁵⁴⁵. Ces empâtements ont été écrasés, et repris parfois avec la hampe du pinceau. Cette facture cherche à imiter la facture des peintures d'Herculanum, correspondant souvent à des empâtements écrasés. Cela signifie que le faussaire avait eu le loisir d'observer de près les peintures romaines conservées à Portici. La facture que l'on remarque sur le *Guerrier* est aussi celle que La Condamine a pu observer sur plusieurs tableaux de Guerra et qu'il décrit ainsi : « Surtout j'étais frappé des coups de pinceau heurtés à la Rembrandt, qui forment des reliefs, particulièrement dans les plis des draperies. Je n'avais rien vu à Herculanum qui approchât de cela la vivacité des couleurs et leur épaisseur »¹⁵⁴⁶.

Une autre différence peut être observée dans la facture des peintures de Guerra et celle des peintures antiques : alors que dans les peintures murales romaines, le fond est d'abord exécuté, puis les figures sont peintes par-dessus, dans les œuvres de Guerra, et cela est bien visible sur le *Guerrier grec*, c'est l'inverse : la figure du guerrier a d'abord été peinte, puis le fond à été rechampé autour de la figure¹⁵⁴⁷.

L'emploi de l'huile ne peut être expliqué par la volonté d'employer une technique similaire à celle des Romains, car il était admis au milieu du XVIII^e siècle que les peintures murales romaines n'avaient pas été exécutées avec ce liant. Les deux théories qui s'opposaient étaient

¹⁵⁴² Barthélemy 1802, p. 105.

¹⁵⁴³ Nisard I, p. 2, lettre du 7 février 1757.

¹⁵⁴⁴ Nous venons de voir qu'il a utilisé également deux types de support différents.

¹⁵⁴⁵ La détermination des liants n'a pu être faite lors de l'étude de Nathalie Buisson.

¹⁵⁴⁶ Lettre de La Condamine au comte de Caylus de Rome, 17 février 1756, Barthélemy 1802, p. 101 ; La *Statue de Pallas* et les *Epousailles* ont sans doute été peintes à l'huile, les couleurs et la facture étant proches de celles obtenues avec cette technique. Il faudrait faire des analyses pour le confirmer.

¹⁵⁴⁷ Cela a été mis en évidence lors de l'étude de Nathalie Buisson.

l'emploi de la fresque ou de la détrempe¹⁵⁴⁸. Or, l'huile étant le liant le plus couramment employé au XVIII^e siècle, il était sans doute plus simple pour Guerra de l'utiliser. Peu importait finalement l'aspect de ses contrefaçons, puisque ses clients, ne connaissant pas les œuvres originales, n'avaient pas de point de comparaison.

La *Scène égyptisante* a été réalisée à la détrempe, tout au moins pour ce qui est de la scène elle-même¹⁵⁴⁹. Ce changement dans la technique du faussaire peut aussi s'expliquer par le fait que sa supercherie ayant été découverte, il a dû changer la mise en œuvre de ses contrefaçons afin qu'elles ne soient plus aussi facilement identifiables¹⁵⁵⁰. La *Scène égyptisante* a été réalisée tardivement, car elle n'est pas mentionnée dans les textes dénonçant Guerra. Elle a été achetée par le bailli de Breteuil, probablement en 1763, soit deux ans après la mort du faussaire.

Une autre de ses œuvres a semble-t-il, été réalisée à la détrempe. Malheureusement nous n'en avons qu'une description et cela ne peut donc être vérifié. Cette peinture a été achetée par La Condamine, envoyée à Paris à M. de la Bombarde, puis examinée par Caylus¹⁵⁵¹. Celui-ci déclare qu'elle est peinte à la gomme et que « la couleur rouge cédait au doigt »¹⁵⁵². Il faut remarquer que La Condamine, avant d'avoir l'avis de Caylus, avait pensé qu'il pouvait s'agir d'un fragment antique, car son aspect était différent de celui des autres peintures. Ceci est encore un argument pour penser que Guerra a changé sa technique dans le but d'éloigner les soupçons qui pesaient de plus en plus sur ses œuvres.

(c) Le tartre

Guerra achevait la réalisation de ses contrefaçons de peinture antique par l'application d'une patine, destinée à imiter les résidus de terre et les concrétions que l'on trouve fréquemment sur les peintures sorties de fouilles. Appelée « tartre », ou *tartaro* en italien, cette patine est une couche passée sur toute la surface de l'œuvre et composée de cendre et de terre mélangées, comme la décrit La Condamine dans une lettre à Caylus¹⁵⁵³.

¹⁵⁴⁸ Voir p. 268 et suiv.

¹⁵⁴⁹ Il est possible que le fond masquant la composition précédente (romaine), ait été peint à l'huile.

¹⁵⁵⁰ Notons que cette technique correspond à celle décrite par Carcani pour les peintures antiques, *Antichità I*, p. 274. Il est possible que Guerra ait lu ce volume et s'en soit inspiré pour la technique de réalisation de ses œuvres.

¹⁵⁵¹ Barthélemy 1802, p. 104.

¹⁵⁵² *Ibidem*.

¹⁵⁵³ « Je n'avais pas foi au tartre que j'ai toujours soupçonné postiche, et mis avec la brosse sur quelques-uns qui en étaient entièrement couverts, et seulement par larmes ou traînées sur d'autres. Je soupçonnais que ce n'était qu'un mélange de terre ou de cendre et de sable qu'on faisait distiller sur le tableau, en pressant contre le bord

La présence de cette patine permet de dissiper les soupçons qui portent sur cette œuvre. La Condamine par exemple, qui pensait que les peintures avaient été repeintes, à cause des empâtements qu'il avait observé, écarte cette idée lorsqu'il découvre cette patine¹⁵⁵⁴.

Piaggio parle également de cette patine, qui s'accompagnait de l'altération volontaire de la couche picturale : *Questi colori poi egli artificiosamente offuscava, ed affumicava, altri sgraffiava, e scrostava per farli credere più facilmente avanzi delle note rovine ed inondazioni di fuoco.*

A cause de la présence de cette patine, les clients de Guerra pensent donc que les peintures viennent d'être excavées. Leur nettoyage est nécessaire et le faussaire, qui se présente comme un restaurateur, propose de faire cette opération pour quelques sequins : « On a laissé sur le tableau deux bandes de l'ancien mastic ou plâtre qui s'y est attaché ; il est très difficile de l'ôter : on demande pour cela quatre sequins »¹⁵⁵⁵. Barthélemy note que ce tartre s'élimine facilement¹⁵⁵⁶. Selon La Condamine, Guerra faisait chauffer la surface de l'œuvre, et le tartre prenait une couleur rousse, « comme celle d'une brique pilée ou d'un pot de terre cassé » ; il l'enlevait ensuite en passant une éponge humide sur l'œuvre¹⁵⁵⁷.

L'étude du *Guerrier grec* a mis en évidence la présence d'une couche grisâtre à la surface de l'œuvre. Elle peut facilement s'enlever avec un peu d'eau et a un aspect très particulier, qui ne correspond pas à un empoussièrement ou un encrassement que l'on pourrait trouver sur les œuvres se trouvant longtemps en réserve, ni même à des concrétions. Cette couche non uniforme, masquant la composition en certains endroits est constituée de minuscules écailles grises et blanches et ne provient pas d'un vieillissement naturel des peintures.

Un échantillon de cette couche a été prélevé et analysé par Nathalie Buisson, et sa composition a ainsi pu être déterminée. Il s'agit d'un mélange de colle, de cendres et de terre¹⁵⁵⁸. Une patine similaire avait été observée sur la *Scène égyptisante* et analysée par

supérieur les poils d'une brosse qui en était chargée, et qu'on retirait en arrière », lettre du 17 février 1756, Barthélemy 1802, p. 102.

¹⁵⁵⁴ « Je croyais cependant reconnaître le faire moderne (...) mais je voyais partout, même à la loupe, un reste de tartre ou de crasse brune dans les stries ou les sillons que tracent les poils du pinceau, ce qui achevait de m'abuser », lettre de La Condamine au comte de Caylus, du 17 février 1756, Barthélemy 1802, p. 101.

¹⁵⁵⁵ Lettre de Barthélemy au comte de Caylus, du 1^{er} décembre 1755, Barthélemy 1802, p. 45.

¹⁵⁵⁶ Lettre de Barthélemy au comte de Caylus du 5 novembre 1755, voir Barthélemy 1802, p. 33.

¹⁵⁵⁷ Lettre de La Condamine au comte de Caylus, du 17 février 1756, Barthélemy 1802, p. 104.

¹⁵⁵⁸ « La patine se compose essentiellement d'un cœur de carbonate de calcium avec des zones riches en silice, mélangées à des grains de noir de carbone, d'ocre, d'argile et d'hématite avec des zones riches en matière organique », Nathalie Buisson, *Etude de quatre fragments de peinture murale romaine*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, juin 2007.

Marie-Christine Papillon¹⁵⁵⁹. J'ai pu observer la présence d'une couche au même aspect sur les deux peintures conservées au Musée National Romain.

Guerra avait donc mis au point une technique de fabrication qui lui permettait de donner l'illusion que ses œuvres étaient antiques. Les sujets qu'il représentait étaient choisis de façon à rendre la peinture attrayante et la patine permettait d'abuser les clients, même s'ils étaient un peu méfiants. Nous allons voir maintenant que les techniques des faussaires évoluent au gré des modes et des nouvelles découvertes, matérielles ou techniques.

(2) *Autres faussaires*

(a) **Choix des matériaux en fonction de l'évolution des théories sur la technique de peinture antique**

Les matériaux choisis par le faussaire participent à la supercherie, et parfois tiennent un rôle important dans l'invention de l'œuvre. Ils permettent de démontrer l'existence d'une technique ou d'objets antiques mentionnés dans les textes classiques mais dont aucun exemple n'avait été retrouvé. La *Muse de Cortone* correspond exactement à ce type de cas¹⁵⁶⁰. Cette peinture sur ardoise imite un *pinax*, alors que peu de *pinakes* avaient été découverts. En effet, ces peintures ayant été exécutées pour la plupart sur bois, elles ont disparu lors de leur enfouissement¹⁵⁶¹. Quatre d'entre eux, exécutés sur marbre, avaient été retrouvés à Herculaneum¹⁵⁶².

Le commanditaire de la *Muse de Cortone*, qui est probablement Marcello Venuti, voulait que cette peinture surpasse en qualité et en rareté les peintures d'Herculaneum. La réalisation d'un *pinax* correspondait donc à ses vœux, mais il ne pouvait pas être peint sur un support de bois, ce matériau ne résistant pas à l'enfouissement. Le faussaire a donc pris une plaque d'ardoise, plus pérenne. Il a préféré ce matériau au marbre, sans doute parce qu'il lui était plus accessible¹⁵⁶³.

¹⁵⁵⁹ Voir Burlot 2002.

¹⁵⁶⁰ Voir p243 et suiv.

¹⁵⁶¹ Seul un climat très particulier, chaud et sec permet de les conserver. C'est pour cette raison qu'une grande partie des *pinakes* qui sont parvenus aujourd'hui proviennent d'Égypte.

¹⁵⁶² Voir p. 280.

¹⁵⁶³ L'ardoise était utilisée dans l'atelier de restauration des peintures d'Herculaneum. Il est probable que le faussaire ait eu un rapport quelconque avec cet atelier ou l'une des personnes qui y travaillait, comme le remarque Mariette de Vos, De Vos 1985, p. 69-71.

Le liant avec lequel la *Muse* a été peinte n'a pas été analysé. Certains auteurs ont voulu y voir une peinture à l'encaustique, mais il est plus probable qu'il s'agisse d'une peinture à l'huile, ce liant étant le plus couramment employé au début du XVIII^e siècle¹⁵⁶⁴. En effet, dans les années 1740 la peinture à l'encaustique n'était pas encore à la mode et Caylus n'avait pas encore commencé ses recherches sur le sujet.

Les hypothèses concernant le liant employé pour la réalisation de la *Muse* ont varié suivant les époques : à la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle, quelques auteurs s'intéressant à l'emploi de la cire en peinture antique la citent en exemple, croyant qu'elle aurait été réalisée à l'encaustique. Henry et Cros s'appuient sur l'observation de la facture pour dire qu'un outil comme le *cestrum* a été utilisé, et non un pinceau. Au début du XX^e siècle, Berger pense que la peinture a été peinte à la détrempe¹⁵⁶⁵. Tous ces auteurs prenaient la *Muse* pour originale et voyait en elle la technique qu'ils croyaient être celle des Anciens.

La *Muse de Cortone*, par sa technique particulière, a intrigué les historiens qui ont voulu y voir un pinax réalisé à l'encaustique. Le fait qu'aucune autre peinture sur ardoise n'ait été retrouvée n'a pas éveillé leur soupçons mais au contraire était regardé comme le témoignage de la rareté de cette œuvre.

Le faussaire cherche toujours à donner une valeur à son œuvre, historique, esthétique et si possible marchande. Si une contrefaçon est considérée comme un original rare, son but est atteint : l'œuvre est convoitée, étudiée et admirée. Mengs l'a bien compris lors de la réalisation de *Jupiter et Ganymède*.

Nous avons vu précédemment l'histoire de cette œuvre et le rôle qu'elle a joué dans la brouille entre Mengs et Winckelmann. Le contexte de sa réalisation est particulier¹⁵⁶⁶. Il est probable que Mengs, ayant pu observer les peintures d'Herculanum lors de son séjour à Naples, se soit posé des questions sur la technique de ces peintures, questions auxquelles il a cherché des réponses en réalisant une peinture à l'antique. Le *Jupiter et Ganymède* est probablement un essai, destiné à tester des hypothèses sur la technique de la peinture antique.

¹⁵⁶⁴ François Lenormand, et après lui Cros et Henry, pensent que l'œuvre a été peinte à l'encaustique. Mariette de Vos pense que l'œuvre est peinte à l'huile. Voir Lenormand François, « Peinture conservée à Cortone », *Gazette Archéologique*, III, 1877, p. 41-50 ; Cros Henry 1884, p. 17-21 ; De Vos 1985, p. 72.

¹⁵⁶⁵ Berger 1904, p. 209-210.

¹⁵⁶⁶ Voir p. 246 et suiv.

Mengs pensait que les peintures antiques étaient réalisées à fresque, il en avait été convaincu lors d'un séjour à Portici en 1759¹⁵⁶⁷. En cela il s'opposait à Winckelmann, qui était persuadé que le liant utilisé pour la plupart des peintures antiques était la détrempe.

Lorsque Winckelmann voit le *Jupiter et Ganymède*, il remarque une différence d'aspect par rapport aux peintures d'Herculanum, qu'il attribue à l'emploi d'une technique différente : *Es ist al fresco : denn wenn es a tempera wäre, wie die mehresten zu Portici find, wäre nichts mehr davon zu sehen*¹⁵⁶⁸. L'emploi de la fresque est selon lui responsable de la conservation de la peinture, et il n'imagine pas qu'il puisse s'agir d'une peinture moderne.

L'enduit du *Jupiter et Ganymède* ne ressemble ni à celui des peintures d'Herculanum, ni à celui utilisé pour les fresques traditionnellement depuis la Renaissance¹⁵⁶⁹ : *L'intonacatura delle Pitture d'Ercolano è molto grossolana, lo che rende la Superficie medesima al quanto ruvidetta ma quella della Pittura di cui si tratta non arriva alla grossezza del dito mignolo ed è tutta calce finissima (sic) e bianca quanto il latte, e in questo intonaco appunto sta il segreto de'Frescanti antichj incognito si può dire ai modernj. L'intonaco che si prepara per il fresco consiste in una mistura di calce con puzzolana, e maggior quantità di questa che di quella per rendere questa pasta Middolosa e pastosa a imbevvere i colorj : all'incontro su un filone di calce mera non avrebbe Saputo depingere ne anche Raffaele. Tutto il Segretto non consiste però in un modo particolare di maneggiare quest'intonaco, ma nella gran pratica e prestezza degli antichj*¹⁵⁷⁰.

Winckelmann remarque également des différences avec les peintures d'Herculanum dans la facture de l'œuvre : les ombres, qui sont données par les peintres antiques sous forme de hachures, sont dans le *Jupiter et Ganymède* rendues par un clair-obscur : *Diversa e (sic) la maniera di ombreggiare nella pittura recentemente Scoperta, le quale pare dipinta a oglio : imperocché vi è un chiar'oscuro grandioso, polputo e non interrotto, i tocchj sono franchj e sfumati nell'istesso tempo*¹⁵⁷¹.

Dans sa description technique de cette œuvre, Winckelmann ne tarit pas d'éloge sur l'habileté des peintres anciens, qui ont beaucoup à apprendre aux peintres modernes : *A questa prestezza*

¹⁵⁶⁷ [Le Pitture di Ercolano] furono fatte con molta velocità, e franchezza, e dipinte con buon fresco, Azara Fea 1787, p. 107.

¹⁵⁶⁸ Lettre de Winckelmann à Wiedewelt, du 9 décembre 1960, Winckelmann, *Briefe*, II, p. 107.

¹⁵⁶⁹ Pour la technique de la fresque, voir annexe 7.

¹⁵⁷⁰ Lettre de Winckelmann au comte de Wackerbarth-Salmour, du 15 novembre 1761, Winckelmann 1987, p. 33.

¹⁵⁷¹ *Ibidem*.

*e maestrevole operazionj di dare nel fresco a figure di grandezza naturale il finimento tutt'in una volta non sono ancora giuntj i maestrj modernj*¹⁵⁷².

Winckelmann était sensible aux questions technologiques et avait critiqué Guerra car celui-ci ne s'était pas soucié d'imiter la technique des anciens et avait peint ses tableaux à l'huile¹⁵⁷³. Mengs au contraire a soigné sa technique à tel point que Winckelmann est persuadé qu'aucun peintre moderne aurait été capable de réaliser cette œuvre.

Mengs a utilisé un procédé plus fin que celui de Guerra et plus proche des œuvres qu'il voulait imiter, sans doute parce que, à la différence de Guerra, son but n'était sans doute pas à l'origine de tromper mais de se rapprocher le plus possible de la technique antique, dont le savoir-faire a été perdu.

Il est probable qu'en montrant cette peinture à Winckelmann et en la présentant comme une œuvre antique, Mengs a cherché à prouver qu'il avait réussi son imitation : sa technique était suffisamment proche de celle des peintures antiques que son œuvre pouvait être prise pour telle¹⁵⁷⁴.

Il est possible également que la réalisation de cette œuvre soit une conséquence de la Querelle des Anciens et des Modernes. Mengs, partisan des Anciens, a probablement voulu réaliser une œuvre antique qui ne pourrait être critiquée par les partisans des Modernes¹⁵⁷⁵.

(b) Emploi de la cire dans la réalisation de contrefaçons dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle

Avec l'évolution des théories sur la peinture antique, la technique de fabrication des contrefaçons change. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e siècle l'hypothèse la plus communément admise à propos des peintures antiques est que leur liant est la cire, des contrefaçons réalisées à l'encaustique apparaissent.

¹⁵⁷² *Ibidem*.

¹⁵⁷³ Lettre de Winckelmann à Bianconi du 22 juillet 1758, Winckelmann, *Briefve*, I, p. 393.

¹⁵⁷⁴ Selon Steffi Röttgen, Mengs a voulu prouver que son hypothèse sur la technique de peinture antique était juste, alors que celle de Winckelmann ne l'était pas, Röttgen 1973, p. 262

¹⁵⁷⁵ Dans le passage de son œuvre consacré à la peinture antique, Mengs fait souvent référence à la supériorité de celle-ci par rapport à la peinture moderne : [*I pittori grechi*] *sapevano la Prospettiva, come si riconosce nelle riferite Pitture di Ercolano (...) Insomma se si paragonano esse Pitture con tutte le Opere de' Moderni, e se si considera, che furon fatte in luoghi sì poco nobili, si conoscerà quanto superiore fosse le Pitture degli Antichi alla nostra*, Azara Fea 1787, p. 107.

La Cléopâtre en est un exemple. Cette œuvre, vraisemblablement peinte à la cire sur une plaque d'ardoise, représente la reine en train de se donner la mort par la morsure d'un serpent¹⁵⁷⁶. Elle apparaît en 1779 à Florence dans une collection privée¹⁵⁷⁷. Une légende y fut associée, indiquant que la peinture aurait été retrouvée en seize morceaux dans les ruines de la villa d'Hadrien à Tivoli¹⁵⁷⁸. Un restaurateur allemand, Mr. Plater, spécialiste de la restauration des vases grecs, l'avait entièrement recollée car, par un heureux hasard, aucun morceau n'avait disparu¹⁵⁷⁹. Cette peinture fit l'objet de quelques articles de journaux européens à l'occasion de sa mise en vente en 1822¹⁵⁸⁰. Elle souleva alors des soupçons sur son authenticité de la part de quelques érudits, notamment de l'abbé Zannoni et la vente ne se fit pas. A la fin XIX^e siècle, l'œuvre fut à nouveau mise sur le marché et proposée à différents chefs d'Etat. Pour lever les doutes qui pesaient sur son authenticité et permettre de la vendre comme une peinture grecque, une monographie détaillant la peinture et sa technique, avec des analyses chimiques à l'appui, parut en 1889¹⁵⁸¹. Mais la vente échoua, sans doute à cause des prix exorbitants qui furent demandés mais également parce que l'authenticité ne fut pas véritablement prouvée. L'œuvre resta donc chez son propriétaire, le Baron de Benneval, un Français vivant à Sorrente. Après sa mort, elle passa chez un antiquaire de cette ville et elle s'y trouvait encore en 1914¹⁵⁸².

L'iconographie et le style de l'œuvre étaient les premiers éléments qui faisaient hésiter les amateurs d'antiquités sur son authenticité. Avec le temps, il était de plus en plus évident qu'ils étaient éloignés de l'iconographie et du style de la peinture grecque : au cours du XIX^e siècle, cet art commençait à être connu au travers des exemples qui étaient retrouvés en fouilles, ce qui permettait la comparaison.

Les doutes furent confirmés en 1914, date à laquelle Eugenia Levi fit une étude approfondie de la peinture et montra qu'il s'agissait d'une contrefaçon¹⁵⁸³. Elle remplaça l'œuvre dans le

¹⁵⁷⁶ Voir catalogue fiche 34. L'œuvre ayant disparu, il n'est pas possible de savoir avec certitude si elle a été réalisée à l'encaustique.

¹⁵⁷⁷ Zannoni Abbé, « Appendice alla lettera del marchese Ridolfi », *Antologia*, vol. VII, septembre 1822, p. 491.

¹⁵⁷⁸ Sartain John, *On the antique painting in encaustic of Cleopatra : discovered in 1818*, Philadelphie, G. Gebbie and Co, 1885, p. 10.

¹⁵⁷⁹ Pedretti Carlo, « The forgotten bogus », *Achademia Leonardi Vinci*, vol. II, 1989, p. 149.

¹⁵⁸⁰ Ridolfi Cosimo, « Lettera », *Antologia*, vol. VII, août 1822, p. 298, et Zannoni 1822.

¹⁵⁸¹ Schoener Reinhold, *Peinture grecque ancienne à l'encaustique sur ardoise représentant la Reine Cléopâtre se donnant la mort au moyen du serpent africain le « Naja »*, Paris, Jules Delorme, 1889, p. 30.

¹⁵⁸² Levi Eugenia, « L'articolo sull'incausto di Ugo Foscolo », *La Bibliofilia*, vol. XV, 1914, p. 90.

¹⁵⁸³ *Ibidem*.

renouveau de l'encaustique initié par les recherches de Requeno, qui eut beaucoup d'adeptes parmi les artistes florentins et romains de la fin du XVIII^e siècle¹⁵⁸⁴.

Eugenia Levi attribua l'œuvre à une artiste florentine, Irena Parenti-Duclos, qui avait travaillé avec l'abbé Requeno et qui peignait à l'encaustique¹⁵⁸⁵. Levi la décrit ainsi : *Condusse con questo metodo varie belle teste, in parte ritratte da statue e in parte ideali, imitando l'antico con una facilità e prontezza incredibile. Le vendeva assai caramente ai curiosi e segnatamente agli stranieri, e sospettasi essere stato di lei un quadretto che ritrovato pochi anni addietro in Firenze*¹⁵⁸⁶.

Il semble évident qu'Irena Parenti-Duclos s'est inspirée des travaux de recherche sur la technique de l'encaustique conduits au XVIII^e siècle. Il faut cependant remarquer aussi que le modèle qu'elle a choisi est la *Muse de Cortone*. Le support est identique, et au moment de la réalisation de la Cléopâtre, on pensait que la *Muse* était une peinture grecque originale, à l'encaustique. Irena Parenti-Duclos a sans doute voulu imiter une technique de peinture antique, en prenant des matériaux identiques à ceux de la *Muse*, ou tout au moins qu'elle prenait pour tels¹⁵⁸⁷. Le sujet représenté est similaire, il s'agit du portrait d'une femme en buste. Le choix de l'ardoise rendait la pratique de la peinture à l'encaustique plus facile, car les peintres utilisant les recettes de Requeno avaient pour habitude de chauffer le revers des panneaux sur lesquels ils travaillaient afin de ramollir la cire, avant de la lustrer¹⁵⁸⁸. L'ardoise étant un matériau conducteur de chaleur, cette opération était facilitée.

Nous n'avons pas d'informations sur le contexte de réalisation de l'œuvre, qui aurait pu nous éclairer sur l'intention de l'artiste. En effet, il est probable que la *Cléopâtre* ait été peinte sans intention délictueuse, c'était alors une peinture « à l'antique » comme Irena Parenti-Duclos aimait peindre. La *Cléopâtre* serait alors une contrefaçon par destination, une peinture « à

¹⁵⁸⁴ Sur Requeno, voir p. 281 et suiv.

¹⁵⁸⁵ Cette élève de Pignatelli travaillait à Florence où ses peintures à l'antique réalisées à l'encaustique avaient semble-t-il un certain succès auprès des touristes. Elle donna des cours de peinture à certain d'entre eux, notamment à une certaine Miss Greenland. Voir Nenci 1995, p. 216.

¹⁵⁸⁶ Levi 1914, p. 75. En l'absence de recherches plus récentes, et l'hypothèse selon laquelle Irena Parenti-Duclos est l'auteur de la Cléopâtre étant plausible, nous la retiendrons pour le moment.

¹⁵⁸⁷ Les peintures sont présentées ensemble dans plusieurs ouvrages, comme deux exemples de peinture grecque antique à l'encaustique sur ardoise. Voir Cros Henry 1884, p. 16-21 ; Sartain 1885, p. 8 ; Schoener 1889, p. 29 ; Berger 1904, p. 209-210. Voir également Ferretti Massimo, « Falsi e tradizione artistica », dans Zeri Federico et Fossati Paolo (éd.), *Conservazione, falso, restauro, (Storia dell' arte italiana;10)*, Turin, 1981, p. 159 ; Kurz Otto, *Faux et faussaires*, Paris, 1983, p.67 où les deux peintures sont présentées comme des contrefaçons. Il est amusant de constater que l'auteur de la seconde contrefaçon a cru à l'authenticité de la première.

¹⁵⁸⁸ Lanzi 1796, II-2, p. 272.

l'antique » qu'un marchand peu scrupuleux aurait fait passer pour antique afin de la vendre plus facilement.

Les contrefaçons de peinture antique réalisées à l'encaustique ne sont cependant pas toutes des contrefaçons par destination. Les recherches de Caylus puis de Requeno ont changé l'approche technologique des peintures murales de Pompéi et d'Herculanum, qui furent prises pour des peintures à l'encaustique, conduisant à l'introduction de cire dans les matériaux de restauration¹⁵⁸⁹. Les faussaires, cherchant à imiter la technique originale, ou celle qu'ils pensent être originale, des œuvres qu'ils cherchent à copier, ont donc adopté la technique de l'encaustique. Ainsi à partir du XIX^e siècle, un bon nombre de contrefaçons de peinture antique sont réalisées à l'encaustique sur des fragments d'enduit antique. Un exemple de ce type d'œuvre est la *Bacchante* conservée au Musée des Beaux-Arts de Lyon (fig. 54)¹⁵⁹⁰. Trois fragments conservés à Marseille semblent aussi avoir été réalisés avec cette technique¹⁵⁹¹. L'auteur des contrefaçons conservées à Marseille, est probablement Hippolyte Augier, alors directeur du Musée d'Archéologie, et qui avait falsifié différents objets avant de les exposer¹⁵⁹². Il a réalisé pour le Musée diverses maquettes en cire et donc connaissait bien ce matériau. Les contrefaçons de peintures murales romaines qu'il a fabriquées pour le Musée datent des années 1880-1883, tandis que la *Bacchante* conservée à Lyon est mentionnée pour la première fois en 1883¹⁵⁹³. L'ouvrage de Cros et Henry ayant paru l'année suivante, on peut se demander s'il n'y avait pas, à l'époque, un regain de l'intérêt pour la peinture à l'encaustique¹⁵⁹⁴. Aujourd'hui cependant, lorsque cette technique est observée sur un fragment de peinture prétendument antique, cela permet de confirmer les doutes qui peuvent exister sur son authenticité, et de dater approximativement sa réalisation au XIX^e siècle.

¹⁵⁸⁹ Voir p. 305.

¹⁵⁹⁰ Voir Billiard Raymond, *La vigne dans l'Antiquité*, Lyon, 1913, frontispice. Cette peinture, ainsi que les trois fragments du Musée de Marseille présentés ci-après ne sont pas dans le catalogue car ils ont été réalisés au XIX^e siècle.

¹⁵⁹¹ J'ai déduit que ces œuvres ont été peintes à l'encaustique suite à une observation à l'œil nu. Il serait nécessaire de faire des analyses sur ces fragments pour pouvoir le confirmer.

¹⁵⁹² Voir Benoît Fernand, « La constitution du Musée Borély et les grandes fraudes archéologiques des fouilles de Marseille, suivies de la correspondance entre Froehner et Michel Clerc », *Provence Historique*, vol. VI, 1956, p. 3-22.

¹⁵⁹³ Les trois fragments du Musée de Marseille, représentant un *Amour*, une *Scène érotique* et une *Bergère*, sont entrés au musée respectivement en 1882, 1880 et 1883. Voir Augier Hippolyte, *Inventaire du musée des antiques*, [manuscrit conservé à la bibliothèque du musée de la Vieille Charité, Marseille], 1864. La *Bacchante* est citée lors de la vente de la collection Poulet, Lyon, 7-11 mai 1883, p. 7.

¹⁵⁹⁴ Cros Henry 1884. Les deux auteurs indiquent cependant que les peintures de Pompéi n'ont pas été réalisées à l'encaustique.

Enfin, l'encaustique fut tellement à la mode que certaines contrefaçons peintes à l'huile furent prises pour des peintures à la cire. C'est le cas par exemple de la série de fragments représentant l'histoire *d'Apollon et Marsyas*, décrite par Séroux d'Agincourt dans son Histoire de l'Art et aujourd'hui conservée au Louvre¹⁵⁹⁵. Or, mis à part un des fragments représentant un archer, toutes ces peintures semblent avoir été exécutées à l'huile¹⁵⁹⁶.

(c) Fabrication de fausses restaurations

Les faussaires poussent parfois la contrefaçon jusque dans l'imitation des restaurations que l'on peut observer sur les peintures originales. Guerra montait ainsi ses œuvres sur un support identique à celui utilisé pour les peintures d'Herculanum, une plaque d'ardoise maintenue par du plâtre¹⁵⁹⁷.

Mengs aurait fait de fausses retouches sur le *Jupiter et Ganymède*. Ces retouches ne sont plus visibles aujourd'hui¹⁵⁹⁸, sans doute ont-elles été éliminées lors des différentes campagnes de restauration que l'œuvre a subies.

Il n'était pas rare enfin d'appliquer un vernis lorsque l'œuvre était terminée, en particulier pour les œuvres exécutées sur un fragment d'enduit antique. En effet, ce vernis permettait d'homogénéiser l'ensemble et de rendre la distinction entre l'original et le surpeint difficile. De plus, cela obéissait à la mode initiée à Naples avec le vernis Moriconi, de l'application de résine sur les peintures pour rendre les couleurs plus vives¹⁵⁹⁹.

La reproduction de fausses restaurations sur une contrefaçon contribue à donner à l'œuvre un passé fictif, dans lequel elle aurait subi des dommages. De plus, l'œuvre qui a subi une restauration est une œuvre qui avait suffisamment de valeur pour être soignée. L'application de fausses restaurations augmente le prix de l'œuvre.

L'intérêt porté aux peintures antiques a eu pour conséquences, nous l'avons vu, la réalisation de contrefaçons. Les faussaires, désirant répondre aux attentes des collectionneurs et des

¹⁵⁹⁵ Cros Henry 1884, p. 17. Selon eux, ces peintures ont peut-être simplement reçu un vernis à base de cire.

¹⁵⁹⁶ Cela ne pourra être confirmé que par la réalisation d'analyses de liant. Il est à noter aussi que même les peintures « fictives », qui n'existent que sur les reproductions, sont dites avoir été exécutées à l'encaustique. Ainsi la série de peintures inventée par Marco Carloni comme provenant de la Villa d'Hadrien, aurait été réalisée à l'encaustique, voir Penna Agostino, *Viaggio pittoresco nella Villa Adriana*, Rome, P. Aureli, vol. IV, 1836, pl. 133. Voir catalogue C, fiches C4a à C4i.

¹⁵⁹⁷ Voir p. 299.

¹⁵⁹⁸ Je n'ai pas pu les distinguer lors de mon observation de l'œuvre.

¹⁵⁹⁹ A propos du vernis Moriconi, voir p. 305 et suiv.

théoriciens, utilisent les recettes de ces derniers pour coller à l'idée générale que leurs contemporains se font de la peinture antique. Les contrefaçons doivent correspondre d'un point de vue aussi bien esthétique que technique à ce que l'on attend de ce type d'œuvre. Lorsqu'un faussaire cherche à faire une supercherie des plus parfaites, il se documente sur les œuvres qu'il veut imiter, et tente de retrouver les matériaux les plus proches des originaux. Les théories sur la technique de peinture antique lui fournissent des informations importantes pour l'élaboration du faux. Peu lui importe si ces théories sont vérifiées ou non, ce qui compte c'est qu'elles soient acceptées et admises comme « vraies » par le plus grand nombre.

Le faussaire est la plupart du temps un artiste peintre. Il connaît donc les matériaux de la peinture, à l'inverse de ses clients, qui pour la plupart, sont néophytes en la matière. Il est facile pour lui de les tromper, et de leur faire prendre une peinture à l'huile pour une peinture à fresque, comme ce fut le cas avec Guerra.

La réalisation d'œuvres « à l'antique », ou de contrefaçons permet à l'artiste de se mesurer aux peintres antiques. C'est pour lui un défi et un désir de compréhension des œuvres, qui soulèvent plusieurs questions sur leur beauté, leur pérennité, leur supériorité ou infériorité par rapport aux œuvres modernes du point de vue des couleurs et de la perspective. C'est enfin un moyen pour l'artiste de montrer son habileté et lorsque son œuvre est prise pour originale, il en retire une certaine fierté.

Le choix des matériaux participe au succès du faux, en particulier lorsqu'ils paraissent inusuels. La *Muse de Cortone* a beaucoup intrigué par le fait qu'elle était peinte sur ardoise et la supercherie fonctionna si bien qu'elle donna naissance à une autre contrefaçon, la *Cléopâtre*.

Les matériaux de la contrefaçon ont également une grande importance car ce sont eux que l'on va regarder ou tester pour reconnaître le faux. Si le style ou l'iconographie peuvent éveiller des soupçons sur l'authenticité, seules des analyses sur les pigments ou la détermination de la technique peuvent révéler un faux. Un bon faussaire doit alors connaître les analyses des experts pour pouvoir les déjouer¹⁶⁰⁰.

Après avoir exposé la partie matérielle de la fabrication du faux, étudions maintenant la fabrication de l'histoire du faux.

¹⁶⁰⁰ Pour les méthodes scientifiques d'expertise, voir p. 344 et suiv.

2. L'invention de l'histoire de l'œuvre

Le faussaire cherche à fabriquer une authenticité à son œuvre, et pour cela il va lui inventer son histoire. La provenance de l'œuvre, la façon dont elle a été découverte, ses propriétaires précédents sont autant d'éléments qui peuvent séduire un éventuel collectionneur. « Plus le monument sera faux, plus (il) aura d'histoire » écrit Caylus à Paciaudi à propos de *la Scène égyptisante*¹⁶⁰¹.

a) La provenance de l'œuvre

Si les matériaux constitutifs des contrefaçons varient en fonction des recherches sur la technologie de la peinture antique, il en est de même pour la provenance supposée de l'œuvre : elle varie en fonction de l'histoire des fouilles.

Le faussaire ou le marchand aura tendance à attribuer à la contrefaçon une provenance plausible, et il choisit souvent un site en cours de fouille. Au début du XVIII^e siècle, les provenances données aux contrefaçons étaient le plus souvent Rome ou ses environs, car c'est là que le plus grand nombre de peintures antiques avait été retrouvé¹⁶⁰². Après la découverte de peintures à Herculaneum, c'est cette provenance qui est donnée le plus fréquemment. Tout objet provenant de ce site étant recherché et convoité, il n'est pas étonnant que les faussaires se soient servi de cet argument pour vendre leurs œuvres. Les premières contrefaçons de Guerra ont été présentées avec cette provenance ; après l'enquête du roi de Naples sur les peintures de Guerra, la provenance donnée aux contrefaçons a changé, car le public s'est aperçu qu'il était peu probable que les peintures d'Herculaneum, trop bien gardées, apparaissent sur le marché. Guerra donna alors « Palmyre » comme provenance de ses œuvres¹⁶⁰³. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la villa d'Hadrien se voit attribuer un certain nombre de contrefaçons. Cela est la conséquence de la reprise des fouilles sur ce site et du fait que peu de peintures murales y ont été retrouvées, alors qu'on en attendait.

Ce n'est pas un hasard si ce site est choisi comme provenance d'un grand nombre de contrefaçons. A la fin du XVIII^e siècle, on imaginait aisément que le décor de la villa d'Hadrien, qui s'est révélé très riche, avait aussi comporté des décors peints plus importants que les petites frises ornementales que l'on pouvait voir dans le cryptoportique. La découverte de tableaux peints répondait aux attentes des antiquaires. Gusman s'en fait l'écho un siècle

¹⁶⁰¹ Nisard I, p. 349, lettre de Caylus à Paciaudi, du 19 septembre 1763.

¹⁶⁰² Nous avons vu que des peintures antiques avaient été retrouvées en d'autres endroits, mais il n'y a semble-t-il qu'à Rome qu'on leur portait un intérêt : elles y étaient copiées et collectionnées.

¹⁶⁰³ Voir p. 336 et suiv.

plus tard, en déclarant : « Il serait en effet bien étrange qu'Hadrien, qui avait orné sa villa de tant de sculptures et de mosaïques ait, de parti pris, exclu les peintures, lui qui se flattait de tenir le pinceau »¹⁶⁰⁴.

Comme pour les matériaux, la provenance qui est attribuée à une contrefaçon peut varier en fonction des époques. La *Scène égyptisante*, vendue en 1763 au bailli de Breteuil comme une peinture étrusque, est présentée dans l'inventaire de la collection Durand comme une peinture provenant de la villa d'Hadrien.

A côté de la provenance, une fable est parfois inventée autour de la découverte de l'œuvre. La découverte de l'œuvre est fortuite, et c'est un vrai miracle qu'elle n'ait pas disparu. La *Muse de Cortone* a été trouvée par hasard par un paysan en train de bêcher son champ¹⁶⁰⁵. N'ayant aucune idée de la valeur de l'œuvre, il l'a prise uniquement parce qu'il y a vu une image de la Madone. La peinture de *Jupiter et Ganymède* a été retrouvée par un Français qui l'a déposée clandestinement. Comme elle était de grande dimension, il l'a découpée en plusieurs morceaux pour pouvoir la transporter à l'insu des autorités romaines.

La Cléopâtre aurait été retrouvée en seize morceaux dans le Sérapeum de la villa d'Hadrien à Tivoli dont elle constituait une des œuvres majeures.

Une petite histoire est inventée pour chaque contrefaçon. Elle permet de donner un peu plus de valeur à la peinture, par exemple si elle a appartenu à un personnage historique ou si sa découverte était un événement. Cette histoire, servie par le marchand au collectionneur, a encore plus de prix si elle est appuyée par une publication.

b) Création d'une authenticité grâce à la publication antique

La supercherie du faussaire a réussi lorsque sa contrefaçon est prise pour un original, et qui plus est, si elle est publiée comme telle. Plusieurs antiquaires ont été trompés et ont publié malgré eux des contrefaçons. Nous avons vu précédemment le cas du Comte de Caylus et de la peinture du *Guerrier Grec*¹⁶⁰⁶.

¹⁶⁰⁴ Gusman Pierre, *La villa impériale de Tibur*, Paris, 1904, p. 215.

¹⁶⁰⁵ D'autres contrefaçons furent « retrouvées » fortuitement ainsi. Citons par exemple *l'Isis*, mosaïque en relief retrouvée à la villa d'Hadrien à Tivoli en 1788 par *un lavoratore di terra*, Sebastiani Filippo Alessandro, *Viaggio a Tivoli*, Foligno, Tomassini, 1828, p. 289. Voir catalogue C, fiche C 12.

¹⁶⁰⁶ Voir catalogue fiche 15. Caylus a publié à son insu d'autres contrefaçons dans son *Recueil d'Antiquités*, des statuettes, des vases, etc. À ce propos voir Caylus 2002, p. 123-155.

Il est préférable pour le faussaire que son œuvre soit publiée par un antiquaire reconnu et c'est pourquoi plusieurs contrefaçons furent proposées à Caylus et Winckelmann. Celui-ci a également été dupé par les faussaires, en particulier par Casanova, qui lui a présenté les dessins de peintures antiques qui n'avaient jamais existé ainsi qu'une « monnaie égyptienne »¹⁶⁰⁷.

La publication d'une œuvre est souvent, à tort, regardée comme une preuve d'authenticité. Les faussaires en sont conscients, c'est pourquoi ils ont parfois travaillé en collaboration avec des antiquaires pour parfaire leur supercherie.

Ce procédé a été employé par Marcello Venuti avec la *Muse de Cortone*. Cet antiquaire est vraisemblablement le commanditaire de l'œuvre, dont il s'est servi pour donner du prestige à sa ville natale, Cortone¹⁶⁰⁸. Lorsqu'il publie son ouvrage sur les découvertes d'Herculanum, il la mentionne au chapitre des peintures, indiquant qu'elle est plus belle que toutes les peintures trouvées sur ce site¹⁶⁰⁹. Il éclipse les œuvres de la collection du roi de Naples, en disant qu'une œuvre retrouvée à Cortone les surpasse. Par cette publication, Venuti semble assouvir une vengeance par rapport à la cour de Naples : il donne des informations sur les découvertes alors que cela était interdit, et il donne plus de prestige à Cortone qu'à Herculanum.

Cinq peintures de Guerra conservées au Collège Romain furent gravées et publiées par Ambrogio dans son édition de Virgile¹⁶¹⁰. Elles représentent respectivement : *Fêtes en l'honneur de Vénus*, *Incendie de Troie*, *Hélène cachée derrière la statue de Minerve*, *Soldat mort*, *Junon appelant Alecto de l'Enfer*¹⁶¹¹. Le prétexte de leur publication est l'illustration du texte de Virgile ; elles sont présentées comme des peintures provenant d'Herculanum de la collection du Collège Romain. La véritable raison de leur publication est de leur donner une authenticité.

Ces gravures sont probablement assez éloignées des peintures de Guerra qu'elles copient : il semblerait que de nombreux détails aient été ajoutés aux compositions : ainsi le *Soldat transporté par son armée*, pourrait correspondre à la peinture représentant la *Mort de Pallas*,

¹⁶⁰⁷ Rappelons que Winckelmann a publié la peinture du *Sacrifice à Mars* dans les *Monumenti Antichi inediti*, alors que cette œuvre est probablement de Giuseppe Guerra. Voir catalogue fiche 14.

¹⁶⁰⁸ Voir p. 243 et suiv.

¹⁶⁰⁹ Venuti 1748, p. 114-115.

¹⁶¹⁰ Virgile, [Ambrogio Antonio (éd.)], *Bucolica, georgica et Aeneis ex cod. mediceo-laurentiano descripta*, Rome, J. Zempel et V. Monaldi, 3 vol., 1763-1765.

¹⁶¹¹ Voir catalogue, fiches 19 à 23.

aujourd'hui au Musée Archéologique National de Naples¹⁶¹². Parmi tous les personnages représentés sur la gravure du livre d'Ambrogi, seuls les deux soldats et Pallas sont visibles sur la peinture.

L'ouvrage fut offert au roi de Naples par le Père Contucci, sans doute non sans malice : l'ouvrage présente des peintures censées provenir d'Herculanum.

Contucci et Ambrogi préparaient un deuxième ouvrage dans lequel devaient figurer les peintures du musée, dont le titre devait être *Monumenti di Palmira*¹⁶¹³. L'ouvrage ne sera pas imprimé car la supercherie des peintures fut dénoncée avant, mais les cuivres ont été gravés¹⁶¹⁴.

Deux cas plus tardifs de publication destinées à avaliser l'authenticité de contrefaçons sont à remarquer. Le premier concerne une peinture représentant *Glaucos et Scylla*, prétendument retrouvée à la villa d'Hadrien, dans les bâtiments dits *Ospetali*, en 1786, et vendue à un diplomate anglais, Sir Richard Worsley¹⁶¹⁵. Elle aurait été découverte en même temps que neuf autres peintures. Cette série fut copiée par Marco Carloni (1742-1796), artiste célèbre pour ses copies des peintures de la *Domus Aurea*. Cette série a ensuite été gravée et publiée par Agelli et Contardi, à Florence en 1801¹⁶¹⁶. Des citations latines correspondant à chacune des scènes représentées ont été ajoutées au bas des planches¹⁶¹⁷.

Les peintures se seraient rapidement altérées, en tous cas elles n'étaient plus visibles dans la première moitié du XIX^e siècle, mise à part *Glaucos et Scylla*¹⁶¹⁸. Elle fut publiée par Worsley avec le catalogue de sa collection, en 1794¹⁶¹⁹.

Selon Penna, c'est Carloni lui-même qui aurait retrouvé ces peintures à la villa d'Hadrien et qui les aurait nettoyées afin de les copier¹⁶²⁰. Or, certaines des scènes ont de grandes similitudes avec des reproductions de peintures antiques : ainsi la scène de *Minerve et Uranie*

¹⁶¹² Voir catalogue fiche 25.

¹⁶¹³ Bassi 1908, p. 328.

¹⁶¹⁴ Je n'ai pu les retrouver mais il est possible qu'ils se trouvent aujourd'hui à Rome.

¹⁶¹⁵ Worsley l'a probablement achetée lorsqu'il se trouvait à Rome, en 1787 ou 1788.

¹⁶¹⁶ Carloni Marco, *Picturae a rudibus Adrianae Villae Tiburtinae extractae*, Florence, Agelli et Contardi, 1801.

¹⁶¹⁷ Voir catalogue C, fiches 4a à 4i.

¹⁶¹⁸ *Tutti i quadri qui mentovati sono al presente periti, ne' più riconoscibili, ad eccezione del secondo che fu segato della parete, e trasportato in Inghelterra dove esiste tuttora in luogo incognito*, Penna IV, table des matières. La peinture de *Glaucos et Scylla* se trouvait encore à la fin du XIX^e siècle dans la collection de son descendant, Lord Yardborough, à Brocklesby Park voir Michaelis 1882, p. 232. L'œuvre ne se trouve plus aujourd'hui dans la collection de Lord Yardborough. Elle a probablement été vendue au cours du XX^e siècle.

¹⁶¹⁹ Worsley Richard Sir, *Museum Worsleyanum*, Londres, Shakespeare Press, W Bulmer & Co, vol. I, 1794, p. 103.

¹⁶²⁰ Penna 1836, pl. 133.

est rigoureusement identique à une peinture d'Herculanum avec le même sujet, publiée dans le septième volume des *Antichità*, paru en 1779¹⁶²¹. Ensuite, le fragment déposé a été reconnu comme étant une contrefaçon. Enfin, dans la scène représentant *l'Amour, Vénus et Ascanie*, l'artiste aurait donné à Vénus le visage de la Reine Louise¹⁶²². Tout ces éléments laissent penser que cette série de gravure a été inventée par Carloni, sans doute pour appuyer l'authenticité du *Glaucos et Scylla*, qu'il a peut-être réalisé¹⁶²³. En inventant une série de peinture le faussaire rattache son œuvre à un contexte, proche de celui des peintures murales romaines. Il est rare qu'une scène historiée soit isolée ; elle appartient le plus souvent à une série, série que l'artiste a fabriquée, sur le papier, et à laquelle les différentes publications ont donné une authenticité.

Le second cas plus tardif de publication cherchant à appuyer l'authenticité est celui des publications sur la Cléopâtre à la fin du XIX^e siècle. Deux ouvrages, véritable panégériques sur l'œuvre, furent écrits par des amis de son propriétaire, le Baron de Benneval¹⁶²⁴. Ce dernier cherchait à vendre l'œuvre au plus haut prix et il comptait sur ces publications pour augmenter la valeur de l'œuvre. Dans ces ouvrages, il est question de l'authenticité de la *Cléopâtre*. Sartain écrit ainsi : *Of course there has been the usual discussion as to whether this painting is really antique, for there are always people of that peculiar propensity whose chief pleasure and amusement consist in throwing doubt on nearly everything of the past, no matter how well established by proof. But even these place it in the epoch of the great artists of the Renaissance. The general decision of the archaeologists, however, is in favor of its antiquity*¹⁶²⁵. Schoener n'hésite pas à écrire dans son ouvrage que les peintures de Pompéi « à l'exception d'un petit nombre, sont des productions d'art d'un rang inférieur », relayant une opinion du milieu du XVIII^e siècle, dénigrant ces œuvres au profit de la *Cléopâtre*, qu'il juge bien supérieure¹⁶²⁶.

Le Baron de Benneval fait pratiquer des analyses chimiques pour déterminer le liant de la peinture. Comme il s'agit de cire et de résine il voit dans ce résultat la preuve de l'Antiquité

¹⁶²¹ *Antichità* VII, pl. II.

¹⁶²² *Auf dem Bilde Venus, Amor und Ascanius könnte die Venus ebenso gut als Königin Luise bezeichnet sein*, Wirth F., « Römische Wandmalerei vom untergang Pompejis bis Hadrian », *Römische Mitteilungen*, vol. XLIV, 1929, p. 158.

¹⁶²³ Wirth indique clairement dans son article que les scènes proviennent de l'imagination de Carloni. Wirth 1929.

¹⁶²⁴ Sartain 1885 et Schoener 1889. Voir catalogue, fiche 34.

¹⁶²⁵ Sartain 1885, p. 8.

¹⁶²⁶ Schoener 1889, p. 18.

de l'œuvre, alors que cela corrobore au contraire qu'il pourrait s'agir d'une peinture faite par un artiste ayant utilisé les recettes de Requeno¹⁶²⁷.

Les faussaires et les marchands se sont servis de la publication antiquaire dans leur supercherie. Que la publication d'une contrefaçon se soit faite au dépend de l'auteur ou avec sa complicité, le résultat est sensiblement le même, l'œuvre passe pour originale du fait qu'elle a été mentionnée comme telle dans un ouvrage.

3. la détection des faux hier et aujourd'hui

La contrefaçon pose plusieurs problèmes à l'historien, car elle fausse la vision qu'il peut avoir d'une époque donnée en introduisant un élément allogène aux objets sur lesquels il base son étude. Nous avons vu le cas de Winckelmann qui prenait la peinture de *Jupiter et Ganymède* pour une des plus belles peintures antiques ; d'autre part le fait que l'on ait pris la *Muse de Cortone* pour une œuvre originale pendant quelques siècles, a accrédité l'existence de la peinture à l'encaustique sur ardoise dans l'Antiquité.

La détection de la contrefaçon est donc très importante pour les historiens, et les antiquaires du XVIII^e siècle s'en étaient aperçu. Il est souvent question d'authenticité dans la correspondance entre le Père Paciaudi et le Comte de Caylus, au sujet des objets qui lui sont envoyés de Rome. La Condamine, membre de l'Académie des sciences, propose à Caylus de pratiquer des analyses de liant sur les peintures de Guerra¹⁶²⁸. Les moyens alors à leur disposition pour cette opération étaient rudimentaires et donnèrent probablement des résultats peu précis : La Condamine s'est contenté de chauffer une écaille de peinture et de chercher à sentir une odeur d'huile. Une autre analyse, bien connue à l'époque, consistait à passer un doigt mouillé sur la peinture. Si la couleur cédait, cela signifiait que l'œuvre avait été peinte à la détrempe¹⁶²⁹.

Au début du XIX^e siècle les progrès de la chimie permettent des analyses plus fines sur les peintures. Chaptal étudie alors la composition de pigments bruts retrouvés dans l'atelier d'un marchand de couleur à Pompéi¹⁶³⁰. Il reconnaît dans les sept échantillons qu'il a à sa

¹⁶²⁷ Sartain 1885, p. 11.

¹⁶²⁸ Voir p. 323.

¹⁶²⁹ Lettre de La Condamine au comte de Caylus du 17 février 1756, Barthélémy 1802, p. 105. Voir aussi Winckelmann 1987, p. 32.

¹⁶³⁰ Chaptal Jean-Antoine, « Notice sur quelques couleurs trouvées à Pompeia », *Annales de chimie*, vol. LXX, 1^{ère} série, 1809, p. 22-31, cité par Rorro Angelandreina, « Prime analise chimiche sulle pitture murali antichi »,

disposition une terre verte, une ocre jaune, une ocre rouge obtenue par calcination de la précédente, une pierre ponce blanche (sur laquelle il ne donne pas plus d'informations), et trois couleurs artificielles. Les deux premières sont de teinte bleu foncé et bleu pâle, et Chaptal, après différents tests en déduit qu'il s'agit une fritte composée de chaux, d'alumine et de cuivre. Il remarque que ce type de bleu a été retrouvé dans des peintures égyptiennes¹⁶³¹. La dernière couleur, de teinte rose, très fine, est identifiée par Chaptal comme une laque de garance.

Quelques années après Chaptal, en 1814-1815, le chimiste Humphry Davy fit des prélèvements sur les peintures de la *Domus Aurea* et des *Bains de Livie*¹⁶³². Son essai, publié en 1815 met en regard les résultats de ses analyses avec les textes classiques relatifs à la peinture (Théophraste, Pline et Vitruve).

La mise au point d'analyse destinées à déterminer les composants des peintures permet de mieux connaître leur technique et par conséquent de distinguer les contrefaçons des œuvres originales.

a) Analyse des pigments

Les pigments utilisés dans l'Antiquité sont aujourd'hui bien connus¹⁶³³. Les terres permettent d'obtenir un palette allant du jaune clair au brun foncé en passant par le rouge. Les verts et les bleus les plus courants sont des composés synthétiques à base de cuivre : ce sont le bleu et le vert égyptien. Les blancs sont pour la plupart des craies, et les noirs le plus souvent du carbone, obtenu par la calcination de végétaux (noir de vigne) ou de matières animales (noir d'os, noir d'ivoire). Le cinabre, un sulfure de mercure, était trouvé sous forme de minerai et donnait un rouge très vif, qui était employé dans les décors les plus prestigieux¹⁶³⁴.

Au Moyen-âge et à l'époque moderne, cette palette a subi peu de modifications, sauf pour les bleus et les verts, la technique de fabrication du bleu égyptien s'étant perdue. L'azurite et le lapis-lazuli furent utilisés pour faire des pigments bleus, la malachite et des résinates de cuivre

dans Catalano Maria Ida et Prisco Gabriella (éd.), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, (colloque international, Naples, 1999), *Bollettino d'arte*, Rome, vol. *speciale*, 1999, p. 98.

¹⁶³¹ Chaptal note la présence de bleu égyptien, dont, grâce à ses tests, il a réussi à en identifier la nature. Ce pigment, dont le procédé de fabrication a été perdu au Moyen-âge était très fréquemment utilisé dans l'Antiquité.

¹⁶³² Rorro *passim*.

¹⁶³³ Pour une description détaillée des pigments dans l'Antiquité et leur emploi, voir Augusti Sélim, *I colori pompeiani*, Rome, 1967. Voir également *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen-âge*, IRHT, CRCDG, Equipe Etude des Pigments Histoire et Archéologie (éd.), (colloque international, Orléans, 1989), Paris, 1990.

¹⁶³⁴ Nous ne retenons ici que les pigments les plus couramment utilisés dans l'Antiquité. Il ne s'agit pas de faire une liste exhaustive, mais de montrer l'emploi des différents pigments au cours des différentes périodes.

pour les pigments verts. Le blanc d'argent, un carbonate basique de plomb, connu des Romains mais peu employé, voit son utilisation devenir plus fréquente à partir de cette période. Il deviendra le blanc le plus fréquemment mis en œuvre en peinture à partir de la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle.

A partir du XVIII^e siècle apparaissent de nouveaux pigments dans la palette du peintre. Ce sont des pigments synthétiques, résultants d'expériences chimiques. Citons l'invention du bleu de Prusse en 1738 par Diepel et Diesbach. Au XIX^e siècle la découverte de nouveaux pigments s'intensifie et conduit à l'invention du blanc de zinc (date), de titane (date), et à la fin du XIX^e siècle des pigments à base de cadmium et de chrome.

Connaître l'histoire de l'emploi des pigments permet alors, du moment où l'on peut déterminer la nature des pigments employés dans une œuvre par des analyses, de repérer des anachronismes.

Les récents examens et analyses effectués sur deux œuvres de Guerra, la *Scène égyptisante* et le *Guerrier grec*, ont permis de voir que le faussaire avait utilisé le blanc d'argent. Or, ce pigment étant très rarement employé par les peintres antiques, la présence du blanc d'argent comme pigment blanc majoritaire prouve que ces œuvres sont modernes.

L'anachronisme est encore plus flagrant lorsque des pigments à base de chrome ou de cadmium sont mis en évidence dans une peinture pseudo-antique.

Ces anachronismes restaient insoupçonnés à l'époque de Guerra, faute de moyens d'analyse. Les progrès scientifiques permettent donc de révéler des faux qui ne pouvaient l'être avant l'apparition des analyses élémentaires¹⁶³⁵. Guerra utilisait sans crainte des matériaux modernes, mais un faussaire actuel ne commettrait pas cette erreur, sous peine d'être découvert très rapidement. Les contrefaçons qui sont fabriquées aujourd'hui tentent de déjouer les analyses scientifiques, par l'usage exclusif de terres, par exemple.

b) Détermination de la technique de peinture à l'aide de méthodes scientifiques

Nous avons vu que les faussaires de peinture antique réalisaient des contrefaçons, soit en réemployant un fragment d'enduit antique, soit en fabriquant un nouvel enduit. Ce second procédé est plus compliqué car il est difficile d'imiter les enduits romains. Leur composition

¹⁶³⁵ C'est-à-dire de l'analyse des éléments qui composent les pigments.

caractéristique, de sable, chaux, poudre de marbre et pouzzolane est difficile à reproduire. De plus, la technique de la fresque romaine, dans laquelle le maniement de l'outil lors du lissage tient une grande place dans la réussite de la peinture, puisque c'est cela qui va donner l'aspect satiné à la surface picturale, a été perdue. Différentes recherches sont en cours actuellement pour déterminer le rôle des adjuvants dans les mortiers romains¹⁶³⁶.

Le plus simple pour le faussaire est donc de réutiliser un fragment d'enduit antique, sur lequel il va peindre sa composition. Cette technique, peu discernable autrefois, peu aujourd'hui être mise en évidence grâce aux méthodes scientifiques : l'observation d'une coupe stratigraphique de la peinture permettra de voir rapidement si l'œuvre a été peinte à fresque ou à sec sur l'enduit (cf *Scène égyptisante*)¹⁶³⁷.

Il est plus difficile aujourd'hui de fabriquer une contrefaçon de peinture antique, à cause des moyens scientifiques à notre disposition pour les déceler. Le faussaire doit être au courant des dernières recherches utilisées dans la détection des faux pour pouvoir les devancer. Il doit avoir une longueur d'avance sur les collectionneurs et les experts. Ceci est résumé par Eudel dans son ouvrage intitulé « le Trucage »¹⁶³⁸. De ce fait, plus il est difficile à prouver qu'une œuvre est fausse, plus il y a de chances, si elle est fausse, qu'elle ait été fabriquée très récemment¹⁶³⁹.

c) Authentification de peintures suspectes

Inversement, les analyses peuvent amener à réhabiliter des peintures douteuses. Lors de la constitution de mon catalogue de contrefaçons, j'avais retenu trois œuvres de la collection du comte de Caylus : *l'Amour au lièvre*, *le Faune* et *les Fleurs et fruits*¹⁶⁴⁰. Le style des peintures ne me semblait pas romain et les motifs semblaient peints sur une autre composition. Or, les analyses effectuées par Nathalie Buisson au laboratoire de la Bibliothèque Nationale de France ont montré que les pigments de ces peintures correspondaient à des pigments employés dans l'Antiquité : des terres et du bleu égyptien. Du cinabre, plus précieux et rare, a

¹⁶³⁶ Voir annexe 7.

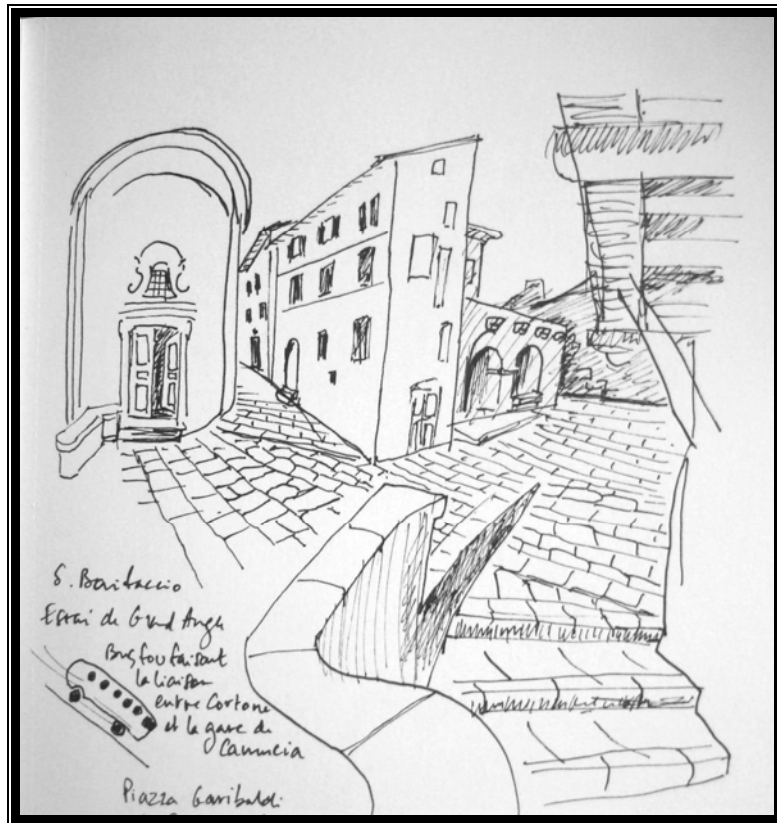
¹⁶³⁷ Cela n'est pas valable si l'œuvre est censée provenir d'une zone géographique ou appartenir à une époque où les peintures murales étaient réalisées à la détrempe.

¹⁶³⁸ Eudel, p. 1, voir l'avant-propos. L'autobiographie du peintre Joni nous apprend les procédés techniques et mentaux destinés à convaincre les clients. L'auteur raconte comment il lui est venu à l'idée de fabriquer de fausses reliures anciennes après avoir lu un article sur les reliures anciennes dans un magazine d'art. Voir Joni Icilio Federico, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, Sienna, 2004.

¹⁶³⁹ Les conservateurs du Getty ont récemment été confronté à ce genre de problème.

¹⁶⁴⁰ Caylus *Recueil*, IV, pl. LXXI, 1, 2 et 3.

été utilisé pour peindre le fond du *Faune* et de *l'Amour au lièvre*. Caylus indique que ces peintures ont été trouvées au Palatin, et l'emploi de cinabre tend à confirmer ce fait. Sans l'aide de ces analyses, l'incertitude sur l'authenticité de ces fragments n'aurait pu être levée.



Conclusion

Les contrefaçons ont par définition été regardées à un moment donné comme semblables aux œuvres qu'elles imitent. Or, une fois découvertes, elles ont perdu leur caractère admirable. Leur style, imité de peintures anciennes, qui leur donnait une dimension temporelle plus grande que la leur, est alors regardé comme médiocre, voire exécration.

La réaction des contemporains de Guerra face à ses peintures obéit à cette règle : des œuvres précieuses et rares, dont seul un petit groupe d'initiés connaissait l'existence, deviennent aux yeux du même public, après la révélation de la supercherie, des peintures de faible facture réalisées par un mauvais copiste. Car la contrefaçon de peinture antique, contrairement au faux en peinture plus généralement considéré, ne cherchait pas à reproduire le génie d'un maître. Les œuvres imitées étaient anonymes, et elles n'avaient d'intérêt que parce qu'elles appartenaient au passé. Tout le monde s'accordait sur le fait qu'elles étaient inférieures aux peintures modernes. Les antiquaires ont donc été agréablement surpris face à une peinture antique dans laquelle il existait une harmonie des couleurs telle qu'on l'entendait alors, et où les règles de la perspective classique étaient respectées.

Comment comprendre la réaction de Winckelmann lorsqu'il apprit qu'il avait été dupé par ses collaborateurs et amis, Mengs et Casanova ? De rage, il tenta d'envoyer ce dernier aux galères tandis qu'il se brouillait définitivement avec Mengs. Pourquoi une réaction aussi vive, sinon parce qu'il lui paraissait insupportable d'avoir admiré des œuvres qui lui avaient été présentées comme antiques et qui à ses yeux se sont trouvées dévalorisées dès lors qu'elles avaient été réalisées par ses contemporains ?

Malraux écrivait que le faux engendre un profond malaise. Une fois découvert, il est *mort*¹⁶⁴¹. Pourtant cette affirmation est à nuancer car si effectivement la contrefaçon de peinture antique révélée comme telle ne peut plus nous émouvoir comme un témoignage de l'Antiquité, elle n'est pas pour autant dénuée d'intérêt : elle montre bien la manière dont étaient perçues les peintures antiques au moment où elle a été réalisée. Comment la patine était-elle appréhendée, quels sujets s'attendait-on à voir représentés sur les murs de Pompéi, et surtout quelles scènes avait-on envie de retrouver ?

Le faux, s'il prétend appartenir à l'Antiquité, une fois découvert, appartient à l'époque de sa réalisation. Les matériaux utilisés par le faussaire en témoignent, car ils sont semblables à

¹⁶⁴¹ Malraux André, *Les voix du silence*, Paris, 1952, p. 370.

ceux que les théoriciens de la peinture croyaient avoir été utilisés dans l'Antiquité. Le faux suit la mode du moment, à tel point qu'une fois celle-ci passée, il paraît invraisemblable qu'il ait pu faire illusion. Au cours de ce travail, les faux ont été une inépuisable source d'informations sur le goût, les attentes et les envies des lettrés du XVIII^e siècle.

Les contrefaçons de peinture antique ont été étudiées à partir d'un corpus de trente-six œuvres sûrement répertoriées. Ces peintures ont été réalisées aux XVII^e et XVIII^e siècles. Parmi elles, seules quinze ont pu être localisées, les autres sont soit détruites, soit oubliées.

L'étude de ces œuvres a permis de retrouver les sources littéraires et iconographiques susceptibles d'avoir inspiré les faussaires. Il a fallu pour cela tenter de déterminer les ouvrages qu'ils avaient à leur disposition ainsi que les œuvres antiques qu'ils connaissaient. L'histoire matérielle de l'objet a été retracée dans la mesure du possible, même si dans certains cas elle présente quelques lacunes.

Les caractéristiques techniques de la peinture ont été décrites lorsqu'elle a pu être observée dans de bonnes conditions. Des analyses scientifiques ont été effectués pour l'une d'entre elles, le *Guerrier grec*, conservé au cabinet des médailles de la BnF¹⁶⁴².

Enfin le discours raconté par le faussaire ou le marchand à ses clients a été examiné. Plusieurs arguments sont mis en avant pour séduire la victime : la beauté de l'œuvre, son antiquité, sa rareté, sa provenance et son sujet. Ce discours se répète d'une œuvre à l'autre et devient alors un indice pour repérer une contrefaçon.

Au terme de cette recherche, plusieurs éléments nouveaux dans l'histoire des contrefaçons de peinture antique ont été mis en évidence.

Tout d'abord, elles apparaissent dès le XVII^e siècle, alors que les collectionneurs commencent à déposer des fragments d'enduit peint antiques. La datation de certaines œuvres du corpus a été précisée, comme celle de *La Parque*, réalisée à une date bien antérieure à ce que laissait penser la bibliographie sur cette peinture. Des prédécesseurs du faussaire Giuseppe Guerra ont été repérés : Gaetano Piccini, artiste connu pour ses copies de peintures murales antiques qu'il réalisait pour les touristes britanniques exerçait également une activité de faussaire. Cela avait

¹⁶⁴² D'autres analyses avaient été effectuées sur la *Scène égyptisante* lors de la réalisation de mon mémoire de fin d'études à l'INP-ifroa.

été révélé dans un article de Louisa Connor Bulman et confirmé par les observations qui ont été faites sur le corpus d'œuvres étudiées ici.

Des précisions sur l'activité de Giuseppe Guerra et sur sa vie ont pu être apportées. Tout d'abord, la confusion entre cet artiste et un peintre homonyme de vingt ans son aîné a été levée. Ensuite, l'étude des témoignages de ses contemporains ont permis de mettre en évidence plusieurs de ses complices que l'histoire avait oubliés. Il est apparu que certaines personnalités étaient clairement impliquées dans la réalisation des contrefaçons, comme Camillo Paderni ou Contuccio Contucci, alors qu'elles jouaient des rôles importants au sein de la communauté antiquaire napolitaine et romaine. D'autres personnes, comme le cardinal Albani ou le cardinal Archinto, ont probablement participé à la supercherie de Guerra, mais leur implication ne peut être déterminée avec précision pour le moment. Il serait intéressant d'aller plus loin dans l'étude du contexte politique d'alors, car même si les réseaux ont clairement été mis en évidence, il existait sans doute des raisons bien précises à l'implication de hautes personnalités dans la supercherie, probablement des enjeux de pouvoir.

Enfin, trois nouvelles peintures ont pu être attribuées à Guerra. Deux d'entre elles, qui se trouvaient dans les réserves du Musée National Romain sous une couche de poussière, ont pu être reconnues grâce à la connaissance de la technique du faussaire que m'avait apportée la lecture des témoignages de ses contemporains. Un léger dépoussiérage a révélé que la fausse patine du faussaire, très souvent décrite, était encore présente¹⁶⁴³.

Les recherches n'ont pas toujours été fructueuses, ainsi, le dépouillement des catalogues de vente entrepris pour retrouver d'éventuelles contrefaçons ayant appartenu à des collectionneurs britanniques n'a pas donné de résultats, mais elle a permis de comprendre selon quel biais les faux s'inséraient dans le marché de l'art. En effet, j'ai remarqué comment des contrefaçons de peinture antique réalisées au XIX^e siècle étaient présentées comme des peintures de style « romain antique ». Certaines d'entre elles, présentées comme des peintures originales, ont été vendues à distance, mais rendues par l'acheteur sitôt l'œuvre vue. Cela montre que le problème de la valeur du faux est toujours d'actualité : le faux n'est jamais présenté comme tel, son statut est toujours enjolivé. C'est sans doute parce que les contrefaçons revêtent encore un caractère honteux et inavouable que l'accès à certaines

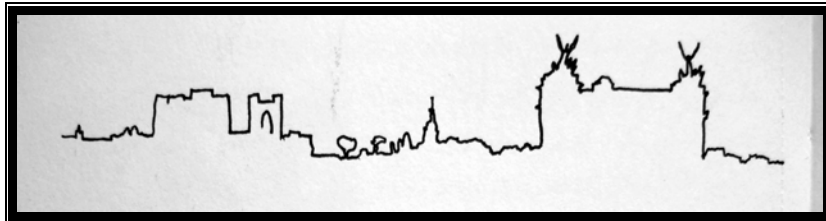
¹⁶⁴³ Les responsables des réserves du Musée National Romain m'ont en effet autorisée à dépoussiérer ces œuvres.

collections m'a été refusé. Cela m'a malheureusement privée d'informations que seule l'observation *de visu* aurait pu me donner.

Les documents relatifs à Giuseppe Guerra ont brûlé durant la Seconde Guerre Mondiale et il ne m'a pas été possible de retrouver le double de la correspondance entre l'ambassadeur de Naples à Rome et le secrétaire d'état au Vatican qui concernait le faussaire dans les archives du Vatican. Cela est regrettable, car au regard de l'article de Consoli-Fiego, qui synthétisait ces documents, un certain nombre d'informations intéressantes sur le faussaire et ses réseaux y était exposé. L'affaire fut portée à un niveau politique puisqu'elle fut l'objet de correspondance entre les ambassadeurs.

La mention de Guerra pas plus que celle de sa famille n'apparaissent dans les *Stati d'anime*, les archives paroissiales romaines. Il serait intéressant d'aller voir dans les archives vénitiennes s'il est fait mention de sa naissance ou de sa noblesse.

Enfin plusieurs œuvres repérées dans la bibliographie ont disparu ou ont été détruites. Peut-être resurgiront-elles de l'oubli un jour, lorsque leurs propriétaires prendront conscience de la valeur de ce « double maléfique ».



Bibliographie

1. *Ph. Tr.* 1753 : (Anonyme), « Extract of a letter from Naples, concerning Herculaneum », *Philosophical transactions*, Londres, 1753, vol. XLVII, p. 150-159.
 2. *Antichità I à VIII* : Accademia Ercolanese, *Le Antichità di Ercolano esposte*, Naples, Regia Stamperia, 8 vol., 1757-1792.
 3. Achelis 1932 : Achelis Hans, *Römischen Katakombenbilder in Catania*, Berlin-Leipzig, 1932.
 4. Addison 1767 : Addison Joseph, *Remarks on Several Part of Italy, &c., In the Years, 1701, 1702, 1703*, Londres, J. Tonson, 1767 [1^{ère} édition : Londres, J. Tonson, 1706].
- Affreschi romani* 1976 : voir Assessorato.
5. Aghion 2002 : Aghion Irène, « Le comte de Caylus (1692-1765), gentilhomme et antiquaire », dans Aghion Irène et Avisseau-Broustet Mathilde (éd.), *Caylus, Mécène du roi*, (cat. exp., Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2002), Paris, 2002, p. 19-27.
 6. Ajello 1988 : Ajello Raffaele, « Ercolano tra antiquari e filosofi », dans Ajello Raffaele (éd.), *Le Antichità di Ercolano*, Naples, 1988, p. 41-60.
 7. Alaux 1933 : Alaux Jean-Paul, *l'Académie de France à Rome*, Paris, 1933.
 8. Albero Giavarani Santarelli Vodret 2004 : Albero Sabatino, Giavarani Carlo, Santarelli Maria Laura et Vodret Antonello, « CFD modelling for the conservation of the gilded vault Hall in the Domus Aurea », *Journal of Cultural Heritage*, vol. V, n° 2, 2004, p. 197-203.

9. Alberto 2004 : Alberto Barola, *Alle origini del Museo del Collegio Romano*, Florence, 2004.
10. Albizzati 1937 : Albizzati Carlo, « La Musa Polimnia di Cortona », *La Critica d'Arte*, vol. II, n° 7, 1937, p. 22-25.
11. Aletti 1953 : Aletti Ezio, « La Polimnia di Cortona » , *Annuario*, vol. IX, 1953, p. 48-62.
12. Allroggen-Bedel 1981 : Allroggen-Bedel Agnès, « Die erste Aufstellung der Antiken in der villa Albani », dans Beck Herbert, *Antikensammlungen in 18. Jahrhundert*, Berlin, 1981, p. 119-122.
13. Allroggen-Bedel 1982 : Allroggen-Bedel Agnes, « Abhängigkeit von antiken Vorbildern » , dans Beck Herbert et Bol Peter Cornelis (éd.), *Forschungen zur Villa Albani, Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin, 1982, p. 333-346.
14. Allroggen-Bedel 1983 (1) : Allroggen-Bedel Agnes, « Dokumente des 18. Jahrhunderts zur Topographie von Herculaneum », *Cronache ercolanesi*, vol. XIII, 1983, p. 139-158.
15. Allroggen-Bedel 1983 (2) : Allroggen-Bedel Agnès, « Piranesi e l'archeologia nel reame di Napoli », dans Lo Bianco Anna (éd.), *Piranesi e la cultura antiquaria*, (colloque, Rome, 1979), Rome, 1983, p. 281-291.
16. Allroggen-Bedel Kammerer-Grothaus 1983 : Allroggen-Bedel Agnès, Kammerer-Grothaus Helke, « Il Museo ercolanese di Portici », *La villa dei Papiri*, supplément à *Cronache Ercolanesi*, vol. II, 1983, p. 83-128.
17. Allroggen-Bedel 1989 : Allroggen-Bedel Agnès, « Fresco », dans Allroggen-Bedel Agnès et Bol Peter Cornelis (éd.), *Forschungen zur Villa Albani, Katalog der antiken Bildwerke*, Berlin, vol. I, 1989, p. 25-28.

18. Allroggen-Bedel 1993 : Allroggen-Bedel Agnes, « Gli scavi di Ercolano nella politica culturale dei Borboni » , dans Franchi Dell'Orto Luisa (éd.), *Ercolano 1738-1988*, (colloque international, Ravello, Centro Universitario Europeo, 1988), Rome, 1993, p. 35-39.
19. Allroggen-Bedel 1998 : Allroggen-Bedel Agnes, « Giuseppe Guerra ?, Epaminondas wird aus der Schlacht getragen » et « Anne Claude Philippe Comte de Caylus, Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romaines et Gauloises IV, Paris 1761 », dans Fröhlich Thomas et Kunze Max (éd.), *Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Mayence, 1998, p. 115 et 116.
20. Angelicoussis 1992 : Angelicoussis Elisabeth, *The Woburn Abbey Collection of Classical antiquities*, Mayence, 1992.
21. Angelicoussis 2001 : Angelicoussis Elisabeth, *The Holkham Hall collection of classical sculptures*, Mayence, 2001.
- Antichità* : voir Accademia Ercolanese
22. *Ornati* : *Antichità di Ercolano*, volumes non publiés, s. d [conservés à la bibliothèque du Musée archéologique national de Naples].
23. Archivisti napoletani 1979 : Archivisti napoletani, *Fonti documentarie per la storia degli scavi di Pompei Ercolano e Stabia*, Naples, 1979.
24. Ashby 1913 : Ashby Thomas, « Thomas Jenkins in Rome », *Papers of the British School at Rome*, vol. VI, 1913, p. 487-511.
25. Ashby 1914 : Ashby Thomas, « Drawings of ancient paintings in english collections », *Papers of the British School at Rome*, vol. VII, 1914, p. 1-62.
26. Ashby 1916 : Ashby Thomas, « Drawings of ancient paintings in english collections. II.-IV », *Papers of the British School at Rome*, vol. VIII, 1916, p. 35-54.

27. Ashby 1927 : Ashby Thomas, « Un mecenate inglese della fine del settecento a Roma », *Roma*, vol. V, 1927, p. 52.
28. *Affreschi romani* 1976 : Assessorato Antichità, Belle Arti e Problemi della Cultura (éd.), *Affreschi romani dalle raccolte dell'Antiquarium comunale*, (cat. exp., Rome, Palazzo Braschi, 1976), Rome, 1976.
29. Augier 1864 : Augier Hippolyte, *Inventaire du musée des antiques*, [manuscrit conservé à la bibliothèque du musée de la Vieille Charité, Marseille], 1864.
30. Augusti 1961 : Augusti Selim, « Sul restauro di dipinti parietali pompeiani », *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e belle arti*, vol. XXXVI, 1961, p. 115-121.
31. Augusti 1967 : Augusti Selim, *I colori pompeiani*, Rome, 1967.
32. Avisseau-Broustet 1996 : Avisseau-Broustet Mathilde, « Historique de la collection de pierres gravées du cabinet de France aux XVIII^e et XIX^e siècles », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. LIX, n° 2, 1996, p. 214-229.
33. Azara Fea 1787 : Azara Giuseppe Niccola, Fea Carlo, *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, Rome, Pagliarini, 1787.
34. Azzaretti 1987 : Azzaretti Paola, *Domus Aurea, le fonti letterarie e l'analisi dei materiali*, [mémoire de l'Istituto Centrale per il Restauro], n. p., 1987.
35. Baldi 1985 : Baldi Pio, « Domus Aurea e colle Oppio : storia del monumento e metodologia del progetto di conservazione », dans Biscontin Guido et Angeletti Roberto (éd.), *Scienza e beni culturali, Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione e innovazione*, (colloque, Bressanone, 1986), Padoue, 1985, p. 633-650.
36. Baldissin Molli 1989 : Baldissin Molli Giovanna, « Una pelle come marmo, la riscoperta della tecnica dello stucco nella trattatistica rinascimentale, con particolare riguardo all'area veneta », *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 1989, p. 93-101.

37. Barbet 1978 : Barbet Alix, « A propos de la collection de peintures romaines du Musée du Louvre, 2^e partie », *La Revue Archéologique*, 1978, p. 83-112.
38. Barbier de Montault 1870 : Barbier de Montault Xavier, *Les Musées et Galeries de Rome*, Rome, J. Spithover, 1870.
39. Barthélemy 1802 : Barthélemy Jean-Jacques, *Voyage en Italie*, Paris, F. Buisson, 1802.
40. Bartoli 1673 : Bartoli Pietro Santo, *Colonna Traiana*, Rome, G. G. de Rossi, 1673.
41. Bartoli *Admiranda* : Bartoli Pietro Santo, *Admiranda Romanarum Antiquitatum*, Roma, s.l., s.n., s.d. [avant 1677].
42. Bartoli 1691 : Bartoli Pietro Santo, *Le antiche lucerne sepolcrali figurate raccolte dalle cave sotterranee*, Rome, G. F. Buagni, 1691.
43. Bartoli 1697 : Bartoli Pietro Santo, *Gli antichi sepolcri*, Rome, Antonio de Rossi, 1697.
44. Bartsch : Bartsch Adam von, [Ramaix Isabelle de et Strauss Walter (éd.)], *The illustrated Bartsch*, New-York, 1978.
45. Barucci 2002 : Barucci Luisa, « Gli azzuri della loggia di Psiche », dans Varoli-Piazza Rosalia (éd.), *Raffaello, la loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Milan, 2002, p. 157-179.
46. Bassi 1907 : Bassi Domenico, « Il P. Antonio Piaggio e i primi tentavi per lo svolgimento dei Papiri ercolanesi », *Archivio storico per le province napoletane*, vol. XXXII, 1907, p. 636-690.

47. Bassi 1908 : Bassi Domenico, « Altre lettere inedite del P. Antonio Piaggio e spigolature dalle sue Memorie », *Archivio storico per le province napoletane*, vol. XXXIII, 1908, p. 277-332.
48. Bastet 1971 : Bastet Frédéric Louis, « Domus Transitoria I », *Bulletin Antieke Beschaving (BABesch)*, vol. XLVI, 1971, p. 144-172.
49. Bastet 1972 : Bastet Frédéric Louis, « Domus Transitoria II », *Bulletin Antieke Beschaving (BABesch)*, vol. XLVII, 1972, p. 61-87.
50. Bayardi 1752 : Bayardi Ottavio Antonio, *Prodromo delle antichità di Ercolano*, Naples, Reale Stamperia Palatina, 2 vol., 1752.
51. Bayardi 1755 : Bayardi Ottavio Antonio, *Catalogo degli antichi monumenti dissotterati dalla discoperta città di Ercolano*, Naples, Regia Stamperia, 1755.
52. Bayreuth Margrave de, *Voyage d'Italie*, 1755.
53. Belli Barsali 1967 : Belli Barsali Isa, *Mostra di Pompeo Batoni*, Lucques, 1967.
- Bellicard Jérôme-Charles : voir Cochin
54. Bellori 1664 : Bellori Giovan Pietro, [Zocca Emma (éd.)], *Nota degli musei, librerie, gallerie & ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma, (Opere inedite o rare di storia dell'arte)*, Rome, 1976, [1^{ère} édition : Rome, B. Denersin et F. Cesaretti, 1664].
55. Bellori 1672 : Bellori Giovan Pietro, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rome, Mascardi, 8 vol., 1672.
56. Bellori 1673 : Bellori Giovan Pietro, *Fragmenta vestigii veteris Romae*, Rome, J. J. de Rubeis, 1673.

57. Bellori Bartoli 1680 : Bellori Giovan Pietro et Bartoli Pietro Santo, *Le pitture antiche del Selpocro dei Nasoni*, Rome, Gio Battista Bussotti, 1680.
58. Bellori 1695 : Bellori Gian Pietro, « Della riparazione della Galleria del Carracci del Palazzo Farnese, e della Loggia di Raffaello alla Lungara », in *Descrizione delle immagine dipinte da Raffaello d'Urbino*, Roma, 1695, p. 190-191.
- Bellori Bartoli 1750 : voir La Chaussée.
59. Bénézit : Bénézit Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, 1999.
60. Benoît 1956 : Benoît Fernand, « La constitution du Musée Borély et les grandes fraudes archéologiques des fouilles de Marseille, suivies de la correspondance entre Froehner et Michel Clerc », *Provence Historique*, vol. VI, 1956, p. 3-22.
61. Berger 1904 : Berger Ernst, *Die Maltechnik des Altertums*, München, 1904.
62. Berger 1917 : Berger Ernst, *Die Wachsmalerei des Apelles*, München, 1917.
63. Bergeret de Grancourt Fragonard 1948 : Bergeret de Grancourt Pierre Jacques-Onésyme et Fragonard Jean-Honoré, [Willhem Jacques (éd.)], *Voyage d'Italie 1773-1774*, Paris, 1948.
64. Bevilacqua 1993 : Bevilacqua Mario, « Nolli e Piranesi a Villa Albani », dans Debenedetti Elisa (éd.), *Alessandro Albani patrono delle arti, (Studi sul Settecento Romano, 9)*, Rome, 1993, p. 71-81.
65. Billiard 1913 : Billiard Raymond, *La vigne dans l'Antiquité*, Lyon, 1913.
66. Biondi 1818 : Biondi Luigi, *Monumenti amaranziani illustrati*, s.l., s.n., 1818.
67. Bisconti 1996 : Bisconti Fabrizio, « La Madonna di Priscilla. Interventi di restauro », *Rivista di Archeologia Cristiana*, Rome, vol. LXXII, 1996, p. 7-34.

68. Bisconti 1997 : Bisconti Fabrizio, « La coronatio di Prestato », *Rivista di Archeologia Cristiana*, Rome, vol. LXXIII, 1997, p. 7-49.
69. Bisconti 2000 : Bisconti Fabrizio, « Pastori eccezionali. A proposito di due affreschi catacombali romani recentemente restaurate », *Rivista di Archeologia Cristiana*, Rome, vol. LXXVI, 2000, p. 181-216.
70. Black 2003 : Black Jeremy, *Italy and the Grand Tour*, Yale, 2003.
71. Blondeau 1752 : Blondeau Esq., « Remarks on the principal paintings found in the subterraneous city of Herculaneum », *Philosophical transactions*, vol. XLVI, n°1, 1752, p. 14-21.
72. Blunt 1958 : Blunt Anthony, « The Palazzo Barberini », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. XXI, 1958, p. 256-287.
73. Blunt 1967 : Blunt Anthony, « Don Vincenzo Vittoria », *The Burlington Magazine*, vol. CIX, n° 1, 1967, p. 31-32.
74. Bologna 1958 : Bologna Ferdinando, *Francesco Solimena*, Naples, 1958.
75. Bologna 1979 : Bologna Ferdinando, « Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo », *La Parola del Passato*, vol. XXXIV, 1979, p. 377-404.
76. Bologna 1988 : Bologna Ferdinando, « La riscoperta di Ercolano e la cultura artistica del settecento europeo », dans Ajello Raffaele (éd.), *Le Antichità di Ercolano*, Naples, 1988, p. 81-105.
77. Bonanni 1720 : Bonanni Filippo, *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese*, Rome, G. Placho, 1720.
78. Bordignon 2000 : Bordignon Celso, *Caratteri e dinamica della tecnica pittorica nelle catacombe di Roma*, Rome, 2000.

79. Bosio 1632 : Bosio Antonio, [Aldobrandino Carlo et Fiocchi Nicolai (éd.)], *Roma sotterranea*, Rome, 1998, [1^{ère} édition : Rome, G. Facciotti, 1632].
80. Bottari *Dialoghi* : Bottari Giovanni Gaetano, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Parme, Fiaccadori, 1845 [1^{ère} édition Lucques, F. M. Benedini, 1754]
81. Bottari *Lettere*, I à IV : Bottari Giovanni Gaetano, *Raccoltà di lettere sulla pittura scultura ed architettura*, Rome, Marco Pagliarini, 4 vol., 1754-1764.
82. Bragantini 2003 : Bragantini Irene, « La documentazione degli affreschi antichi », *Bollettino d'Arte*, Rome, vol. *speciale*, 2003, p. 85-95.
83. Brandi 2001 : Brandi Cesare, [Déroche Colette (éd.)], *Théorie de la restauration*, Paris, 2001.
84. Bredekamp 1996 : Bredekamp Horst, *La Nostalgie de l'Antique, statues, machines et cabinets de curiosité*, Paris, 1996.
85. Breval 1738 : Breval John Durant, *Remarks on several parts of Europe*, Londres, B. Lintot, 1726 [2^e édition, Londres, H. Lintot, 1738].
86. British Museum 1878 : British Museum, [Jones John Winter (éd.)], *Guide to the Exhibition Rooms of the Departments of Natural History and Antiquities*, Londres, s.n., 1878.
87. British School at Rome 1912: British School at Rome, [Jones H. Stuart (éd.)], *Catalogue of the ancient sculptures preserved in the Municipal collections of Rome, the sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford, 1912.
88. Brosset 1991 : Brosset Charles de, [Cafasso Giuseppina, Norci Cagiano de Azevedo Letizia et Macchia Giovanni (éd.)], *Lettres familières, (Mémoires et documents sur Rome et l'Italie méridionale, 4)*, Naples, 3 vol., 1991 [1^{ère} édition, Dijon, F. Desventes, 1750].

89. Brunel 1978 : Brunel Georges, « Recherches sur les débuts de Piranèse à Rome : les frères Pagliarini et Nicola Giobbe », dans Brunel Georges (éd.), *Piranèse et les Français*, Rome, 1978, p. 77-146.
90. Bruni 1998 : Bruni Silvia, « Contuccio Contucci et le Museo Kircheriano », dans Polignac François de et Raspi Serra Joselita (éd.), *La fascination de l'Antique, 1700-1770, Rome découverte, Rome inventée*, (cat. exp. Lyon, musée de la civilisation gallo-romaine, 1998-1999), Lyon, 1998, p. 44.
91. Bruni 2001 : Bruni Silvia, « Il museo Kircheriano e il Museo Nazionale Romano », dans Lo Sardo Eugenio (éd.), *Athanasius Kircher, Il Museo del Mondo*, (cat. exp. Rome, Palazzo Venezia, 2001), Rome, 2001, p. 335-342.
92. Bryan 1905 : *Bryan's Dictionary of Painters*, Londres, 1904-1905.
93. Buisson 2007 : Nathalie Buisson, *Etude de quatre fragments de peinture murale romaine*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, juin 2007, (non publié).
94. Buonocore Cavallo 1996 : Buonocore Marco et Cavallo Guglielmo (éd.), *Vedere i classici : l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, (cat. exp., Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, 1997), Vatican, 1996.
95. Burlot 2002 : Burlot Delphine, *L'engouement pour les peintures romaines antiques en Italie au XVIIIe siècle : la découverte d'Herculanum, les faussaires*, Diplôme de fin d'études INP-ifroa, n. p., 2002.
96. Burlot 2005 : Burlot Delphine, « Contrefaçons de peintures murales antiques : la Scène égyptisante du Louvre et autres exemples », *La Revue du Louvre*, Paris, vol. V, 2005, p. 54-61.
97. Cacciotti 1996 : Cacciotti Beatrice, « La dispersione di alcune antichità della collezione Massimo in Spagna e in Inghilterra », dans Buonocore Marco (éd.),

Camillo Massimo collezionista di antichità, fonti e materiali, (Xenia antiqua monografie, 3), Rome, 1996, p. 213-237.

98. Cagianò de Azevedo 1948 : Cagianò de Azevedo Michelangelo, *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*, Rome, 1948.
99. Cagianò de Azevedo 1950 : Cagianò de Azevedo Michelangelo, « Falsi settecenteschi di pitture antiche », « Una scuola napoletana di restauro nel 17 e 18 sec. » et « Il primo uso delle grappe metalliche per fermare gli affreschi », *Bollettino dell'Istituto di Restauro*, vol. I, 1950, p. 41-43, 44-45 et 99-100.
100. Cagianò de Azevedo 1952 : Cagianò de Azevedo Michelangelo, « Il restauro degli affreschi romani del museo di Mariemont (Belgio) », *Bollettino dell'Istituto di Restauro*, vol. XI-XII, 1952, p. 159-179.
101. Cagianò de Azevedo 1954 : Cagianò de Azevedo Michelangelo, « La Dea Barberini », *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e di Storia dell'Arte*, vol. III, 1954, p. 108-146.
102. Cagianò de Azevedo 1956 : Cagianò de Azevedo Michelangelo, « Due falsi dipinti romani del Museo Barraco », *Bollettino dell'istituto del Restauro*, vol. XXVII-XXVIII, 1956, p. 179.
103. Cagianò de Azevedo 1980 : Cagianò de Azevedo Michelangelo, « La Polimnia di Cortona e Marcello Venuti », *Storia dell'Arte*, vol. XXXVIII-XL, 1980, p. 389.
104. Caianiello 1998 : Caianiello Tiziana, « Restauri di sculture antiche a Portici », *Dialoghi di storia dell'arte*, vol. VI, 1998, p. 54-69.
105. Calbi 2000 : Calbi Emilia, « Dell'Era pittore a encausto », dans Calbi Emilia (éd.), *Giovann Battista Dell'Era (1765-1799) Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, Milan, 2000, p. 96-105.

106. Cameron 1772 : Cameron Charles, *Baths of the Romans*, Londres, G. Scott, 1772.
107. Campana 1840 : Campana Gian Pietro, *Di due sepolcri romani del secolo di Augusto scoperti tra la via Latina e l'Appia presso la tomba degli Scipioni*, Rome, Alessandro Monaldi, 1840.
108. Cantilena 1992 : Cantilena Renata, « La conservazione ed il restauro dei dipinti pompeiani, tra Settecento ed Ottocento », dans De Caro Stefano (éd.), *Alla ricerca di Iside*, Naples, 1992, p. 105-110.
109. Cappelletti Volpi 1993 : Cappelletti Francesca et Volpi Catarina, « Nozze Aldobrandini », *Journal of the Warburg-Courtauld Institute*, vol. LVI, 1993, p. 274-280.
110. Carabelli 1996 : Carabelli Giancarlo, *Venere e Priapi: culti di Fertilità e mitologie falloche tra Napoli e Londra nell'età dell'illuminismo*, Lecce, 1996.
111. Caracciolo 1996 : Caracciolo Maria Teresa, « Deux toiles de Cades retrouvées en Russie. Théorie et pratique de la peinture à l'encaustique à Rome, vers 1780 », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. CXXVIII, n° 1533, 1996, p. 155-172.
112. Carloni 1780 : Carloni Marco, *Vestigia delle Terme di Tito*, Rome, Ludovico Mirri, 1780.
113. Carloni 1801 : Carloni Marco, *Picturae a ruderibus Adrianae Villae Tiburtinae extractae*, Florence, Agelli et Contardi, 1801.
114. Caròla-Perrotti 1986 : Caròla-Perrotti Angela (éd.), *Le porcellane dei Borbone di Napoli*, (cat. exp., Naples, Musée Archéologique National, 1987), Naples, 1986.
115. Casatella 1990 : Casatella Alessandro, « Un disegno di Pirro Ligorio ed i resti sotto il triclinio della Domus Flavia », dans *Ecole Française de Rome et*

Soprintendenza Archeologica di Roma (éd.), *Gli Orti Farnesiani sul Palatino*, Rome, 1990, p. 156-166.

116. Catalano 1955 : Catalano Virgilio, *La scoperta di Ercolano*, Naples, 1955.
117. Cavaceppi *Raccoltà*, I à III : Cavaceppi Bartolomeo, *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture, restaurate da B. Cavaceppi*, Rome, P. Manno, 3 vol., 1768-1772.
118. Cavalleri 1852 : Cavalleri Ferdinando, « Sopra un antica greca pittura esistente nel Museo dell'Accademia etrusca di Cortona riconosciuta per la Musa Polimna », *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza Archeologica*, 1852, p. 42.
119. Cavina 1982 : Cavina Anna Ottani, « Il Settecento e l'antico », dans Bollati Giulio et Fossati Paolo (éd.), *Storia dell'arte italiana 6, dal Cinquecento all'Ottocento*, Turin, vol. II, 1982, p. 599-660.
120. Caylus *Recueil*, I à VII : Caylus A. C. P. de Tubières Grimbard de Pestels de Levis, comte de, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, Paris, Desaint et Saillant, 7 vol., 1752-1767.
121. Caylus 1753 : Caylus A. C. P. de Tubières Grimbard de Pestels de Levis, comte de, « Eclaircissements sur quelques passages de Pline, qui concernent les Arts dépendants du dessin », *Histoire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, vol. XIX, 1753, p. 250-286.
122. Caylus 1756 : Caylus A. C. P. de Tubières Grimbard de Pestels de Levis, comte de, « De la perspective des Anciens », *Histoire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, Paris, vol. XXIII, 1756, p. 320-341.
123. Caylus 1757 : Caylus A. C. P. de Tubières Grimbard de Pestels de Levis, comte de, *Recueil de peintures antiques*, Paris, (s. n.), 1757.

124. Caylus 1759 : Caylus A. C. P. de Tubières Grimbard de Pestels de Levis, comte de, « Réflexions sur quelques chapitres du livre XXXV^e de Pline », *Histoire de l'Académie des inscriptions et des Belles Lettres*, vol. XXV, 1759, p.149-214.
125. Caylus 1761 : Caylus A. C. P. de Tubières Grimbard de Pestels de Levis, comte de, « Description de deux tableaux de Polygnote donnée par Pausanias » , *Histoire de l'Académie des inscriptions et des Belles Lettres*, vol. 27, 1761, p. 34-55.
126. Caylus 1910 : Caylus A. C. P. de Tubières Grimbard de Pestels de Levis, comte de, [Fontaine André (éd.)], *Vies d'artistes du XVIII^e siècle, Discours sur la peinture et la sculpture ; Salons de 1751 et de 1753, lettre à Lagrenée*, Paris, 1910.
127. Caylus 1914 : Caylus A. C. P. de Tubières Grimbard de Pestels de Levis, *Voyage d'Italie 1714-1715*, Paris, 1914, p. 262.
128. Caylus 1755 : Caylus A. C. P. de Tubières Grimbard de Pestels de Levis, comte de, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et la peinture à la cire*, Puteaux, 1999, [1^{ère} édition : Paris, Pissot, 1755].
129. Caylus 2002 : Aghion Irène et Avisseau-Broustet Mathilde (éd.), *Caylus, Mécène du roi*, (cat. exp., Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2002), Paris, 2002.
130. Ceci 1906 : Ceci Giuseppe, « Viaggiatori stranieri a Napoli, F. Delamonce » , *Napoli Nobilissima*, vol. XV, 1906, p. 145-151.
131. Celano *Notizie*, I à IV : Celano Carlo, *Notizie della Città di Napoli*, Naples, G.-F. Paci, 4 vol., 1758-1759 [1^{ère} édition Naples, G. Raillard, 6 vol., 1692].
132. Chapman 1904 : Chapman Henry, *Collection of Antiquities of the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, 1904.
133. Chaptal 1809 : Chaptal Jean Antoine, « Notice sur quelques couleurs trouvées à Pompeia », *Annales de chimie*, vol. LXX, 1^{ère} série, 1809, p. 22-31.

134. Chevallier 1984 : Chevallier Elisabeth, « Les fouilles d'Herculanum vues par les voyageurs du XVIII^e siècle », dans Chevallier Elisabeth et Chevallier Raymond (éd.), *Iter Italicum, les voyageurs français à la découverte de l'Italie ancienne*, (*Biblioteca del viaggio in Italia. Studi, 17*), Genève, 1984, p. 18-39.
135. Chevallier 1993 : Chevallier Elisabeth, « Peintures d'Herculanum d'après le Voyage pittoresque de Saint-Non. Pour une théorie des arabesques », dans Franchi Dell'Orto Luisa (éd.), *Ercolano 1788-1988*, (colloque international, Ravello, Centro Universitario Europeo, 1988), Rome, 1993, p. 52-72.
136. Chiosi D'Iorio 1998 : Chiosi Elvira; et D'Iorio Aniello, « I primi scavi di Ercolano, uomini e cose di una grande impresa », dans Vallet Georges et De Sanctis Francesco M. (éd.), *Il Vesuvio e le città vesuviane 1730-1860*, (congrès, Naples, 1996), Naples, 1998, p. 101-114.
137. Chracas 1998-2002 : Chracas, [Mancini Paolo et Associazione culturale Alma Roma (éd.)], *Diario ordinario di Roma, sunto di notizie e indici*, Rome, 3 vol., 1998-2002.
138. Cicerchia De Strobel 1986 : Cicerchia E., De Strobel A. M., « Documenti inediti dell'archivio segreto vaticano sui restauri delle stanze di Raffaello e della Capella Sistina nel Settecento » , *Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, vol. VI, 1986, p. 105-152.
139. Cicognara 1825 : Cicognara Leopoldo, « Del distacco delle pitture a fresco », *Antologia*, vol. XVIII, mai 1825, p. 1-19.
140. Clark 1964 : Clark Anthony Morris, « Imperiali », *Burlington Magazine*, vol. 2, 1964, p. 226-233.
141. Clark 1981 : Clark Anthony Morris, *Studies in Roman Eighteenth century painting*, Washington, 1981.
142. Coarelli 1980 : Coarelli Filippo, *Guide archéologique de Rome*, Rome, 1980.

143. Coarelli 2004 : Coarelli Filippo, *Gli scavi di Roma 1878-1921, (Lexicon topographicum urbis Romae. Supplementum ; 2, 1)*, Rome, 2004.
144. Cochin 1852 : Cochin Charles-Nicolas, « Lettre sur les artistes italiens de son temps, pièce communiquée par M. Frédéric Villot », *Archives de l'Art Français*, Paris, vol. I, 1851-1852, p. 169-176.
145. Cochin 1972 (1751 ou 1755) : Cochin Charles-Nicolas et Bellicard Jérôme-Charles, *Observations sur les antiquités d'Herculanum suivies de lettres sur les peintures d'Herculanum aujourd'hui Portici*, Genève, 1972 [1^{ère} édition Paris, A. Jombert, 1755 et Paris, s. n., 1751].
146. Cochin 1991 : Cochin Charles-Nicolas, [Michel Christian (éd.)], *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*, (*Collection de l'Ecole Française de Rome, 145*), Rome, 1991 [1^{ère} édition : Paris, Ch. Ant. Jombert, 3 vol. 1758].
147. Colini 1944 : Colini Antonio Maria, *Storia e topografia del Celio nell'antichità*, (*Atti della Ponteficia accademia romana di archeologia, série III, Memorie, vol. 7*), Rome, 1944.
148. Comparetti De Petra 1883 : Comparetti Domenico et De Petra Giulio, *La Villa Ercolanese dei Pisoni i suoi monumenti e la sua biblioteca*, Turin, 1883.
149. Connor Bulman 1993 : Connor Bulman Louisa, « The Topham Collection of drawings in Eton College Library », *Eutopia*, vol. II, n° 1, 1993, p. 25-39.
150. Connor Bulman 1998 : Connor Bulman Louisa, « Richard Topham et les artistes du cercle d'Imperiali » et « Découverte et diffusion de la peinture antique au XVIII^e siècle : l'exemple des fresques Rospigliosi », dans Polignac François de et Raspi Serra Joselita (éd.), *La fascination de l'Antique, 1700-1770, Rome découverte, Rome inventée*, (cat. exp. Lyon, musée de la civilisation gallo-romaine, 1998-1999), Lyon, 1998, p. 52-64 et p. 65-66.

151. Connor Bulman 1999 : Connor Bulman Louisa, « The eighteenth-century collection of antique paintings in Palazzo Rospigliosi », *Xenia Antiqua*, Rome, vol. VIII, 1999, p. 205-217.
152. Connor Bulman 2001 : Connor Bulman Louisa, « Gaetano Piccini: the neatest handed, idlest fellow I ever met with », *Xenia Antiqua*, vol. X, 2001, p. 219-238.
153. Connor Bulman 2003 : Connor Bulman Louisa, « Moral education on the Grand Tour. Thomas Coke and his contemporaries in Rome and Florence », *Apollo*, vol. CLVII, 2003, p. 27-34.
154. Consoli-Fiego 1921 : Consoli-Fiego Giuseppe, « False pitture d'Ercolano », *Napoli Nobilissima*, Naples, nuove serie VI, 1921, p. 84-88.
155. Conti 1970 : Conti Alessandro, *Gli estrattisti, precisazioni e problemi sull'origine del trasporto dei dipinti murali*, Thèse de l'Istituto Centrale per il Restauro, n. p., 1969-1970.
156. Conti 2002 : Conti Alessandro, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milan, 2002.
157. Contucci 1761 : Contucci Contuccio, *De inscriptiones quadam aegyptiaca*, Rome, 1761
158. Contucci 1763-1765 : Contucci Contuccio, *Musei Kirkeriani in Romano Soc. Jesu collegio aerea*, Rome, J. Zempel, 1763-1765.
159. Cros Henry 1884 : Cros Henri et Henry Charles, *L'encaustique et les autres procédés de la peinture chez les anciens*, (*Bibliothèque internationale de l'art*), Paris, Rouam, 1884.
160. Cunningham 1853 (1) : Cunningham Alexander, « A journey from London to Paris in the year 1736 » et « A visit to Rome in the year 1736 », *Gentleman's magazine*, vol. XXXIX, 1853, p. 22-26, 159-165, 263-266 et 579-583.

161. Cunningham 1853 (2) : Cunningham Alexander, « The Fine Arts at Rome in the years 1736 and 1737 », *Gentleman's magazine*, vol. XL, 1853, p. 237-241.
162. Dacos 1965 : Dacos Nicole, « Visitatori di Villa Adriana », *Palatino*, vol. IX, 1965, p. 9-12.
163. Dacos 1966 : Dacos Nicole, « Per la storia delle grottesche. La riscoperta della Domus Aurea », *Bolletino d'arte*, vol. VI, n° 51, 1966, p. 43-49.
164. Dacos 1967 : Dacos Nicole, « Graffiti de la Domus Aurea », *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, vol. XXXVIII, 1967, p. 145-175.
165. Dacos 1969 : Dacos Nicole, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, 1969.
166. Dacos 1986 : Dacos Nicole, *Le loggie di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Rome, 1986.
167. Dacos 1995 : Dacos Nicole, *Roma quanta fuit, tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Rome, 1995.
168. D'Alconzo 1999 : D'Alconzo Paola, *L'anello del Re, tutela del patrimonio storico-artistico del regno di Napoli (1734-1824)*, Florence, 1999.
169. D'Alconzo 2002 : D'Alconzo Paola, *Picturae Excisae, conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, (Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei, 8), Naples, 2002.
170. Daremberg et Saglio 1877 : Daremberg Charles et Saglio Edmond (éd.), *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, 1877.
171. Davy 1815 : Davy Humphry, *Philosophical Transactions*, 1815, p. 97-124.

172. Dawkins et Wood 1753 : Dawkins James et Wood Robert, *The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor, in the Desert*, Londres, A. Millard, 1753.
173. De Lachenal 2000 : De Lachenal Lucilla, « La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo: scavi, disegni, collezioni », dans Borea Evelina et Lachenal Lucilla de (éd.), *L'Idée del Bello, Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, (cat. exp. Rome, Palazzo delle esposizioni, 2000), Rome, vol. II, 2000, p. 625-671.
174. De Ruggiero 1878 : De Ruggiero Ettore, *Catalogo del Museo Kircheriano*, Rome, Salviucci, 1878
175. De Seta 2001 : De Seta Cesare (éd.), *Grand Tour, Viaggi narrati e dipinti*, (conférence internationale, Rome, Palazzo delle esposizioni, 1997), Naples, 2001.
176. De Vos 1980 : De Vos Mariette, *L'egittomania in pitture e mosaici romano-campani della primà età imperiale*, Leyde, 1980.
177. De Vos 1985 (1) : De Vos Mariette, « La Musa Polimnia di Cortona : una pittura pseudo-antica commissionata da Marcello Venuti », dans Barocchi Paola et Gallo Daniela (éd.), *L'Accademia etrusca*, (cat. exp. Cortone, Palazzo Casali, 1985), Cortone, 1985, p. 69-72.
178. De Vos 1985 (2) : De Vos Mariette, « La ricezione della pittura antica », dans Settis Salvatore (éd.), *I generi e i temi ritrovati, (Memoria dell'antico nell'arte italiana, 2)*, Rome, 1985, p. 351-380.
179. De Vos 1986 : De Vos Mariette, « Giuseppe Guerra e il museo Kircheriano », dans Casciato Maristella, Ianniello Maria Grazia et Vitale Maria (éd.), *Enciclopedismo in Roma Barocca, Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venise, 1986, p. 327-330.
180. De Vos 1990 : De Vos Mariette, « Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus Transitoria al Palatino », dans Ecole Française de Rome et Soprintendenza

archeologica di Roma (éd.), *Gli Orti Farnesiani sul Palatino, Roma Antica*, (congrès, Rome, 1985), Rome, 1990, p. 167-186.

181. De Vos 1993 : De Vos Mariette, « Camillo Paderni, la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi », dans Franchi Dell'Orto Luisa (éd.), *Ercolano 1738-1988*, (colloque international, Ravello, Centro Universitario Europeo, 1988), 1993, p. 99-116.
182. De Vos Mariette [De Vos Arnold (éd.)], *Dionysus, Hylas e Isis sui monti di Roma, Tre monumenti con decorazione parietale in Roma antica*, Rome, 1997.
183. Debenedetti 2005 I et II : Debenedetti Elisa (éd.), *Artisti e artigiani a Roma (I-II), dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, (*Studi sul Settecento romano, 20 et 21*), Rome, 2005.
184. Décultot 2004 : Décultot Elisabeth, « Winckelmann et Caylus », dans Cronk Nicholas et Peeters Kris (éd.), *Le comte de Caylus, les arts et les lettres*, (colloque international, Université d'Anvers et Voltaire Foundation, Oxford, 2000), Amsterdam, New-York, 2004, p. 59-78.
185. Deseine 1713 (1) : Deseine François, *L'ancienne Rome : la principale des villes de l'Europe, avec toutes ses magnificences et ses délices : nouvellement & très-exactement décrite depuis sa fondation, & illustrée par les tailles douces qui représentent au naturel toutes ses antiquitez*, Leyde, P. von der Aa, 1713.
186. Deseine 1713 (2) : Deseine François, *Rome moderne, première ville de l'Europe, avec toutes ses magnificences et ses délices, nouvellement ... décrite ...*, Leyde, P. von der Aa, 1713.
187. Detry et Uribe 1993 : Detry Nicolas et Uribe Mauricio, « Domus Aurea: Progetto conservativo e sistemazione del parco del Colle Oppio », *Controspazio*, année 25, n° 3, 1993, p. 44-50.

188. Di Caro 1994 : Di Caro Stefano, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Naples, 1994.
189. *Encyclopédie* : Diderot Denis et D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, New-York, 1969, [1^{ère} édition : Paris, Briasson, David l'aîné, le Breton, Durand, 1757].
190. Dion-Cassius *Histoire romaine* : Dion-Cassius, [Freyburger Marie-Laure et Roddaz Jean-Michel (éd.)], *Histoire romaine*, Paris, 1991.
191. Disney 1846-1848 : Disney John, *Museum Disneianum*, Londres, J. Rodwell, 2 vol., 1846-1848.
192. *DBI : Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome, 1960.
193. Dominici I à III : Dominici Bernardo de, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples, del Ricciardi, 3 tomes en 2 vol., 1740-1742.
194. Donati 1998 : Donati Angela (éd.), *Romana Pictura la pittura romana dalle origini all'età bizantina*, (cat. exp. Rimini, Palazzi del Podestà e dell'Arengo, 1998), Rimini, 1998.
195. Donato 1993 (1) : Donato Maria Pia, « Un collezionista nella Roma del primo settecento, Alessandro Gregorio Capponi », *Eutopia*, vol. II, n° 1, 1993, p. 91-102.
196. Donato 1993 (2) : Donato Maria Pia, « I corrispondenti di A. G. Capponi tra Roma e la repubblica delle lettere », *Eutopia*, vol. II, n° 2, 1993, p. 39-47.
197. Donderer 1990 : Donderer Michael, « Römische Mosaiken in Deutschland », *Archäologischer Anzeiger*, Berlin, 1990, p. 157-180.
198. Du Jon 1638 : Du Jon François, *The painting of the Ancients*, Londres, R. Hodgkinsonne, 1638, [édition latine : Junius F., *De pictura veterum*, Londres, R. Hodgkinsonne, 1638].

199. Dubos 1719, 1733 ou 1740 : Dubos Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719, [2^e édition, Paris, J. Mariette, 1733, 3^e édition, Paris, J. Mariette, 1740]
200. Dufresnoy 1973 : Dufresnoy Charles-Alphonse, *L'art de la peinture*, Genève, 1973, [1^{ère} édition : Paris, N. L'Anglois, 1668].
201. Dupuis 1999 : Dupuis Marie-Anne (éd.), *Dominique Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, (cat. exp. Paris, Musée du Louvre, 1999-2000), Paris, 1999.
202. Durand 1824 : Durand Antoine Edme, *Inventaire de la collection Durand*, n.p., 1824.
203. Durand 1993 : Durand Agnès, *Petit guide d'archéologie, collection du Musée d'Archéologie Méditerranéenne*, Marseille, 1993.
204. Eberhard 1982 : Eberhard Paul, *Gefälschte antike von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Vienne et München, 1982.
205. Eberhard 1985 : Eberhard Paul, « Falsificazione di antichità in Italia dal Rinascimento alla fine del XVIII secolo », dans Settis Salvatore (éd.), *I generi e i temi ritrovati, (Memoria dell'antico nell'arte italiana, 2)*, Turin, 1985, p. 415-439.
206. Egger 1905-1906 : Egger Hermann, *Codex Escorialensis, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios, (Sonderschriften des österreichischen Archäologischen instituts, 4)*, Vienne, 1905-1906.
- Encyclopédie* : voir Diderot.
207. Engelmann 1909 : Engelmann Richard, *Antike Bilder aus römischen Handschriften*, Leyde, 1909.

208. Eristov 1998 : Eristov Hélène, « Les antiquités d’Herculanum dans la correspondance de Caylus », dans Vallet Georges et De Sanctis Francesco M. (éd.), *Il Vesuvio e le città vesuviane 1730-1860*, (congrès, Naples, 1996), Naples, 1998, p. 145-161.
209. Errera 1913 : Errera Isabelle, *Dictionnaire des peintres*, Paris, 1913.
210. Eudel : Eudel Paul, *Le Trucage*, Paris, s.d.
211. Fabbroni 1800 : Fabbroni Adamo, *Antichità, vantaggi e metodo della pittura encausta*, Venise, Graziosi, 1800.
212. Faedo 2000 : Faedo Lucia, « Percorsi secenteschi verso una storia della pittura antica : Bellori e il suo contesto », dans Borea Evelina et Lachenal Lucilla de (éd.), *L’Idea del Bello, Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, (cat. exp. Rome, Palazzo delle esposizioni, 2000), Rome, vol. I, 2000, p. 113-120.
213. Faldi 1977 : Faldi I., « Gli inizi del neo-clacissismo in pittura nella prima metà del Settecento », dans Accademia nazionale dei Lincei (éd.), *Nuove idee e nuova arte nel ‘700 italiano*, (congrès, Rome, 1975), Rome, 1977, p. 504-507.
214. Fano Santi 1999 : Fano Santi Manuela (éd.), *Le collezioni di Antichità nella cultura antiquaria europea, (Rivista di Archeologia, supplementi, 21)*, (rencontre internationale, Varsovie, 1996), Rome, 1999.
215. Fardella 2003 : Fardella Paolo, « Restauratori a Napoli nella prima metà dell’ottocento tra collezionismo pubblico e privato », *Bollettino d’Arte*, vol. *speciale*, 2003, p. 33-41.
216. Fea 1790 : Fea Carlo, *Miscellanea filologica critica e antiquaria*, Rome, s. n., 1790, p. 222-273.
217. Fea Morcelli Visconti 1869 : Fea Carlo, Morcelli Stefano et Visconti Ennio Quirino, *La Villa Albani ora Torlonia descritta*, Rome, Salviucci, 1869.

218. Félibien 1660 : Félibien André, *De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'Antiquité*, Paris, Pierre le Petit, 1660.
219. Félibien 1676 : Félibien André, *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture ...*, Paris, J. B. Coignard, 1676.
220. Félibien 1706 : Félibien André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Amsterdam, E. Roger, 1706.
221. Félibien 1987 : Félibien André, [Démoris René (éd.)], *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, (Nouveaux confluent)*, Paris, 1987, [1^{ère} édition : Paris, Sébastien Marbre-Cramoisy, 1685-1688].
222. Ferrara 1968 : Ferrara Luciana, « Pompeo Savini, Venceslao Peter e il mobile neoclassico romano », *Palatino*, 1968, p. 256-262.
223. Ferretti 1981 : Ferretti Massimo, « Falsi e tradizione artistica », dans Zeri Federico et Fossati Paolo (éd.), *Conservazione, falso, restauro, (Storia dell' arte italiana;10)*, Turin, 1981, p. 115-195.
224. Ficoroni 1732 : Ficoroni Francesco, *La Bolla d'oro dei Fanciulli romani*, Rome, Antonio de' Rossi, 1732.
225. Ficoroni 1744 : Ficoroni Francesco de, *La Vestigia e Rarità di Roma Antica*, Rome, G. Mainardi, 1744.
226. Fileri 2000 : Fileri Eliana, « Contributo allo studio dei disegni di pitture e mosaici antichi: il codice Corsini 158 I 5 », *Xenia Antiqua*, vol. IX, 2000, p. 79-146.
227. Fleming 1962 : Fleming John, *Robert Adam and his circle*, Londres, 1962.
228. Forbes 1897 : Forbes Atholl, *Curiosities of a Scots Charta Chest*, Edinburgh, s. n., 1897.

229. Forcellino 1993 : Forcellino Maria, « La formazione e il metodo di Camillo Paderni », *Eutopia*, vol. II, n° 2, 1993, p. 49-64.
230. Forcellino 1999 : Forcellino Maria, *Camillo Paderni Romano e l'immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia*, Rome, 1999.
231. Ford 1960 : Ford Brinsley, « The letters of Jonathan Skelton written from Rome and Tivoli in 1758 », *Walpole society Journal*, vol. XXXVI, 1960, p. 23-82.
232. Forni Montagna 1991 : Forni Montagna Caterina, « Nuovi contributi per la storia del mosaico di Palestrina », *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti, série 9*, vol. 2, fasc. 3, 1991, p. 227-283.
233. Foscolo 1826 : Foscolo Ugo, « Ancient encaustic painting of Cleopatra », *London magazine*, 7 mai 1826, p. 65-72 (non consulté).
234. Fougeroux de Bondaroy 1770 : Fougeroux de Bondaroy Auguste-Denis, *Recherches sur les ruines d'Herculanum et sur les lumières qui peuvent en résulter, relativement à l'état présent des sciences et des arts. Avec un traité sur la fabrique des mosaïques.*, Paris, Desaint, 1770.
235. Fox 1994 : Fox Stephen, « Le raccolte di antichità del Palazzo e della Villa Altieri a Roma, anteprima di studio », *Xenia Antiqua*, vol. III, 1994, p. 197-200.
236. Fox 1996 : Fox Stephen, « Le Antichità del Palazzo e della Villa Altieri », *Xenia Antiqua*, vol. V, 1996, p. 159-213.
237. Franciscis 1975 : Franciscis Alfonso de, « L'esperienza napoletana del Winckelmann », *Cronache Pompeiane*, vol. I, 1975, p. 7-24.
238. Frattocchi 1874 : Frattocchi Pietro, *Verbale per l'inventario degli effetti esistenti nel Museo Kircheriano nel Collegio Romano*, s.l., s. n., 1874.

239. Freeman 1753 : Freeman, « An extract of a letter, dated May 2 1750, relating to the ruins of Herculaneum », *Philosophical transactions*, vol. XLVII, 1753, p. 131-142.
240. Froehner 1897 : Froehner Wilhem, *Catalogue des antiquités grecques et romaines du musée de Marseille*, Paris, 1897.
241. Fusco 2003 : Fusco Fara, « Il ruolo del restauratore di corte a Napoli nella prima metà dell'ottocento. Le fonti documentarie. », *Bollettino d'Arte*, vol. *speciale*, 2003, p. 17-32.
242. Fusconi 1994 : Fusconi Giulia, *La fortuna delle Nozze Aldobrandini*, (*Studi e testi*, 363), Vatican, 1994.
243. Fusconi 1996 : Fusconi Giulia, « Un taccuino di disegni di Raymond Lafage », dans Buonocore Marco (éd.), *Camillo Massimo collezionista di antichità, fonti e materiali*, (*Xenia antiqua monografie*, 3), Rome, 1996, p. 45-65.
244. Galiani 1765 : Galiani Ferdinando, *Giudizio dell'opera dell'abate Winckelmann, intorno alle scoperte di Ercolano*, Naples, s. n., 1765.
245. Gallo 1985 : Gallo Daniela, « Marcello Venuti tra Napoli e Cortona » et « Ridolfino Venuti, antiquario illuminato », dans Barocchi Paola et Gallo Daniela (éd.), *L'Accademia etrusca*, (cat. exp. Cortone, Palazzo Casali, 1985), Cortone, 1985, p. 53-57 et p. 84-88.
246. Gallo 1994 : Gallo Daniela, « Rome, mythe et réalité pour le citoyen de la République des Lettres », dans Bots Hans et Wacquet Françoise (éd.), *Commercium Litterarium, La communication dans la République des Lettres, 1600-1750*, (colloque, Paris, 1992 et Nimègue, 1993), Amsterdam, Maarssen, 1994, p. 191-205.
247. Gallo 2005 : Gallo Daniela, « Pour une histoire des antiquaires romains au XVIII^e siècle », dans Boutier Jean, Marin Brigitte et Romano Antonella (éd.), *Naples, Rome, Florence, une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII^e-XVIII^e siècles)*, (colloque, Rome, Ecole française de Rome, 1998), Rome, 2005, p. 257-275.

248. Gallo 2007 : Daniela Gallo, « Œuvrer pour la grandeur de Rome au XVIII^e siècle. Les collectionneurs d'antiques », dans Scherbiger B. et Mondini Daniela (éd.), *Collection et pratique de la collection en Suisse au XVIII^e siècle*, (colloque, Bâle, 2003), Genève, 2007.
249. Garrucci 1879 : Garrucci R., « origine e vicende del Museo Kircheriano dal 1651 al 1773 », *La Civiltà Cattolica*, Rome, vol. XXX, n° 4, 1879, p. 727-739.
250. Gentile Ortona 1984 : Gentile Ortona Erminia, « Giani e la pittura pompeiana, un album di disegni dell'istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte », *Bollettino d'Arte*, vol. XXIV, 1984, p. 79-100.
251. Gentile Ortona 1985 : Gentile Ortona Erminia, « Fonti pittoriche imperiali romane e pompeiane a Villa Albani », dans Debenedetti Elisa (éd.), *Committenze della famiglia Albani Note sulla Villa Albani Torlonia; (Studi sul Settecento Romano, 1-2)*, Rome, 1985, p. 225-236.
252. Gentile Ortona 1993 : Gentile Ortona Erminia, « Un ciclo di affreschi da pitture imperiali romane nell'antica proprietà dle Cardinale Albani a Castelgandolfo », dans Debenedetti Elisa (éd.), *Alessandro Albani patrono delle arti, (Studi sul Settecento Romano, 9)*, Rome, 1993, p. 103-123.
253. Gerhard Panofka 1828 : Gerhard Eduard Friedrich et Panofka Theodor, *Neapels antike Bildwerke*, Stuttgart, Tübingen, J. G. Cotta, 1828.
254. Getty-Cleveland Museum 1994 : Getty Museum et Cleveland Museum of Art, *A passion for antiquities; Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleishman*, Malibu, 1994.
255. Getty 2002 : Getty Museum, *Handbook of the Antiquities Collection*, Malibu, 2002.

256. Ghedini Salvadori 2001 : Ghedini F. et Salvadori M., « Tradizione e innovazione nelle pitture di vigne e giardini nel repertorio funerario romano », dans Barbet Alix (éd.), *La peinture funéraire antique : IVe siècle av. J.C.-IVe siècle ap. J.C.*, (colloque international, Saint-Romain-en-Gal, 1998), Paris, 2001, p. 93-98.
257. Ghezzi 1731 : Ghezzi Pier Leone, *Camere sepolcrali de'liberti e liberte di Livia Augusta ed'altri Cesari come anche altri sepolcri ultimamente ritrovati fuori della Porta Capena*, Rome, Sud. De Rossi, 1731
258. Ghiron-Bistagne 1992 : Ghiron-Bistagne Paulette, « Un faux exemplaire au musée Borely (Marseille) », dans Laurens Anne-France et Pomian Krzysztof, *L'Anticomanie la collection d'antiquités aux XVIII^e et XIX^e siècles*, (colloque international, Lattes, 1988), Paris, 1992, p. 339-346.
259. Giavarini 2001 : Giavarini Carlo, « Domus Aurea : the conservation project », *Journal of Cultural Heritage*, vol. II, n° 3, 2001, p. 217-228.
260. Gigante 1981 : Gigante Marcello, « Carlo di Borbone e i papiri ercolanesi », *Cronache Ercolanesi*, vol. XI, 1981, p. 7-18.
261. Giuliani 1987 : Giuliani Liuba, *Il carteggio di Anton Francesco Gori*, (*Contributi alla storia degli studi etruschi e italici*, 5), Rome, 1987.
262. Giuliano 1981 : Giuliano Antonio, « Pitture della Domus Aurea in disegni rinascimentali », *Xenia*, vol. II, 1981, p. 78-82.
263. Giusberti 1988 : Giusberti Piero, « Restauro e sistemazione delle Terme di Traiano e delle Sette Sale sul Colle Oppio », dans Amendolea Bruna (éd.), *I siti archeologici; un problema du musealizzazione all'aperto*, (Séminaire d'étude, Rome, 1994), Rome, 1988, p. 20-26.
264. Gleichen 2004 : Gleichen Charles-Henri Baron de, [Grimblaut Paul (éd.)], *Souvenirs de Charles-Henri, Baron de Gleichen, précédé d'une notice par Paul Grimblot*, Milan, 2004, [1^{ère} édition Paris, L. Techener fils, 1868].

265. Goethe 2003 : Goethe Johann Wolfgang von, *Voyage en Italie*, Paris, 2003, [1ère édition : 1786].
266. Gori 1727 : Gori Antonio Francesco, *Monumentum sive columbarium Liviae Augustae*, Florence, Tartinium & Franchium, 1727.
267. Gori 1748 : Gori Antonio Francesco, *Notizie del memorabile scoprimento dell'antica città di Ercolano vicina a Napoli ...*, Florence, Stamperia Imperiale, 1748.
268. Gori 1750 et 1752 : Gori Antonio Francesco, *Admiranda antiquitatum Herculaneisium*, Londres, s. n., 1750, [2^e édition : Rome, Superiorum facultate, 1752].
269. Gori 1751 : Gori Anton Francesco, *Notizie intorno alla città sotterranea di Ercolano e suoi Monumenti Antichi discoperti alle falde del Monte Vesuvio*, (*Symbolæ Litterariæ opuscula varia*, 3), Florence, 1751.
270. Graf 1911 : Graf Arturo, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Turin, 1911.
271. Grassinger 1994 : Grassinger Dagmar, *Antike Marmorskulpturen auf Schloss Broadlands (Hampshire)*, Mayence, 1994.
272. Grell 1982 : Grell Chantal, *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIIIe siècle*, (*Mémoires et documents sur Rome et l'Italie méridionale*, 2), Naples, 1982.
273. Grell Michel 1993 : Grell Chantal et Michel Christian, « Erudits, hommes de lettres et artistes en France au XVIII^e siècle face aux découvertes d'Herculanum », dans Franchi Dell'Orto Luisa (éd.), *Ercolano 1738-1988*, (colloque international, Ravello, Centro Universitario Europeo, 1988), Rome, 1993, p. 133-144.

274. Grimm 2006 : Grimm Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire*, Paris, 2006.
275. Grosley 1764 : Grosley Pierre-Jean, *Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie par deux gentilshommes suédois*, Londres, J. Nourse, 1764.
276. Guattani 1806-1819 : Guattani Giuseppe Antonio, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti*, Rome, s. n., 7 vol., 1806-1819.
277. Guattani 1820 : Guattani Giuseppe Antonio, *I più celebri quadri delle diverse scuole italiane riuniti nell'Appartamento Borgia del Vaticano*, de Romanis, Rome, 1820.
278. Guerrini 1971 : Guerrini Lucia, *Marmi antichi nei disegni di Pier Leone Ghezzi*, Vatican, 1971.
279. Gullini 1956 : Gullini Giorgio, *I mosaici di Palestrina*, Rome, 1956.
280. Gusman 1904 : Gusman Pierre, *La villa impériale de Tibur*, Paris, 1904.
281. Gusman 1908 : Gusman Pierre, *La villa d'Hadrien*, Paris, 1908.
282. Harris 2001 : Harris Eileen, *The genius of Robert Adam, his interiors*, New Haven, 2001.
283. Haskell Penny 1999 : Haskell Francis et Penny Nicholas, *Pour l'amour de l'antique, la statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, 1999.
284. Haskell McBurney 2001 : Haskell Francis et McBurney Henrietta, « General introduction to the paper museum of Cassiano dal Pozzo », dans Whitehouse Helen (éd.), *Ancient mosaics and wallpaintings, the paper museum of Cassiano dal Pozzo, (The paper museum of Cassiano dal Pozzo, series A, antiquities and architecture, 1)*, Londres, 2001, p. 9-26.

285. Hautecoeur 1912 : Hautecoeur Louis, *Rome et la Renaissance de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Paris, 1912.
286. Helbig 1868 : Helbig Wolfgang, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten städte Campaniens*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1868.
287. Helbig 1893 : Helbig Wolfgang, *Guide dans les musées d'archéologie classique de Rome*, Leipzig, Baedeker, 1893.
288. Henrion d'Orval 1747 : Henrion Etienne, d'Orval Abbé, *Relation d'une découverte merveilleuse faite dans le Royaume de Naples suivie de l'extrait de la lettre de M. l'Abbé d'Orval écrite de Rome au mois de juin 1747 à son retour de Naples et de Portici*, Paris, de Goichon, 1747.
289. Henry 1880 : Henry Charles, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le Comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, Paris, Baur, 1880.
290. Herbert 1968 : Herbert Sidney 16th Earl of Pembroke, *A catalogue of the paintings & drawings in the collection at Wilton House*, London, New-York, 1968.
291. Herklotz 2004 : Herklotz Ingo, « Excavations, collectors and scholars in seventeenth-century Rome », dans Bignamini Ilaria (éd.), *Archives and Excavations, archaeological, (Monographs of the British School at Rome)*, Londres, 2004, p. 55-88.
292. Hinde 1982 : Hinde C. A., *Journal of a Tour made in Italy in the Winter of the years 1819 and 1820, (Biblioteca del viaggio in Italia)* Genève, 1982.
293. Hinks 1933 : Hinks Roger Packman, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum*, Londres, 1933.
294. Hönisch 1965 : Hönisch Dieter, *Anton Raphael Mengs*, Recklinghausen, 1965.
295. Horace, [F. Villeneuve (éd.)], *Odes*, CUF, Paris, 1927.

296. Houssaye 1874 : Houssaye Henri, « Les peintures antiques du Musée de Naples. Les nouvelles découvertes de Pompéi », *Revue des deux mondes*, vol. V, 1874, p. 80-98.
297. *I colori del fasto* : De Angelis d'Ossat, Filippi Feodora et Mocchegiani Carpano (éd.), *I colori del fasto, la domus del Gianicolo e i suoi marmi*, (cat. exp. Rome, Palazzo Altemps, 2006), Rome, 2005.
298. Iacopi 1999 : Iacopi Irena, *Domus Aurea*, Rome, 1999.
299. *Idea del Bello* 2000 : Borea Evelina et Lachenal Lucilla de (éd.), *L'Idea del Bello, Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, (cat. exp. Rome, Palazzo delle esposizioni, 2000), Rome, 2 vol., 2000.
300. Ingamells 1997 : Ingamells John, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, Yale, 1997.
301. Irwin 1962 : Irwin David, « Gavin Hamilton: Archaeologist, Painter, and Dealer », *The Art Bulletin*, vol. XLIV, 1962, p. 87-102.
302. Iwanoff 1881 : Iwanoff Michel, « Une peinture oubliée », *Le Nouveau Temps*, Moscou, 1881 (non consulté).
303. Jahn 1868 : Jahn Otto, « Über die Zeichnungen antiker Monumente im Codex Pighianus », *Berichte über die Verhandlungen der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, phil. hist. Klasse*, 1-2, 1868.
304. Jahn 1869 : Jahn Otto, « Über ein römisches Deckengemälde des Codex Pighianus », *Berichte d. sächs. Gesellschaft des Wissenschaften, Phil. hist. Klass.*, XXI, 1869, p. 15- 24
305. Jenkins 1994 : Jenkins Ian, « Classical antiquities Sloane's repository of time », dans MacGregor Arthur (éd.), *Sir Hans Sloane collector, scientist, antiquary, founding father of the British Museum*, Londres, 1994, p. 167-173.

306. Joly 1982 : Joly H. A., « Premier choix d'œuvres en vue d'une réserve d'estampes », *Nouvelles de l'Estampe*, Paris, vol. LXVI, 1982, p. 10-15.
307. Joni 2004 : Joni Icilio Federico, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, Sienne, 2004.
308. Joyce 1983 : Joyce Hetty, « The ancient frescoes from the Villa Negroni and their influence in the Eighteenth and nineteenth centuries », *The Art Bulletin*, vol. LXV, n° 3, septembre 1983, p. 423-440.
309. Joyce 1989 : Joyce Hetty, « Nicolas Ponce arabesques antiques : a problem in Eighteenth century archaeology », *Gazette des Beaux arts*, vol. CXIV, n° 1450, 1989, p. 183-201.
310. Joyce 1992 : Joyce Hetty, « Grasping at shadows : ancient paintings in Renaissance and Baroque Rome », *The Art Bulletin*, vol. LXXIV, n° 2, 1992, p. 219-246.
311. Joyce 1999 : Joyce Hetty, « Giovan Pietro Bellori and the loss and restoration of (ancient) painting in Rome », dans Reinink Adriaan Wessel et Stumpel Jeroen (éd.), *Memory and Oblivion*, (congrès international, Amsterdam, 1996), Dordrecht, 1999, p. 317-323.
312. Joyce 2003 : Joyce Hetty, « The dal Pozzo brothers' collection of drawings of Roman mosaics and wall-paintings », *Journal of Roman Archaeology*, vol. XVI, n° 2, 2003, p. 527-536.
313. Joyce 2004 : Joyce Hetty, « Studies in the Renaissance reception of ancient vault decoration », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. LXVII, 2004, p. 193-231.
314. Justi I-II : Justi Karl, *Winckelmann sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, Leipzig, F. C. W. Vogel, 2 vol., 1866-1872.

315. Kennedy 1769 : Kennedy James, *A description of the Antiquities and curiosities at Wilton House*, Salisbury, s. n., 1769.
316. Kenworthy-Browne 1983 : Kenworthy-Browne John, « Matthew Brettingham's Rome account book 1747-1754 », *Walpole Society Journal*, vol. XLIX, 1983, p. 37-132.
317. Kimball 1953 : Kimball Fiske, « The reception of the art of Herculaneum in France », dans Raymond Doris et Mylonas George Emmanuel (éd.), *Studies presented to David Moore Robinson*, Washington, 1953, p. 1254-1256.
318. Klimpert 1885 : Klimpert Richard, *Lexicon der Münzen, Maße und Gewichte Zählarten und Zeitgrößen aller Länder der Erde*, Berlin, C. Regenhardt, 1885.
319. Knapton 1740 : Knapton George, « Extract of a letter from Mr George Knapton to Mr Charles Knapton, upon the same subject » et « Extract of a letter from Mr Crispe to Mr George Knapton upon some subject as the two preceding papers », *Philosophical transactions*, vol. XLI, n°1, 1740, p. 489-493 et p. 493.
320. Knight 1996 : Knight Carlo, « Le lettere di Camillo Paderni alla Royal Society di Londra sulle scoperte di Ercolano (1739-1758) », *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti*, vol. I, 1996, p. 13-58.
321. Kuhn-Forte 1998 : Kuhn-Forte Brigitte, « Antikensammlungen im Rom », dans Fröhlich Thomas et Kunze Max (éd.), *Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Mayence, 1998, p. 30-66.
322. Kunze 1993 : Kunze Max, « Herculianische Erwerbungen der Wilhelmine von Bayreuth in der Berliner Antikensammlung », dans Franchi Dell'Orto Luisa (éd.), *Ercolano 1738-1988*, (colloque international, Ravello, Centro Universitario Europeo, 1988), Rome, 1993, p. 41-51.
323. Kurz 1983 : Kurz Otto, *Faux et faussaires*, Paris, 1983.

324. La Chausse 1706 : La Chausse Michel Ange de, *Le Grand Cabinet Romain*, Amsterdam, F. L'Honoré et Z. Chastelain, 1706.
325. Bellori Bartoli 1706 ou 1750 : La Chausse Michel Ange de et Bartoli Francesco, *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de' Nasoni*, Rome, G. degli Zenobj, 1706, [2^e édition latine : *Picturæ antiquæ cryptarum romanarum et sepulcri nasonum*, Antonii de Rubeis, Rome, 1750].
326. La Condamine 1762 : La Condamine Charles-Marie de, « Extrait d'un journal de voyage en Italie », *Histoire de l'Académie Royale des Sciences*, année 1757, 1762, p. 336-410.
327. La Malfa 2000 : La Malfa Claudia, « The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New evidence for the discovery of the Domus Aurea », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. LXIII, 2000, p. 259-270.
328. Lafaye 1879 : Lafaye G., « Le Musée Kircher », *Revue Archéologique*, vol. XXXVII, 1879, p. 239-242.
329. Lalande 1769 : Lalande Jérôme de, *Voyage d'un français en Italie fait dans les années 1765-1766*, Venise-Paris, s. n., 1769.
330. Lami 1751 : Lami Giovanni, *Raccolta di quanto è stato pubblicato nelle novelle letterarie di Firenze sopra le Antichità di Ercolano, dall'anno 1748, a tutto il 1750*, Rome, s. n., 1751 [publié dans Gori Antonio Francesco, *Admiranda antiquitatum Herculaneisium*, Rome, Superiorum facultate, vol. 2, 1752].
331. Lanciani 1894 : Lanciani Rodolfo, « Disegni di antichità nella biblioteca di S. Maria di Eton », *Bullettino della commissione Archeologica Comunale di Roma*, vol. XXII, 1894, p. 164-187.

332. Lanciani 1895 : Lanciani Rodolfo, « Le Picturae antiquae cryptarum romanarum », *Bullettino della commissione Archeologica Comunale di Roma*, vol. XXIII, 1895, p. 165-192.
333. Lanciani 1897 : Lanciani Rodolfo, *Rovine e scavi di Roma antica*, Rome, 1985 [1^{ère} édition, *The ruins and excavations of ancient Rome*, Londres, Macmilan, 1897].
334. Lanciani I à VII : Lanciani Rodolfo, *Storia degli scavi di Roma*, Rome, 7 vol., 1989-2002.
335. Lanzi 1795-1796 : Lanzi Luigi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, Remondini di Venezia, 2 vol., 1795-1796.
336. Laugier 2002 : Laugier Ludovic et Guimier-Sorbets Anne-Marie (avec la participation de), *De l'Égypte à Pompéi, Le cabinet d'antiques du duc d'Aumale à Chantilly*, (cat. exp. Chantilly, Musée Condé, 2002), Paris, 2002.
337. Laurie 1910 : Laurie Arthur Pillans, *Materials of the painters' craft, from the earliest times to the end of the seventeenth century*, Londres, 1910.
338. Lavagne 1983 : Lavagne Henri, « Piranèse, archéologue à la villa d'Hadrien », dans Lo Bianco Anna (éd.), *Piranesi e la cultura antiquaria : gli antecedenti e il contesto*, (colloque, Rome, 1979), Rome, 1983, p. 259-279.
339. Lavagne 1993 : Lavagne Henri, « Une peinture romaine oubliée », *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Antiquité*, vol. CV, n° 2, 1993, p. 747-777.
340. Lavagne 2000 : Lavagne Henri, Balanda Elisabeth de et Uribe Echeverria Armando, *Mosaïque, trésor de la latinité*, Paris, 2000.
341. Lavin Aronberg 1975 : Lavin Aronberg Marilyn, *Seventeenth century Barberini documents and inventories of art*, New-York, 1975.

342. Le Van 1987 : Le Van Nathalie, *Restauration d'une peinture romaine appartenant au musée du Louvre, « Figure féminine sur rinceaux »*, n° P 33, Diplôme de fin d'études IFROA, n.p., 1987.
343. Leander Touati 1998 : Leander Touati Anne-Marie, « Cavaceppi et Piranèse, marchands de marbres », dans Polignac François de et Raspi Serra Joselita (éd.), *La fascination de l'Antique, 1700-1770, Rome découverte, Rome inventée*, (cat. exp. Lyon, musée de la civilisation gallo-romaine, 1998-1999), Lyon, 1998, p. 127-130.
344. Legrand Ormesson-Peugeot 1990 : Legrand Catherine et Ormesson-Peugeot Domitille d' (éd.), *La Rome Baroque de Maratti à Piranèse, dessins du Louvre et des collections publiques françaises*, (cat. exp. Paris, musée du Louvre, Cabinet des dessins, 1990-1991), Paris, 1990.
345. Lenormand 1877 : Lenormand François, « Peinture conservée à Cortone », *Gazette Archéologique*, vol. III, 1877, p. 41-50
346. Leospo 1978 : Leospo Enrica, *La Mensa Isiaca di Torino, (Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire Romain)*, Leyde, 1978.
347. Levi 1914 : Levi Eugenia, « L'articolo sull'incausto di Ugo Foscolo », *La Bibliofilia*, vol. XV, 1914, p. 68-90.
348. Lewis 1961 : Lewis Lesley, *Connoisseurs and Secret Agents in Eighteenth century Rome*, Londres, 1961.
349. LIMC : *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich, Munich, 8 vol., 1981-1997.
350. Ling 1981 : Ling Roger, « Roman paintings and stucco reliefs in the Victoria and Albert Museum », *Papers of the British School at Rome*, vol. XLIX, 1981, p. 46-58.
351. Ling 1991 : Ling Roger, *Roman painting*, Cambridge, 1991.

352. Lioni 1731 : Lioni Ottavio, *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII*, Rome, Antonio de' Rossi, 1731.
353. Liverani 1999 : Liverani Paolo, « Les antiquités de la villa Adriana au Museo Pio Clementino du Vatican », dans Lavagne Henri et Gaffiot Jean-Charles (éd.), *Hadrien, trésors d'une villa impériale*, (cat. exp., Paris, Mairie du V^e arrondissement, 1999) Paris, 1999, p. 95-97.
354. Liverani Spinola 2003 : Liverani Paolo et Spinola Giandomenico, *Vatican, les mosaïques antiques*, Vatican, 2003.
355. Lloyd Williams 1994 : Lloyd Williams Julia, *Gavin Hamilton, (Scottish Masters, 18)*, Edinburgh, 1994.
356. Lombard 1913 : Lombard Alfred, *L'abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne, 1670-1742*, Paris, 1913.
357. Luschi 1992 : Luschi Licia, « Sante Bartoli e le pitture del Mausoleo », *Bollettino d'arte*, vol. LXXVII, n° 71, 1992, p. 1-14.
358. Lyons 1992 : Lyons Claire L., « The Museo Mastrilli and the culture of collecting in Naples, 1700-1755 », *Journal of the History of collections*, vol. IV, n° 1, 1992, p. 1-26.
359. Maffei 1748 : Maffei Scipione, *Tre lettere*, Vérone, Stamperia del Seminario, 1748.
360. Maiuri 1938 : Maiuri Amadeo, « Note su di un nuovo dipinto ercolanese », *Bollettino d'arte*, vol. XXXI, 1937-1938, p. 481-489.
361. Malme 1983 : Malme Heikki, « La *stufetta* del Cardinal Bibbiena e l'iconografia dei suoi affreschi principali », dans Contardi Bruno et Lilius Henrik (éd.), *Quando gli dei si spogliano, il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le*

altre stufe romane del primo Cinquecento, (cat. exp., Rome, Château Saint-Ange, 1984), Rome, 1983, p. 34-50.

362. Manazzale 1790 : Manazzale Andrea, *Viaggio da Roma a Tivoli : concernente le notizie più esatte de' monumenti illustri di quella città*, Rome, Antonio Fulgoni, 1790
363. Mancini 1956 : Mancini Giulio, [Adriana Marucchi et Luigi Salerno (éd.)], *Considerazioni sulla pittura*, Rome, 1956.
364. Mannlich 1910 : Mannlich Johannes Christian von, [Eugen Stollreither (éd.)], *Ein deutscher Maler und Hofmann, Lebenserinnerungen des Joh. Christian v. Mannlich, 1741-1822, nach der französischen Originalhandschrift*, Berlin, 1910.
365. Mansi 1997 : Mansi Maria Gabriella, « Per un profilo di Camillo Paderni », dans Capasso Maria (éd.), *Bicentenario della morte di Antonio Piaggio. Raccolta di studi*, (*Papyrologica Lupensia*, 5), Naples, 1997, p. 77-108.
366. Mansi Travaglione 2002 : Mansi Maria Gabriella et Travaglione Agnes, *La Stamperia reale di Napoli, 1748-1860, (I quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli, Série IX, 3)*, Naples, 2002.
367. Marchini Tintori 1962 : Marchini Giuseppe et Tintori Leonetto, « Problemi di restauro di affreschi », *Bollettino d'Arte*, vol. XLVII, 1962, p. 89.
368. Marcone 2003 : Marcone Anna, « Carlo Maratta », *Restauratori e restauri in archivio, vol. 1, Profili di restauratori italiani tra XVII e XX secolo*, dans Giuseppe Basile (éd.), *Quaderni dell'Archivio storico nazionale e banca dati dei restauratori italiani*, Florence, 2003, p. 83-91.
369. Marconi 1929 : Marconi Pirro, *La pittura dei Romani*, Rome, 1929.
370. Mariette I à VI : Mariette Pierre-Jean, *Abécédaire*, Paris, de Chennevières et de Montaiglon, 6 vol., 1851-1860.

371. Nisard I à II : Mariette Pierre-Jean, Caylus A. C. P. de Tubières Grimbard de Pestels de Levis, [Nisard Charles (éd.)], *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765), suivie de celles de l'abbé Barthélémy et de P. Mariette avec le même*, Paris, Firmin-Didot, 2 vol., 1877.
372. Mastrantonio 1985 : Mastrantonio M. C., Passalacqua F., Re I., Sbardella C., Sonnino E., *Domus Aurea, Storia dei restauri, ricerche e proposte di conservazione*, (Thèse de l'Istituto Centrale per il Restauro), Rome, 1985.
373. Maty 1755 : Maty Matthew, *Authentic memoirs of the life of Richard Mead*, Londres, J. Whiston et B. White, 1755.
374. Matz Duhn I à III : Matz Friedrich et Duhn Friedrich von, *Antike Bildwerke in Rom mit Ausschluss der grösseren Sammlungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 3 vol., 1881-1882.
375. Mazeas 1757 : Mazeas Abbé, « Concerning an Ancient Method of Painting, revived by Count Caylus », *Philosophical transactions*, Londres, vol. XLIX, n° 2, 1757, p. 652-655.
376. McAllister 2001 : McAllister Johnson W., « La gravure des peintures en cire, dites encore à l'encaustique ou inustion » , *Nouvelles de l'Estampe*, vol. CLXXVIII, 2001, p. 29-36.
377. McCarthy 1977 : McCarthy M. J., « Johann Heinrich Müntz, the roman drawings, 1749-1776 », *The Burlington Magazine*, vol. CXIX, n° 890, 1977, p. 335-340.
378. *Museum Meadianum* : Mead Richard, *Museum Meadianum sive Catalogus nummorum veteris aevi monumentorum ac gemmarum... quae... Richardus Mead,... comparaverat*, Londres, A. Langford, 1755.

379. Mengs 1762 : Mengs Anton Raphael, [Modigliani Denise et Brugère Fabienne (éd.)], *Pensées sur la beauté et sur le goût dans la peinture*, Paris, 2000 [1^{ère} édition, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey*, Zürich, Heidegger, 1762].
380. Messineo 1991 : Messineo Gaetano, *La Via Flaminia da Porta del Popolo a Malborghetto*, Rome, 1991.
381. Messineo 2000 : Messineo Gaetano, *La tomba dei Nasonii*, (*Studia archeologica*, 104), Rome, 2000.
382. Meyboom 1979 : Meyboom P. G. P., « Some Nilotic scenes in Eighteenth century drawings of Roman wall paintings », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, Rome, vol. XLI, 1979, p. 59-65.
383. Michaelis 1882 : Michaelis Adolf, *Ancient marbles in Great Britain*, Cambridge, University Press, 1882.
384. Michaelis 1910 : Michaelis Adolf, « Das Grabmal der Nasonier », *Jahrbuch des Archäologischen Instituts*, vol. XXV, 1910, p. 101-126.
385. Michel 1984 : Michel Christian, « Les peintures d'Herculanum et la querelle des Anciens et des Modernes », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1984, p. 105-117.
386. Michel 1993 : Michel Christian, « La querelle des Anciens et des Modernes », *Antiquités imaginaires, la référence antique dans l'art occidental de la Renaissance à nos jours*, Paris, 1993, p. 43-58.
387. Michel O. 1981 : Michel Olivier, « L'Accademia », dans Ecole Française de Rome (éd.), *Le Palais Farnèse*, Rome, 2 vol., 1981, p. 567-609.

388. Michel O. 1983 : Michel Olivier, « Les péripéties d'une donation. La Forma Urbis en 1741 et 1742 », *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Antiquité*, vol. XCV, 1983, p. 997-1019.
389. Michel O. 1990 : Michel Olivier, « Les fouilles Farnèse dans les jardins du Palatin », dans Ecole Française de Rome et Soprintendenza Archeologica di Roma (éd.), *Gli Orti Farnesiani sul Palatino*, Rome, 1990, p. 187-223.
390. Mielsch 1975 : Mielsch Harald, *Römische Stuckreliefs, (Römische Mitteilungen, 21)*, Rome,
391. 1975.
392. Mielsch 1978 : Mielsch Harald, « Zur Stadtrömischen Malerei des 4. Jahrhunderts N. CHR. », *Mitteilungen des DAI, Römische Abteilung*, vol. LXXXV, 1978, p. 151-207.
393. Miller 1776 : Miller Anne Lady, *Letters from Italy, describing the manners, customs, antiquities, paintings, etc. of that country, in the years MDCCLXX and MDCCLXXI to a friend residing in France.*, Londres, E. and C. Dilly, 1776.
394. Miranda 1998 : Miranda Silvia, « La pittura funeraria attraverso la documentazione antiquaria », dans Barbet Alix (éd.), *La peinture funéraire antique : IVe siècle av. J.C.-IVe siècle ap. J.C.*, (colloque international, Saint-Romain-en-Gal, 1998), Paris, 1998, p. 181-187.
395. Mochi Onori 1998 : Mochi Onori Lorenza, *Palazzo Barberini, Origine e sistemazione del museo, (I dossier della Galleria Nazionale d'Arte Antica, I)*, Rome, 1998.
396. Montaignon I à XVIII : Montaignon Anatole de, *Correspondances des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, Paris, 18 vol., 1887-1912.
397. Montfaucon I à V et suppl. I à V : Montfaucon Bernard de, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, Florentin Delaulne, Hilaire Foucault,

Michel Clousier, Jean-Geoffroy Nyon, Etienne Ganeau, Nicolas Gosselin, Pierre-François Giffart, 15 vol., 1719-1724.

398. Montfaucon 1987 : Montfaucon Bernard de, [Galliano Anna (éd.)], *Voyage en Italie : Diarium Italicum, un journal en miettes*, (Biblioteca del viaggio in Italia, Testi), Genève, 1987.
399. Montiani Bensi 1985 : Montiani Bensi Maria Rosa et Bensi Paolo, « La cera e la paraffina nella pratica della conservazione dei dipinti murali nel XIX e XX secolo », dans Biscontin Guido et Angeletti Roberto (éd.), *Scienza e beni culturali, Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione e innovazione*, (colloque, Bressanone, 1986), Padoue, 1985, p. 53-67.
400. Moorman 1988 : Moorman H. M., *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*, Assen, 1988
401. Morcelli 1785 : Morcelli Stefano, *Indicazione antiquaria per la villa suburbana dell'eccellentissima cas Albani*, Rome, P. Giunchi, 1785.
402. Morghen Tronti 1950 : Morghen Tronti Anna Maria, « Un falso antico opera di Raffaello Mengs », *Commentari*, Florence, vol. 1, juin 1950, p. 109-111.
403. Moussinot 1748 : Moussinot, D'Arthenay (éd.), *Mémoire historique et critique sur la ville découverte au pied du Mont Vésuve*, Avignon, Hérissant, 1748.

Museum Meadianum : voir Mead

404. Müntz 1760 : Müntz J. H., *Encaustic*, Londres, (à compte d'auteur), 1760.
405. Mustilli 1960 : Mustilli D., « Falsificazione », dans Bianchi Bandinelli Ranuccio et Becatti Giovanni (éd.), *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Rome, 1958-1973.

406. Natali 1964 : Natali Giulio, *Il Settecento*, (*Storia letteraria d'Italia*, 6), Milan, 2 vol., 1964.
407. Nemilova 1986 : Nemilova Inna S., *The Hermitage, Catalogue of Western European Painting, French Painting, Eighteenth Century*, Moscou, 1986.
408. Nenci 1995 : Nenci Chiara, « L'encausto tra teoria ed empiria nell'Italia tardosettecentesca », dans Bossaglia Rossana, Sciolla Gianni Carlo et Terraroli Valerio (éd.), *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento*, Bergamo, 1995, p. 213-219.
409. Niccolini 1903 : Niccolini F., « Lettere inedite di Bernardo Tanucci a Ferdinando Galiani », *Archivio storico per le province napoletane*, 1903, p. 574-621 et p. 685-762.
410. Nicolò Solinas 1987 : Nicolò Anna et Solinas Francesco, « Cassiano dal Pozzo : Appunti per una cronologia di documenti e disegni (1612-1630) », *Nouvelles de la République des lettres*, vol. II, 1987, p. 59-110.
411. Nogara 1906 : Nogara Bartolomeo, « La presunta Byblis di Tor Marancia », *Ausonia*, vol. I, 1906, p. 51-55.
412. Nogara 1907 : Nogara Bartolomeo, *Le Nozze Aldobrandine, i paesaggi dell'Odissea, e le altre pitture murali antiche conservate nelle Biblioteca vaticana e nei musei pontifici*, Milan, 1907.
413. Nogara 1910 : Nogara Bartolomeo, *I mosaici antichi conservati nei palazzi pontifici del Vaticano e del Laterano*, Milan, 1910.
414. *Notizie* 1747 : *Notizie curiose intorno allo scoprimento della città di Ercolano vicino a Napoli*, Venice, Pietro Bassaglia, 1747.

415. *Notizie 1749 : Notizie intorno alla città sotterranea scoperta alle falde del monte Vesuvio*, Florence, G. P. Giovanelli, 1749 [traduction italienne de Moussinot 1748, par Giuseppe Pavini].
416. Oehler 1981 : Oehler Hansgeorg, « Das Zustandekommen einiger englischen Antikensammlungen im 18. Jahrhundert », dans Beck Herbert, *Antikensammlungen in 18. Jahrhundert*, Berlin, 1981, p. 295-310.
417. Pace 1979 : Pace Claire, « Pietro Santi Bartoli : drawings in Glasgow university library after roman paintings and mosaics », *Papers of the British School at Rome*, vol. XLVII, 1979, p. 117-155.
418. Pace 1999 : Pace Claire, « Un monument si beau et si rare : Drawings of the Tomb of the Nasonii formerly in the collection of Colbert », *Papers of the British School at Rome*, vol. LXVII, 1999, p. 323-352.
419. Pacia 1987 : Pacia Amalia, « Esotismo, cultura archeologica e paesaggio negli affreschi di Palazzo Colonna. », dans Elisa Debenedetti (éd.), *Ville e palazzi, illusione scenica e miti archeologici*, (*Studi sul Settecento romano*, 3), Rome, 1987, p. 125-179.
420. Paderni *Monumenti* : Paderni Camillo, *Monumenti Antichi Inediti*, s.l., s.n., s.d.
421. Paderni 1740 : Paderni Camillo, « Extract of two letters from Sign Camillo Paderni at Rome, to Mr. Allan Ramsay, Painter, in Covent-Garden, concerning some antient statues, Pictures and other curiosities, found in a subterraneous town, lately discovered near Naples. Translated from the Italian by Mr. Allan Ramsay, and sent by him to Mr. Ward, F. R. S. Prof. Rhet., Gresh », *Philosophical transactions*, vol. XLI, n°1, 1740, p. 484-489.
422. Paderni 1754 (1) : Paderni Camillo, « To Dr Mead, concerning the antiquities dug up from the antient Herculaneum », *Philosophical transactions*, vol. XLVIII, n° 1, 1754, p. 71-73.

423. Paderni 1754 (2) : Paderni Camillo, « Extract of a letter from Signor Camillo Paderni, to Dr Mead, concerning the antiquities dug up from Herculaneum, dated from Naples, Nov. 18, 1752. From the Italian », *Gentleman's magazine*, 1754, 261-262
424. Paderni 1755 : Paderni Camillo, « To Thomas Hollis », *Philosophical transactions*, vol. XLVIII, n° 2, 1755, p. 634-638 et p. 821-825.
425. Paderni 1756 : Paderni Camillo, « Extract of two letters to Thomas Hollis, concerning the late discoveries at Herculaneum », *Philosophical transactions*, vol. XLIX, n°1, 1756, p. 109-112.
426. Paderni 1757 : Paderni Camillo, « An account of the late discoveries of antiquities at Herculaneum to Thomas Hollis », *Philosophical transactions*, vol. XLIX, n° 2, 1757, p. 490-508.
427. Pagano 1994 : Pagano Mario, « Gli scavi di Ercolano nelle Memorie del Padre Piaggio », *Cronache Ercolanesi*, vol. XXIV, 1994, p. 147-152.
428. Pagano 2005 : Pagano Mario, *I primi anni degli scavi di Ercolano, Pompei e Stabia*, (Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei, 11), Rome, 2005.
429. Pampalone 1996 : Pampalone Antonella, « I volti della storia nelle caricature della collezione di Pier Leone Ghezzi », dans Debenedetti Elisa (éd.), *Artisti e Mecenate*, (Studi sul Settecento romano, 12), 1996, p. 95-129.
430. Pampalone 1997 : Pampalone Antonella, « I volti della storia nelle caricature della collezione di Pier Leone Ghezzi; parte seconda », dans Debenedetti Elisa (éd.), *Il '700 Disegnatore*, (Studi sul Settecento romano, 13), Rome, 1997, p. 83-140.
431. Panciroli 1725 : Panciroli Giulio, Cecconi Giovanni Francesco et Posterla Francisco, *Roma sacra e moderna*, Rome, Mainardi, 1725.

432. Pannuti 2000 : Pannuti Ulrico, « Incisori e disegnatori della stamperia reale di Napoli nel secolo XVIII. La pubblicazione delle Antichità di Ercolano », *Xenia Antiqua*, vol. IX, 2000, p. 151-178.
433. Panza 1990 : Panza Pierluigi, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento, (Ex fabrica. Cultura, storia e tecniche della conservazione. Sezione II, Storia, 3)*, Milan, 1990.
434. Pappaccio 1993 : Pappaccio Valerio, « Una memoria di Francesco La Vega sul restauro », *Cronache Ercolanesi*, vol. XXIII, 1993, p. 157-160.
435. Pappalardo Aoyagi 2003 : Pappalardo Umberto et Aoyagi Masanori, « Le Antichità di Ercolano esposte : biographical introduction », (*site internet, picture.l.u-tokyo.ac.jp*), 2003.
436. Paris 2001 : Paris Rita, « Antichità romane per il luogo d'arte e delle meraviglie », dans Lo Sardo Eugenio (éd.), *Athanasius Kircher, Il Museo del Mondo*, (cat. exp. Rome, Palazzo Venezia, 2001), Rome, 2001, p. 327-334.
437. Parker 1876 : Parker John Henry, *Tombs in and near Rome, (The Archaeology of Rome, 9)*, Londres, J. Murray, 1876.
438. Parker 1877 : Parker John Henry, *The catacombs, (The Archaeology of Rome, 12)*, Oxford, J. Parker, 1877.
439. Pascoli 1730-1736, I à II : Pascoli Lione, *Vite dei pittori, scultori e architetti moderni*, Rome, Antonio de' Rossi, 2 vol., 1730-1736.
440. Pavone 1997 : Pavone Mario Alberto, *Pittori napoletani del primo Settecento*, Naples, 1997.
441. Pedretti 1989 : Pedretti Carlo, « The forgotten bogus », *Achademia Leonardi Vinci*, vol. II, 1989, p. 147-149.

442. Peeters 2004 : Peeters Kris, « Bibliographie critique du Comte de Caylus », dans Cronk Nicholas et Peeters Kris (éd.), *Le comte de Caylus, les arts et les lettres*, (colloque international, Université d'Anvers et Voltaire Foundation, Oxford, 2000), Amsterdam, New-York, 2004, p. 277-363.
443. Peiresc 1989 : Peiresc Nicolas Claude Fabri de, [Lhote Jean-François et Joyal Danielle (éd.)], *Lettres à Cassiano dal Pozzo*, (*Amphion*, 3), Clermont-Ferrand, 1989.
444. Pelzel 1972 : Pelzel Thomas, « Winckelmann, Mengs and Casanova: A reappraisal of a famous eighteenth century forgery », *The Art Bulletin*, vol. LIV, 1972, p. 301-315.
445. Penna I à IV : Penna Agostino, *Viaggio pittoresco nella Villa Adriana*, Rome, P. Aureli, 4 vol., 1831-1836.
446. Pensabene 1990 : Pensabene Patrizio, « Testimonianze di Scavo del XVIII e del XIX secolo sul Palatino », dans Ecole Française de Rome et Soprintendenza Archeologica di Roma (éd.), *Gli Orti Farnesiani sul Palatino*, Rome, 1990, p. 17-60.
447. Pepper 1969 : Pepper S., « A rediscovered painting », *Apollo*, vol. XCI, 1969, p. 210.
448. Perrault I à IV : Perrault Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, J.-B. Coignard, 4 vol., 1688-1697.
449. Perrier 1645 : Perrier François, *Icones et segmenta nobilium signorum*, Rome, s.n., 1645.
450. Perrin 1982 : Perrin Yves, « Nicolas Ponce et la Domus Aurea de Néron : une documentation inédite », *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Antiquité*, vol. XLIV, n° 2, 1982, p. 843-891.
451. Philippot Mora 1977 : Philippot Paul, Mora Laura et Mora Paulo, *La conservation des peintures murales*, Bologne, 1977.

452. Philostrate *Galerie de tableaux* : Philostrate de Lemnos, [Bougot Auguste et Lissarrague François (éd.)], *Galerie de tableaux*, Paris, 1991.
453. Piaggio 1790 : Piaggio Antonio père, *I Piccioni, L'Inscrizione della porta della citta di Pompeja, Tavole di Ercolano, L'Orologia solare del museo Ercolanese, Candelabri, Caccia di Persano, Funerale*, [manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de Naples, Ms. IX. F. 51], n.p., 1790-1791.
454. *Pigments et colorants : Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen-âge*, IRHT, CRCDG, Equipe Etude des Pigments Histoire et Archéologie (éd.), (colloque international, Orléans, 1989), Paris, 1990
455. Pinelli 2000 : Pinelli Antonio, « L'indotto del Grand Tour settecentesco : l'industria dell'antico e del souvenir », *Ricerche di storia dell'arte*, vol. LXXII, 2000, p. 85-101.
456. Pinot de Villechenon 1990 : Pinot de Villechenon Marie-Noëlle, « Fortune des fresques antiques de Rome au XVIII^e siècle Pietro Santo Bartoli et le Comte de Caylus », *La Gazette des Beaux-Arts*, vol. CXVI, 1990, p. 105-115
457. Pio 1977 : Pio Niccolà, [Enggass Robert et Enggass Catherine (éd.)], *Le vite di pittori scultori et architetti*, (*Studi e Testi*, 278), Vatican, 1977.
458. Piranesi 1784 : Piranesi Gian-Battista, *Le Antichità romane*, Rome, Salomoni, 1784.
459. Pistolesi Guerra Vivo 1829 : Pistolesi Erasmo, Guerra Camillo et Vivo Tommaso de, *Il Vaticano descritto ed illustrato*, Rome, Società editrice, 1829.
460. Pline *Histoire naturelle* : Pline l'Ancien, [Croisille Jean-Michel et Dauzat Pierre-Emmanuel (éd.)], *La peinture*, (*Histoire naturelle*, vol. XXXV), Paris, 1997.

461. Pline le Jeune *Lettres* : Pline le Jeune, [Guillemin Anne-Marie (éd.)], *Lettres*, Paris, 2002.
462. Polignac 1993 : Polignac François de, « La fortune du colombarium », *Eutopia*, vol. I, 1993, p. 41-63.
463. Polignac 1998 : Polignac François de, « Fouilles et découvertes, collections et documentation : le tournant de la décennie 1720-1730 », dans Polignac François de et Raspi Serra Joselita (éd.), *La fascination de l'Antique, 1700-1770, Rome découverte, Rome inventée*, (cat. exp. Lyon, musée de la civilisation gallo-romaine, 1998-1999), Lyon, 1998, p. 26-29.
464. Pommier 2003 : Pommier Edouard, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris 2003.
465. Pomponi 1992 : Pomponi Massimo, « Alcune precisazioni sulla vita e la produzione artistica di Pietro Santi Bartoli », *Storia dell'arte*, vol. LXXIV, Florence, 1992, p. 195-225.
466. Pomponi 1993 : Pomponi Massimo, « Il restauro seicentesco della Piramide Cestia. Ricerche antiquarie e fortuna delle pitture », *Xenia Antiqua*, vol. II, 1993, p. 149-174.
467. Pomponi 1994 : Pomponi Massimo, « Collezionisti inglesi e artisti romani nel primo Settecento. Una lettera di Francesco Fernando d'Imperiali a Richard Topham », *Atti dell'accademia nazionale dei Lincei, rendiconti*, vol. V, n° 2, 1994, p. 259-269.
468. Pomponi 1996 : Pomponi Massimo, « Schedatura dei disegni del taccuino » et « La collezione del cardinale Massimo e l'inventario del 1677 », dans Buonocore Marco (éd.), *Camillo Massimo collezionista di antichità, fonti e materiali*, (*Xenia antiqua monografie*, 3), Rome, 1996, p. 73-87 et p. 92-57.
469. Porzio 2001 : Porzio Annalisa, « L'antico, opere recuperate », dans Lucia Caterina et Porzio Annalisa (éd.), *Quadretti cinesi di collezione borbonica : dalla*

Favorita di Napoli e di Palermo, , (cat. exp. Naples, Palazzo Reale, 2001), *Quaderni di Palazzo reale* 8, Naples, 2001.

470. Poulet (vente) : *Collection Poulet (Vente)*, Lyon, 7-11 mai 1883.
471. Pozzi 1977 : Pozzi Paolini Enrica, « Il museo in due secoli di vita », dans Soprintendenza Archeologica di Napoli (éd.), *Da Palazzo degli studi a museo archeologico*, Napoli, 1977.
472. Praz 1940 : Praz Mario, « Le Antichità di Ercolano », *Gusto neoclassico*, Florence, 1940, p. 61-78.
473. Prisco De Vecchi 1966 : Prisco Michele et De Vecchi Pierluigi (éd.), *L'opera completa di Raffaello*, Milan, 1966.
474. Procacci 1984 : Procacci Ugo, « Giudizi sfavorevoli, già espressi nel XVIII secolo, circa l'autenticità della Polimnia », in Maria Grazia Marzi Costagli et Luisa Tamagno Perna (éd.), *Studi di antichità in onore di Guglielmo Maetzke*, Rome, 1984, p. 647-655.
475. Prosperi Valenti 1993 : Prosperi Valenti Rodinò Simonetta, « I disegni di Casa Albani » , dans Elisa Debenedetti (éd.), *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del 700'*, (*Studi sul Settecento romano*, 9), Rome, 1993, p. 15-69.
476. Pucci 1993 : Pucci Giuseppe, *Il Passato Prossimo, la scienza dell'antiquità alle origini della cultura moderna*, (*Studi NIS archeologia*, 15), Rome, 1993.
477. Quarrie 1993 : Quarrie Paul, « Richard Topham of Windsor and his Library », *Eutopia*, vol. I, 1993, p. 9-24.
478. Ragghianti 1961 : Ragghianti Carlo Ludovico, « I falsi artistici », *Critica d'Arte*, vol. XLIII, 1961, p. 1-27.

479. Raspi Serra 1993 (1) : Raspi Serra Joselita, « Idea e scienza dell'antichità; Roma e l'Europa 1700-1770; essenza, ricerca », *Eutopia*, vol. II, n° 1, 1993, p. 3-8.
480. Raspi Serra 1993 (2) : Raspi Serra Joselita, « La Roma di Winckelmann e dei pensionnaires », *Eutopia*, vol. II, n° 2, 1993, p. 79-132.
481. Raspi Serra Polignac Themelly 1993 : Raspi Serra Joselita, Polignac François de, Themelly Alessandra, « Cronologia : 1726-1732 », *Eutopia*, vol. II, n° 1, 1993, p. 105-150.
482. Raspi Serra 1998 : Raspi Serra Joselita, « Fouilles, découvertes, personnages et débats » et « Caylus et les artistes », dans Polignac François de et Raspi Serra Joselita (éd.), *La fascination de l'Antique, 1700-1770, Rome découverte, Rome inventée*, (cat. exp. Lyon, musée de la civilisation gallo-romaine, 1998-1999), Lyon, 1998, p. 116-118 et p. 170-178.
483. Raspi Serra 2000 : Raspi Serra Joselita, *Ville e Palazzi di Roma, (Quaderni di Eutopia)*, Rome, 2000.
484. Raspi Serra 2002, I à IV : Raspi Serra Joselita, *Il primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane, ville e palazzi di Roma, 1756, (Quaderni di Eutopia n° 6)*, Rome, 4 vol., 2002-2004.
485. Reinach 1985 : Reinach Adolphe, [Rouveret Agnès (éd.)], *Recueil Milliet : textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris, 1985, [1^{ère} édition : Paris, C. Klincksieck, 1921].
486. *RPGR* : Reinach Salomon, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, Paris, 1922.
487. Requeno 1784 : Requeno y vives Vincenzo, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e de'romani pittori*, Venise, G. Gatti, 1784.

488. Requier 1754 : Requier Jean-Baptiste, *Recueil Général, historique et critique de tout ce qui a été publié de plus rare sur la ville d'Herculane*, Paris, Duchesne, 1754.
489. Restout 1771 : Restout Jean-Bernard, *Galerie Française ou portrait des hommes et des femmes célèbres qui ont paru en France*, Paris, J.-B. Collet de Messine, 1771.
490. Rice 1979 : Rice Danielle, *The Fire of the ancients : the encaustic painting revival, 1755 to 1812*, Ann Arbor, 1979 [microfilm].
491. Rice 1999 : Rice Danielle, « Jean-Jacques Bachelier et la redécouverte de la peinture à l'encaustique », dans Musée Lambinet (éd.), *Jean-Jacques Bachelier, Peintre du Roi et de Madame de Pompadour*, Paris-Versailles, 1999, p. 67-74.
492. Richardson G. 1795 : Richardson George, *Aedes Pembrochianae, a new account and description of the statues, bustos, relievos, paintings, medals, and other antiquities and curiosity in Wilton House*, Salisbury, Collins et Johnson, 1795.
493. Richardson 1728, I à III : Richardson Jonathan père et fils, *Traité de la peinture et de la Sculpture*, Genève, 1972 [1^{ère} édition : Amsterdam, H. Uytwerf, 3 vol., 1728].
494. Ridley 1991 : Ridley Ronald T., « Francesco Bartoli : a corrected obituary », *Storia dell'arte*, 1991, p. 195-198.
495. Ridley 1992 (1) : Ridley Ronald T., « A pioneer art-historian of the eighteenth century : the comte de Caylus and his Recueil », *Storia dell'arte*, 1992, p. 362-375.
496. Ridley 1992 (2) : Ridley Ronald T., « To protect the monuments : the Papal Antiquarian (1534-1670) », *Xenia antiqua*, vol. I, 1992, p. 117-154.
497. Ridolfi 1822 : Ridolfi Cosimo, « Lettera », *Antologia*, vol. VII, août 1822, p. 298.

RPGR : voir Reinach.

498. Robert 1901 : Robert Carl, « Skizzenbuch auf Schloss Wolfegg », *Mitteilungen des deutschen Archaeologischen Instituts*, vol. XVI, 1901, p. 16, 209-243.
499. Robert 1919 : Robert Carl, *Archaeologische Hermeneutik, Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin, 1919.
500. Rocheblave 1889 : Rocheblave Samuel Elie, *Essai sur le Comte de Caylus*, Paris, Hachette, 1889.
501. Rochette 1836 : Rochette Raoul, *Peintures antiques inédites*, Paris, Imp. Royale, 1836.
502. Rorro 1999 : Rorro Angelandreina, « Prime analisi chimiche sulle pitture murali antichi », dans Catalano Maria Ida et Prisco Gabriella (éd.), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, (colloque international, Naples, 1999), *Bollettino d'arte*, Rome, vol. speciale, 1999, p. 97-100.
503. Rosenberg 2005 : Rosenberg Pierre, *De Raphaël à la Révolution, Les relations artistiques entre la France et l'Italie*, (Bibliothèque d'art Skira), Milan, 2005.
504. Rossi Pinelli 1986 : Rossi Pinelli Orietta, « Scultura antica e restauri storici », dans Settis Salvatore (éd.), *Dalla tradizione all'archeologia, (Memoria dell'antico nell'arte italiana, 3)*, Rome, 1986, p. 183-250.
505. Rossignani 1967 : Rossignani Maria Pia, « Saggi sui restauri settecenteschi ai dipinti di Ercolano e Pompei », *Contributo dell'Istituto di Archeologia*, vol. I, 1967, p. 7-134.
506. Röttgen 1973 : Röttgen Steffi, « Storia di un falso: il Ganimede di Mengs », *Arte Illustrata*, vol. VI, n° 54, 1973, p. 256-270.

507. Röttgen 1977 : Röttgen Steffi, « Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann - Idee und Gestalt des Parnass in der Villa Albani », *Storia dell'arte*, vol. CV, n° 2, 1977, p.87-156.
508. Röttgen 1982 : Röttgen Steffi, « Alessandro Albani », dans Beck Herbert et Bol Peter Cornelis (éd.), *Forschungen zur Villa Albani, Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin, 1982, p. 123-152.
509. Röttgen 1983 : Röttgen Steffi, « Un ritratto allegorico di Lord Charlemont dipinto da Mengs, e alcune annotazioni sul rapporto tra Piranesi e l'ambiente neoclassico romano », dans Lo Bianco Anna (éd.), *Piranesi e la cultura antiquaria*, (colloque, Rome, 1979), Rome, 1983, p. 149-170.
510. Röttgen 2001 : Röttgen Steffi (éd.), *Mengs, a scoperta del neoclassico*, (cat. exp. Padoue, Palazzo Zabarella, 2001, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, 2001), Venise, 2001.
511. Ruggiero 1885 : Ruggiero Michele, *Storia degli scavi di Ercolano ricomposta su 'documenti superstiti*, Naples, Accademia reale delle scienze, 1885.
512. Rumpf 1953 : Rumpf Andreas, *Malerei und Zeichnung der klassischen Antike*, (*Handbuch der Archäologie, 4-1*), Munich, 1953.
513. Ruspi 1864 : Ruspi Carlo, *Metodo per distaccare gli affreschi dai muri e riportarli sulle telle proposto dal Cavalier Carlo Ruspi*, Rome, Ercole Ruspi, 1864.
514. Russel 1750 : Russel James, *Letters from a young painter abroad to his friends in England*, Londres, s.n., 2 vol., 1750
515. Saint-Non *Voyage pittoresque* : Saint-Non Jean-Claude Richard de, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, s.n., 2 vol., 1781-1786.

516. Saint-Non 1986 : Saint-Non Jean Amédée Richard de, Fragonard Jean-Honoré, [Rosenberg Pierre et Brejon de Lavergnée Barbara (éd.)], *Panopticon Italiano, un diario di viaggio ritrovato, 1759-1761*, Rome, 1986.
517. Sallier 1733 : Sallier Abbé, « Discours sur la perspective de l'ancienne peinture ou sculpture », *Histoire de l'Académie des inscriptions et des Belles Lettres*, 1733, p. 97-107.
518. Salvy 2001 : Salvy Gérard-Julien, *Guido Reni*, Paris-Milan, 2001.
519. Samber 1722 : Samber Robert, *Roma illustrata*, Londres, s.n., 1722.
520. Sannucci 1992 : Sannucci Paola, « Tecnica di esecuzione e dei distacchi degli affreschi di età romana », dans De Caro Stefano (éd.), *Alla ricerca di Iside*, Naples, 1992, p. 111-114.
521. Santa Maria Scrinari 1991 : Santa Maria Scrinari Valnea, *Il Laterano Imperiale; dalle « aedes Laterani » alla « Domus Faustae »*, (*Monumenti di antichità cristiana, série 2, 11-1*), Vatican, 1991.
522. Sartain 1885 : Sartain John, *On the antique painting in encaustic of Cleopatra : discovered in 1818*, Philadelphie, G. Gebbie and Co, 1885.
523. Scatozza Höricht 1982 : Scatozza Höricht Lucia Amalia, « Restauri alle collezioni del museo ercolanese di Portici », *Atti dell'Accademia pontaniana*, vol. XXXI, 1982, p. 495-540.
524. Schipa 1903 : Schipa M., « Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone », *Archivio storico per le province napoletane*, 1903, p. 625-684.
525. Schnapp 1993 : Schnapp Alain, *La conquête du passé, aux origines de l'archéologie*, Paris, 1993.

526. Schnapp 1998 : Schnapp Alain, « de Montfaucon à Caylus : le nouvel horizon de l'Antiquité », dans Polignac François de et Raspi Serra Joselita (éd.), *La fascination de l'Antique, 1700-1770, Rome découverte, Rome inventée*, (cat. exp. Lyon, musée de la civilisation gallo-romaine, 1998-1999), Lyon, 1998, p. 142-148.
527. Schnapp 2002 : Schnapp Alain, « La méthode de Caylus », dans Aghion Irène et Avisseau-Broustet Mathilde (éd.), *Caylus, Mécène du roi*, (cat. exp., Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2002), Paris, 2002, p. 53-63.
528. Schnapp 2003 : Schnapp Alain, « La cultura antiquaria nella Napoli del Settecento », *Bollettino d'Arte*, vol. *speciale*, 2003, p. 1-16.
529. Schoener 1889 : Schoener Reinhold, *Peinture grecque ancienne à l'encaustique sur ardoise représentant la Reine Cléopâtre se donnant la mort au moyen du serpent africain le « Naja »*, Paris, Jules Delorme, 1889.
530. Schreiber T., « Die Fundberichte des Pier Leone Ghezzi », *Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, 1892, p. 105-156.
531. Schröter 1982 : Schröter Elisabeth, « III. 3 Die Grisaillefresken des Niccolò Lapiccola », dans Beck Herbert et Bol Peter Cornelis (éd.), *Forschungen zur Villa Albani, Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin, 1982, p. 261-269.
532. Scott 2003 : Scott Jonathan, *The Pleasures of Antiquity, british collections of Greece and Rome*, New-Haven, 2003.
533. Sebastiani 1828 : Sebastiani Filippo Alessandro, *Viaggio a Tivoli*, Foligno, Tomassini, 1828.
534. Segala Sciortino 2003 : Segala Elisabetta et Sciortino Ida, *Domus Aurea*, Rome, 2003.
535. Serieys 1802 (1) : Serieys Antoine, *Lettres inédites d'Henri IV et de plusieurs personnages célèbres*, Paris, H. Tardieu, 1802.

536. Serieys 1802 (2) : Serieys Antoine, *Lettres de Paciaudi au Comte de Caylus*, Paris, H. Tardieu, 1802.
537. Séroux d'Agincourt 1823, I à VI : Séroux d'Agincourt Jean-Baptiste, *Histoire de l'art par les monuments*, Paris, Treuttel et Würtz, 6 vol., 1823.
538. Seznec 1949 : Seznec Jean, « Herculaneum and Pompeii in french literature of the Eighteenth century », *Archaeology*, vol. II, 1949, p. 150-158.
539. Sirri 1971 : Sirri Raffaele, « La cultura a Napoli nel Settecento », *Storia di Napoli*, vol. VIII, 1971, p. 165-310
540. Sloane 1740 : Sloane William, « An account of the discovery of the remains of a City under-ground, near Naples; communicated to the Royal Society by William Sloane, Esq. », *Philosophical transactions*, Londres, vol. XLI, n°1, 1740, p. 345-346.
541. Smith 1897 : Smith Arthur Hamilton, *A catalogue of Antiquities in the collection of the Earl of Yardborough at Brocklesby Park*, Londres, s.n., 1897.
542. Smith 1901 : Smith Arthur Hamilton, « Gavin Hamilton's letters to Charles Townley », *Journal of Hellenic Studies*, , 1901, vol. 21, p. 306-321.
543. Solin Volpe 1980 : Solin Heikki et Volpe Rita, « I graffiti della Domus Aurea », *Tituli, Miscellanea*, vol. 2, 1980, p. 81-93
544. Solinas 2000 : Solinas Francesco (éd.), *I segreti di un Collezionista; Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, (cat.exp. Rome, Galleria nazionale d'arte antica, Palazzo Barberini, 2000), Rome, 2000.
545. Sommervogel 1890 : Sommervogel Carlos (éd.), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Première partie : Bibliographie*, Bruxelles, O. Schepens, Paris, A. Picard, 1890

546. Musella 1993 : Musella Guida Silvana, « La Manifattura di Capodimonte. Storie, produzione e fonti documentarie », dans Pons Salabelle Ugo (éd.), *Porcellane di Capodimonte. La Real Fabbrica di Carlo di Borbone 1743-1759*, (cat. exp. Naples, 1993), Naples, 1993, p. 9-22.
547. Sorgoni 2002 : Sorgoni Tiziana, « Il restauro marattesco : progettazione e tecnica », dans Varoli-Piazza Rosalia (éd.), *Raffaello, la loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Milan, 2002, p. 297-327.
548. Smith 1996 : Smith R. R. R., [Anne et Marie Duprat (éd.)], *La Sculpture hellénistique, (L'univers de l'art)*, Paris, 1996.
549. Sotheby, *Catalogue of Egyptian, Greek and Roman antiquities; 27 mai*, Londres, 1929
550. Spence 1747 : Spence Joseph, *Polymetis or an Enquiry concerning the agreement between the work of the roman poets and the remains of the antient artists*, Londres, R. Dodsley, 1747.
551. Spenlé 2004 : Spenlé Virginie, « Eine chronologische Historie der Malerey in Gemählden. Vorschläge aus dem Jahre 1771 zu einer Neuordnung der Dresdner Gemäldegalerie », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. LXVII, 2004, p. 461-478.
552. Spon 1678 : Spon Jacob et Wheler Georges, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, Lyon, Antoine Cellier le fils, 3 vol., 1678.
553. Spon 1683 : Spon Jacob, *Recherches curieuses d'antiquités*, Lyon, Thomas Amaulry, 1683.
554. Spon 1685 : Spon Jacob, *Miscellanea eruditae antiquitatis in quibus marmora statuae, musiva, toreumata, gemmae, numismata, Grutero, Ursino, Boissardo, Reinesio... ignota... referuntur ac illustrantur cura et studio Jacobi Sponii...*, Lyon, Huguetan et Soc., 1685.

555. Stainton 1983 : Stainton Lindsay, « Hayward's list : british visitors to Rome, 1753-1775 », *Walpole Society Journal*, vol. XLIX, 1983, p. 3-36.
556. Strazzullo 1972 : Strazzullo Franco, « Tutela del Patrimonio artistico nel Regno di Napoli sotto i Borboni », *Atti dell'Accademia Pontaniana*, vol. XXI, 1972, p. 329-369.
557. Strazzullo 1976-1977 : Strazzullo Franco, *Le Lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta, (Biblioteca napoletana di storia e arte, 1-3)*, Galatina, 1976-1977.
558. Strazzullo 1980 : Strazzullo Franco, « Documenti per l'Ing. Rocco Alcubierre scopritore di Ercolano », *Atti della Accademia Pontaniana*, vol. XXIX, 1980, p. 263-296.
559. Strazzullo 1982 : Strazzullo Franco, *Settecento Napoletano, (Collana napoletana di studi e documenti in memoria del conte Giuseppe Matarazzo di Licosa, 1)*, Naples, 1982
560. Strazzullo 1991 : Strazzullo Franco, « Marcello Venuti scopritore di Ercolano », *Atti dell'Accademia Pontaniana*, vol. XL, 1991, p. 169-206.
561. Strazzullo 1998 : Strazzullo Franco, *Alcubierre-Weber-Paderni: un difficile « tandem » nello scavo di Ercolano-Pompei-Stabia, (Memorie dell'Accademia di archeologia lettere e belle arti in Napoli, XII)*, Naples, 1998.
562. Strazzullo Ajello 1979 : Strazzullo Franco et Ajello Raffaele, *Le manifatture d'arte di Carlo di Borbone, (Collana napoletana di studi e documenti in memoria del conte Giuseppe Matarazzo di Licosa, 2)*Naples, 1979.
563. Strong 1929 : Strong Eugenie, *Art in ancient Rome, (Ars una : species pille. General history of art)*, Londres, 1929.

564. Stukeley I à III : Stukeley William, [Lukis William Collings (éd.)], *The Family Memoirs of the Reverent William Stukeley, and the antiquarian and other correspondence of W. Stukeley*, Durham, Surtees Society, 3 vol., 1882-1887.
565. Sturla Listri 1999 : Sturla Alessandro et Listri Massimo, « A la redécouverte de la Domus Aurea », *Connaissance des arts*, 1999, p. 88-93.
566. Stutzinger 1983 : Stutzinger Dagmar, *Spätantike und frühes Christentum*, Francfort, 1983.
567. Suétone, Nero : Suétone, [Ailloud H. (éd.)], *Nero, Vie des douze Césars II*, Paris, 1932, L.VI, p.150-201.
568. Sutton 1981 : Sutton Denys, « Augustan Virtuosi - British collecting III » et « The Age of Sir Robert Walpole - British collecting IV », *Apollo*, vol. CXIV, 1981, p. 313-327 et p. 328-339.
569. Tanucci I à XIV : Tanucci Bernardo, [D'Addio M. (éd.)], *Epistolario*, Rome, 14 vol., 1980-2003.
570. Themelly 1993 : Themelly Alessandra, « Pier Leone Ghezzi tra « eruditione » e nuova scienza archeologica », *Eutopia*, vol. I, 1993, p. 65-89.
571. Titi 1763 : Titi Filippo, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Rome, Marco Pagliarini, 1763.
572. Tran Tam Tinh 1974 : Tran Tam Tinh Vincent, *Catalogue des peintures romaines du musée du Louvre*, Paris, 1974.
573. Trapp 1973 : Trapp Joseph Burney, « Ovid's Tomb », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. XXXVI, 1973, p. 35-76.

574. Travaglione 1997 : Travaglione Agnes, « Padre Antonio Piaggio. Frammenti biografici », dans Capasso Mario (éd.), *Bicentenario della morte di Antonio Piaggio, (Papyrologica Lupiensa)*, Lavello, 1997, p. 13-48.
575. Trombetta 1984 : Trombetta Vincenzo, « L'edizione delle antichità di Ercolano esposte », *Rendiconti dell'Accademia di arch. Lettere e Belli arti*, vol. LIX, 1984, p. 151-172.
576. Turnbull 1740 : Turnbull George, *A Treatise on Ancient Painting*, Londres, A. Millar, 1740, [réédition, Bevilacqua Mario (éd.), Minkoff reprints, Mayence, 1971].
577. Turnbull 1741 : Turnbull George, *A Curious Collection*, Londres, A. Millar, 1741.
578. Upham 1914 : Upham Francis Bourne, *Thomas Coke*, Londres, 1914.
579. Vagnucci 1744 : Vagnucci Niccolò, *Notti Corritane*, n.p., 1744.
580. Varoli-Piazza 2002 : Varoli-Piazza Rosalia, « In difesa del restauro dei dipinti », dans Varoli-Piazza Rosalia (éd.), *Raffaello, la loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Milan, 2002, p. 271-295.
581. Vasari 1985 : Vasari Giorgio, [Chastel André (éd.)], *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, (Bibliothèque Berger-Levrault)*, Paris, 1985.
582. Vassilika 1998 : Vassilika Eleni, *Greek and Roman Art*, Cambridge, 1998.
583. Venturini Papari 1931 : Venturini Papari Tito, « Méthodes de conservation des peintures anciennes », *Mouseion*, vol. XVI, 1931, p. 8-17.
584. Venuti C. 1791 : Venuti Curzio, *Saggi di dissertazioni accademiche pubblicamente lette nella nobile Accademia etrusca*, Cortone, 1791

585. Venuti 1748 : Venuti don Marcello de, *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città d'Ercolano ritrovata vicino a Portici, villa della Maestà del Re delle due Sicilie, distesa dal cavaliere marchese don Marcello de Venutii*, Venise, Bernabo et Lazzarini, 1748.
586. Vermeule 1955 : Vermeule Cornelius Clarkson, « Notes on a New Edition of Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain », *American Journal of Archaeology*, vol. LIX, 1955, p. 129-150.
587. Vermeule 1956 : Vermeule Cornelius Clarkson, « Notes on a New Edition of Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain, part II », *American Journal of Archaeology*, vol. LX, 1956, p. 321-350.
588. Vermeule 1959 : Vermeule Cornelius Clarkson, « Notes on a New Edition of Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain, part III », *American Journal of Archaeology*, vol. LXIII, 1959, p. 139-166.
589. Vermeule 1966 : Vermeule Cornelius Clarkson, *The Dal Pozzo Albani drawings of classical antiquities in the Royal Library at Windsor Castle*, (*Transactions of the American Philosophical Society*, 56-2), Londres, 1966.
590. Virgile Ambrogio 1763-1765, I à III : Virgile, [Ambrogio Antonio (éd.)], *Bucolica, georgica et Aeneis ex cod. mediceo-laurentiano descripta*, Rome, J. Zempel et V. Monaldi, 3 vol., 1763-1765.
591. Virgile *Enéide* : Virgile, [Perret Jacques (éd.)], *Enéide*, Paris, 1999.
592. Vitruve *De l'Architecture* : Vitruve, [Liou Bernard, Zuinghedau Michel et Marie-Thérèse Cam (éd.)], *De l'Architecture, livre VII*, Paris, 1995.
593. Vlad-Borelli 1957 : Vlad-Borelli Licia, « Il distacco di due pitture della Domus Transitoria con qualche notizia sulla tecnica di Fabullus », *Bollettino dell'Istituto centrale del Restauro*, vol. XXIX et XXX, 1957, p. 30-40.

594. Vlad-Borelli 2003 : Vlad-Borelli Licia, *Restauro archeologico*, Rome, 2003.
595. Waagen 1854 : Waagen Gustav Friedrich, *Treasures of Art in Great Britain*, Londres, J. Murray, 1854.
596. Waagen 1857 : Waagen Gustav Friedrich, *Galleries and Cabinet of Art in Great Britain*, Londres, J. Murray, 1857.
597. Waddy 1990 : Waddy Patricia, *Seventeenth century Roman Palaces*, Cambridge, 1990.
598. Walpole 1948 : Walpole Horace, [Lamy George L. et Bennett Charles H. (éd.)], *Correspondance with Thomas Gray, Richard West and Thomas Ashton*, New-Haven, Londres, 2 vol., 1948.
599. Walpole 2002 : Walpole Horace, [Moore Andrew et Doukelskaia Larissa Aleksandrovna (éd.)], *A capital collection : Houghton Hall and the Hermitage*, Londres, 2002.
600. Waterhouse 1958 : Waterhouse Ellis K., « Francesco Fernandi detto l'Imperiali », *Arte Lombarda*, vol. III, n° 1, 1958, p. 101-106.
601. Wattel de Croizant 1994 : Wattel de Croizant Odile, « L'enlèvement d'Europe : une scène marine pour *lithostroton* et *emblemata* », dans Johnson Peter, Ling Roger et Smith David John, *Fifth international colloquium on ancient mosaics, Journal of Roman Archaeology, suppl. series*, (colloque, Bath, 1987), Ann Arbor, 1994, p. 45-66.
602. Watts 1994 : Watts Teresa S., « J. H. Müntz, Horace Walpole and encaustic painting », *Apollo*, vol. CCCXLII, 1994, p. 37-43.
603. Weber 1996 : Weber Andrea, *Die Antike Sammlungen der W. Von Bayreuth*, (*Tuduv Studien, Schriften aus den Institut für Kunstgeschichte*, 67), Munich, Tuduv, 1996.

604. Weege 1913 (1) : Weege F., « Bemalte und vergoldete Stuckdecke der Domus Aurea », *Antike Denkmäler*, vol. III, 1912-1913.
605. Weege 1913 (2) : Weege F., *Das goldene Haus des Nero*, Jahrbuch des Instituts, vol. 28, 1913, p. 1-118.
606. Whitehouse 1976 : Whitehouse Helen, « The Dal Pozzo Copies of Palestrina Mosaic », *British Archaeological Reports*, Suppl. Series, n°12, 1976, p. 1-96.
607. Whitehouse 1992 : Whitehouse Helen, « Copies of roman paintings and mosaics in the paper museum their value as archaeological evidence », dans Jenkins Ian (éd.), *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, (*Quaderni puteani*, 2, 3), (conférence, Londres, British Museum, 1989), 1992, p. 105-121.
608. Whitehouse 1995 : Whitehouse Helen, « The Rebirth of Adonis » , *Papers of the British School at Rome*, vol. LXIII, 1995, p. 215-243.
609. Whitehouse 2001 : Whitehouse Helen, *Ancient mosaics and wallpaintings, the paper museum of Cassiano dal Pozzo*, (*The paper museum of Cassiano dal Pozzo, series A, antiquities and architecture*, 1), Londres, 2001.
610. Wilton Bignamini 1996 : Wilton Andrew et Bignamini Ilaria, *Grand Tour, the Lure of Italy in the Eighteenth Century*, (cat. Exp. Londres, Tate Gallery, 1996-1997 et Rome, Palazzo delle esposizioni, 1997), Londres, 1996.
611. Winckelmann 1760 : Winckelmann Johann Joachim, *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch*, Florence, Bonducci André, 1760.
612. Winckelmann 1764 : Winckelmann Johann Joachim, *Lettre de M. l'abbé Winckelmann à M. le comte de Brühl sur les découvertes d'Herculanum*, Dresde, Paris, N. M. Tilliard, 1764, [il s'agit de l'édition française des *Sendschreiben*, voir Winckelmann 1997].

613. Winckelmann 1821 : Winckelmann Johann Joachim, *Monumenti Antichi Inediti*, Rome, 1821, [1ère édition : Rome, *a spese dell'autore*, 1767].
614. Winckelmann *Werke* I à XVIII : Winckelmann Johann Joachim, [Fernow C. L. et Meyer Heinrich (éd.)], *Werke*, Dresde, G. Walther, 18 vol., 1808-1820.
615. Winckelmann *Briefe*, I à IV : Winckelmann Johann Joachim, [Diepolder Hans (éd.)], *Briefe*, Berlin, 4 vol., 1952-1957.
616. Winckelmann 1987 : Winckelmann Johann Joachim, [Moisy Sigrid, Sichtermann Hellmut et Tavernier Ludwig (éd.)], *Unbekannte Schriften : antiquarische Relationen und Beschreibung der Villa Albani*, München, 1987.
617. Winckelmann 1990 : Winckelmann Johann Joachim, [Mis Léon (éd.)], *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, 1990, [1^{ère} édition : *Gedanken*, Dresde et Leipzig, Walther, 1756].
618. Winckelmann 1994 : *Winckelmann Manuskript*, Accademia toscane di scienze e di lettere, la Colombaria, Studi CXXX, Florence, 1994.
619. Winckelmann 1997, I à III : Winckelmann Johann Joachim, *Herculanische Schriften*, [Bruer Stephanie-Gerrit et Kunze Max (éd.)], Mayence, 3 vol., 1997-2001. (vol. I, 1997 : *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen* [1ère édition allemande : Dresde, Walther, 1762; 1ère édition française : Huber Michaël (éd.), Paris, N. M. Tilliard, 1764]; vol. II, 1997 : *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen*; vol. III, 2001 : *Entwürfe und Rezensionen zu den Herculanischen Schriften*]
620. Winckelmann 2002 : Winckelmann Johann Joachim, [Rehm Walther, Kunze Max et Sichtermann Helmut (éd.)], *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Berlin, New-York, 2002.

621. Winckelmann 2005 : Winckelmann Johann Joachim, [Gallo Daniela et Tassel Dominique (éd.)], *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Paris, 2005. [1^{ère} édition : *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Walther, Dresde, 1764].
622. Winckelmann 2006 : Winckelmann Johann Joachim, [Décultot Elisabeth (éd.)], *De la description*, Paris, 2006.
623. Wirth 1929 : Wirth F., « Römische Wandmalerei vom untergang Pompejis bis Hadrian », *Römische Mitteilungen*, vol. XLIV, 1929, p. 91-166.
624. Worsley 1794, I à II : Worsley Richard Sir, *Museum Worsleyanum*, Londres, Shakespeare Press, W Bulmer & Co, 2 vol., 1794.
625. Wright 1730 : Wright Edward, *Some observations made on travelling made in the years 1720, 1721 and 1722*, Londres, T. Ward et E. Wicksteed, 1730.
626. Yavchitz 1980 : Yavchitz Sylvie, *Essai de reconstitution des collections du Bailli de Breteuil pendant son ambassade à Rome (1758-1777)*, [mémoire de l'Ecole du Louvre], n. p., 1978-1980.
627. Zander 1958 : Zander Giuseppe, « La Domus Aurea : nuovi problemi architettonici », *Bollettino del centro di studi per la storia dell'architettura*, 1958, p. 47-64.
628. Zani 2003 : Zani Pietro, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Villiers-sur-Marne, 28 vol., 2003, [1^{ère} édition, Parme, Tipografia ducale, 28 vol., 1819-1822].
629. Zanni 1993 : Zanni Nicoletta, « Lettere di Camillo Paderni ad Allan Ramsay : 1739-1740 », *Eutopia*, vol. II, n° 2, 1993, p. 65-77.
630. Zannoni 1822 : Zannoni Abbé, « Appendice alla lettera del marchese Ridolfi », *Antologia*, vol. VII, septembre 1822, p. 491.

631. Zevi 1980 : Zevi Fausto, « Gli scavi di Ercolano », dans *La civiltà del 700' a Napoli*, (cat. exp. Naples, Musée de Capodimonte), Florence, vol. II, 1980, p. 58-68.
632. Zevi 1981 : Zevi Fausto, « La storia degli scavi e della documentazione », dans Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (éd.), *Pompei 1748-1980, i tempi della documentazione*, Rome, 1981, p. 11-21.
633. Zevi 1988 : Zevi Fausto, « Gli scavi di Ercolano », dans Ajello Raffaele (éd.), *Le Antichità di Ercolano*, Naples, 1988, p. 9-38.
634. Ziegler 1994 : Ziegler Christiane, « La Table isiaque de Turin (dite Mensa Isiaca ou Bembina) », dans Humbert Jean-Michel, Pantazzi Michael et Ziegler Christiane (éd.), *Egyptomania : l'Égypte dans l'art occidental 1730-1930*, (cat. exp. Paris, Musée du Louvre, 1994 et Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 1994), Paris, Ottawa, 1994, p. 64-66.
635. Zoega 1808 : Zoega Giorgio, *Li bassirilievi antichi di Roma incisi da Tommaso Piroli colle illustrazioni di Giorgio Zoega*, Rome, F. Bourlié, 1808.

Recueils de dessins consultés

636. Capp. 284 et 285 : Codex Capponiana 284 et 285 conservés à la Bibliothèque apostolique Vaticane.
637. Capp. 293 : Codex Capponiana 293 conservé à la Bibliothèque apostolique Vaticane : correspondance du marquis de Capponi.
638. Ghezzi, *Ottob. Lat.* : *Ottobiano Latino*, 3108, recueil de dessins de Pier Leon Ghezzi, conservés à la Bibliothèque apostolique Vaticane.
639. Album Ango : Recueil de dessins reproduisant les oeuvres de la collection du Bailli de Breteuil, n. p., 1770, conservé au château de Breteuil.

640. *Recueil Topham*: recueil de dessins d'antiquités conservés à la bibliothèque d'Eton College.
641. *Ornati* : recueils de gravures non publiées destinées aux *Antichità di Ercolano*, conservés à la bibliothèque du musée archéologique national de Naples.

Index des noms propres

A

Adam, Robert : 75, 109, 116, 171.

Adam, James : 113, 171.

Albani, Alessandro : 111 à 116, 122, 167 à 173, 179, 197, 199, 217, 218, 220, 232, 253 à 256, 348.

Alcubierre, Don Rorro de : 133 à 135, 137, 139, 142 à 144, 148, 149, 161, 233, 242, 245, 299, 301.

Altieri, Gaspare : 42, 291.

Ambrogio : 256, 338, 339.

Archinto, Alberico : 197, 209, 210, 228, 348.

Arthenay (D') : 140, 148, 149, 151.

B

Barthélemy, Jean-Jacques : 52, 99, 102, 156, 157, 159, 165, 194, 197 à 200, 204 à 207, 210, 211, 213, 217, 317, 318, 323, 326.

Bartoli, Francesco : 17, 72 à 78, 80, 81, 84, 90, 102, 122, 123, 129, 169, 175, 176, 180, 185, 231, 252, 313.

Bartoli, Pietro Santo : 15, 17, 27 à 32, 36, 37, 40 à 45, 47, 53, 54, 56, 60, 63 à 74, 77, 83, 85, 88 à 93, 96, 100 à 103, 105, 107, 110 à 116, 125, 129, 175, 184, 188, 196,

202, 205, 206, 232, 233, 265, 267, 303, 313, 314.

Bayardi, Ottavio Antonio : 156, 157, 230.

Bayreuth, Wilhelmine, margrave de : 198 à 200, 204, 207.

Bellori, Gian Pietro : 28 à 31, 33, 34 39 à 42, 44, 45, 50, 53, 64 à 67, 69, 71, 83 à 90, 118, 119, 125, 129, 174, 181, 184, 186, 196, 266, 290, 291, 296.

Bernardinis Agapito de : 79

Bianchini Francesco : 75, 76, 111, 112, 152, 168.

Bianconi, Gian Ludovico : 161, 199, 207, 216, 217, 223, 247, 249, 330.

Bonito Giuseppe : 235

Bottari Giovanni Gaetano : 105, 114, 117, 119, 182, 226, 304, 305.

Breteuil, bailli de : 16, 225, 325, 337.

Brettingham, Matthew : 170, 172, 173, 178, 199.

Brosses, Président de : 46, 132, 134 à 136, 140, 145, 146, 148, 170, 178, 298.

C

Campiglia, Gian Domenico : 54, 81, 82, 245.

Canart, Giuseppe : 138 à 144, 153, 159,

I.

160, 162, 183, 231, 232, 234, 235, 242, 245, 299 à 301, 322, 323.

Capitelli Bernardo : 35, 37.

Capponi, Alessandro : 111, 112, 168, 179, 197, 296, 306, 313.

Casanova, Giovanni Battista : 16, 62, 246 à 252, 257, 258, 338, 346.

Cavaceppi, Bartolomeo : 173, 178.

Caylus, Comte de : 14, 17, 27, 53, 61 à 63, 67, 75, 84, 90, 96 à 105, 109, 148, 150, 151, 157, 158, 160, 162, 165, 181, 186 à 188, 191 à 207, 210 à 214, 216, 218 à 221, 223 à 226, 228, 233 à 240, 243, 251, 252 à 254, 256 à 260, 268 à 284, 287, 290, 302, 304, 307, 311, 312, 314, 315, 317, 318, 320 à 326, 328, 333, 336 à 338, 341, 344, 345.

Chiari, Tommaso : 54, 55, 107, 108, 304.

Clerk, Sir John : 82, 121.

Clerk, Alexander : 82.

Cochin, Charles-Nicolas : 101, 145, 149 à 151, 191 à 193, 196, 198, 203 à 205, 218, 224, 274, 275, 282, 306.

Coke, Sir Thomas, comte de Leicester : 73, 170, 172, 173, 178, 199.

Contucci, Contuccio : 197 à 199, 204, 206, 211, 216, 217, 224 à 228, 231, 232, 235, 256, 257, 317, 339, 348.

Cunningham, Alexander : 81 à 83, 91 à 94, 125, 126, 267.

D

Dal Pozzo : 28 à 30, 35, 37, 38, 40, 48, 49, 52 ? 56, 58, 59, 62, 66, 67, 84 à 86, 112, 113, 167, 171, 295.

Dawkins, James : 260, 315, 317.

De Hollanda : 24, 26, 36, 58, 66, 70.

Dubos, Jean-Baptiste : 40, 42, 50, 53, 54, 59, 61, 67, 103, 104, 108, 126, 127, 131 à 133, 175, 179, 180, 185 à 187, 189, 289 à 291, 304.

F

Félibien, André : 12, 34, 57, 64, 94, 120, 193, 266 à 268.

Fernandi, Francesco (l'Imperiali) : 72 à 74, 80 à 83, 93, 94, 160, 267.

Feti, Domenico : 107, 108.

Ficoroni, Francesco : 77, 84, 168 à 170, 173, 177, 178, 197, 255, 292, 296, 297.

Fontaine, Sir Andrew : 255.

Franchini, Giulio, abbé : 196, 208.

Francione, Giovanni : 49, 50, 107, 108.

Frezza, Girolamo : 54.

G

Galiani, abbé : 139, 151, 219, 220, 238.

Gallimard, Claude Olivier : 155.

Gualtieri, Filippo : 77, 177.

Guerra, Giuseppe : 3, 4, 10, 14, 15, 18, 19, 101, 115, 200, 206, 208 à 233, 241, 243, 245, 246, 250, 251, 253, 257, 259, 260, 311, 313 à 315, 317 à 327, 330, 334 à 336, 338, 341, 343, 346 à 349.

H

Hamilton, Gavin : 93, 172 à 174.

Hollis, Sir Thomas : 164, 200, 231, 301.

Howard, Henry : 178.

I

Imperiali : voir Fernandi.

J

Jenkins, Thomas : 66, 172, 174.

L

La Chausse, Michelange de : 72, 77, 78, 90, 129, 175, 180, 185.

La Condamine, Charles-Marie : 198, 199, 205 à 208, 211, 213, 221, 222, 257, 314, 315, 318, 321, 323 à 326.

Louis, Victor : 252.

M

Mancini, Giulio : 85 à 87.

Mann, Horace : 170, 173.

Mannlich, Johann Christian von : 181, 182, 322.

Maratta, Carlo : 55, 77, 94, 108, 117 à 119, 218, 303, 304.

Massimi, Camillo : 28, 29, 36, 41, 42, 46, 47, 58, 66, 69, 84, 86, 88 à 90, 93, 110 à 112, 114, 115, 125, 128, 180, 291.

Mazzocchi : 156, 235.

Mead, Doctor Richard : 66, 81, 82, 91, 93, 94, 114, 121, 122, 124 à 129, 161, 164, 165, 179, 180, 183, 231, 242, 243.

Mengs, Anton-Raphael : 113, 171, 192, 199, 204, 246 à 250, 328 à 330, 334, 346.

Müntz, Johann Heinrich : 281, 282.

Mynde : 92

N

Natoire, Charles-Joseph : 204.

Nollekens, Joseph : 174.

P

Paciaudi, Paolo Maria : 27, 61 à 63, 96, 98 à 100, 109, 146, 158, 160, 163, 199, 200, 206, 207, 210 à 214, 218 à 220, 222, 224 à 226, 228, 235 à 240, 251 à 254, 256 à 260, 281, 302, 324, 336, 341.

Paderni, Camillo : 18, 82, 83, 91 à 93, 95 à 97, 124 à 128, 136, 140 à 145, 147, 153, 155, 159 à 165, 189, 208, 210, 215, 217, 229 à 232, 237, 238, 241, 242, 245, 298, 301, 348.

Parme, duc de : 30, 61, 66, 75, 169.

Passionei, Domenico : 127, 196, 199, 218, 232.

Peiresc, Nicolas Claude Fabri de : 34, 35, 48, 49.

Piaggio, Antonio : 10, 18, 139, 147, 161 à 163, 165, 205, 207, 208, 210, 214, 215, 217, 223, 224, 227 à 232, 238, 242, 245, 299, 320 à 323, 326.

Piccini, Gaetano : 17, 47, 74, 76 à 80, 112, 121 à 123, 127, 128, 223, 231, 252, 313, 347.

Piranèse, Gian-Battista : 174, 182.

Porta, Giovanni : 138.

R

Ramsay, Allan : 82, 83, 91 à 93, 125, 140 à 144, 164.

Richardson, Jonathan : 26, 40, 46, 50, 52, 54, 56 à 58, 60, 62, 75, 76, 94, 117 à 119, 123, 133, 179 à 181, 290, 304.

Robert, Hubert : 252.

Rubens : 34, 35, 50, 186.

S

Saint-Non, Jean Amédée Richard de : 161, 192, 193, 299, 300, 306.

Solimena, Francesco : 152, 155, 221, 222.

Soufflot : 150, 196, 205, 239.

Stainville, de : 198, 199.

Stosch, baron de : 114, 168, 170, 248, 249.

Stuart, Jacques III, 80, 170.

T

Talman, John : 73, 78, 80, 81.

Turnbull, George : 15, 39, 52, 54, 55, 78, 84, 90 à 96, 103, 124 à 128, 141, 160, 173, 183, 187, 193, 194, 245, 304.

V

Vandières, Monsieur de : 149, 196.

Venuti Marcello : 112, 134, 135, 137, 141, 143, 144, 147, 149, 151 à 153, 189, 243, 244 à 246, 299 à 301, 306, 327, 338.

Venuti, Ridolfino : 111, 112, 168, 175, 178, 199 204.

W

Walpole, Sir Horace : 141, 159, 281.

Winckelmann, Johann Joachim : 14 à 16, 39, 40, 42, 49, 50, 54, 61, 62, 95, 96, 105, 111, 113 à 115, 117, 119, 135, 139, 145, 158, 160 à 162, 166, 167, 168, 172, 175, 178 à 180, 192, 194, 196 à 200, 207, 210, 216 à 227, 242, 246 à 255, 257, 258, 268, 269, 280, 292, 304, 307, 314, 328 à 330, 338, 341, 346.

Wood, Robert : 317.

Worsley, Sir Richard : 339.

Z

Zarillo, abbé : 227, 235, 256.

Zuccari, Federico : 33, 47, 295.

Index topographique

H

Herculanum : 48, 63, 90, 92, 97, 112, 114, 115, 131, 133 à 135, 140, 142, 144 à 147, 149, 152, 154, 155, 157, 159, 229, 233, 234, 236, 239, 240, 242, 244, 245, 258, 259, 262, 268, 269, 286, 287, 293, 298, 299, 305, 309, 314, 324, 336, 338.

N

Naples : 10, 14, 18, 33, 61, 62, 72, 75, 83, 84, 109, 116, 131 à 134, 137, 140, 142, 144 à 149, 151, 153 à 157, 159, 161 à 163, 165, 166, 195, 196, 199 à 201, 203 à 205, 207 à 211, 213, 215 à 221, 223 à 242, 244 à 246, 250, 297, 299 à 302, 307, 322, 323, 328, 334, 338, 349.

P

Palmyre : 216, 257, 260, 317, 323, 336.

Pompéi : 109, 114 à 117, 119, 131 à 135, 137, 146, 147, 152, 153, 161, 165, 183, 189, 199, 200, 251, 261, 262, 268, 269, 280 à 283, 286, 287, 293, 305, 309, 310, 314, 333, 340, 346.

Portici : 45, 83, 101, 115, 117, 132 à 135, 138, 139, 142, 144 à 149, 152 à 155, 159 à 161, 190 à 193, 195, 202 à 204, 207, 215 à 217, 219, 224, 229, 231, 233 à 237, 239,

241, 242, 245, 273, 299, 306, 307, 324, 329.

R

Rome

Bains d'Auguste (voir *Domus Transitoria*)

Bains de Constantin : voir *Palais Rospigliosi*

Bains de Livie : 169, 342.

Domus Aurea : 22 à 27, 32, 33, 36, 37, 41 à 44, 69, 71, 85, 86, 88, 92, 108, 114, 135, 181, 185, 202, 264, 288, 289, 339, 342.

Domus Transitoria : 31, 75, 92, 139, 141, 228, 229, 298, 299, 313.

Mausolée des Gordiens : 70.

Palais Barberini : 38, 40, 48 à 50, 52 à 55, 84, 85, 92, 93, 108, 123, 173, 292, 295.

Palais Rospigliosi : 46, 47, 78, 79, 81, 84, 91, 92, 122, 127, 128, 180.

Palestrina : 52, 55, 79, 122.

Saint-Grégoire : 29, 74, 85, 86, 88.

Saint-Jean de Latran : 39, 41.

Santo Stefano Rotondo : 76, 79.

Sette Sale : 24, 32, 41, 48, 113, 114, 202.

Tombeau des Nasonii : 30, 42, 56, 68, 69, 88, 90, 96, 100, 110, 111, 113, 114, 116, 129, 152, 180, 184, 196, 266, 290, 291, 297.

Vigna Moroni : 74, 77, 84, 112, 297.

Villa Albani : 111, 113, 114, 167, 171, 172, 196, 209, 218, 248, 256, 269, 320.

Villa d'Hadrien : 41, 93, 174, 181, 182, 208, 254, 331, 336, 337, 339.

Index des œuvres

A

Apollon et Marsyas : 25, 142, 334.

Amazone et Guerrier : 43, 121.

Amour chasseur : 196, 203, 205, 272.

Amour endormi : 123, 124.

Athlète : 15, 93, 127, 128, 319.

Auguste et sa cour : 15, 93, 114, 125 à 128, 179, 231, 316, 319.

C

Cléopâtre : 316, 331, 332, 335, 337, 340.

D

Dea Barberini : 39 à 41, 47, 49, 51, 53 à 55, 96, 110, 295.

E

Esculape : 121, 122, 124, 127, 128.

F

Fête en l'honneur de Vénus : 313, 338.

Figure féminine avec modius : 41, 48, 93, 125.

Figures féminines sur rinceaux : 200, 231.

G

Glaucos : 41, 48, 93, 125, 128.

Glaucos et Scylla : 16, 339, 340.

Guerrier : voir Amazone.

Guerrier grec : 4, 101, 196, 201 à 203, 205, 206, 218, 232, 233, 313, 314, 319 à 321, 324, 326, 337, 343, 347.

H

Hélène cachée derrière la statue de Minerve : 338.

I

Incendie de Troie : 338.

J

Junon qui appelle Alecto de l'enfer : 313, 338.

Jupiter et Ganymède : 10, 246 à 250, 328, 329, 334, 337, 341.

M

Mort de Pallas : 215, 228, 313, 319 à 321, 323, 338.

Mosaïque de Palestrina : 51, 52, 56, 78, 79, 108, 209, 315.

Muse de Cortone : 10, 231, 243 à 246, 255, 327, 328, 332, 335, 337, 338, 341.

N

Naissance d'Adonis : 113, 114.

Noces Aldobrandines : 33 à 35, 37, 42, 43, 46, 47, 57, 59, 62, 84 à 88, 91, 107, 183, 184, 188, 189, 193, 265, 290, 295.

O

Oiseau (Sydon) : 272, 307.

P

Parque Atropos : 49, 52, 53, 56, 96, 123, 128, 319, 347.

Paysage Barberini : 31, 38, 48 à 51, 54, 60, 86 à 88, 110, 291, 292.

Pêcheur sur la grève : 212, 213, 218, 272, 307.

Putti et rinceaux : 53.

S

Sacrifice à mars : 115, 196, 199, 208, 218, 220, 228, 313, 320, 338.

Satyre Barberini : 173.

Scène d'épousailles : 15, 228, 313, 320, 321, 324.

Scène d'offrande : 61, 213, 272.

Scène égyptisante : 13, 18, 225, 228, 313 à 315, 318, 320 à 323, 325, 326, 336, 337, 343, 344, 347.

Sept divinités : 121, 122, 124, 127, 128.

Soldat mort : 338.

Statue de Pallas : 15, 228, 313, 320, 321, 324.

V

Vénus Barberini : 53 à 55, 96, 107, 119, 218, 304.

