

Séance publique de 2 avril 2012

Les musées dans la Rome antique

par Michel GAYRAUD

MOTS CLÉS

Musées antiques - Butin romain - Copies d'œuvres grecques - Temples romains - Paulo Giovio.

RÉSUMÉ

Aucun bâtiment de la Rome antique ne s'appelle "musée". Cette dénomination n'apparaît qu'au début du XVI^e siècle avec Paulo Giovio. Les collections de statues et de tableaux sont abondantes. Elles viennent des butins ramenés des campagnes militaires des trois derniers siècles avant J.C., dans le bassin oriental de la Méditerranée (Syrie, Macédoine, Grèce, Asie Mineure). Les statues et tableaux sont placés dans des lieux ouverts au public et généralement gratuits : temples, portiques, thermes. L'organisation spatiale est soignée, la conservation et la restauration sont attentives. Les empereurs ont créé une administration hiérarchisée.

Si on définit un Musée comme un lieu conservant des œuvres maintenues hors du circuit, soumis à une protection spéciale et aménagé pour l'exposition au regard, l'Antiquité romaine n'a pas connu de Musée. Ou plutôt elle a connu la chose sans le nom, et le nom sans la chose.

La chose sans le nom puisque les auteurs anciens qui énumèrent les statues ou tableaux exposés à Rome, désignent les bâtiments où ils sont visibles par des noms d'architecture précis : temple, portique, théâtre, bibliothèque, thermes. Ainsi Pline l'Ancien dans les livres XXXIV, XXXV et XXXVI de l'*Histoire Naturelle*, consacrés respectivement aux métaux et aux statues de bronze, aux pigments et aux tableaux, aux pierres et aux sculptures de marbre, indique à plusieurs reprises l'emplacement que telle ou telle œuvre d'art occupait à Rome de son temps. Par exemple, pour les statues, l'Hercule de Myron dans le temple d'Hercule Pompéien (XXXIV, 57), l'Apoxyomène de Lysippe aux thermes d'Agrippa (§62), l'escadron d'Alexandre par Lysippe au portique de Metellus (§64). Et pour les tableaux : Hercule vu de dos par Apelle dans le temple de Diane (XXXV, 94), un Vieillard donnant des leçons de lyre à un jeune garçon par Aristide de Thèbes dans le temple de la Bonne Foi (§100). Rarement Pline cherche un mot générique, et en ce cas il ne trouve qu'un banal *monumentum*. Les bâtiments qui accueillent des œuvres d'art gardent donc leur dénomination d'origine. Bien sûr, l'afflux d'objets d'art put à la longue changer leur fonction. Par exemple, des temples perdent progressivement leur fonction religieuse pour ne devenir que des réceptacles d'œuvres. A l'inverse, dans

d'autres cas, comme les thermes ou les portiques, la présence d'œuvres d'art participe à la fonction du bâtiment tournée vers la détente ou la promenade. En ce cas, la décoration concourt au délassement.

Le nom sans la chose puisque le mot "musée" (*mouseion*) dans l'Antiquité gréco-romaine avait un sens précis : c'était un lieu voué aux Muses, filles d'Apollon, divinités tutélaires de la vie de l'esprit et de la méditation. C'est en ce sens que le nom de Musée fut donné, en 290 av. J.C. à Alexandrie, au monument initié par Demetrios de Phalère, élève d'Aristote, et par Ptolémée I^{er} qui réunissait des savants et des écrivains de toutes disciplines, nourris gratuitement et exemptés d'impôts, menant ici une vie communautaire avec observatoire, laboratoire et bibliothèque. C'est dans ce même sens que Pline le Jeune, au II^e siècle apr. J.C. put dire de sa villa des Laurentes, près d'Ostie, où il s'adonnait à la lecture, à la composition et à la méditation, qu'elle était un "*mouseion*, sanctuaire des Muses, vrai et solitaire" (Ep. I, 9, 6).

C'est à l'époque de la Renaissance que le nom et la chose ont coïncidé. En ce sens, l'inventeur du Musée est Paulo Giovio, Paul Jove, né en 1486 et mort en 1552, qui fut évêque de Nocera, près de Salerne, médecin et familier des papes Léon X et Clément VII, ce qui lui permit entre autres d'assister au couronnement de Charles Quint. Après une vie itinérante, il se retira en 1549 sur les bords du lac de Côme, sa ville natale. C'est là qu'il avait entrepris dès 1538 la construction d'une villa qu'il appela Museo pour y rassembler une importante collection de tableaux, d'objets d'art et de mobilier. Parmi les tableaux figuraient environ 400 portraits d'hommes illustres, dans la tradition antique du *De viris illustribus*, hommes crédités d'un rôle actif incitant à l'émulation, comme l'avait écrit Salluste dans sa *Guerre de Jugurtha* (IV, 5-6) : "Le souvenir des grandes choses accomplies jadis fait briller dans le cœur des hommes une flamme inextinguible tant que leur propre gloire ne parvient pas à égaler celle de leurs prédécesseurs". Cette collection est connue par l'ouvrage de Paul Jove "*Elogia virorum bellica virtute illustrium*", en sept livres, dédié en 1546 à Come I^{er} de Médicis, repris et prolongé en 1596 par Pierre Perna en hommage au grand duc François de Médicis. On peut y voir entre autres, pour les hommes célèbres de l'Antiquité romaine, les portraits de Romulus, d'Hannibal, de Scipion l'Africain et même d'Attila. Les notices se prolongent par Charlemagne, Saladin ou Bajazet, jusqu'à Henri VIII roi d'Angleterre, François I^{er} et Charles Quint. Bon nombre d'humanistes déjà avaient placé leur cabinet d'études sous l'invocation des Muses. Mais la nouveauté introduite par Paul Jove fut que le nom de Museo était dévolu à l'ensemble de la demeure, elle-même conçue pour la conservation d'une collection, et que les Muses étaient représentées en compagnie d'Apollon dans le salon d'apparat et non pas dans le seul studiolo.

Quoi qu'il en soit on peut admettre que les musées existaient à Rome puisque les collections étaient ouvertes au public. Quelles sont les origines de ces collections ? Quels sont les lieux où elles étaient visibles ? Comment étaient-elles organisées et gérées ?

I – Les origines des collections

Le fait d'exposer des œuvres d'art dans des bâtiments publics n'est pas une invention romaine. Cet usage prend racine en Grèce. Les œuvres considérées comme des ex-voto étaient placées dans les temples pour honorer ou remercier une divinité.

L'évolution naturelle a gommé cet aspect religieux. Bien d'autres lieux publics ont enfermé des collections variées sans relation avec le bâtiment : le gymnase de l'Aréopage d'Athènes abritait une série de bustes d'hommes célèbres. Même dans les temples on voyait des œuvres sans rapport avec la religion : le Parthénon abritait une collection de pierres gravées. Mais l'exposition elle-même était un acte civique qui glorifiait la patrie.

A l'époque romaine, les victoires militaires ont fait arriver à Rome des œuvres d'art en nombre massif. Parmi les butins les plus importants : la prise de Tarente en 272 av. J.C., celle de Syracuse en 212, la victoire sur la Syrie (paix d'Apamée en 188 av. J.C.), la victoire sur la Macédoine (Pydna en 168), le sac de Corinthe en 146, la prise de Carthage la même année, la prise d'Athènes par Sylla en 87, la victoire de Lucullus sur Mithridate en 71, les victoires de Pompée sur le royaume du Pont, la conquête de l'Égypte par César en 47 av. J.C.

Les œuvres issues du butin, une fois à Rome, étaient divisées en deux parties. Une part publique était versée au Trésor, l'autre part était vendue. Le bénéficiaire était mis à la disposition du général vainqueur qui pouvait en faire librement usage. Le plus souvent, c'était pour payer les gratifications consenties aux soldats et, s'il restait de l'argent, le général entreprenait la construction ou la réparation d'un bâtiment public. Le partage entre public et privé est très caractéristique de Rome. Les enchères (*auctiones*) étaient annoncées par voie d'affiche. Les œuvres étaient exposées avant la vente qui se déroulait dans un lieu public, une salle ou une esplanade, sous les auspices d'un *argentarius*. C'était une source majeure d'acquisition pour les riches collectionneurs. Mais au fur et à mesure que les empereurs s'adjudèrent les œuvres les plus célèbres, les marchands d'art durent se rabattre sur des pièces de second ordre ou des copies.

Le souci de la chose publique fut toutefois capital. Une étape importante fut la prise de Syracuse par Marcellus en 212 av. J.C. Il gagna l'estime du peuple pour avoir déposé à Rome, en divers endroits comme le temple de l'Honneur et de la Vertu, les dépouilles de la ville, et pour n'avoir rien placé ni dans sa demeure ni dans ses jardins. Les gouvernants se sont rapidement servis de cette générosité comme d'un instrument de pouvoir et de propagande, au point que certains dirigeants achetèrent même des œuvres pour les exposer en public. Ainsi César fit exposer devant le temple de Venus Genitrix les tableaux de Timomaque de Byzance qu'il avait achetés 80 talents : l'un représentait Ajax, l'autre Médée (Pline, XXXV, 26 et 136). Par la suite il légua au peuple une collection personnelle de tableaux et de statues par testament. Les responsables politiques n'hésitèrent plus à jouer de ce pouvoir par démagogie et propagande, car le public désira de plus en plus avoir libre accès aux œuvres d'art et les trouver dans ses lieux favoris. Lorsque Tibère confisqua l'Apoxomène (L'homme au strigile) de Lysippe, il souleva de vives protestations. Cette affaire traduit bien la sensibilité artistique du public et l'importance de l'opinion publique dont désormais le pouvoir devait tenir compte. L'événement est raconté par Pline l'Ancien (XXXIV, 62) : "Lysippe était très fécond, et c'est, comme nous l'avons dit, celui de tous les statuaires qui a fait le plus d'ouvrages, entre autres un Homme au strigile que M. Agrippa dédia devant ses thermes et qui plaisait singulièrement à l'empereur Tibère. Ne pouvant résister à la tentation, malgré l'empire qu'il avait sur lui-même au début de son règne, il le fit transporter dans sa chambre

à coucher après lui avoir substitué une autre statue. Mais le peuple romain en éprouva un tel dépit qu'il réclama à grands cris au théâtre la restitution de l'Apoxyomène, et que l'empereur, malgré sa passion, le fit remettre en place".

C'est dans ce contexte qu'Agrippa, gendre et conseiller d'Auguste, protesta contre l'abus de certains collectionneurs et prononça en 28 av. J.C, lorsqu'il était consul et censeur, un discours intitulé "*De tabulis omnibus signisque publicando*" sur l'utilité de faire rentrer dans le domaine public les statues et tableaux détenus par des particuliers : "On conserve de lui, écrit Pline l'Ancien, un discours magnifique et digne du plus grand citoyen, selon lequel il fallait verser dans le domaine public tous les tableaux et toutes les statues, ce qui eut été bien préférable à leur envoi en exil dans les villas" (Pline, XXXVI, 26). Agrippa ne se contenta pas d'un discours mais remplit d'œuvres d'art les nouveaux bâtiments publics. Il acheta même à Cyzique deux tableaux, l'un d'Ajax, l'autre de Vénus, pour la somme de 1,2 million de sesterces afin de les exposer à Rome.

Les empereurs adoptèrent après lui des attitudes variables en faveur ou non d'une politique artistique au service du public, ce qui conduisit certaines œuvres à des destins mouvementés. Ainsi l'Eros de Thespies qui faisait la fierté de cette ville fut apporté à Rome par Caligula, puis restitué par Claude et repris par Néron qui le plaça en public dans le portique d'Octavie. Par la suite, il fut détruit dans un incendie sous Titus. Néron accapara de nombreuses œuvres d'art. C'était un grand amateur qui aimait être entouré en permanence de ses œuvres favorites : il emportait avec lui en voyage une Amazone de Strongylon, surnommée Eucnemos pour la beauté de ses jambes et il réunit des statues et tableaux remarquables dans les salons de la Maison Dorée. Il fallut Vespasien pour réagir contre ces accaparements et faire placer dans des édifices publics, comme le temple de la Paix qu'il construisit, les œuvres issues des rapines de Néron.

II – Les lieux d'exposition

Dans quels lieux publics ces collections étaient-elles visibles ? Les Romains ont eu recours à diverses solutions. La plus spontanée pour mettre les tableaux et statues à la disposition du public consista à les installer sur la voie publique. L'usage remonte loin comme l'explique Pline l'Ancien (XXXV, 22-23) : "M. Valerius Messala le premier exposa un tableau sur le côté de la Curia Hostilia, l'an de Rome 490 (263 av. J.C.). Le tableau représentait la victoire qu'il avait remportée en Sicile sur Hiéron et les Carthaginois". Au siècle suivant, L.Hostilius Mancinus qui était entré le premier dans Carthage, exposa au Forum un tableau figurant le plan de Carthage et les différentes attaques de l'armée romaine. Pour se faire valoir, Mancinus se tenait debout auprès du tableau et donnait au peuple les explications nécessaires. Mais il était candidat au consulat et ce tableau faisait partie de sa campagne électorale : de fait, il fut élu l'année suivante. Ces types de tableaux n'avaient peut-être pas grande valeur artistique, mais avec l'Empire ce sont des chefs d'œuvre de la peinture grecque que l'on commença à exposer. Les œuvres d'art prirent donc progressivement place sur la voie publique.

On en voyait sur les places devant les temples, comme le groupe des Dioscures (Castor et Pollux) par Hegias installé devant le temple de Jupiter Tonnant sur le Capitole (H.N. XXXIV, 78). Les Dioscures du Monte Cavallo sur la place du Quirinal pourraient en être une copie. Dans les jardins publics aussi les statues étaient

nombreuses. Les plus fréquentés furent les jardins de César, créés sur les anciens jardins de Salluste et que César légua dès 46 av. J.C. : ils restèrent dans le domaine public jusqu'à la fin de l'Empire. On pouvait y voir, par exemple, le groupe de Castor et Pollux qui était un pastiche de Pasiteles datant de la première moitié du I^{er} siècle av. J.C, ainsi que les Gaulois suicidé ou mourant des années 230 av. J.C., ou encore la Vénus dite de l'Ermitage. Parmi les autres expositions en plein air très ouvertes au public figuraient aussi celles des théâtres. Le théâtre de Pompée, le premier à avoir été construit en pierre en 55 av. J.C offrait une collection de statues de dieux et d'hommes célèbres exécutés par de grands artistes, tels l'Hercule du Vatican, le Pompée du Palais Spada, et une statue de Melpomène haute de 3,90 mètres.

C'était sans doute les forums qui étaient les endroits où était disposé le plus grand nombre d'œuvres offertes au regard du public. Sur le vieux forum de la République, le type dominant était celui de statues de magistrats et de généraux, si nombreuses qu'il fallut en enlever, mais on pouvait y voir aussi des tableaux comme l'atteste l'anecdote racontée par Pline (H.N. XXXV, 25) : "L'orateur Crassus, plaidant sous les Vieilles Boutiques, interpella un témoin. Le témoin relevant l'interpellation : "Dis donc, Crassus, qui penses-tu que je suis ?". "Semblable à celui-ci, répondit-il en montrant un tableau où on voyait un Gaulois qui tirait très vilainement la langue". Parmi les forums impériaux, deux d'entre eux furent largement décorés de statues, parfois des grands hommes de l'histoire, rangés dans l'ordre chronologique avec leurs éloges, mais aussi des chefs d'œuvre de l'art grec. Ainsi à l'entrée du forum d'Auguste la statue en ivoire d'Athéna Alea d'Endoios qui avait été enlevée au temple de Tégée, et sur le forum de Vespasien une ancienne fontaine ornée d'un taureau de bronze œuvre de Phidias ou de Lysippe.

La pratique des expositions en plein air fut constante à Rome. Mais leur nombre devint tel que les Romains durent envisager un autre moyen de mettre les œuvres en valeur. De plus, se posaient des questions de protection et d'abri. C'était vrai particulièrement pour les peintures fragiles et sensibles aux variations climatiques. On se soucia donc de les mettre à l'abri des intempéries mais l'exposition en plein air ne disparut pas pour autant. De toute façon les tableaux continuaient à être sortis pour figurer dans les triomphes et les Jeux. Ainsi Auguste fit encastrer dans un mur de la Curie deux tableaux (H.N. XXXV, 27) : "Une Némée assise sur un lion, tenant une palme ; près d'elle est un vieillard debout, avec son bâton ; au-dessus est peint un bige. Nicias a écrit sur ce tableau qu'il l'avait fait à l'encaustique. Dans le second tableau, on admire la ressemblance d'un fils adolescent avec son vieux père, malgré la différence d'âge qui a été observée ; au-dessus plane un aigle qui tient un serpent dans ses serres. Philocrates atteste qu'il est l'auteur de cet ouvrage". L'idée qui s'imposa donc fut d'entrer les œuvres dans des bâtiments, mais à condition d'en rendre l'accès libre au public.

Suivant l'usage grec, les Romains ont privilégié l'espace disponible dans les temples. Puis, ce furent les lieux de promenade et de distraction. Cette diversification des lieux d'exposition s'est affirmée comme un caractère spécifiquement romain. Deux types d'édifices vinrent satisfaire les nouveaux besoins : les portiques et les thermes qui ne tardèrent pas à se placer au premier rang des musées.

Le temple a eu d'abord une vocation strictement religieuse : demeure du dieu, il abritait la statue de la divinité dans la *cella* où la foule ne pénétrait jamais. Peu à peu on voulut lui rendre hommage par des dons qui contribuaient à la décoration du

lieu de culte. La spoliation des œuvres de la Grèce conforta cette évolution puisque, au rapt des statues pieuses s'ajoutèrent des vols profanes qui n'avaient d'autre but que d'orner les triomphes et d'augmenter le butin. Dès lors, l'afflux d'œuvres d'art fit perdre peu à peu la fonction première du temple. Leur accumulation ne tarda pas à le transformer en musée. Les collections devinrent hétéroclites. On y déposa même des curiosités (*mirabilia*). Ainsi, la cuirasse offerte par César dans le temple de Vénus était faite de perles britanniques (H.N. IX, 116). Livie offrit au Capitole un bloc de cristal de 150 livres, le plus gros jamais vu (XXXVII, 27). Avec l'amoncellement d'objets de toutes sortes, l'espace de la *cella* perdit de sa sacralité et les statues votives devinrent des objets ornementaux parmi d'autres. La vocation religieuse de ces lieux fut donc remise en cause au bénéfice du développement esthétique et de l'action politique. Ce phénomène souligne l'émergence d'une certaine notion du patrimoine public.

Le temple de la Concorde se trouvait sur le Forum, adossé au Capitole et contre le tabularium. Il devait son nom au rétablissement de la concorde en 367 av. J.C. entre patriciens et plébéiens. Reconstitué après les troubles sanglants suscités par les réformes des Gracques, il fut à nouveau restauré par Auguste qui, arrivant au pouvoir en 31 av. J.C. après une longue guerre civile, s'attacha tout particulièrement à la signification de ce temple. C'est Tibère qui fut chargé des travaux entre 3 et 10 apr. J.C. avec les ressources du butin ramassé dans les guerres de Germanie. Dès le début, le temple fut conçu comme une véritable galerie : un large péristyle à colonnes vers le Forum, une *cella* plus large (45 mètres) que profonde (24 mètres), des fenêtres pour permettre un éclairage optimum, une circulation interne suggérée par de grandes bases de statues, un sol revêtu de marbres précieux. Il devint une sorte de musée national avec une collection disparate selon l'usage romain de tableaux, statues et bijoux. Les œuvres exposées étaient réparties sur le pourtour de la salle, les unes entre les colonnes, les autres sur des piédestaux. Leur nombre au centre de la *cella* était restreint parce qu'elle servait parfois de lieu de réunion au Sénat. Au nombre des statues, on compte celles que cite Pline l'Ancien au livre XXXIV mais qui ne sont pas autrement connues : un groupe Asclépios et Hygie du sculpteur Niceratos (III^e s. av. J.C.) qui a surtout travaillé à Pergame ; un Mars et un Mercure de Piston sculpteur originaire d'Argos vers 400 av. J.C. ; et de Sthennis, sculpteur olynthien du IV^e s. av. J.C., des statues de Cérès, de Jupiter et de Minerve. Cet ensemble éclectique montre que le seul dénominateur commun était d'ordre esthétique et non religieux : ce sont des œuvres de la grande statuaire grecque des IV^e et III^e s. av. J.C. Parmi les *mirabilia* exposés dans ce temple se trouvait l'anneau du tyran Polycrate de Samos orné d'une fameuse sardoine que Polycrate avait jetée à la mer, qui fut happée par un poisson et qui revint ainsi dans la cuisine du tyran. Le temple fut incendié en 283 apr. J.C. : Dioclétien le reconstruisit mais les collections furent perdues.

La vogue des portiques, qui étaient une création grecque, a commencé à la fin de la République lorsque Pompée, près de son théâtre, puis César, pour les Saepta Julia, construisirent de vastes galeries pour la promenade et les rencontres. Ils se multiplièrent ensuite sous Auguste, puis Claude et Septime-Sévère. Le plus célèbre à l'époque impériale fut le portique d'Octavie, type même des portiques-musées. Son origine remontait au milieu du II^e s. av. J.C. quand Metellus Macedonicus revint de Macédoine avec un énorme butin qui provenait des collections royales. Pour conserver les pièces les plus intéressantes il fit construire au Champ de Mars un

portique qui prit son nom. Entre 32 et 22 av. J.C., Auguste rasa toute la construction et réédifia un portique sous le nom de sa sœur Octavie qui contribua en partie au financement. Ce monument avait la forme d'un grand rectangle de 130 x 110 mètres, limité à l'extérieur par un mur d'enceinte décoré de marbres précieux et flanqué à l'intérieur d'une double colonnade. Au centre de l'esplanade se trouvaient deux temples, l'un à Jupiter et l'autre à Junon. Les collections d'œuvres d'art étaient réparties entre les portiques, l'esplanade et les temples. C'est sur l'esplanade que se trouvait l'un des plus célèbres monuments de la sculpture grecque, œuvre de Lysippe : la cohorte des amis d'Alexandre, avec vingt-cinq cavaliers de la troupe des hétaires morts à la bataille du Granique. L'œuvre avait été placée à Dion au sud de la Macédoine. C'est là que Metellus l'avait prise en 148 av. J.C. et l'avait amenée à Rome pour la mettre dans son portique. L'œuvre était si célèbre qu'elle a été copiée : par exemple un bronze d'Herculanum et une mosaïque de la Maison du Faune à Pompéi. Parmi les nombreuses statues se trouvait la Vénus des Médicis (Musée des Offices à Florence) et le célèbre Eros de Thespies, œuvre de Praxitèle, emporté à Rome par Caligula.

Les thermes sont entrés en rivalité, dès le 1^{er} s. av. J.C., avec les portiques en tant que lieux de promenade et de délasserment. La publicité des œuvres était largement assurée par la fréquentation des visiteurs (riches, oisifs, parasites, voleurs). Un droit d'entrée était exigé mais minime (1/4 d'as pour les hommes) mais il arrivait que l'empereur distribue l'argent nécessaire. Avec les thermes les lieux de collections d'art ont significativement changé de statut. Ce type de bâtiment pouvait abriter de très nombreuses œuvres d'art sans souci de manquer d'espace. Il permettait une meilleure conservation des statues, à l'abri des intempéries et du soleil, si bien que beaucoup d'œuvres exposées dans les thermes sont parvenues jusqu'à nous. L'environnement destiné aux loisirs favorisait l'intérêt et la curiosité des visiteurs. Ce nouveau cadre se rapproche de notre conception du musée qui permet l'accès du public à des œuvres dans des conditions favorables.

Dans les plus anciens thermes publics, ceux d'Agrippa construits sur le Champ de Mars entre 25 et 19 av. J.C, la décoration fut choisie en fonction de la destination du lieu : l'Apoxyomène de Lysippe à l'entrée, des portraits d'athlètes dans les palestres et salles d'exercices. Dans les thermes de Trajan, construits en partie sur les ruines de la Maison Dorée de Néron, après l'incendie de 104, et inaugurés en 109, se trouvait le Laocoon d'Hagesandros, Polydoros et Athenadoros de Rhodes (H.N. XXXVI, 37) qui bénéficiait d'une grande renommée. Les thermes de Caracalla furent construits à une époque où le feu avait déjà anéanti un nombre important des collections de Rome. Ils constituèrent donc au III^e siècle le principal musée de Rome. La collection regroupait de très nombreuses œuvres d'art dont beaucoup sont parvenues jusqu'à nous. Ainsi l'Hercule de Glaucon dit Hercule Farnèse, et le Taureau Farnèse d'Apollonios et Tauriscos de Tralles, ramené de Rhodes.

III – L'organisation et la gestion des collections

Il nous reste à voir comment ces collections étaient organisées et gérées. D'abord y avait-il un public ? Pendant longtemps il y eut un mépris pour les choses de l'art dont on trouve encore un écho sous l'Empire. Valère-Maxime qualifie la peinture de basse profession (*sordidum studium*) et se demande comment Fabius

Pictor avait osé signer des tableaux (VIII, 14, 6). Sénèque considère aussi la peinture et la sculpture comme indignes d'être rangées parmi les études libérales : "Je ne me résous pas à compter parmi les arts libéraux la peinture, non plus que l'art du statuaire, du marbrier et autres agents du luxe" (Lettres 88, 18), au motif qu'ils relèvent d'un métier manuel au service des plaisirs, au même titre que les parfumeurs et les cuisiniers. Pétrone fait dire à Eumolpe dans le Satiricon : "Ne t'étonne pas que la peinture soit en décadence, puisque tous les dieux et tous les hommes trouvent qu'un lingot d'or est plus beau que toutes les œuvres d'Apelle et de Phidias, ces peintres grecs insensés" (Sat.88).

Malgré cette tradition de dédain vis-à-vis des choses de l'art, jugées futiles et corruptrices, il existait toutefois un sentiment du beau dans la société romaine, entretenu par les voyages et le tourisme. Cicéron par exemple écrit dans son traité *De signis* qu'on va visiter la Diane de Ségeste ou la statue de Cérès à Henna, de même que Pline l'Ancien dit que les visiteurs vont voir l'Eros de Praxitèle à Thespies. Le goût de la population a évolué grâce à l'arrivée massive d'œuvres d'art exposées dans les rues et les temples "où les petites gens ont de meilleures occasions d'en profiter que ceux qui en possèdent abondamment" (*Tusculanes*, V, 102). L'affaire de l'Apoxyomène, récupéré par l'empereur Tibère pour ses appartements et remis devant les thermes d'Agrippa sous la pression de la foule, traduit bien cette sensibilité nouvelle. Celle-ci a d'abord conduit le public à donner sa préférence aux œuvres en marbre, or ou bronze, comme Néron qui fit recouvrir d'or une statue de Lysippe représentant Alexandre enfant (H.N. XXXIV, 63). Puis le goût du grand s'est transformé en appréciation esthétique réfléchie : ainsi avec la multiplication des statues grecques représentant des dieux, on oubliait leur fonction cultuelle pour leur donner une fonction décorative. Il était d'ailleurs aisé de voir les œuvres exposées dans les temples. Pour y pénétrer, il suffisait d'être introduit par le gardien (*aedituus*) qui pouvait jouer le rôle de guide autorisé et de responsable du bon état des collections, ainsi que l'écrit Pline l'Ancien (XXXIV, 38) à propos d'une statue du Capitole représentant une chienne léchant sa blessure : "On peut juger de son étonnante réussite et de sa parfaite ressemblance, non seulement par le lieu où on l'avait dédiée, mais aussi par son cautionnement : aucune somme d'argent ne paraissant suffisante, un décret ordonna que les gardiens en répondraient sur leur tête".

Les œuvres présentées n'ont fait l'objet d'aucun classement. Dès leur arrivée elles étaient stockées dans l'attente du triomphe du général, puis d'une affectation. Lors du triomphe il importait avant tout de mettre en avant la quantité de richesses prises à l'ennemi et non pas forcément la qualité artistique des œuvres. Puis, la quantité étant toujours plus importante, on ne put se permettre de les classer, ce qui aurait supposé un perpétuel mouvement de statues et de tableaux. Au début, on rassembla les œuvres par thème et par filiation dans les temples, mais avec l'encombrement ce principe ne put être conservé. Les dieux furent regroupés sans affinités et bientôt des bâtiments sans vocation religieuse durent les accueillir pour pallier le manque de place. C'est donc la quantité et la fréquence des arrivées qui empêchèrent la spécialisation des lieux d'exposition.

En revanche, l'organisation spatiale dans un même lieu a été plus soignée, ne serait-ce que parce que le bâtiment cumulait plusieurs fonctions. L'exposition devait donc tenir compte des impératifs de fonctionnement, tels que cérémonies du culte ou réunions du Sénat. Les œuvres étaient disposées le long des murs pour ne pas gêner la circulation ou bien en plein centre pour organiser l'espace. En ce qui concerne la

composition décorative des murs, ils étaient souvent ornés d'une alternance de colonnes et de niches dans lesquelles les statues s'intégraient. Pour la partie centrale, on essayait de mettre en valeur, si le plan le permettait, la ou les statues du dieu. Mais dans les temples construits ou reconstruits par Auguste, la part de la liturgie dans la conception architecturale fut très faible : ce sont des considérations de monumentalité, de perspective et de hiérarchisation qui l'emportèrent. A partir de là, la disposition des œuvres put vouloir attirer le regard. Ainsi dans le temple d'Apollon Sosien, l'Apollon archer de Pythagoras de Rhegium aurait été placé de façon à paraître viser le groupe des Niobides.

C'est à ce souci de mise en valeur des œuvres que peut se rattacher le soin apporté à leur conservation et à leur restauration. Les restaurations pouvaient intervenir ponctuellement dès leur arrivée pour réparer les dommages du transport ou pour pallier la séparation d'une statue d'un groupe plus important, comme pour l'Apollon archer du temple Sosien qui avait appartenu à un ensemble où le dieu était affronté au Python. Des restaurations complètes vinrent aussi après les inondations et incendies nombreux que Rome a connus. Les créations les plus célèbres de l'art grec, de Phidias, de Miron, de Polyclète, de Praxitèle ou de Lysippe ne nous sont connues souvent que par des copies romaines. Leur réalisation est due à des sculpteurs qui ont travaillé du II^e s. av. J.C. à la fin de l'Antiquité, en utilisant des moulages de plâtre ou des modèles de terre cuite. Les restaurations allaient donc du simple nettoyage à la copie intégrale, en passant par la réfection ou l'ajout d'une partie défectueuse. On a découvert près du Forum un atelier de restauration spécialisé dans la statuaire et capable de remettre en place la tête, les bras ou les jambes de statues endommagées. Parmi ces spécialistes, on connaît bien C. Avianus Evander, sculpteur et orfèvre arrivé à Rome au I^{er} s. av. J.C. comme prisonnier de guerre. Selon Pline l'Ancien, il fut chargé par Auguste de réparer la tête mutilée de l'Artémis de Timothée placée dans le temple d'Apollon Palatin. Peut-être même son savoir-faire lui permit-il d'exercer le métier de faussaire.

Pour les tableaux, les restaurations étaient beaucoup plus difficiles. Parfois elles tournèrent à la catastrophe. Ce fut le cas d'une œuvre d'Aristide de Thèbes, "Le tragédien et l'enfant", exposée dans le temple d'Apollon. A l'occasion des Jeux Apolliniens, le préteur M. Junius confia l'œuvre à un peintre grec pour la nettoyer, mais celui-ci détériora définitivement le tableau par sa maladresse. Parfois, il était difficile de trouver un restaurateur. Ainsi Pline signale que la Vénus Anadyomène d'Apelle "conservée par le divin Auguste dans le sanctuaire de son père César, ayant été endommagée dans sa partie inférieure, on ne put trouver personne pour la restaurer ; ainsi ce dommage tourna à la gloire de l'artiste. La pourriture avec le temps a provoqué la destruction du tableau, et Néron dans son principat le remplaça par un autre de la main de Dorothee" (H.N. XXXV, 28). Parfois, la restauration demandée fut assimilée à une véritable modification de l'œuvre : ce fut le cas de deux tableaux d'Apelle représentant Alexandre victorieux. "Ils avaient été, selon Pline, consacrés par le divin Auguste, avec une modestie de bon goût, dans le lieu le plus fréquenté du forum de son nom ; le divin Claude crut mieux faire d'effacer dans l'un et l'autre tableau la tête d'Alexandre, pour y substituer celle du divin Auguste" (HN. XXXV, 31).

Il existait toutefois une administration des musées. Sous la République le rôle de conservateur se partageait entre les édiles et les censeurs. Sous l'Empire, la gestion se spécialisa et passa sous le contrôle de deux curateurs des temples et des

bâtiments publics, d'un rang élevé puisqu'ils étaient choisis parmi les anciens consuls ou préteurs. Leur rôle couvrait aussi bien l'exécution et l'entretien des constructions officielles que la surveillance des œuvres d'art qui y étaient déposées. Il y avait aussi un personnel subalterne. Par exemple, le règlement d'un collège funéraire italien (C.I.L. VI, 10324) mentionne sous Hadrien, au début du II^e siècle, un affranchi de l'empereur adjoint du procureur impérial des pinacothèques, lequel avait rang de chevalier. Ce dernier avait la haute main sur les collections de tableaux exposées dans les bâtiments publics : rédaction de l'inventaire détaillé, réaménagement des collections dans les bâtiments publics qui avaient souffert des outrages du temps et de la fumée des incendies.

A certaines époques, surtout au III^e siècle, apparurent des postes éphémères, tels que procureur et sous-procureur des œuvres publiques, et même quelques employés subalternes affectés à des tâches de surveillance et d'entretien des œuvres, portraits et statues, de la maison impériale. Ces diverses précautions, et notamment la composition d'inventaires que Pline en particulier a pu consulter pour écrire ses livres, n'ont pas empêché les détournements. Tous les conservateurs n'ont pas été d'une honnêteté rigoureuse : le futur empereur Vitellius, du temps où il a été curateur, a remplacé certains objets en or et en argent par des objets en laiton et en étain. Ces rapines ont conduit Galba à confier une mission extraordinaire en 68 à Cn. Julius Agricola, beau-père de Tacite, pour dresser l'inventaire des présents déposés dans les temples.

Ainsi la Rome antique a-t-elle connu de vrais musées avec leur triple fonction : conservation, exposition et transmission. Qu'en est-il advenu au début du Moyen Age ? Toute la signification historique, politique ou sociale des collections de l'Antiquité, telle qu'elle avait été conçue, disparaît. On en revient à l'unique sens religieux. Les églises prennent le relais des temples seuls. Elles accumulent, surtout celles qui sont situées sur les chemins de pèlerinage, une foule d'objets divers, d'orfèvrerie surtout, et de reliques de saints, souvent pillées et enlevées. Pour les fidèles, ces ostentations renvoient à Dieu seul, par leur merveilleux, leur richesse et même leur monstruosité. Ce n'est qu'au XVI^e siècle que se reconstituent des collections : elles sont d'un type nouveau parce qu'elles manifestent la volonté de maîtriser le monde et qu'elles sont des outils de travail et de transmission du savoir. Ce sont ces collections qui préfigurent les premiers musées, comme celui de Paul Jove.



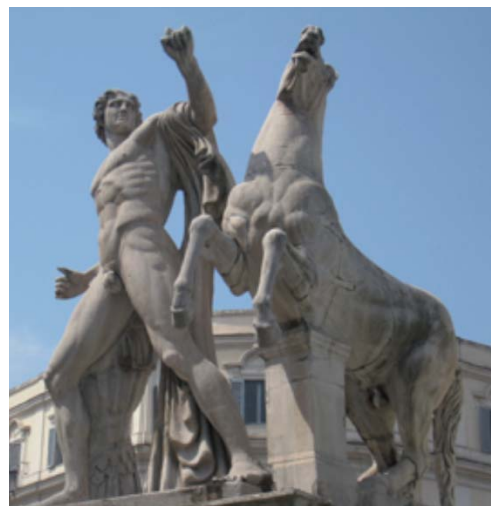
Portrait de Paulo Giovio.



Page de titre de l'ouvrage de Paolo Giovio (Édition de 1596).



L'Apoxyomène de Lysippe.



Les Dioscures du Quirinal.



Le Gaulois mourant.



Le Gaulois se suicidant.



Théâtre de Pompée.



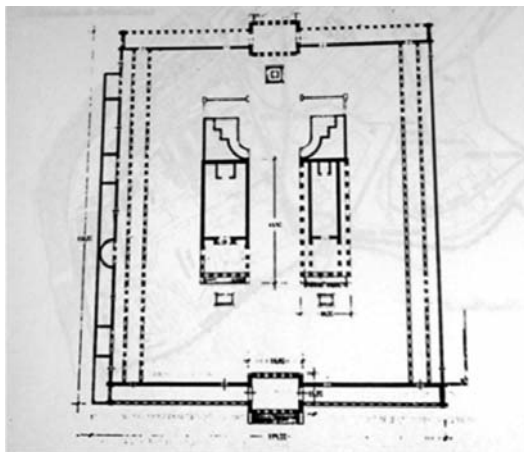
Temple de la Concorde (gravure ancienne).



Vénus Médicis.



*Melpomène,
muse de la tragédie.*



Portique d'Octavie.



*La cohorte des amis d'Alexandre
(mosaïque).*



Le Laocöon.



Le Taureau Farnèse.