Technè

La science au service de l'histoire de l'art et de la
préservation des biens culturels

42 | 2015

Science et conservation

La restauration des antiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : à propos de la restauration du *Mars d'Orsay* (musée du Louvre) par Thomas Jenkins

*The restoration of antiques in the second half of the 18th century: concerning
the restoration of Mars d'Orsay (Louvre) by Thomas Jenkins*

Martin Szewczyk

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/technè/6471>

DOI : 10.4000/technè.6471

ISSN : 2534-5168

Éditeur

C2RMF

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 16-24

ISBN : 978-2-7118-6249-8

ISSN : 1254-7867

Référence électronique

Martin Szewczyk, « La restauration des antiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : à propos de la
restauration du *Mars d'Orsay* (musée du Louvre) par Thomas Jenkins », *Technè* [En ligne], 42 | 2015,
mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 11 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/technè/6471> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/technè.6471>

La revue *Technè. La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels* est
mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation
Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Fig. 1. Dessin du Mars d'Orsay par Friedrich Anders, joint par Thomas Jenkins à une lettre du 9 août 1775. British Museum, Department Greek & Roman. © Trustees of the British Museum.

Martin Szewczyk

La restauration des antiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : à propos de la restauration du *Mars d'Orsay* (musée du Louvre) par Thomas Jenkins

The restoration of antiques in the second half of the 18th century: concerning the restoration of *Mars d'Orsay* (Louvre) by Thomas Jenkins

Résumé. La statue connue sous le nom de Mars d'Orsay, conservée au Louvre, a fait récemment l'objet d'une restauration. Celle-ci fut l'occasion, en s'appuyant sur la correspondance du marchand Thomas Jenkins, d'un réexamen et d'une meilleure compréhension des restaurations anciennes de la sculpture. À partir de ce cas d'étude, cet article entend étudier la manière dont les interventions de restauration prennent de l'importance, non seulement pour la communauté scientifique, mais également dans la relation établie entre un marchand et son ou ses clients. À ce titre, un réexamen de la correspondance entre Thomas Jenkins et le célèbre collectionneur et amateur Charles Townley permet de mettre en lumière, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, des attitudes particulières vis-à-vis de la restauration des sculptures antiques, et de replacer ainsi le cas du Mars d'Orsay dans le développement plus général de son histoire.

Mots-clés. Sculpture antique, restauration, XVIII^e siècle, Thomas Jenkins, Charles Townley, comte d'Orsay.

Abstract. The statue known as Mars d'Orsay, in the collections of the Louvre, was recently restored. Using letters written by the art dealer Thomas Jenkins as a source, this provided an occasion for re-examining and learning more about earlier restoration of the sculpture. Based on this case study, this paper investigates the manner in which these restoration programmes grew in importance, not only for the scientific community, but also in the relationship between an art dealer and his client(s). In this respect, re-examining Thomas Jenkins's correspondence with the renowned art lover and collector Charles Townley sheds light on attitudes held towards the restoration of antique sculpture in the second half of the 18th century, and thus enables us to place the case of the Mars d'Orsay in a broader historical context.

Keywords. Antique sculpture, restoration, 17th century, Thomas Jenkins, Charles Townley, Comte d'Orsay.

La pratique moderne de la conservation des œuvres d'art se fonde sur un ensemble de doctrines et de principes que l'on peut qualifier de déontologie de la restauration, qui viennent structurer et même contraindre les interventions portées sur celles-ci. Parmi ces principes, la publicité des interventions occupe une place centrale et est motivée par des exigences de conservation et de connaissance. J. J. Winckelmann, dans la préface de son *Histoire de l'art chez les Anciens*, publiée à Dresde, en allemand, en 1764¹, appelait ceux qu'il nomme alors les « Antiquaires » à la prudence et, critiquant sévèrement les biais introduits par les restaurations anciennes, prônait une sorte de critique d'authenticité : « Lorsque l'on donne des dessins et des explications des ouvrages antiques, on doit avoir l'attention d'y indiquer les réparations². » Il va même jusqu'à en faire une condition du travail sur les sculptures antiques : « La plupart des méprises des savants sur les ouvrages antiques viennent du peu d'attention qu'ils font aux réparations et aux additions. On n'a pas distingué avec assez de soin du véritable antique, ce qui y a été ajouté, soit pour réparer les parties mutilées, soit pour remplacer les parties perdues. On pourrait faire un gros volume des erreurs qui sont

provenues de cette source³. » Intéressé par les restaurations⁴, il estimait urgent de les décrire et de les comprendre afin de rectifier et prévenir les interprétations abusives. Il est intéressant de constater que ce n'est pas le principe de ces restaurations qu'il met en cause, bien qu'il déplore la piètre qualité des têtes⁵, mais l'opacité qu'elles jettent sur la connaissance de l'antique. En réalité, le révolutionnaire Winckelmann semble avoir initié ou du moins inauguré une période de conquête de cette publicité de la restauration.

Le présent article porte précisément sur cette période puisque nous avons centré notre analyse autour de la restauration de la statue dite « Mars d'Orsay » (fig. 2), qui a été effectuée en 1774 par le marchand-antiquaire britannique Thomas Jenkins⁶. C'est à l'occasion d'une nouvelle restauration de la statue, conduite en 2013 dans les ateliers du C2RMF⁷, que nous avons pu examiner les points abordés dans cette étude. La statue est aujourd'hui conservée au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre⁸. Pour la première fois, les pièces d'archives permettant de connaître son histoire matérielle pouvaient être relues devant l'objet, en essayant de comprendre sur l'œuvre les

interventions que celle-ci avait eu à subir. Elles amènent également à éprouver la pertinence et le réel apport documentaire de ce type de sources pour la compréhension des restaurations anciennes. C'est donc dans une protohistoire de l'éthique de la restauration que nous allons plonger : quelles pouvaient être les motivations de Jenkins pour évoquer et même détailler les interventions menées sur l'objet ? A-t-il subi l'influence de Winckelmann ? Qu'est-ce que les sources archivistiques peuvent nous apprendre de ses idées et de ses pratiques en termes de restaurations ?

« - am sorry have not the name of the Greek artist that made this statue with me »

18

La statue qui nous intéresse représente un homme debout, le poids du corps reposant sur la jambe gauche, la droite légèrement pliée et portée vers l'arrière. Il est drapé dans un *himation* (manteau) qui lui recouvre les hanches et la partie inférieure du corps, jusqu'aux genoux. Le vêtement est délicatement passé sur l'avant-bras gauche, placé à l'horizontale, et remonte, dans le dos, venant mourir, plié en demi-cercle, sur l'épaule gauche. Il s'agit donc d'une statue associant deux motifs statuaires traditionnels du répertoire romain : *Hüftmantel* et *Schulterbausch*, d'après la dénomination germanique. À l'aplomb du drapé retombant à gauche, un tronc d'arbre vient stabiliser l'ensemble, comme il est de coutume pour les statues en marbre, à la statique plus exigeante que leurs légères cousines de bronze. Ce soutien porte gravée la signature de deux sculpteurs :

Ἡ[ε]ρακλ[ε]ίδ[ε]ς
Ἀγα[σ]ίου Ἐφε[σ]ίου
καὶ Ἀρ[μ]άτιος
ἐποίουν

« Herakleidès, fils d'Agasias, Ephésien, et Harmatios, ont fait »⁹

Dans son état précédant la restauration de 2013, la statue présentait un certain nombre de restaurations modernes (celles-ci ont été conservées). La plinthe et les jambes, sous l'*himation*, sont de facture moderne. Le tronc est antique, quoique brisé en deux morceaux, et vient s'intégrer à la plinthe moderne. Le bras droit est, de façon évidente, une restauration moderne : son poli est impeccable, si l'on excepte les marques régulières et intentionnelles de piquetage destinées à feindre, sans réellement parvenir à tromper, les accidents du temps. Le plan de jointure est de forme régulière. Il court de l'épaule droite au milieu du flanc et, dans le dos, suit parfaitement le cours oblique du drapé. La présence du même piquetage régulier laisse peu de doute sur le fait que le bras gauche, émergeant du drapé, est moderne. La tête semble antique (fig. 3). Elle est coiffée d'un casque rappelant le type chalcidien, élaboré au IV^e siècle, portant un riche décor figuré.

Avant la restauration de 2013, la statue présentait de nombreux comblements au plâtre. Ces bouchages devaient masquer des irrégularités sur le torse et, pour certains, compléter des plis du drapé, brisés. Ils recouvraient parfois des bouchages en résine, antérieurs, visibles en de nombreux endroits sur les parties antiques de l'œuvre. Ces interventions ne sont pas datées avec précision. On peut toutefois savoir que la statue que nous contemplons aujourd'hui est, à peu de choses près, celle qui fut achetée par le comte d'Orsay à Rome en 1776.

Nous connaissons en effet un dessin documentant l'état de l'œuvre en 1775, un an avant son acquisition par le comte (fig. 1). Probablement de la main de Friedrich Anders, il accompagnait une lettre adressée par Thomas Jenkins à Charles Townley le 9 août 1775. La légende du dessin, ajoutée *a posteriori*, mentionne la vente au comte d'Orsay, pour 500 £¹⁰. Pierre-Gaspard-Marie Grimod, comte d'Orsay, effectua un séjour en Italie entre 1775 et 1778, à l'occasion duquel il rassembla une collection d'antiquités¹¹, qu'il conserva, pour son plaisir, dans l'hôtel de Clermont-Saissac, rue de Varenne et de Babylone¹². Exposée et cataloguée par ses soins en 1791¹³, dans le but d'être vendue, elle fut néanmoins confisquée au profit de la République en 1794¹⁴. Seule la présence du cimier, sans doute restauré au XVIII^e siècle, semble distinguer cet état de l'état actuel. Jenkins, essayant de vendre cette statue à Charles Townley, lui livrait par ailleurs des informations intéressantes sur son histoire matérielle. Une lettre datée du 6 juin 1775 constitue le document le plus précieux pour nous. Jenkins y narre comment il a acquis une statue acéphale à Naples et, en parallèle, en vue de compléter de celle-ci, une tête de « Lysimaque » auprès de Bartolomeo Cavaceppi :

« I will not conceal from you, an interesting event that has lately happend to me, last year I had a statue from Naples without a head, with the name of the artist on the trunk. I purchased a head of Lysimachus from Cavaceppi thinking it might suit it, and had the joining made, but the head proved too large. A few weeks since a wonderful head of an Achilles came from the same quarter, which proves absolutely its own, and luckily although the neck of the statue had been touched to join with the Lysimachus, it was so little, that it only wants a little stucco on one part. The right arm which had been restored, must be done anew, as it does not suit the animated expression of the head. Am sorry have not the name of the Greek artist that made this statue with me. At the same time with this head, I got some heads of philosophers very fine¹⁵. »

Une première restauration, commanditée par Jenkins, a donc eu lieu. Cependant, le marchand acquit une seconde tête à Naples (« from that same quarter »), quelques semaines après cette opération, tête qui s'avérait convenir bien mieux à la statue, et dont il prétend par ailleurs qu'il s'agit de la sienne. Il identifie ainsi la statue avec Achille : il s'agit sans doute aucun de la tête aujourd'hui associée à la statue, et que l'on considère généralement comme antique, mais non pertinente. Jenkins eut tôt fait de remplacer la première tête par cette nouvelle acquisition. Il ajoute ensuite qu'il a dû faire

Fig. 2. Statue masculine drapée, dite « Mars d'Orsay » (Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Ma 883), après la restauration de 2013.
© C2RMF/Anne Chauvet.

Fig. 3. Détail de la tête. © C2RMF/Anne Chauvet.

Fig. 4. Détail de l'arrière de la tête et de la nuque, présentant le négatif d'une agrafe en fer. © C2RMF/Anne Chauvet.

refaire le bras droit, qui avait été restauré, car il ne convenait pas à l'expression de la tête. Il avait donc probablement déjà fait restaurer l'ensemble. Le 9 août 1775, il ajoute quelques précieux détails sur l'état de la statue, tout d'abord sur l'authenticité de l'inscription, puis sur les altérations du flanc gauche, et enfin sur la restitution, en marbre, des membres :

« Enclosed is a sketch of the Achilles, the head undoubtedly its own, and the expression fine, nor is there the least doubt of the authenticity of the inscription, as the statue came from Naples the Antiquary here has nothing to do with it. [...] One difficulty will probably prevent my ever placing this interesting statue with any gentleman that does not first see it, as the part of the body of the left side on the ribs and hip bone have been rubbed, tho' not sufficient to admit of any restores, this will ever be a eye sore to all, except to such as may pass it over an account of its other excellencies. [...] P.S.: The enclosed sketch is slight, the expression of the head in the original is exceeding fine and the helmet really monumental. All the right arm and the left hand are restored, as well as the legs before the drapery, but the trunk on which is the inscription Herodas Agathones Effesia fecit, and part of the plinth is its own¹⁶. »

La confrontation des écrits de Jenkins et des indices techniques présents sur la statue est très instructive. On peut voir sur la nuque les traces d'une ancienne agrafe en fer trahie par des restes d'oxydation et par son ancien scellement au plomb (fig. 4). Ce négatif d'agrafe ancienne doit correspondre à la première restauration de la tête par le marchand. Une seconde cavité de scellement se lit sur la draperie passant au-dessus de l'avant-bras gauche. Là encore, il devait s'agir d'une agrafe en fer scellée au plomb. La technique d'attache semble similaire à celle qui a servi à rappareiller les deux fragments du support (fig. 5). Il est donc possible qu'il s'agisse de la première restauration Jenkins (l'agrafe du cou a été arrachée et ne sert à rien structurellement dans l'état actuel de la statue). L'exécution est peu soignée. On peut postuler que la fixation par des agrafes a été utilisée lors de la première restauration de la statue, avant que la tête ne soit remplacée et que, en conséquence, la position des bras doive être modifiée¹⁷. Mais le procédé est inhabituel pour la période moderne : la technique utilisée pour sceller les têtes emploie généralement un goujon vertical en métal. Peut-être pourrait-on songer au réemploi d'une réparation antique. La restauration de la base n'a en revanche pas pâti de ce changement d'orientation et l'agrafe en fer y a été conservée.

On ne sait pas à quel praticien Jenkins confia la statue. Il pourrait s'agir de Carlo Albacini, sculpteur et restaurateur romain de la seconde moitié du XVIII^e siècle, élève de Bartolomeo Cavaceppi, et principal collaborateur de Thomas Jenkins pour ses restaurations¹⁸.

Que faut-il retenir de ces deux extraits concernant l'attitude de Jenkins ? Il commence par une formule révélatrice de son rapport à Townley : « I will not conceal from you... » Que ne veut-il pas dissimuler ? C'est la genèse de la statue, sa

poétique laborieuse et tâtonnante à l'ombre de l'atelier. C'est le détail, très précis, des différentes étapes de la restauration, des choix qui ont été opérés puis sur lesquels on est revenu (le remontage de la tête de « Lysimaque », la position du bras droit). Il ne masque pas du tout l'ampleur des restaurations et donne même quelques précisions techniques : « it only wants a little stucco on one part. » Il précise quels sont les éléments restaurés. Il ne fait pas mystère des défauts de la pièce et les regrette en des termes très forts : « this will ever be a eye sore to all. » Nous avons affaire, et c'est l'étude de la statue qui nous permet de l'affirmer, à un cas de quasi-transparence dans la relation entre marchand et collectionneur. Est-ce que ces efforts, de la part de Jenkins, trouvent un écho dans le reste de sa correspondance ?

L'intérêt du marchand et l'intérêt de l'antiquaire : Thomas Jenkins entre deux mondes

Malgré quelques affaires malheureuses¹⁹, Jenkins obtint la reconnaissance de ses contemporains. En 1757, il est élu *Fellow* de la *Society of Antiquaries of London*. À son costume de négociant, il ajoutait celui d'antiquaire, publiant ses découvertes pour le bénéfice de la science. La correspondance de Jenkins à destination de la *Society* a été conservée²⁰ : elle nous renseigne, entre 1757 et 1772, sur les activités mais aussi sur les accointances du personnage, à Rome. Généralement utilisées pour les informations inédites qu'elles livrent sur certains monuments ou certaines œuvres d'art antique, ces archives ont aussi un rôle à jouer dans notre compréhension de la personnalité de Thomas Jenkins. Il est à remarquer que dans ces lettres, il informe la *Society* des nouveaux monuments livrés par le sol romain. Les restaurations n'y ont guère de place.

Il en va bien différemment de la correspondance qui lie Jenkins à Charles Townley, son principal client britannique, en tout cas celui qu'il estimait le plus. On peut reconstituer dans une certaine mesure l'attitude de Jenkins vis-à-vis de ces questions, mais également percevoir la façon dont sa pensée des restaurations – ou du moins l'expression de celle-ci – a évolué. Pour Thomas Jenkins, une statue antique n'a de prix que complétée, restaurée. Il n'envoie de dessins à son client que lorsque les restaurations qu'il a commandées à un sculpteur sont terminées : « as soon as the arms are fix'd I shall get the sketch you desire of the Attalanta, and shall order Doctor Anders to make at the Farnesina²¹. » Il lui assure également que tel monument aura beaucoup plus de valeur une fois complété, par exemple une statue de Junon : « another which I found on the Via Preneste being a Juno Aegophaya will when restored be a respectable monument²². » De même, le marbre doit être nettoyé jusqu'à une candide perfection : en 1792, il expérimente un nettoyage « by the means of Acqua Forte » sur les concrétions du discobole de la Villa Hadriana, aujourd'hui au British Museum, le résultat se révélant « much more perfect than I thought it possible²³ ».

On observe cependant, dès les années 1774-1775, une attitude plus nuancée, face à ces pratiques, de la part du

marchand. La première inflexion frappante est qu'il décrit de manière beaucoup plus détaillée les pièces, en insistant sur la distinction entre ce qui est antique et ce qui est restauré²⁴.

Jenkins se livre ainsi plusieurs fois, pour répondre certainement à des requêtes de Townley lui-même, à des autopsies dont il livre les conclusions dans ses lettres :

« When I purchased the Statue of Hygeia from the Casa Locatelli I was so confident of the Head being its own Connatura that I did not even examine it, and what confirmed me was, that Carlo who then lived with Cavaceppi who restored it, saw the statue and the head at the cava where found in the theatre Statilii at Santa Croce in Jerusalem, who assured me it was its own, but before I would answer your letter I decided to examine it, which Carlo and I have just done it, and find there is a tassello²⁵ in the neck, this I thought it my duty to mention to you, inclosed you have a sketch of the figure, which gives but a faint idea of it, as the *mossa*²⁶ is really *graziosissima*, the right hand from the elbow is modern, the left about half way between the hand & elbow, there is about six inches of the serpent antique which authenticates the subject, the point of the right foot is restored, it has its own ancient plinth, which being too scanty, has been set in a modern one²⁷. »

Il se montre également attentif à la documentation visuelle des interventions anciennes :

« I find Dolci Bene²⁸ neglected to mark on the sketches of Plotina or Marciana the restored parts ; the former has two thirds of the nose, rather more, & the parts of both ears restored, the Marciana has the point of the nose, one ear, & a small part of the upper part of the hair restored, but so authenticated by the parts which are antique, as not to admit of a doubt of the restored part being just. The bust of this head is modern²⁹. »

Parfois, enfin, la correspondance révèle chez lui une pratique de la restauration comme moyen de connaissance approfondie de l'objet : « My statue of the pancratiasts turns out uncommonly fine, & interesting on having thrown away the restores of the arms³⁰. » Cela lui permet de connaître l'état réel des sculptures. Ainsi lorsqu'il décrit à Townley deux têtes colossales de Bacchus, il peut lui faire part de leur état réel et surtout de l'étendue des restaurations modernes grâce à un nettoyage :

« I have not yet been able to get the usual draftsman to make the sketches of the heads of Bacchus for which reason they are not inclosed, on cleaning them it was found, that the hinder part of both heads had been restored as well as the erm, and in a marble that did not correspond, for which reason I have had them restored by the Sposino³¹, and they are certainly respectable monuments³². »

« I mentioned that the two colossal heads on being cleaned proved to have the hinder parts and pettina³³ restored, I have marked with a pencil the precise point, being behind the ears, indeed they are so well restored, they seem to be all one piece, the one has the more tip, the other almost all the nose restored, the only variation in them is a little in the ornaments of the head as you see by the inclosed sketches³⁴. »

Pourquoi cet intérêt pour l'« authenticité » des sculptures ? On pourrait supposer une influence de Winckelmann, qu'il avait recommandé personnellement à la *Society of Antiquaries* dans une lettre du 2 avril 1761³⁵. Mais l'impulsion de cette démarche me semble plutôt devoir être traquée du côté de Charles Townley. Ce dernier semble avoir été soucieux de l'antiquité réelle des objets de sa collection, et l'a certainement fait savoir à Jenkins³⁶, qui fit siens ces principes dans plusieurs « professions de foi » destinées à rassurer son client : « The Faustina has the greatest part of its own neck, & a pettina only added to it, *you know tis a rule with me, to let the antique be as principle as possible*³⁷. » Certaines démarches paraissent même très modernes et tendent à montrer que les valeurs d'histoire et d'ancienneté structuraient aussi la pratique de Jenkins, peut-être par l'intermédiaire des volontés de Townley. Ainsi, sur un faune en marbre dont la chevelure était percée de trous pour la fixation d'une couronne en bronze, Jenkins fait remonter une nouvelle couronne, en bronze, mais amovible et laissant un certain nombre de trous visibles : « The Jolly Faun has had the same honour, as there are several holes for a crown I presume of vine leaves which I shall have made in bronze, in such a manner as to be occasionally taken off if you chuse it, to prove that it had anciently such a kind of ornament³⁸. » ; « The crown is fastened in such a manner that several of the ancient holes are untouched and visible³⁹. » Ce sont les premiers et lointains balbutiements d'un principe de réversibilité. Mais la tendance, qui peut s'opposer aux attentes de Townley, à la restauration extensive des sculptures est toujours vivace. Les deux conceptions s'opposent clairement dans le cas d'une statue de Silène dont Jenkins possédait le corps. Il exprime à Townley sa volonté de l'assembler à une tête, tant les deux semblaient se convenir : « The head of Silenus at Ham⁴⁰ and my statue were not found in the same place, altho' its really a pity they should be separated, possibly your scruples may make you disapprove the union, altho' they seem made for each other⁴¹ » ; « it should be a peccato to separate them, but nothing shall be done without your express approbation⁴². »

L'honnêteté de Jenkins à propos de la statue aujourd'hui au Louvre est donc à replacer dans ce contexte. Son intérêt, dans ce cas, est moins celui de l'antiquaire que celui du marchand qui souhaite suivre les inclinations de son client. Non que l'antiquaire Jenkins n'ait eu aucun intérêt à cela : il l'exprime dans deux lettres à la *Society*⁴³. Cela n'empêche pas les « forgeries » orchestrées par le marchand, pour lequel on vient de voir que la pertinence des fragments comptait moins que l'adéquation du « caractère » : le *Mars d'Orsay* en est

certainement une, malgré les revendications d'authenticité de Jenkins. Une des plus célèbres « *forgeries* » étant le discobole Townley, dont il a soutenu sans coup férir l'authenticité et la pertinence de la tête : « In Rome, there never was the most remote doubt of its authenticity⁴⁴. »

Par ailleurs, il faut insister sur l'importance que revêtent, pour notre connaissance des restaurations anciennes, les sources archivistiques indirectes telles la correspondance entre un marchand et son client. Si l'on a bien à l'esprit le genre de relation qui va structurer ces sources (on a vu que l'honnêteté du marchand pouvait être à géométrie variable), on peut les utiliser comme des témoignages contemporains, parfois plus fiables que les notices des catalogues, transmettant souvent ce que la tradition – écrite ou orale, mais rarement fondée sur des sources primaires – répétait sur les œuvres. Par exemple, dans une lettre à Charles Townley, du 24 décembre 1777, ce dernier lui écrit : « The groupe of Acteon is come very safe, Comte d'Orsy [*sic*] wants it, but his finances are a little below for, he has bought me my alabaster Minerva, and has ordered the extremities, which were of white marble, to be gilted, *Pour La Rendre Plus Magnifique*⁴⁵. » Cette statue de Minerve est aujourd'hui, elle aussi, dans les collections du Louvre. La dorure moderne a été retirée au XIX^e siècle. F. Boyer, comparant l'inventaire de 1794 (« Minerve en marbre, la tête et les bras dorés, tenant une chouette à la main gauche, ornée d'une égide en albâtre oriental de ton d'ambre, le corps bien drapé en albâtre oriental de ton d'agate, haute de 4 pieds »), le registre de la Commission des Arts (« Minerve de travail antique repolie, la tête, les bras et les pieds en bronze doré, tout le reste de la figure, en albâtre oriental de riche couleur et variée, de 48 pouces de haut »), et les catalogues de 1896 et 1922 (« Minerve, drapée avec l'égide en albâtre oriental ; la tête casquée, les avant-bras et les pieds, modernes, sont en marbre blanc ») semblait douter de la dorure. La lettre citée en établit la réalité historique.

L'émergence de la restauration

L'annotation portée sur le dessin de la statue du *Mars d'Orsay* détaille les restaurations conduites par Thomas Jenkins : « the head is ancient, tho not its own. Sold by Jenkins at Rome to Count d'Orsi [*sic*] for £500 in 1776. The right arm and leg and left hand are restored. » Nécessairement postérieure, cette annotation témoigne de la nécessité, du point de vue académique, de connaître et de comprendre avec précision les restaurations anciennes subies par un objet. Cette nécessité va néanmoins mettre un certain temps à s'imposer dans les publications⁴⁶. Le catalogue de vente de 1791, rédigé à la demande de Grimod d'Orsay lui-même, évoque un « Achille en marbre de Paros, figure antique d'un beau style grec qui porte le nom de son auteur Ménandros fils d'Agathon de la ville d'Ephèse » et passe ainsi sous silence les restaurations, tout comme le fait le registre de la Commission des Arts⁴⁷. D'autres sculptures, comme une Vénus anadyomène achetée par le comte à Gavin Hamilton, font l'objet de plus de détail⁴⁸.

On connaît le XVIII^e siècle pour sa tolérance à l'égard de ces restaurations. Le goût voulait alors que l'on complétât les statues fragmentaires ; le temps n'était pas encore à l'esthétique du fragment. Mais dès la seconde moitié de ce siècle, l'intérêt de l'amateur collectionneur comme Townley, aussi bien que celui de l'antiquaire tel Winckelmann, trouvaient une nécessité à la connaissance des restaurations, et vont conduire, progressivement, à leur documentation. Ces opérations sortent lentement alors de l'ombre de l'atelier. En 1817, Visconti, décrivant la statue, insiste sur la restauration de la tête, mais ne souffle mot des membres ajoutés par Jenkins⁴⁹. Il faut en fait attendre pour cela la publication de Clarac. Reprenant le texte de Visconti mot pour mot, il ajoute à la fin de sa notice une courte phrase : « le bras droit et les jambes sont modernes⁵⁰. » D'un objet que l'on traite comme étant complet – mais cela tient aussi au niveau de compétence, en la matière, du comte d'Orsay lui-même –, on arrive progressivement à un objet décrit comme composite pour en mieux connaître ce qui est antique et dû aux ciseaux d'Harmatios et Hérakleidès.

Dans la correspondance entre Thomas Jenkins et Charles Townley, nous avons pu percevoir les premiers éléments d'un nouveau rapport à la sculpture antique. Si la complémentation des statues revêt toujours une importance fondamentale, Townley semble avoir accordé beaucoup d'attention à la pertinence des assemblages proposés par Jenkins et à la connaissance des restaurations anciennes. Le prix qu'il accordait aux sculptures était ainsi fonction, aux côtés d'autres critères, de leur part d'authenticité. C'est certainement sous l'impulsion de ces antiquaires, amateurs et collectionneurs que la documentation des restaurations a fait ses premiers pas. La publicité des restaurations avait encore un long chemin à parcourir mais servait déjà à la connaissance et à l'appréciation de l'antique dans le respect – tout relatif – de sa matérialité.

Fig. 5. Détail de l'arrière du tronc, présentant une agrafe en fer.
© C2RME/
Anne Chauvet.

Notes

Je souhaite exprimer ma gratitude envers Stephanie Alder, *record manager* au Central Archive du British Museum, ainsi qu'envers Ludovic Laugier et Daniel Roger, Brigitte Bourgeois et Anne Liégey pour les discussions que nous avons eues devant l'œuvre en cours de restauration.

1. L'ouvrage est traduit dès 1766 en français ; on citera la traduction française par commodité.

2. Winckelmann, 1766, p. XVII.

3. *Id.*, p. XIV.

4. Dans une lettre à son éditeur du 28 novembre 1756, il écrivait vouloir proposer « un petit ouvrage [...] sur la restauration des statues et autres ouvrages de l'Antiquité ». (*Briefe*, I, n° 163, p. 251-252).

5. Winckelmann, 1766, p. XVII : « Les têtes de Diane, d'un Bacchus ayant un satyre à ses pieds, d'un autre Bacchus qui tient en l'air une grappe de raisin, sont excessivement communes et indignes des artistes qui ont fait les corps. »

6. Le personnage de Thomas Jenkins est bien connu ; son activité romaine a été étudiée par Ashby, 1913 ; Pierce, 1965, publie les lettres et dessins de Jenkins à la *Society of Antiquaries of London* ; Bignamini, Hornsby, 2010, publient l'ensemble de la correspondance de Jenkins adressée à Townley ; bibliographie complémentaire : Ford, 1974 ; Vaughan, 1996.

7. Restauration réalisée par Anne Liégey ; les opérations ont été conduites conjointement par le département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Ludovic Laugier) et par la filière archéologie du C2RMF.

8. N° d'inv. Ma 883.

9. Loewy 293 ; *CIG* III, 6152 ; Overbeck 2279 (Herakleidès, fils d'Hagnos) ; Brunn 1893, p. 522 ; Overbeck, 1869, p. 313, note 38 ; Froehner, 1865 p. 227-228, n° 125 ; *IGUR* IV 1563. Cette inscription a été considérée par Donderer, 1996, p. 102-104, fig. 15-17 comme non-authentique ; l'autopsie du texte et les indications de Jenkins me portent à croire l'inverse.

10. Également dans une lettre du 10 avril 1776 (British Museum, Central Archive, TY 7/355) : « Monsieur le Comte de Dorsy [*sic*] son of a fermier general, is the possessor of the statue of Achilles, and is very happy with it. »

11. Boyer, 1953, p. 439-443.

12. Archives Nationales, T/187/1-4, actes notariés et titres de propriété.

13. Catalogue imprimé à la Bibliothèque nationale de France : 8°V 36.2060.

14. Inventaire manuscrit du 27 floréal an II, Archives Nationales, série F^{17a} 1269 (58).

15. Lettre de Thomas Jenkins à Charles Townley, 6 juin 1775 (British Museum, Central Archive, TY7/346).

16. Lettre de Thomas Jenkins à Charles Townley, 9 août 1775 (British Museum, Central Archive, TY7/347).

17. Cette technique est connue aux XVII^e et XVIII^e siècles d'après les recherches de B. Bourgeois, qui ont conduit à étudier avec précision les techniques de restaurations anciennes, d'après les textes comme d'après les objets eux-mêmes : Bourgeois, 2003, *passim*.

18. Bartman, 2003 ; sculpteur de talent, membre, à Rome, de l'Accademia di San Luca, Albacini est surtout connu pour son activité de restaurateur d'antiques dans le dernier quart du XVIII^e siècle. On considère généralement qu'il s'agit du restaurateur le plus étroitement lié au milieu « anglo-romain » de cette période.

19. Pierce, 1965, p. 201.

20. Soit que les lettres aient été conservées directement dans les archives de la *Society*, soit qu'elles aient été retranscrites dans le recueil manuscrit *General Minutes* (voir Pierce, 1965, p. 202). Les dessins envoyés par Jenkins ou transmis par d'autres ont été montés dans un grand volume folio désigné sous le titre de *Classical Antiquities*.

21. Lettre de Th. Jenkins à Ch. Townley, 4 décembre 1773, British Museum Central Archive TY 7/322 ; Bignamini, Hornsby 2010, p. 35, n° 60 ; voir également la lettre du 18 octobre 1775 concernant un groupe statuaire (TY 7/348 ; *id.*, p. 72-73, n° 128).

22. Lettre du 15 juillet 1778 ; TY 7/381 ; *ibid.*, p. 109, n° 202.

23. Lettre du 2 septembre 1792 ; TY 7/521, *ibid.*, p. 200, n° 390 ; la statue est aujourd'hui connue sous le nom de Discobole Townley (inv. 1805.0703.43 ; Howard, 1962, p. 330-334).

24. *E.g.* dans la lettre du 6 mars 1776 (TY 7/353 ; Bignamini, Hornsby, 2010, p. 84, n° 150), dans celle du 10 avril 1776 (TY 7/355 ; *id.*, p. 85-86, n° 155), dans celle du 5 juin 1776 (TY 7/356 ; *ibid.*, p. 87-88, n° 158), dans celle du 6 janvier 1778 (TY 7/384 ; *ibid.*, p. 112-113, n° 27) ou dans celle du 22 août 1780 à propos d'une statue de Minerve (TY 7/397 ; *ibid.*, p. 129-130, n° 236). Un cas décrit dans la lettre du 3 juillet 1784 (TY 7/473 ; *ibid.*, p. 156-157, n° 285) est fort instructif.

25. On désigne par le mot italien *tassello* une petite pièce de marbre destinée à compléter une partie mineure de la sculpture antique afin d'assurer la continuité de forme de l'œuvre ainsi complétée.

26. « Mouvement. »

27. Lettre du 3 juillet 1784 (TY 7/473 ; *ibid.*, p. 156-157, n° 285).

28. Vincenzo Dolcibene (c. 1746-1820), dessinateur italien travaillant pour Jenkins dans les années 1780.

29. Lettre du 13 décembre 1788 (TY 7/477 ; *ibid.*, p. 181-182, n° 341).

30. Lettre du 10 mars 1787 (TY 7/453 ; *ibid.*, p. 173, n° 317).

31. Giovanni Pierantoni detto Il Sposino (1742-1817), sculpteur romain qui s'est consacré, pour Jenkins notamment, à la restauration de sculptures antiques.

32. Lettre du 10 novembre 1787 (TY 7/460 ; *ibid.*, p. 176, n° 325).

33. Le mot, italien, semble désigner la coiffure chez Jenkins.

34. Lettre du 12 décembre 1787 (TY 7/462 ; *ibid.*, p. 176-177, n° 326).

35. Lettre de Thomas Jenkins à la Society of Antiquaries (*General Minutes*, VIII, p. 319-321 ; Pierce, 1965, p. 208-210, n° 4).

36. Cela ressort de certaines lettres de Jenkins : lettre du 7 septembre 1774 (TY 7/338 ; *ibid.*, p. 50-51, n° 93) ; lettre du 18 octobre 1775 (TY 7/349 ; Bignamini, Hornsby, 2010, p. 76-77, n° 135).

37. Lettre du 17 janvier 1776 (TY 7/352 ; *id.*, p. 82, n° 146).

38. Lettre du 19 octobre 1774 (TY 7/339 ; *ibid.*, p. 52-54, n° 96).

39. Lettre du 7 janvier 1775 (TY 7/341 ; *ibid.*, p. 55-56, n° 100).

40. Il s'agit de Gavin Hamilton (1723-1798).

41. Lettre du 9 août 1775 (TY 7/348) ; *ibid.*, p. 72-73, n° 128).

42. Lettre du 29 novembre 1775 (TY 7/350 ; *ibid.*, p. 79, n° 139).

43. Lettre du 13 avril 1758 (Pierce 1965, p. 204-205, n° 2) ; voir également les lettres à Townley où il présente au collectionneur les nouvelles découvertes faites à Rome : *e.g.* la lettre du 30 avril 1783 (TY 7/418 ; Bignamini, Hornsby, 2010, p. 151, n° 276).

44. Lettre du 27 septembre 1794 (TY 7/536 ; *ibid.*, p. 207, n° 410).

45. Lettre de Thomas Jenkins à Charles Townley, 24 décembre 1777 (British Museum Central Archive, TY7/378).

46. Je comprends, aux côtés des publications, les documents officiels comme le registre de la Commission des Arts.

47. Boyer, 1953, p. 441 ; on a ainsi l'impression que les œuvres de la collection sont des antiques, non restaurés. Il en va de même pour la Minerve : voir *supra*.

48. Le catalogue de 1791 signale « les parties principales antiques » (Boyer, 1953, p. 441).

49. Visconti, 1817, p. 173, n° 411.

50. Clarac, 1841-1853, IV, p. 135, n° 1439.