

Martin Szewczyk

Reliefs Campana de la collection Campana

Les reliefs architecturaux romains en terre cuite au Louvre et leur valeur archéologique

Abstract

When in 1861 large parts of Campana's comprehensive collections were bought for emperor Napoléon III, this included large quantities of decorated terracotta fragments among a few dozen complete plaques. Once the pride of the famous Italian marchese and highlights in the ephemeral Musée Napoléon III in Paris, soon the scholarly interest for 'Campana's Campana plaques' faded due to the heavy restorations of the complete plaques and the lacunar state of the rest of the collection respectively. Given its historic importance as well as the large amount of fragments reaching to more than 6700 pieces, the article attempts a positive assessment of Campana's collection in the Louvre (the biggest outside of Italy). Using examples, it aims at providing an overview over Campana's restoration measures, which indeed resulted in pasticci but were based on meticulous observations of the given image types. As is further shown, these restorations were closely linked to his ambitious publication, the "Antiche opere in plastica". The contribution closes by pointing out the potentialities of this large 'library of fragments' which, among other, would allow for detailed studies of the ancient methods of production and colouring. While, on the most cases, Campana's fragments lack their original context, this could generate intensive comparanda for other contextualised pieces in the future.

La collection de reliefs architecturaux en terre cuite d'époque romaine conservée par le musée du Louvre est l'une des plus importantes qui soit. Elle est riche de près de 7000 objets, dont une centaine de reliefs « entiers », et de 6766 fragments. La plupart de ces objets arrivèrent à Paris avec les milliers d'objets de la collection rassemblée, à Rome et en Italie, par le marquis Giampietro Campana¹. Comme il est bien connu, Campana fut arrêté en 1857 pour des malversations financières qui avaient à voir avec son collectionnisme, et son incroyable collection, qui n'était alors que partiellement publiée², et connue surtout de quelques privilégiés, fut vendue en 1861 par les États

1 Sur Campana et sa pratique de collectionneur, on pourra consulter Gaultier et al. 2018 ; également Sarti 2001.

2 S'il fut atteint de collectionnisme, on ne peut pas dire que Campana souffrait de graphomanie : si l'on met de côté les « Antiche opere in plastica » (cf. *infra*), aucun catalogue de sa collection ne fut publié, et l'on verra toute la spécificité de ce « catalogue ».

Pontificaux³. L'empereur Napoléon III fut impliqué personnellement dans l'acquisition d'une part importante de celle-ci : 11 835 objets et 641 peintures franchirent alors les Alpes pour trouver place dans le tout nouveau Palais de l'Industrie, renommé pour l'occasion Musée Napoléon III⁴. En 1862, après qu'il eut été décidé qu'elle ne demeurerait pas au Palais de l'Industrie, la collection fut distribuée entre le Louvre, qui reçut la part du lion, et toute une série de musées de Beaux-arts situés en région.

Quelle est, cependant, la valeur scientifique de la collection de terres cuites architecturales romaines, dans son ensemble, conservée au Louvre ? Si elle est la plus nombreuse ou l'une des plus nombreuses, elle n'est certes pas renommée, pour autant, pour être la plus remarquable. Dans un premier temps, je voudrais établir l'état matériel de cette collection. Cela implique surtout de comprendre les pratiques de restauration encouragées par Campana, et les objectifs par lui poursuivis dans la constitution de sa gigantesque collection. En second lieu, je souhaiterais montrer comment de prudents et fouillés travaux de restauration fournissent une aide inestimable (et inévitable) pour apprécier chaque objet individuellement. Enfin, et pour conclure, je jetterai les bases d'un programme d'études apte à donner à la collection de reliefs Campana conservés au Louvre sa valeur dans une optique scientifique.

Quel état matériel ?

Afin de donner une idée nette du problème posé par l'état matériel de la collection de reliefs Campana au Louvre, il est intéressant de lire l'une des toutes premières appréciations critiques rédigées à propos de la collection Campana. On peut la trouver sous la plume de Ch. Newton, le célèbre archéologue britannique, et de S. Birch, grand égyptologue du British Museum, en 1856. Ils furent envoyés à Rome, précisément, dans le but d'apprécier la collection du marquis. Les « Trustees » du British Museum souhaitaient alors étudier la possibilité d'en acquérir une partie. En ce qui concerne les terres cuites architecturales romaines, leur jugement était sans appel :

« It must be observed, however, that these terracottas have been very much restored, and that their general condition is not equal to that of most other branches of the collection. This arises in a great measure from the circumstance that the slabs, having been found buried in the ruins of the buildings which they decorated, have seldom been preserved unbroken, and in many cases a composition has been made by putting together fragments belonging to different slabs, but all struck from the same mould. It is much to be regretted that the artists employed at Rome to repair works of ancient art, endeavour to assimilate so completely the renewed portions with the original fragments,

3 Campana fut nommé directeur du Mont-de-Piété qui, comme tout à Rome avant la prise de Rome et sa constitution en capitale de l'état italien en 1870, dépendait des États Pontificaux, or c'est dans les fonds de cet institut de prêt sur gages que Campana puisa malhonnêtement pour satisfaire son collectionnisme. C'est donc naturellement le Vatican qui instruisit l'action judiciaire contre lui, et saisit sa collection avant de la vendre.

4 Voir désormais Haumesser 2021a.

that the fact of restoration can hardly be detected, except by the most practised eye. Such a process of assimilation can only be carried out by a sacrifice of some portion of true surface, if not, by systematic deception, and an object thus tampered with, and deprived of part of the evidence by which alone its genuineness can be established, will always continue to awaken doubts, and can never be appealed to as a perfect standard of criticism.

In the case of the Mural Terracottas here described, the number of duplicates is often of great service in judging of those reliefs in which through excess of restoration the original surface has been smeared over and obliterated. By a careful comparison of several duplicate specimens, we perceive that the authority for the restored figures is derived in almost every instance from original fragments, and that what is wanting in one slab is supplied by another. »⁵

De ce compte-rendu, nous pouvons retenir trois choses. La première chose intéressante concerne l'état matériel des reliefs : celui-ci est très hétérogène, car la plupart des plaques de la collection est alors clairement décrite comme le produit d'une entreprise de restauration. En second lieu, on apprend que cette restauration n'a pas été conduite selon les principes modernes qui guident la pratique, mais avec d'autres valeurs et d'autres conceptions. Ainsi, des fragments appartenant manifestement à différents reliefs ont pu être assemblés, ces opérations n'étaient pas lisibles et masquaient la limite entre les fragments originaux et les parties modernes de chaque plaque. Enfin, troisièmement, Birch et Newton reconnaissent que ces reconstitutions n'ont pas été conduites de manière fantaisiste, mais en s'appuyant sur une typologie.

On peut en réalité faire remonter cette question des pratiques de restauration et de prise en compte de la typologie jusqu'à Campana et à son cercle de restaurateurs. Bien que les reliefs architecturaux romains en terre cuite aient été connus et appréciés dès le XVIII^e siècle, ainsi que le prouve la publication, en 1810, des terres-cuites léguées par Charles Townley au British Museum, l'on peut affirmer que Campana a donné au genre ses lettres de noblesse, jusqu'à lui donner son nom dans la littérature archéologique : on parle de « plaques Campana » ou de « reliefs Campana », de « Campana slabs » ou « Campana reliefs » en anglais, de « Campana-Reliefs » en allemand, de « lastre Campana » en italien, pour désigner l'ensemble du genre, et non seulement, loin s'en faut, les seules reliefs en terre cuite passés par la collection du marquis Campana. Cette empreinte de Campana sur le genre a pour origine la publication qu'il consacre aux reliefs de sa collection, en 1842, sous le titre « Antiche opere in plastica »⁶ (fig. 1). Seul ensemble de sa collection à bénéficier d'une publication en bonne et due forme⁷, les reliefs Campana bénéficient ainsi d'un éclairage inédit : dans cet ouvrage, Campana dévoile au monde naissant de l'archéologie romaine 120 reliefs entièrement conservés, tirés de son musée, en les illustrant de manière somptueuse par des lithographies en

5 Birch – Newton 1856, 80.

6 Rome, 1842 (1^{ère} éd.), 1851 (2^{nde} éd.).

7 Les « Cataloghi Campana » sont d'inégale substance : très détaillés pour les collections de céramique grecque, ils sont bien plus laconiques en ce qui concerne les objets des autres « classes ».

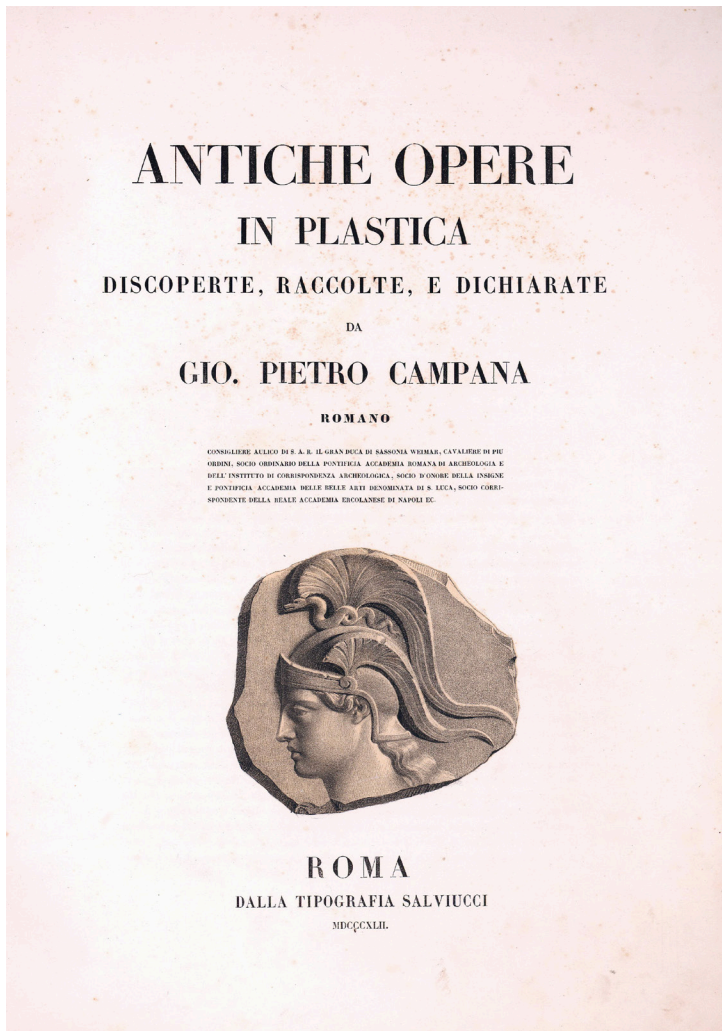


Fig. 1 G. P. Campana, *Antiche opere in plastica*, Rome, 1842, frontispice.

Image : CC BY-NC-ND 4.0 (Deutsches Archäologisches Institut Rom, <<http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/474141>> [10.01.2024]).

couleur qui ont fait beaucoup pour la renommée de la publication. Malgré l'emploi de la couleur pour les reproductions, rares sont les reliefs dont est transcrite la polychromie (pl. XVIII : « Apollo citaredo ed Iride » et pl. LXVIII : « Nestore porge una bevanda a Macaone »). Une attitude révélatrice qui va de pair avec l'oblitération des polychromies antiques présentes sur les fragments, et révélés seulement par les travaux modernes de dégagement et de restauration. Nous connaissons la manière dont Campana avait arrangé l'exposition de ces reliefs grâce à une lithographie publiée dans la seconde édition de l'ouvrage. Il appert que les plaques étaient toutes accrochées sur les deux longs murs de la salle consacrée, au Mont-de-Piété, aux productions en terre cuite dont le marquis était si friand. On peut encore trouver, sur certains objets de la collection,

et notamment les reliefs Campana, des traces résiduelles de la peinture bleue qui, à en croire cette lithographie, en recouvrait les murs. Cette présentation en frise, sur plusieurs niveaux, est intéressante, car elle introduit un effet de masse qui est, certes, caractéristique de la muséographie du XIX^e siècle, mais qui révèle aussi la perception que l'on pouvait alors avoir d'une production de série. Mais revenons à la publication de 1842. Elle était, dans ces années de bouillonnement de l'archéologie romaine, très attendue, ainsi qu'on peut le lire dans la « *Descrizione dell'antico Tusculo* » de L. Canina, en 1841 :

« Dal pregiatissimo mio amico cav. Campana poi si attende la pubblicazione delle stesse opere che'egli raccolse con somma cura e che a reso superiore a tutte quelle che si conoscono si per la scelta delle tavole, si per la loro conservazione. »⁸

Ainsi, les « *Antiche opere in plastica* », et Campana lui-même, présentaient chaque relief comme étant parfaitement préservé. Il n'y a dans l'ouvrage, à ma connaissance, aucune mention du travail intensif de restauration noté plus tard par S. Birch et Ch. Newton.

En réalité, les planches publiées dans l'ouvrage sont une source inestimable pour la connaissance des plaques qui se trouvaient alors dans la collection Campana. Mais force est de reconnaître qu'elles sont avant tout une source sur la perception que le marquis souhaitait donner de sa collection, plus qu'un enregistrement scrupuleux de l'état matériel des reliefs. Il faut en effet noter que la grande majorité de ces lithographies donnaient à voir les plaques comme si chacune d'entre elles était parfaitement complète et intègre, d'une part, et présentait, à de rares exceptions près, une couleur « terre cuite » idéalisée, sans mention des restes, très fréquents sur ces objets, de polychromie (fig. 2). Les exceptions à ce principe sont, comme on le verra, particulièrement significatives.

Cette particularité de la présentation que Campana fait des reliefs de sa collection en 1842 avait déjà été notée, en 1911, par la publication de référence sur les plaques Campana⁹. Ils remarquaient que le marquis voulait avant tout avoir des plaques complètes, et qu'il ne se montrait pas très scrupuleux pour utiliser à cette fin des fragments issus de reliefs différents, ou pour mettre en œuvre des techniques de restauration très invasives, dans le but d'atteindre cet objectif. Dans certains cas, l'importance accordée à cet objectif a pu avoir pour conséquence de réelles incohérences. Un bon exemple de ces incohérences est l'incompréhension fréquente des détails techniques, comme le nombre de trous destinés à l'accroche des reliefs sur les structures architecturales qu'elles décoraient. On peut ainsi trouver des reliefs dont la typologie nous invite à attendre la présence de ces « *Heflöcher* » mais qui n'en présentent pas un seul, pour des raisons qui apparaissent clairement lorsqu'un examen technique de l'objet est entrepris : ici, sur un relief montrant Dionysos nourrisson entouré d'un satyre et d'une

8 Canina 1841, 162.

9 Rohden – Winnefeld 1911, 8* : « Für Campana kam es darauf an, möglichst viel vollständige Platten zu haben, und solche wurden den ziemlich skrupellos aus den Bruchstücken zurechtgemacht ».

ménade¹⁰ (fig. 3), seuls trois petits fragments ont été utilisés pour recréer cette composition, qui est connue par ailleurs, à savoir par un relief autrefois dans la collection Townley, aujourd'hui au British Museum. Cet historique est important : il suggère que les restaurateurs Campana ont pu s'appuyer sur cet exemple déjà connu (et publié par Taylor Combe en 1810) pour guider leur « restauration », qui tient plus, à vrai dire, de la reconstitution.

Au-delà de ces incohérences, qui ont pu conduire, ainsi que Hermann von Rohden et Hermann Winnefeld l'écrivent également, à des apories typologiques, on comprend que les restaurateurs employés par le marquis prenaient pour modèle des plaques Campana déjà connues, et que leur pratique était guidée par une approche typologique du genre. Cette approche, cette connaissance des lois pratiques qui avaient régi la production des reliefs Campana, les a préservés d'agir, avec leurs restaurations-reconstitutions, en toute fantaisie : la plupart des plaques de la collection Campana peuvent être classées selon la typologie des reliefs établie en 1911.

Mais revenons d'abord à l'exigence d'intégrité que l'état matériel de la collection publiée en 1842 trahit. Elle peut être comprise, à coup sûr, comme un trait marquant du collectionnisme européen : de même que les exigences du goût palatial européen imposaient la complémentation, à grands moyens de restauration, des statues fragmentaires découvertes à Rome et ailleurs, afin qu'elles puissent remplir leur rôle esthétique, de même les plaques Campana possédaient leur valeur en vertu de leur état de conservation, fût-il authentique ou reconstitué¹¹. La valeur d'authenticité que l'on accorde à la matière originelle n'a pas alors le même poids – ces équilibres de valeurs vont évoluer, et s'inverser, au cours du XIX^e siècle – que l'exigence d'un objet entier. Le réel reproche que l'on pourrait, dans ces conditions, adresser au marquis Campana n'est donc pas d'avoir sacrifié aux idéaux partagés de son temps, mais bien plutôt celui d'avoir été insincère en présentant sa collection comme si elle était composée de reliefs originaux en parfait état de conservation. La chose est vraie des textes des « *Antiche opere in plastica* », elle est vraie également des planches, qui n'indiquent rien concernant les restaurations et la combinaison de différents fragments (la chose devient pourtant présente dans les publications précisément dans la première moitié du XIX^e siècle, par exemple avec le Musée de sculpture antique et moderne de Clarac), et nous avons toutes les raisons de croire qu'il prétendait avoir, de ce point de vue de l'état de conservation, la meilleure collection jamais assemblée de reliefs architecturaux romains en terre cuite. Que l'on se souvienne du mot de Canina : « *superiore a tutte quelle che si conoscono si per la scelta delle tavole, si per la loro conservazione* ». Campana se place ainsi dans un jeu de concurrence avec ses pairs collectionneurs ; il y a tout lieu de penser qu'il compare sa collection, pour la diversité des types et leur état d'impeccabilité, à celle de Townley, par exemple, dont la composition était bien connue.

10 Cp 4158 ; Campana 1842, pl. 50 (« *Jacco nel vaglio* »).

11 Témoin l'appréciation que donne Canina de la collection Campana, *supra* ; il est à remarquer que cet idéal n'englobait pas la question de la couleur, qui semble échapper la majeure partie du temps à l'intérêt de Campana et de ses restaurateurs.



Fig. 2 G. P. Campana, *Antiche opere in plastica*, Rome, 1842, pl. 1 : « Giove bambino in grembo alla nutrice ».

Image : CC BY-NC-ND 4.0 (Deutsches Archäologisches Institut Rom, <<http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/474261>> [10.01.2024]).



Fig. 3, a-c Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Cp 4158 : état après restauration, lithographie Campana, relevé de l'état structurel.

Images : © 2016 Musée du Louvre / Antiquités grecques étrusques et romaines (gauche). G.P. Campana, *Antiche opere in plastica*, Rome, 1842, pl. 50 (centre). © 2016 Lucie Pieri (droite).

Les deux collections

La collection de plaques Campana du Louvre est, en réalité, une collection à deux visages. Une large majorité de celle-ci est composée par de très nombreux fragments, de petites dimensions, qui sont sans aucun doute les restes, intacts, des trouvailles archéologiques du marquis. On en dénombre 6766¹². L'autre versant de la collection est composé par les reliefs que l'on dit « entiers », ce qui signifie, comme on l'a vu, non pas qu'ils sont intègres et parfaitement préservés (c'est le cas d'un petit nombre d'entre eux seulement), mais qu'ils se présentent de la manière dont une plaque Campana non brisée, entière, le devrait. 101 de ces reliefs se trouvent aujourd'hui parmi les collections du musée du Louvre. La plupart d'entre elles correspondent à celles qui sont reproduites par les planches des « Antiche opere in plastica ». Plusieurs reliefs « Campana » sont d'origine différentes : beaucoup faisaient partie de la collection Durand, acquise en 1825. D'autres sont venus enrichir ponctuellement les collections, comme une belle plaque, appartenant à une série des plus intéressantes représentant une architecture gymnasiale remplie de statues et d'offrandes agonistiques, donnée par P. Hartwig en 1902¹³.

Parmi les reliefs les mieux préservés de la collection, les situations matérielles varient en se répartissant sur un spectre dont les pôles opposés sont, d'une part, la pièce antique parfaitement préservée, et d'autre part le faux complet. Le premier pôle est bien représenté par une série de plaques de couronnement montrant des scènes d'Amazonomachie¹⁴. Les deux reliefs de cette série se trouvent être dans un état particulièrement bon de conservation. C'est aussi le cas d'un petit relief montrant une Victoire tauroctone devant un *thymiaterion*¹⁵ (fig. 4). La restauration récente de ce relief a révélé son très bon état de préservation, et surtout la riche polychromie préservée sous une épaisse couche de concrétions archéologiques. Le pôle opposé est, heureusement, plus rarement représenté. On peut prendre pour exemple un relief montrant la façade d'un temple¹⁶ (fig. 5), que Hermann von Rohden et Hermann Winnefeld jugeaient suspect en raison de sa typologie et de son ornementation. Une analyse en thermo-luminescence a révélé que ce relief, qui nous est parvenu intact, n'a pas été fait avant le XVIII^e siècle, copiant alors un détail d'un fameux relief de Marc-Aurèle conservé au Palazzo dei Conservatori.

La plupart des reliefs de la collection Campana, cependant, présentent un état matériel qui, lorsqu'il est étudié en profondeur, relève d'une situation intermédiaire. Ils sont le produit d'une entreprise de restauration encouragée par Campana, assemblant des fragments hétérogènes, sans égard pour leur pertinence relative, et créant

12 Les œuvres du Louvre sont désormais, depuis 2021, en grande majorité accessibles sur le site des collections du musée : <<https://collections.louvre.fr>> (20.11.2023).

13 Ca 1500 – S 4418 ; Rauch 1999, 55–57. 158, pl. 9 ; sur la trouvaille dont provient ce relief, voir dans ce volume la contribution de C. BRØNS, J. STENGER, J. BREDAL-JØRGENSEN et A. RODLER-RØRBO.

14 S 787 ; S 903 ; Cp 4303 ; sur cette typologie, cf. Rohden – Winnefeld 1911, 121–125 et pls. 129. 130 avec le commentaires aux p. 301 f. ; cf., dans ce volume, la contribution d'E. C. PARTIDA.

15 Cp 4089 ; Borbein 1968, 110–115 pl. 10.

16 Cp 3839 ; Rohden – Winnefeld 1911, 153 sq. 297 pl. 117 ; rapport de laboratoire du C2RMf, E. Porto, A. Zink.



Fig. 4 Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Cp 4089 : Victoire tauroctone.

Image : © 2016 Musée du Louvre/Hervé Lewandowski.



Fig. 5 Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Cp 3839 : façade du temple de Jupiter Capitolin.

Image : © C2RMF/Anne Chauvet.

ainsi des compositions « parfaites », sans manque, par le truchement d'une restitution des parties manquantes. Ces reliefs sont ceux qui méritent une attention toute spéciale lorsqu'on veut en faire un usage académique, qu'il soit archéologique, stylistique ou iconographique. Ils ne peuvent pas être abordés de manière non critique, sans une connaissance approfondie de leur histoire matérielle. Je voudrais m'attarder sur quatre cas emblématiques pour comprendre les techniques de restauration employées par Campana.

Le relief montrant Thésée découvrant les armes de son père¹⁷ (fig. 6) est un très bon exemple de reconstitution s'appuyant sur plusieurs fragments hétérogènes, mais tous antiques. Comme l'on pouvait s'y attendre, la planche des « Antiche opere in plastica » montre cette plaque comme si elle était parfaitement préservée. On notera qu'il s'agit d'un autre exemple de relief qui ne montre que deux trous d'accroche, alors qu'on en attend, pour une plaque de revêtement, au moins trois (ces deux trous n'ont même pas été reproduits dans l'ouvrage publié par Campana, ce qui est révélateur de son approche encore peu attentive aux détails techniques du genre). En réalité, ces deux trous étaient présents sur deux des fragments antiques mobilisés par les restaurateurs pour recréer ce relief. Ainsi que le montre un examen attentif des terres et des surfaces de joint des différents fragments, qui présentent un faciès bien différent selon qu'elles résultent d'une cassure ou d'un apprêt moderne, on peut affirmer que cette plaque a été reconstituée en utilisant un noyau de cinq fragments originellement cohérents, en s'aidant de six autres fragments antiques isolés, et d'un nombre minimal de neuf pièces modernes, faites de terre cuite spécialement pour ce travail. Le fait que de la terre cuite ait été choisie pour ces additions modernes nous laisse imaginer comment les restaurateurs employés par Campana ont travaillé : ils ont certainement effectué une prise d'empreinte sur une plaque (ou sur des fragments) similaire, du même type, et accessible. Sur la fig. 7, on peut voir un fragment antique appartenant au groupe – cohérent – de cinq fragments. Il présente des joints de cassure intacts. Sur la même figure apparaît le bord d'un fragment antique dont les surfaces de joint ont été reprises, par abrasion, de manière à faciliter son assemblage avec d'autres fragments, dont les surfaces ne concordent pas avec celles-ci. À l'arrière, on distingue des marques incisées au revers des fragments modernes. Ces marques nous enseignent que ces différents fragments ont certainement été cuits ensemble, mais avec d'autres fragments ; il s'agissait de les reconnaître. Les marques servent aux restaurateurs à retrouver leur destination commune.

La plaque avec Thésée dominant un centaure¹⁸ (fig. 8) montre l'utilisation de matériaux dans le but de compléter les fragments originaux. On compte seulement deux fragments antiques, qui appartenaient peut-être dès l'origine à la même plaque (ils semblent jointifs). Cinq fragments modernes ont été utilisés pour reconstituer la majeure partie du relief, selon la technique que nous avons détaillée précédemment. Enfin, plusieurs détails de la représentation ont été ajoutés au moyen d'un mastic

17 S 1491 ; Campana 1842, pl. 117 (« Teseo che alza la pietra per discoprire le armi del padre ») ; Rohden – Winnefeld 1911, 98 ; restauration M. Petit, 2014.

18 Cp 4181 ; Campana 1842, pl. 65 (« Teseo vincitore del centauro ») ; restauration M. Petit, 2018.



Fig. 6, a-c Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, S 1491 : état après restauration, lithographie Campana, relevé de l'état structural. Images : © 2023 Musée du Louvre/Emmanuel Watteau.



Fig. 7, a-c Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, S 1491 : fragments antiques non altérés (en haut) et rabotés (en bas). Images : © Marie Petit.

gris, par exemple le rameau de lierre autour du torse du centaure. Ce mastic a, dans ce cas précis, été utilisé pour faire concorder l’empreinte moderne, prise sur un relief montrant le centaure paré d’une couronne de lierre, indiquant de ce fait que l’épisode représenté est celui du combat des centaures et des Lapithes lors des noces de Pirithoos, et le fragment antique utilisé pour le relief Cp 4181. Enfin, la restauration récente de ce relief a permis d’observer la présence d’un enduit de restauration, obtenu à partir du même mastic, mais déployé en couche fine sur toute la surface de la plaque afin de dissimuler l’état hétérogène dû à la restauration moderne. C’est là le réel problème déontologique que posent les restaurations pratiquées par Campana : cet enduit masque complètement la différence entre les parties modernes et les parties antiques des reliefs, altérant la lisibilité des reliefs, tout en rendant invisible la polychromie conservée sur les deux fragments originaux – une entreprise de dissimulation qui trouve un écho dans la manière dont Campana a souhaité illustrer les reliefs de sa collection : complets, et dans une belle teinte « terre cuite » qui révèle ici tout son caractère de projection idéale. Le parallèle est frappant avec la conception d’une blancheur idéale pour les marbres, qui, elle aussi, allait de pair avec l’exigence de complétude qui motivait les restaurations intensives : Campana a nourri, pour des objets qui portaient à l’origine une riche polychromie, l’idéal anachronique d’une teinte « terre cuite ». L’intervention récente sur ce relief a redonné toute sa lisibilité à cette ancienne restauration, et laisse, bien entendu, les couleurs visibles.

La pratique de restituer la majeure partie des reliefs est bien mise en évidence par une plaque qui nous offre l’occasion d’observer une autre des solutions techniques adoptées par les restaurateurs œuvrant pour le marquis. Montrant (fig. 9) deux danseuses encadrant le *palladion*¹⁹ – une composition bien connue sur des reliefs Campana authentiques –, elle a été reconstituée à partir de trois fragments minuscules : la tête de la danseuse de droite, une partie seulement de la tête de la danseuse de gauche, enfin la tête, la partie haute du torse et une section du bouclier de la statue d’Athéna. Les autres parties du relief ont été réalisées dans une terre qui est typique des restaurations conduites par Campana : elle est très homogène dans sa composition, ne présentant pas de traces d’agent dégraissant, et mal cuite. Les parties modernes ont été estampées dans un moule, puis découpées avant cuisson en onze sections individuelles, dont les bords sont très doux et ont ainsi été retravaillés avant la cuisson pour faciliter leur assemblage. La moulure supérieure, moderne également, a été réalisée dans une technique différente : ses cinq fragments ont été faits séparément en argile, et l’on peut raisonnablement penser qu’ils faisaient partie d’un fonds artisanal constitué indépendamment des restaurations conduites sur chacune des plaques individuellement. On doit remarquer, en effet, que l’association d’une frise d’oves au bord supérieur plat et d’une partie inférieure caractéristique des « Aufsatzplatten » représente une incohérence typologique, qui révèle une fois encore l’absence d’attention accordée par Campana et ses restaurateurs aux enjeux techniques soulevés par

19 Cp 4195 ; Campana 1842, 37f. pl. 4 (« Il palladio tra due ierodule ») ; Rohden – Winnefeld 1911, 10–12. 248 pl. 18 pour le type ; restauration M.-E. Meyohas, 2015 ; sur ce type, voir la contribution du professeur P. PENSABENE dans ce volume.

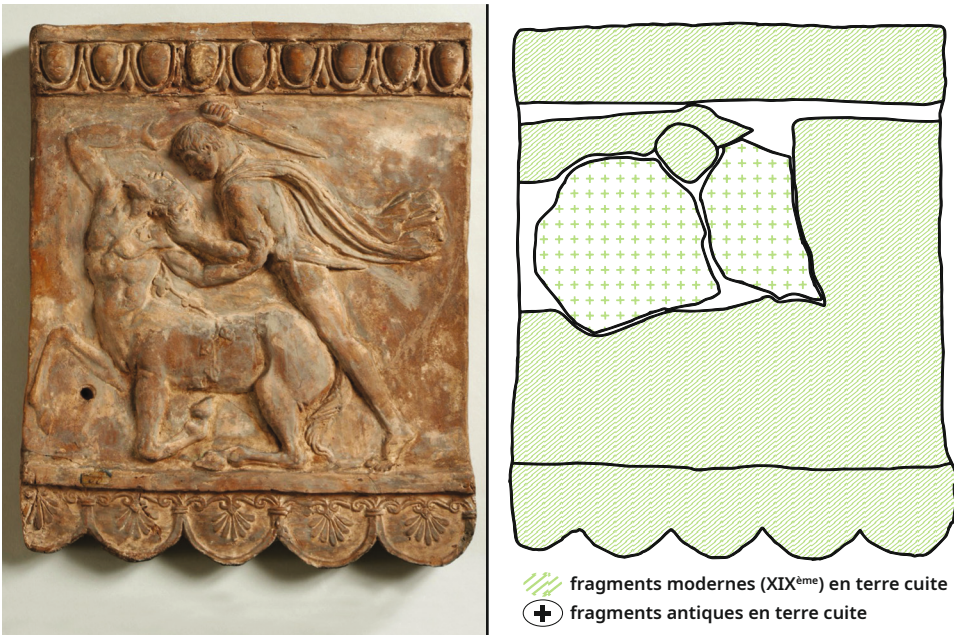


Fig. 8, a. b Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Cp 4181 : état avant restauration ; relevé de l'état structurel.

Images : © C2RMF/Anne Chauvet (gauche) © Marie Petit (droite).



Fig. 9 Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Cp 4195 : Palladion célébré par deux danseuses laconiennes.

Image : © 2015 Musée du Louvre/Hervé Lewandowski.

les terres cuites architecturales romaines. Pour résumer, la technique que nous révèle cette plaque n'est pas celle qui se contente d'estamper des parties limitées d'un relief pour compléter une plaque, mais de l'estampage d'un relief entier, ensuite découpé, évidemment pour pouvoir intégrer les morceaux antiques ténus qui étaient alors à la disposition de Campana.

Mon dernier exemple présente une solution technique différente, et des plus intéressantes dans la perspective d'une appréciation de la valeur octroyée par Campana et ses restaurateurs à la typologie des plaques Campana. Le relief montre une *tholos* entourée de portiques et surmontant un motif d'arcatures peuplées de *Gorgoneia*²⁰ (fig. 10). Six fragments antiques disjoints en forment le noyau. La restitution des autres parties du relief n'a pas été entreprise au moyen de la reproduction technique (prise d'empreinte puis moulage en argile) d'un relief déjà existant, que nous avons rencontrée précédemment. Au contraire, les parties modernes du relief ont été réalisées à partir de fragments de terre cuite plats (anciens comme modernes) sur lesquels les artisans employés par Campana ont appliqué une couche de mastic, qu'ils ont pu modeler pour reconstituer les reliefs supposés de la représentation. Cela pourrait indiquer qu'aucune réplique de ce relief n'était disponible pour la mise en œuvre du procédé de reproduction mécanique. Cependant, l'on doit tout de même remarquer que la composition du relief Cp 3842 n'a pas été faite au hasard ou laissée à l'imagination du restaurateur, puisqu'elle s'intègre, certes imparfaitement, dans une typologie connue par des trouvailles archéologiques. En réalité, le modèle utilisé ici pourrait provenir d'un relief conservé au Vatican, connu par un dessin ; les artisans, corrigeant leur modèle, d'une certaine manière, auront donné à la représentation un caractère de symétrie qu'elle ne présentait pas à l'origine. Cette incohérence n'a pu voir le jour grâce à cette technique difficile, mais parfois nécessaire lorsqu'une prise d'empreinte n'était pas possible, du modelage. Cette attention portée à la typologie des reliefs Campana, qui semble avoir servi de guide aux praticiens chargés des restaurations, apparaît peut-être aussi en négatif dans la publication des « *Antiche opere in plastica* » : une enquête fouillée et exhaustive de l'histoire de cette typologie (à partir de quelle période telle type de plaque est-il connu et a pu servir de modèle aux restaurateurs ?) montrerait peut-être que les fragments non restaurés l'ont été faute de modèle connu – ce qui reviendrait à attribuer aux restaurateurs Campana une forme de déontologie – éloignée certes de la déontologie actuelle de la restauration, mais attentive au moins à l'une de ses composantes : la vraisemblance typologique.

Toutes ces techniques de restauration encouragent néanmoins des erreurs et des incompréhensions. En premier lieu, lorsqu'elles assemblent des fragments qui n'appartenaient pas à la même plaque, ni même ne provenaient des mêmes moules : c'est ce que l'on appellera l'incohérence « interne ». En second lieu, en créant des compositions entièrement nouvelles et non-authentiques : incohérence typologique. Enfin, en masquant les surfaces : dissimulation et perte d'information.

20 Cp 3842 ; Campana 1842, pl. 97 (« *Edifici rotondi con portici* ») ; Rohden – Winnefeld 1911, 152 sq. 274 pl. 69 ; restauration M.-E. Meyohas, 2016 ; sur le type, cf. aussi Reinhardt 2016a, 249 note 41.



Fig. 10 Cp 3842 : état après restauration ; relevé des fragments antiques.

Image : © 2016 Musée du Louvre/Antiquités grecques, étrusques et romaines © Marie-Emmanuelle Meyohas (droite).

Ainsi, l'état matériel déploré déjà par Birch et Newton en 1856 est le produit d'une entreprise consciente de restauration de la collection – de fragments – afin d'obtenir une série cohérente de reliefs, qui s'intègre à la typologie réelle des reliefs architecturaux en terre cuite. Cela n'empêcha pas Campana de créer quelques « monstres », mais je pense que cela n'est dû qu'à la diversité et à la faible valeur des informations qui étaient à la disposition des restaurateurs (que l'on pense à la marge d'interprétation que devaient appeler des restaurations qui ne pouvaient s'appuyer que sur des documents graphiques) plutôt qu'à un désintéret réel pour la typologie. Une fois qu'un fragment était rattaché à une série, les restaurateurs entendaient « coller » à ces comparaisons, et non inventer de nouvelles compositions.

La valeur académique de la collection Campana de reliefs Campana

Ainsi, que peut-on faire pour conférer à la collection Campana de plaques Campana conservées au Louvre une réelle valeur académique ? Certainement pas en s'appuyant sur les informations contextuelles : les reliefs Campana du Louvre ne possèdent que très rarement des contextes de provenance, sans parler d'indications plus détaillées sur les contextes monumentaux d'utilisation de ces plaques. L'intérêt de cette collection réside dans la mise en série, au sens où elle constitue une remarquable bibliothèque, mais non cotée, sans pertinence archéologique ou contextuelle. Elle procure bien des comparaisons pertinentes pour l'étude des types et l'histoire artisanale des reliefs architecturaux romains en terre cuite, non seulement grâce aux plaques « entières »

lorsque l'état matériel de ces reliefs a été étudié en détail, mais aussi grâce à la très importante collection de fragments dont elle se compose. Elle compte des dizaines de fragments pour chaque type, ce qui la rend intéressante, mais seulement si ce matériel est aisément accessible et classé. La même remarque peut être faite à propos des marques de fabrication, sur lesquelles le professeur STEFANO TORTORELLA se penche dans ce volume. Cela est d'autant plus intéressant lorsque l'on s'avise que, compte tenu de l'histoire des découvertes, des méthodes archéologiques de Campana, et des techniques de restauration que nous avons détaillées, il n'est pas impossible du tout que nous possédions aujourd'hui au Louvre de très nombreux fragments provenant de programmes décoratifs cohérents. Cela pourrait être le cas des reliefs à sujets dionysiaques qui présentent des dimensions, des décorations et un état de conservations comparables, marqués de l'estampille *VALES*. On peut dire la même chose de ces étonnantes plaques de couronnement ornées d'une Victoire archaïsante dont naissent des rinceaux végétaux, préservées en un grand nombre de fragments.

Pour exploiter ce matériel, il convient de préparer un catalogue qui soit capable d'intégrer les différents niveaux d'informations : état matériel des reliefs restaurés (avec une évaluation des informations matérielles, fonctionnelles et typologiques pour chacune d'entre elles), informations sérielles issues de la classification des fragments. Cette classification doit être engagée dans la voie ouverte par la typologie élaborée pour la publication de Hermann von Rohden et Hermann Winnefeld. Enfin, les incertitudes liées à la fonction originale des fragments sont trop importantes pour nous fournir un cadre de classification pertinent. Il est nécessaire, cependant, de garder en tête ces autres critères – de même que la qualité et, lorsque des questions se font jour, la caractérisation scientifique des argiles utilisées pour la mise en œuvre des reliefs, de même que les considérations stylistiques, l'objectif étant l'identification d'ensembles cohérents de plaques ou de fragments au sein d'une collection de près de 7000 objets.

Enfin, une dernière direction de recherche sur les plaques Campana du Louvre est l'étude de leur polychromie. Une fois encore, on peut considérer que l'absence de contexte est dirimante. Mais la collection du Louvre et ses 7000 fragments ou restes de plaques Campana fournit également une potentielle base de données utile à la comparaison de données techniques : utilisation des pigments et des colorants, procédés de mise en couleurs, usage et nature des couches préparatoires, choix esthétique des couleurs. L'absence de contexte nous force à considérer cette collection comme un remarquable matériel de comparaison, utile lorsqu'il est confronté à des analyses portant sur des pièces mieux contextualisées, dont les choix esthétiques peuvent être interprétés sur des bases solides. Mais, là encore, il convient de se méfier de ces produits du collectionnisme, et d'éviter toute approche non critique de la collection du Louvre. Il était de coutume, pour Campana et ses restaurateurs, de rafraîchir la polychromie des plaques²¹ qui étaient alors restaurées. Cette pratique est en cohérence avec l'orientation générale donnée par Campana aux pratiques de restauration portant sur les objets de sa collection. Dans certains cas, nous n'observons pas seulement la dissimulation de

21 La pratique est documentée également par les analyses publiées dans ce volume par C. BRØNS, J. STENGER, J. BREDAL-JØRGENSEN et A. RODLER-RØRBO.

surface originale par un enduit, mais la réfection pure et simple des couleurs. J'en veux pour preuve les données révélées par la restauration récente du relief Cp 4162, qui montre la composition – bien connue – de la Victoire versant un liquide dans la phiale tendue par Apollon²². Ce relief a fait partie des rares qui semblent avoir mérité, aux yeux de Campana, une lithographie en couleurs dans les « *Antiche opere in plastica* » (pl. XVIII : « *Apollo citaredo ed Iride* »). La restauration et des analyses scientifiques ont montré que le fragment inférieur de ce relief est moderne. La thermoluminescence révèle, avec une marge d'erreur qu'il convient d'avoir à l'esprit, qu'il a été cuit dans la première moitié du XIX^e siècle, tandis que le fragment supérieur remonte à l'époque romaine, et constitue donc la partie originale de la plaque. On voit parfaitement aujourd'hui que le bleu, le jaune et le vert pâle apposés sur les figures et dans le fond du relief courent de part et d'autre du joint d'assemblage du XIX^e siècle. La seule explication possible est la suivante : Campana et ses restaurateurs, découvrant des restes de polychromie très importants sur le fragment supérieur, auront décidé de les étendre à la reconstitution dans son ensemble. Cette démarche particulière est immédiatement corroborée par la planche des « *Antiche opere in plastica* », qui est l'une des rares à présenter une plaque en couleurs, ce qui nous permet d'affirmer d'autant plus le parallélisme très fort qui s'établit, chez Campana, entre la publication et la restauration. Ainsi, pour la polychromie comme pour toutes les questions que nous pourrions poser aux reliefs Campana de la collection Campana au Louvre, il convient de composer avec l'héritage du marquis et, en premier lieu, d'étudier en profondeur la matérialité des réalisations du XIX^e siècle, si nous voulons être en mesure d'accéder aux quelques vestiges authentiques d'un matériel véritablement archéologique.

Bibliographie

Toute la littérature citée est répertoriée dans la BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE à la fin de ce volume.

Signature

Dr. Martin Szewczyk
Musée du Louvre
martin.szewczyk@louvre.fr

22 Campana 1842, 75–78, pl. 18 (« *Apollo citaredo ed Iride* ») ; Rohden – Winnefeld 1911, 17–19 pl. 111, 2. 3 et p. 293 sq. pour le type ; étude préalable Ch. Pariselle, 2010.