HAL open science

Gavin Hamilton : The Great Harvest : de la fouille à une antiquité rêvée : un antiquaire écossais dans la Rome de la seconde moitié du XVIIIe siècle

Marin Quigna

▶ **To cite this version:**

Marin Quigna. Gavin Hamilton : The Great Harvest : de la fouille à une antiquité rêvée : un antiquaire écossais dans la Rome de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01691003

HAL Id: dumas-01691003

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01691003v1

Submitted on 23 Jan 2018

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

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

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

École du Louvre

Marin Quigna

GAVIN HAMILTON
THE GREAT HARVEST

De la fouille à une antiquité rêvée : un antiquaire écossais dans la Rome de la seconde moitié du XVIIIème siècle.

Mémoire de recherche

(2ème année de 2ème cycle)

en Histoire de l'art appliquée aux collections

Présenté sous la direction

de Mme Corinne Jouys Barbelin

Conservateur du patrimoine

Chef du service des Ressources documentaires
du Musée d'Archéologie nationale

Septembre 2016

GAVIN HAMILTON

THE GREAT HARVEST

De la fouille à une antiquité rêvée : un antiquaire écossais dans la Rome de la seconde moitié du XVIIIème siècle.

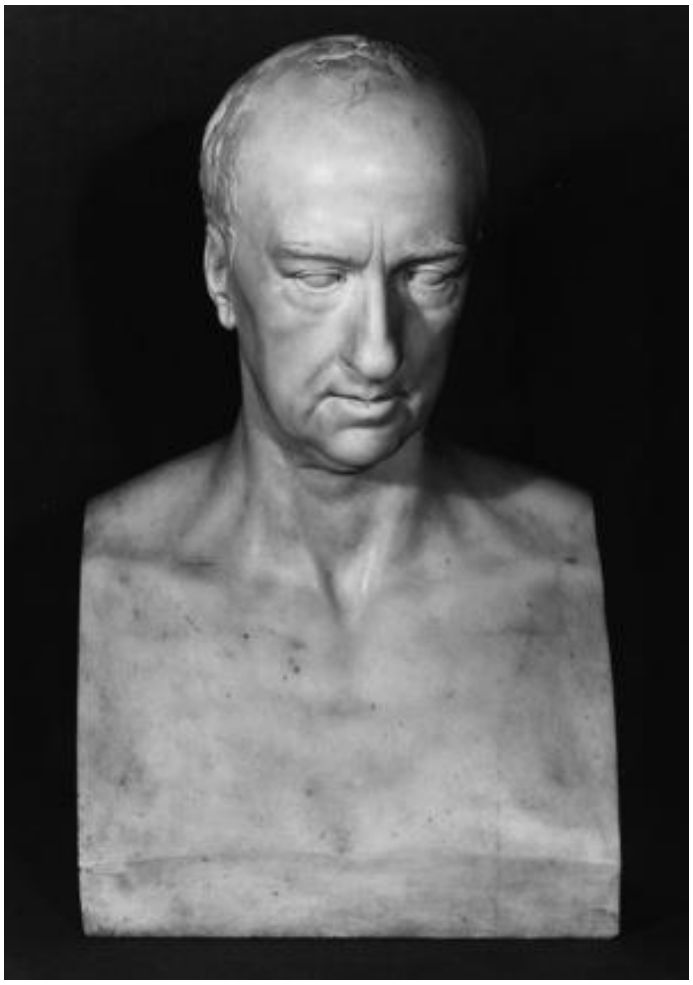

Figure 1 : Christopher Hewetson. Buste de Gavin Hamilton, Université de Glasgow.

© The Courtauld Institute of Art

REMERCIEMENTS

Je tiens tout particulièrement à exprimer ma gratitude à Madame Corinne Jouys Barbelin, conservateur du patrimoine et chef du service des Ressources documentaires du Musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye, ainsi qu'à Monsieur Daniel Roger, conservateur en chef du patrimoine au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du Musée du Louvre, sans qui ce travail n'aurait pu voir le jour. Leurs conseils avisés et leur disponibilité tout au long de cette année m'ont été extrêmement précieux.

Au sein du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre l'aide de Madame Annabel Rémy, documentaliste en charge des photographies, a grandement facilité mes recherches. Le temps m'ayant été accordé par Monsieur Steve Glisoni, chargé d'opération et de recherche pour la mission archéologique à Gabies, a de plus amplement amélioré ma compréhension d'un des principaux sites fouillés par Gavin Hamilton.

Je tiens à remercier Monsieur François Queyrel, directeur d'études à l'École pratique des Hautes études, pour son suivi et son enthousiasme.

Le personnel de la bibliothèque de l'Institut national d'Histoire de l'Art, en me fournissant aide et indications, a joué un rôle important dans la bonne marche de mon travail.

Toute ma reconnaissance va à mon ami Flavio Rugarli pour l'aide qu'il m'a fournie dans la traduction de nombreux textes italiens. Je remercie enfin ma famille pour son soutien lors de l'étape décisive de la rédaction.

AVANT-PROPOS

L'idée initiale d'un travail sur le personnage de Gavin Hamilton germa du besoin de Monsieur Daniel Roger, responsable des fouilles menées par le Musée du Louvre à Gabies, de disposer d'informations sur l'inventeur du site. Trois axes principaux devaient être étudiés : le réseau de l'antiquaire écossais, ses méthodes de fouilles et ses découvertes.

La richesse de la correspondance de l'artiste écossais m'a cependant rapidement aiguillonné vers une étude des représentations structurant sa vision de l'antiquité. De même, son activité de marchand est vite apparue comme essentielle à la compréhension de ses fouilles. De manière générale, la correspondance de Gavin Hamilton publiée par Brendan Cassidy est une source rêvée pour mieux comprendre le milieu des antiquaires romains au XVIIIème siècle.

Le lecteur ne doit pas s'attendre à trouver ici des documents inédits. Il me fut en effet impossible de me rendre à Rome ou à Londres afin de consulter les archives y étant conservées. Ce travail repose donc uniquement sur des publications et n'aurait pas pu être réalisé sans les riches ouvrages de Brendan Cassidy et Ilaria Bignamini. Publications rassemblant un ensemble cohérent de documents notamment relatifs aux fouilles de Gavin Hamilton, ces derniers ouvraient la voie à une tentative d'interprétation.

SOMMAIRE

INTRODUCTION 1

Première Partie. Gavino Hamilton, un Écossais dans la ville éternelle : réseau, commerce et aspirations. 23

A : De Muirdeston au Vatican, le réseau de relations sociales de Gavin Hamilton. 24

1 : Des racines écossaises. 24

2 : James Stuart, Nicholas Revett et Matthew Brettingham, une vieille amitié. 26

3 : « My little familly », Gavin Hamilton l'italien. 28

4 : « The unsolicited friend of every deserving artist ». 30

5 : L'Antiquité pour horizon. Fouilleurs, antiquaires et restaurateurs. 32

6 : Le souverain pontife et ses antiquaires, Pie VI et les Visconti. 34

7 : Gavin Hamilton et l'aristocratie romaine. 36

8 : De Naples à Venise, l'Italie comme terrain de prospection. 36

9 : Une figure incontournable du Grand Tour. 37

B : « A non purely platonic love for old sculpture », Gavin Hamilton marchand d'antiques. 41

1 : « The Golden Age of Classical Dilettantism » ? Le marché des antiques à Rome et ses fluctuations. 42

2 : La clientèle de Gavin Hamilton. 44

3 : La demande, le goût des amateurs britanniques. 46

4 : Convaincre, les ruses d'un marchand. 49

5 : Les chemins de l'exportation. 51

6 : « The den of Lions », Gavin Hamilton et la législation pontificale. 54

7 : « I am no longer the only purchaser there », la concurrence sur le marché romain des antiques. 57

8 : « A good fellow », la réputation de Gavin Hamilton en tant que marchand. 58

C : Sur les pas d'Achille, la quête de la renommée. 61

1 : « A monument to myself », une œuvre pour la postérité. 61

2 : « The noble collection », Gavin Hamilton et la réception de ses antiques. 62

Deuxième Partie. « The most successful excavator of the century », les fouilles de Gavin Hamilton, organisation et méthode. 67

A : Prospection, la recherche de sites prometteurs. 71

1 : Une lecture profitable, la consultation des textes antiques. 71

2 : Un indice précieux, les ruines. 73

3 : « Cava Vergine ». 74

4 : « The pleasing story of old times ». 76

5 : « Trials », inspection du terrain et sondages. 78
B : Négociations avec les propriétaires et licences de fouille, les prérequis légaux. 81
1 : La législation. 81
2 : Diversité des pratiques. 83
C : « My Caporale with his Myrmidons », les équipes d'ouvriers de Gavin Hamilton. 86
1 : « My Aquilani », origine du recrutement et hiérarchie. 86
2 : Une supervision à distance ? 88
3 : « A very fine head », un vol sur les chantiers de Gavin Hamilton. 91
4 : Le calendrier des fouilles : 92
D : La fouille. 94
1 : Préparer le terrain. 94
2 : Le but de la fouille. 95
3 : « Breaking ground », les méthodes d'excavation. 97
E : De la tranchée à l'entrepôt. Contrôle, secret et concurrence autour des découvertes. 101
1 : Législation et contrôle. 101
2 : « My hidden treasures », dissimulation des découvertes. 102
3 : Le secret dévoilé, concurrence et contrôle. 105
F : Un lourd investissement financier. 108
G : Les fouilles. Jeu de hasard, passion de la découverte et effet de mode. 111
1 : La pelle et le dé, fouille et jeu de hasard. 111
2 : La passion de la découverte. 112
3 : Effet de mode et attraction touristique. 113
Troisième Partie. Un regard sur l'Antiquité : comprendre et restaurer l'art des Anciens. 117
A : La culture d'un connaisseur. 118
1 : Un élève de l'université de Glasgow. 118
2 : La bibliothèque disparue. 120
3 : Le milieu romain. 122
4 : Un érudit en matière d'Art. 124
B : Un univers de représentations culturelles. 127
1 : « The wonder of the world », un corpus d'œuvres universellement admirées. 127
2 : « True Greek Taste », l'émergence d'un nouveau paradigme esthétique. 129
3 : « The finest age », périodisation de l'histoire de l'art antique. 133
C : « The speculative turn of Hamilton's mind », interpréter les vestiges de l'Antiquité. 135
1 : Sujet et attributs, identifier l'iconographie. 135
2 : Datation et attribution, un nouveau cadre d'interprétation de l'art antique. 137
3 : De Capri à Gabies, comprendre les sites antiques et leur histoire. 141

D : Les paradoxes de la restauration. 145
1 : Les sculpteurs et leur encadrement. 146
2 : Dessins et moulages, garder une trace de l'état de l'œuvre avant sa restauration ? 147
3 : Examen et respect de la matérialité du fragment. 149
4 : Un rôle de concepteur. 150
5 : « Restoring the figure to its antient beauty », le traitement des lacunes. 152
6 : « Con la pelle sua », la surface du marbre. 155
7 : Conserver les œuvres à l'état fragmentaire, vers un nouveau rapport à l'antique. 157
CONCLUSION : 161
BIBLIOGRAPHIE : 166
RÉSUMÉ : 175

« Alla onorata memoria di Gavin Hamilton, uomo ottimo e saggio pittore. Antonio Canova in segno di vera stima ed amicizia. »

(Dédicace par Antonio Canova de la gravure d'Angello Campanella représentant la stèle funéraire du comte Alessandro De Souza Holstein).

INTRODUCTION

Le 4 novembre 1776, Gavin Hamilton envoie depuis Rome une lettre à son client et ami Charles Townley. Au détour d'une phrase un constat sonne comme la fin d'une illusion : la « grande moisson » (« great harvest ») est terminée[1]. Cette moisson dont un écho nous parvient à travers les siècles est loin d'être une récolte ordinaire. Moisson de marbres pour reprendre un terme alors consacré, ses fruits ornent aujourd'hui certains des plus grands musées du monde. L'emploi d'une telle métaphore attire presque instinctivement notre attention sur une des facettes les mieux connues des activités de Gavin Hamilton, celle de marchand. Marchand, Gavin Hamilton l'était, indubitablement. Mais ne ressent-on pas ici quelque chose de plus fondamental encore ? Un enthousiasme profond, un goût pour la découverte ? Cet enthousiasme, rien ne l'illustre mieux que la dernière lettre aujourd'hui conservée de l'antiquaire écossais. À 73 ans, alors qu'il ne lui reste qu'à peine deux années à vivre, Gavin Hamilton fait part à Charles Townley de son désir de partir fouiller pour la première fois dans les environs de Naples et ajoute "In my solitary walks about Rome I cast my eye upon a place that seem'd to promise great things & erected a great desire to try my fortune here […] »[2], et effectivement, il réussit par la suite à organiser des fouilles sur ce site.

***

Né en 1723 d'Alexander Hamilton et de Margaret Stewart à Muirdeston dans le Lanarkshire (Écosse), Gavin Hamilton appartient à une famille de petits aristocrates possédants et de marchands[3]. En 1738, il est admis en Humanités à l'Université de Glasgow où il est élève jusqu'en 1741 ou 1742. Pour des raisons qui demeurent aujourd'hui inconnues, Gavin Hamilton choisit alors d'embrasser la carrière de peintre alors peu commune pour un homme

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°139. Cette idée est exprimée dans d'autres lettres envoyées par Gavin Hamilton à Charles Townley à la même époque, on se réfèrera dans le même ouvrage aux lettres n°132 et 134.

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°333. « Au cours de mes promenades solitaires à travers Rome mon regard se posa sur un endroit qui semblait promettre de grandes choses et un grand désir d'y tenter ma chance émergea en moi […]. ».

[3] Gavin Hamilton n'était probablement pas issu d'une famille jacobite. Thomas Jenkins, pourtant coutumier de telles accusations, ne décrit jamais l'artiste écossais comme partisan des Stuart. Notons que le Jacobitisme toucha plus le nord que le sud de l'Écosse d'où Gavin Hamilton était originaire. Le frère aîné de l'artiste fit de plus carrière dans l'armée britannique. On ne peut cependant rien avancer avec certitude sur ce point. Certains proches de Gavin Hamilton, comme Charles Townley ou James Byres, appartenaient en effet à des familles jacobites.

de son rang. C'est ce choix qui le pousse à entreprendre son premier voyage en Italie, aucune formation artistique n'étant alors dispensée en Écosse[1].

La date de son arrivée à Rome ne peut être établie avec certitude mais on peut affirmer qu'il y était présent dès 1744[2]. Une chose est sûre, c'est à l'ombre des sept collines que Gavin Hamilton apprend son métier de peintre. Les modalités de cet apprentissage en revanche, ne peuvent qu'être imaginées. Le jeune artiste fréquente alors probablement l'atelier d'Agostino Masucci[3], suit les cours de dessins dispensés à l'Académie française de Rome et arpente la ville éternelle à la recherche de l'exemple des maîtres anciens et de l'Antique. Les voyages qu'il entreprend en 1748 à Naples et à Tivoli, notamment en compagnie de James Stuart et Nicholas Revett, marquent la fin de cette période de formation[4]. En 1750, Gavin Hamilton accompagne ses deux compagnons à Venise où ces derniers embarquent pour la Grèce, et de là rejoint l'Angleterre via Paris où sa présence est attestée en 1751. À Londres, Gavin Hamilton tente pour un temps de se faire un nom en tant que peintre et gagne sa vie en réalisant des portraits. À ses yeux sa carrière ne progresse cependant pas assez vite et l'artiste écossais, qui se définit comme peintre d'histoire, souffre du peu de commandes lui étant passées dans ce domaine. Le projet d'un nouveau départ fait donc vite surface. Gavin Hamilton quitte une nouvelle fois Londres pour Paris puis probablement Rome à une date indéterminée mais est de retour en Angleterre en 1754. En 1756, il fait part de sa volonté de retourner en Italie à John Hay[5], pour qui il travaille à un projet qui ne vit finalement jamais le jour. Après s'être assuré de commandes auprès de divers aristocrates britanniques, il quitte Londres[6] et atteint Rome à la fin de l'année 1756.

Gavin Hamilton ne revint plus en Grande-Bretagne que pour deux courts séjours en 1785[7] à la suite de la mort de son frère ainé et en 1789[8]. En 1759, il s'installe avec le peintre John Day près de la Piazza di Spagna, au cœur du quartier des artistes, marchands d'art et touristes qu'il ne quittera plus[9]. Les premières années de son second séjour dans la cité de Saint Pierre

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, introduction. La biographie la plus complète et à jour de Gavin Hamilton a été établie par Brendan Cassidy dans l'introduction de l'ouvrage ici cité. Sauf précision, les informations biographiques présentées dans ce paragraphe et les suivants peuvent toutes se retrouver dans ce texte de référence.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 11.
[3] Si cette hypothèse apparaît dans la plupart des publications évoquant les jeunes années de Gavin Hamilton, aucune preuve définitive ne semble pouvoir en être apportée.
[4] Stuart & Revett, *The Antiquities of Athens*, vol. 4, 1816, p. xxix.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°5.
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°6. Gavin Hamilton annonce à John Hay que son départ pour l'Italie est imminent.
[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettres n°212 et 213.
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettres n°255 à 262. L'en-tête des lettres permet de suivre en partie ses déplacements. Gavin Hamilton est successivement à Florence, à Londres puis en Écosse. Le voyage couvre aussi l'année 1790.
[9] Pour une description du statut particulier de ce quartier voir : Andrieux, *La vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIIIème siècle*, 1962, chapitre 8.

sont mises à profit par l'artiste écossais pour travailler à son œuvre de peintre d'histoire qui prend alors toute sa mesure[1]. En 1761, il est élu « accademico di merito » à l'Académie de Saint Luc. Gavin Hamilton se lance parallèlement dans une activité de marchand d'antiques et de tableaux de maîtres, plus lucrative, qui occupe une part croissante de son temps. Ce n'est pourtant qu'après 1769 que la peinture passe clairement au second plan de ses activités.

À cette date en effet Gavin Hamilton franchit le pas qui, de marchand d'antiques, fait de lui un fouilleur. En novembre, assisté de Giovanni Battista Piranesi qui connait bien les lieux et de nombreux ouvriers, il entreprend la fouille systématique d'une zone marécageuse située au nord de la Villa d'Hadrien connues par les populations locales sous le nom de « Pantanello »[2]. Le succès est éclatant. Gavin Hamilton a quarante-cinq ans, la « grande moisson » peut commencer. Entre 1769 et 1779, il fouille avec ses équipes un total de 38 sites[3], obtient des résultats remarquables et devient le principal fouilleur britannique de la campagne romaine[4].

Suit un intervalles d'une dizaine d'années (1780-1791) durant lesquelles Gavin Hamilton ne dirige plus aucune fouille. Les motivations de cette parenthèse dans son activité de fouilleur semblent avoir été multiples[5]. L'artiste écossais met à profit ce temps pour reprendre son œuvre de peintre. Une commande importante qu'il désigne comme « […] a monument to myself […] »[6] lui est notamment passée par le prince Borghèse. Mais Gavin Hamilton n'en abandonne pas pour autant son activité de marchand. En 1785, il vend lors de son passage à Londres l'une des principales œuvres ayant été en sa possession : la Vierge aux Rochers de Léonard de Vinci, aujourd'hui conservée à la National Gallery, qui lui est achetée par Lord Shelburne pour 800£[7].

Entre 1791 et 1796, des fouilles sont à nouveaux organisées par Gavin Hamilton[8]. C'est l'époque de la découverte du forum de Gabies[9], couronnement de la carrière du fouilleur qui voit avec bonheur le fruit de son travail connaître un retentissement immédiat. Des œuvres

---

[1] Gavin Hamilton réalise alors les premières œuvres de sa série de scènes tirées de l'Iliade.
[2] Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 156-170. Pour la première lettre de Gavin Hamilton mentionnant ces fouilles aujourd'hui conservée voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°44.
[3] Chiffre calculé à partir de l'inventaire des fouilles entreprises par des britanniques dans les alentours de Rome au XVIIIème siècle par Ilaria Bignamini : Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 35-37. Voir aussi : Annexes, III et IV.
[4] Annexes, IV, graphique 2.
[5] Voir par exemple : II, introduction.
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°195. « […] un monument érigé à moi-même […] »
[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°213.
[8] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 37.
[9] Pour la première lettre de Gavin Hamilton mentionnant ces fouilles aujourd'hui conservée voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°286. Le site de Gabies était alors cependant déjà identifié, notamment du fait de la présence des ruines du temple de Junon (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 74-75).

majeures sont découvertes qui finissent pour l'essentiel dans les collections du Prince Borghèse.

En 1797, un artiste britannique de passage à Rome le rencontre au Café des Anglais et le décrit comme un vieil homme ployant sous le poids des années[1]. Gavin Hamilton s'éteint l'année suivante[2], peu avant l'entrée des troupes françaises dans la ville éternelle[3] qui marque la fin de l'ère à l'éclat de laquelle il avait tant contribué : l'âge d'or du Grand Tour.

***

Parmi les différentes facettes des activités de Gavin Hamilton dont cette courte biographie fait sommairement état, c'est avant tout le travail de fouilleur de l'artiste écossais qui retiendra notre attention. Autour de cette thématique, trois types de questionnements s'articuleront.

Le premier est un préalable à la compréhension des fouilles de Gavin Hamilton. On ne peut en effet dissocier ces dernières de son métier de marchand et du contexte général de ses diverses activités. Il faudra donc dans un premier temps évoquer le réseau de relations sociales de Gavin Hamilton, ses pratiques en tant que marchand d'antiques, et aborder sa quête de renommée, aspiration fondamentale que l'on devine presque systématiquement derrière ses entreprises. À première vue quelque peu éclectique, cet ensemble n'en constitue pas moins le fondement nécessaire à toute réflexion ultérieure sur les fouilles menées par Gavin Hamilton et son rapport à l'Antiquité. De plus, ses différentes composantes sont en fait étroitement liées entre elles. On ne pourrait ainsi comprendre le marchand sans comprendre ses aspirations et intégrer l'étendue et la diversité de ses relations sociales.

Le second gravite autour des méthodes et des pratiques de l'artiste écossais sur le terrain de fouille qui constituent le noyau de notre sujet. Il s'agira, autour de ces dernières, d'étudier l'amont et l'aval de la fouille à proprement parler, de la prospection et de la négociation avec les propriétaires des terrains au transport des œuvres et à l'attrait du chantier pour les grands touristes.

---

[1] Ingamels, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy : 1701-1800*, 1997, Gavin Hamilton. John Ingamels cite une lettre de William Artaud datée du 27 juin 1797. Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 19.

[2] Lionel Cust situe la mort de Gavin Hamilton en 1797 et sa naissance en 1730 (voir : Cust, *History of the Society of Dilettanti*, 1898, pp. 74-75). Les publications récentes dont celles d'Ilaria Bignamini et de Brendan Cassidy ainsi que l'*Oxford Dictionary of National Biographies* retiennent cependant toutes les dates de 1723 et 1798. Les datations de Lionel Cust sont évidemment fantaisistes. Placer la naissance de Gavin Hamilton en 1730 impliquerait par exemple qu'il quitte l'université de Glasgow à 12 ans et arrive en Italie à 14.

[3] Le 10 février 1798 après la mort du général Léonard Duphot à Rome dans une rixe.

Le troisième et dernier de ces questionnements découle logiquement de l'étude des fouilles de Gavin Hamilton et en constitue le prolongement direct. L'examen des méthodes de fouille employées par Gavin Hamilton pose en effet la question de son rapport à l'Antiquité. On touche ici à un vaste champ d'étude. Nous nous attellerons d'abord à souligner l'importance de l'Antiquité dans la culture de cet ancien élève de l'université de Glasgow et à ébaucher un panorama, forcément lacunaire, de quelques représentations culturelles structurant son rapport à cette période. Nous nous intéresserons ensuite à la manière dont Gavin Hamilton interprétait les sites et les œuvres mis au jour par ses équipes. Un dernier éclairage sur cette question nous sera offert par l'étude des principes de restauration énoncés dans la correspondance de l'artiste écossais et des restaurations pratiquées sur les œuvres par lui vendues. Notre chemin nous conduira donc aux portes de l'imaginaire qui formait la toile de fond des fouilles de l'antiquaire.

Ce parcours en trois mouvements éclairera sous divers angles une question à laquelle notre conclusion tentera d'apporter une réponse au moins partielle. Comment les pratiques de Gavin Hamilton, son approche de l'antique et l'univers de représentations culturelles médiateur de sa relation à cet horizon, s'insèrent-ils dans l'émergence et le développement au XVIIIème siècle d'une nouvelle manière d'appréhender l'Antiquité ? Il convient en effet d'envisager la place de Gavin Hamilton au sein de la dynamique de fond qui au XVIIIème siècle précède le développement de restaurations moins interventionnistes, l'avènement d'une discipline nouvelle, la science archéologique, et l'établissement d'un paradigme esthétique en rupture avec les traditions héritées de la Renaissance, le primat de l'art grec. La correspondance de Gavin Hamilton fournissant la matière nécessaire à l'ébauche d'un questionnement de type micro-historique il serait dommage de ne pas s'aventurer sur cette voie.

***

Il est cependant nécessaire de fixer dès maintenant les limites de ce travail. Comme cela a été évoqué plus haut, c'est en premier lieu l'activité de fouilleur de Gavin Hamilton qui intéresse cette étude. Son activité de marchand ne sera évoquée que dans la mesure où elle permet de mieux comprendre les motivations des fouilles entreprises par l'artiste écossais ainsi que les méthodes employées sur ses chantiers. Dans cette perspective, on se concentrera sur la vente de statues antiques par Gavin Hamilton. Les ventes de tableaux, bien que représentant une part considérable de son commerce, ne seront évoquées qu'à titre d'exemples afin d'enrichir la réflexion sur ses pratiques de marchand. De même, la production artistique de Gavin Hamilton et son rôle de vecteur du développement de l'esthétique néo-classique n'entre pas dans le périmètre direct de cette enquête. Si l'on ne trouvera pas ici une étude détaillée de

son œuvre et de sa postérité – sujet qui réclamerait à lui seul qu'on lui consacre une étude – celle-ci sera cependant convoquée dans le but d'illustrer la place privilégiée occupée par l'Antiquité dans la culture et les préoccupations de l'artiste, marchand et fouilleur.

L'analyse de la correspondance de Gavin Hamilton publiée par Brendan Cassidy en 2011[1] constitue le fondement sur lequel repose l'ensemble de ce travail. Corpus essentiel à toute étude du personnage de Gavin Hamilton, cet ensemble de lettres provenant de la « Townley Archive » du British Museum, des « Bowood House Archives » ou encore de la « National Library of Ireland » n'en pose pas moins un certain nombre de problèmes inhérents à toute étude de correspondance ou liés aux lacunes mêmes du corpus. Nous nous contenterons ici d'en exposer les principaux en vue d'armer le lecteur des préventions nécessaires à une juste compréhension des développements ultérieurs.

Le premier problème contre lequel bute toute étude de correspondance passant par l'intermédiaire d'une publication sans établir un contact direct avec les documents originaux est celui des partis pris de la retranscription. Ce type de travail est en effet fatalement tributaire des choix d'un tiers. La retranscription des lettres de Gavin Hamilton proposée par Brendan Cassidy sera ici conservée à l'identique dans les citations. Il sera cependant nécessaire de garder présent à l'esprit le caractère subjectif de cette retranscription et les déformations marginales qu'elle introduit. On se souviendra ainsi que la ponctuation a été en grande partie ajoutée ou modifiée par Brendan Cassidy afin de faciliter la lecture. On notera au contraire que l'orthographe originale a été conservées[2]. La comparaison de la retranscription par Ilaria Bignamini[3] et Brendan Cassidy[4] de lettres choisies au hasard n'a pas permis d'identifier de différences fondamentales susceptibles de modifier la compréhension des documents[5].

On peut de plus s'interroger sur la représentativité des lettres de Gavin Hamilton aujourd'hui conservées. L'artiste écossais correspondait probablement avec ses amis, ses pairs ou encore avec sa famille restée en Grande-Bretagne. Les lettres qui nous sont parvenues ne sont cependant adressées, pour l'essentiel, qu'à ses clients[6]. Si elles nous fournissent une masse

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2.
[2] Pour une description détaillée des partis pris de la retranscription de la correspondance de Gavin Hamilton par Brendan Cassidy ici retenus comme référence pour l'ensemble des citations voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 98.
[3] Bignamini, *DD*, vol. 2.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2.
[5] On remarquera cependant que les points sont utilisés plus fréquemment par Brendan Cassidy que par Ilaria Bignamini. Brendan Cassidy conserve de plus plus souvent les abréviations employées dans les manuscrits originaux de Gavin Hamilton.
[6] Ou dans le cas de sa correspondance avec Giovanni Maria Sasso, à un collaborateur. Les nombreuses lettres envoyées par Gavin Hamilton à ce dernier ne concernant presque que le négoce de tableaux de maîtres anciens, elles ne nous seront cependant ici que très peu utiles.

conséquente d'informations, il n'en demeure pas moins qu'une part importante de la vie, de la personnalité, des relations sociales et malheureusement des idées de Gavin Hamilton nous demeure à jamais inaccessible. Et ce d'autant plus qu'écrivant à ses clients, l'artiste écossais devait adopter un type de discours particulier[1] et ne révéler qu'une partie de la réalité de ses méthodes et de son approche de l'Antiquité, si ce n'est en présenter une image déformée. Ne peut-on pas par exemple penser que Gavin Hamilton écrivait parfois à ses clients ce qu'ils voulaient lire ?

Ce qui nous invite à aborder le problème de l'objectivité de tels documents. Ce que l'on analyse c'est en effet le discours forcément subjectif de Gavin Hamilton sur les œuvres qu'il propose à la vente, les sites qu'il fouille ou encore ses concurrents. L'artiste écossais n'avait bien entendu pas toute latitude pour forger un discours totalement artificiel. Les œuvres qu'il décrivait à ses clients allaient ensuite être vues par eux. Charles Townley, à qui il détaille le déroulement de ses fouilles, s'était rendu à Rome à plusieurs reprises et connaissait la réalité des chantiers et des procédés employés. Si l'on ajoute à cela la réputation d'honnêteté de Gavin Hamilton, qui sera discutée dans la première partie de cette étude, on peut penser que sa correspondance constitue à de nombreux égards une documentation fiable. Néanmoins, il sera parfois utile de comprendre que l'on a là affaire à un discours que l'on ne peut considérer comme parfaitement objectif, celui d'un homme sur ses propres activités.

Les lettres de Gavin Hamilton aujourd'hui conservées, nous l'avons mentionné plus haut, sont pour la plupart adressées à ses clients. L'essentiel du propos de ces dernières tient donc en une description des œuvres proposées à la vente. D'autres sujets, nous le verrons, sont bien sûr abordés. N'en demeurent pas moins certaines lacunes parfois importantes dans l'information disponible sur les méthodes de fouille, la culture ou encore le rapport à l'Antiquité de Gavin Hamilton. Ces lacunes pourront en partie être comblées par le recours à d'autres sources d'information.

Le recours à ces sources alternatives nous sera aussi nécessaire pour interpréter la correspondance de Gavin Hamilton et contrebalancer le problème de sa subjectivité. Nous aurons ainsi l'occasion de faire référence à des lettres de Thomas Jenkins, le concurrent direct de Gavin Hamilton, à des écrits de grands touristes ou d'antiquaires contemporains, mais aussi à toute une variété d'ouvrages et d'articles parus depuis le début du XIXème siècle et nous apportant un éclairage plus ou moins direct sur les différentes questions auxquelles nous tenterons de répondre. Ce travail ne prétend cependant aucunement prendre en compte

[1] Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 59.

l'ensemble des sources qui pourraient apporter un tel éclairage ou encore l'ensemble de la correspondance de Thomas Jenkins et des écrits des grands touristes. Cette entreprise n'aurait pu être menée à bien dans le temps imparti. Il s'est donc agi, autour d'une étude intensive de la correspondance publiée de Gavin Hamilton, de rassembler un ensemble cohérent de références venant soutenir l'analyse des questionnements dégagés.

***

La première publication de morceaux choisis de la correspondance de Gavin Hamilton est relativement précoce. En 1800, dans la seconde partie de son ouvrage sur les arts en Angleterre consacrée à la sculpture[1], James Dallaway retranscrit deux lettres envoyées par Gavin Hamilton à Charles Townley et relatant ses fouilles à Tivoli pour la première et sur divers autres sites dont Monte Cagnolo et Ostie pour la seconde[2]. Il s'agissait pour James Dallaway d'illustrer son catalogue des principales collections britanniques de sculptures en fournissant à ses lecteurs des documents leur permettant d'imaginer la manière dont nombre d'entre elles avaient été découvertes. Les lettres sont tronquées et modifiées, et l'auteur en fait des textes à la troisième personne du singulier. Du vivant de Gavin Hamilton déjà, de nombreux articles lui avaient été consacrés par des journaux italiens et britanniques. Le *Giornale delle Belle Arti e delle Incisione Antiquaria, Musica e Poesia* consacre dans les années 1780 plusieurs articles au cycle de l'histoire de Pâris commandé à Gavin Hamilton par le Prince Borghèse[3], le *Diario Ordinario del Chracas* suit ses fouilles des années 1770 et 1790[4], en 1792 dans l'*Antologia Romana*, Carlo Féa décrit les fouilles menées par Gavin Hamilton à Gabies[5], enfin *The Bee*, journal écossais, publie en 1793 la première biographie de l'artiste où il est question de son œuvre de peintre mais aussi de ses succès en tant que fouilleur[6]. Sa correspondance était cependant jusqu'alors demeurée inaccessible au public.

Au cours du XIXème siècle de nombreux ouvrages mentionnent le nom et les activités de Gavin Hamilton. Le quatrième tome des *Antiquities of Athens*, publié en 1816 après la mort de James Stuart et Nicholas Revett, souligne par exemple le rôle joué par Gavin Hamilton dans

[1] Dallaway, *Anecdotes of the Arts in England*, 1800, pp. 364-381.
[2] Pour la retranscription de ces lettres par Brendan Cassidy à partir des documents originaux voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°161 et 170.
[3] Pour une retranscription de ces articles, voir : Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, pp. 211-322.
[4] Ibidem.
[5] Féa, « Antichita », *Antologia Romana*, mars 1792, vol. 18, n°40, pp. 313-317.
[6] Anderson, « Biographical Sketches of Eminent Scottish Artists : Gavin Hamilton », *The Bee*, juillet 1793, n°16, pp. 1-8. Le nom de Gavin Hamilton apparaît aussi très tôt dans des publications en langue française, notamment des dictionnaires de vie d'artistes (voir par exemple : Huber et Rost, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, 1800, vol. 3, p. 26).

la conception du projet de cet ouvrage[1]. Gavin Hamilton est aussi mentionné dans des ouvrages s'intéressant aux vies d'artistes ayant séjourné ou vécu à Rome au XVIIIème siècle comme la biographie d'Antonio Canova par Antoine Quatremère de Quincy[2], celle de Joseph Nollekens par John Thomas Smith[3] ou encore dans la vaste fresque d'Allan Cunningham[4]. Il faut cependant attendre 1878 pour que de nouvelles lettres de Gavin Hamilton soient publiées dans le périodique *The Academy* par Edmond Fitzmaurice[5], descendant de Lord Shelburne, à partir des archives de Lansdowne House. Le corpus est cette fois plus important et la retranscription plus fidèle. Nombre des lettres échangées entre Lord Shelburne et Gavin Hamilton aujourd'hui connues y sont présentées. Une fois de plus cependant, le point d'entrée de l'auteur n'est pas Gavin Hamilton mais le collectionneur auquel il a vendu une partie du produit de ses fouilles. Il semble en effet probable qu'Edmond Fitzmaurice, auteur d'une biographie de son arrière-grand-père[6], se soit intéressé en premier lieu à travers ces lettres à la geste de son aïeul. Quatre ans plus tard, en 1882, le point fait par Adolf Michaelis sur l'histoire des grandes collections d'antiques britanniques et le catalogue qu'il produit à cette occasion[7] font abondamment référence aux travaux de James Dallaway et d'Edmond Fitzmaurice. Le personnage de Gavin Hamilton y est souvent cité, notamment dans le catalogue, ce qui permet de prendre la mesure de sa contribution à la formation de ces collections.

C'est cependant le travail d'Arthur Hamilton Smith[8], conservateur au British Museum, qui autour du début du XXème siècle marque un tournant dans l'étude de la correspondance de Gavin Hamilton. Si Arthur Hamilton Smith s'intéresse aux grands collectionneurs que sont Charles Townley et Lord Shelburne ainsi qu'à leurs collections, il semblerait que ce soit surtout le problème des fouilles de Gavin Hamilton qui ait retenu son attention. Ses publications font le point sur l'intérêt pour ce sujet et rassemblent un nombre important des lettres de l'artiste écossais à ses deux principaux clients. Fait notable, Arthur Hamilton Smith revient aux

---

[1] Stuart et Revett, *The Antiquities of Athens*, vol. 4, 1816, pp. xxviii-xxix.
[2] Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages*, 1834, pp. 21-26 et 44-45.
[3] Smith, *Nollekens and his times*, 1828, pp. 250-251 et p. 388.
[4] Cunningham, *The Lives of the Most Eminent British Painters and Sculptors*, 1830, vol. 2, pp. 24-25 et vol. 6, pp. 26-32.
[5] Les lettres publiées par Edmond Fitzmaurice dans *The Academy* sont plusieurs fois reprises dans des publications postérieures (voir : Smith, « Gavin Hamilton's Letters to Charles Townley », *The Journal of Hellenic Studies*, 1901, vol. 21, pp. 306-321). N'ayant pu avoir accès à la publication originale d'Edmond Fitzmaurice nous considérons ici sa reproduction par Arthur Hamilton Smith comme fidèle en tenant compte des quelques modifications que l'auteur indique avoir faites, voir : Smith, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Lansdowne House*, 1889, pp. 52-88.
[6] Fitzmaurice, *Life of William, earl of Shelburne, afterwards first marquess of Lansdowne*, 1875.
[7] Michaelis, *Ancient marbles in Great-Britain*, 1882. L'auteur retrace de plus la chronologie des fouilles de Gavin Hamilton (voir : idem, pp. 80-81).
[8] Smith, op. cit. ; et : Smith, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Lansdowne House*, 1889.

documents originaux pour corriger la retranscription de James Dallaway. Notons que peu après, en 1913, Thomas Ashby, directeur de l'École britannique de Rome, se penche sur les activités de Thomas Jenkins, principal concurrent de Gavin Hamilton, et produit un travail qui sera plus tard considéré comme une référence à son sujet[1].

Suit semble-t-il une période de vache maigre pour les recherches sur l'antiquaire écossais. L'intérêt pour le personnage et ses fouilles refait cependant surface dans l'après-guerre. Un article important est publié par David Irwin qui fait un point sur les diverses activités de Gavin Hamilton : archéologue, peintre et marchand, selon l'expression du chercheur[2]. La correspondance de l'artiste n'y est néanmoins pas reproduite. C'est aussi l'époque des recherches de Carlo Pietrangeli, directeur général des musées du Vatican, sur les fouilles entreprises à Rome sous le pontificat de Pie VI[3]. De même, quelques articles importants sur Thomas Jenkins sont publiés dans ces années à l'image de ceux de Brinsley Ford[4] et de Stephen Rowland Pierce[5].

Au tournant du XXIème siècle, l'intérêt croissant pour le Grand Tour et les fouilles entreprises par les Britanniques dans les environs de Rome ainsi que la popularité grandissante de l'approche historiographique forment un terreau favorable à des avancées déterminantes. Le nombre d'études lié plus ou moins directement au sujet qui nous intéresse augmente alors de manière exponentielle. Il serait ici vain de les citer toutes. Retenons cependant l'article d'Antonello Cesareo publié en 2002[6] et faisant un point détaillé des connaissances actuelles sur l'artiste écossais, le dictionnaire des Britanniques ayant emprunté les routes du Grand Tour compilé par John Ingamells[7] ou encore les recherches de Viccy Coltman sur la pratique de la collection d'antiques chez les Britanniques du XVIIIème siècle[8]. Les deux premières publications systématiques de la correspondance de Gavin Hamilton, œuvres de Brendan Cassidy[9] et Ilaria Bignamini[10], naissent presque simultanément dans ce contexte. Si les partis pris de la retranscription diffèrent à la marge entre les deux ouvrages et que le travail d'Ilaria Bignamini ne concerne que les fouilles de Gavin Hamilton et inclut la correspondance de Thomas Jenkins, les deux chercheurs se rencontrent dans leur volonté de proposer un corpus

[1] Rowland Pierce, « Thomas Jenkins in Rome », *The Antiquaries Journal*, septembre 1965, n°45, pp. 200-229.
[2] Irwin, « Gavin Hamilton archaeologist, painter and dealer », *The Art Bulletin*, juin 1962, n°44, pp. 87-102.
[3] Pietrangeli, *Scavi e Scoperte di Antichità sotto il Pontificato di Pio VI*, 1958.
[4] Ford, « Thomas Jenkins : Banker, Dealer and Unofficial English Agent », *Apollo*, juin 1974, n°99, pp. 416-425.
[5] Rowland Pierce, op. cit.
[6] Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, pp. 211-322.
[7] Ingamells, *A dictionary of British and Irish travellers in Italy : 1701-1800*, 1997, Gavin Hamilton.
[8] Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009.
[9] Cassidy, *LLGH*.
[10] Bignamini, *DD*.

aussi complet que possible et une retranscription conforme aux exigences scientifiques contemporaines, fondée notamment sur un retour aux documents originaux. Aboutissements d'une suite de publications s'étirant sur plus de deux cent ans ils rendent aujourd'hui la recherche sur Gavin Hamilton, son milieu et ses activités accessible au plus grand nombre. Loin de clore la question, le rassemblement de ces corpus par Brendan Cassidy et Ilaria Bignamini constitue un véritable tremplin pour l'approfondissement de perspectives éclairant l'ensemble d'une époque et ouvre par là même une nouvelle porte sur un fabuleux terrain de recherches.

***

En guise d'entrée en matière quelques brèves remarques d'ordre historique que nous aurons l'occasion d'approfondir en divers points de cette étude s'imposent enfin.

Plantons le décor. Quand Gavin Hamilton franchit pour la première fois le mur d'Aurélien au début des années 1740, 140 000 habitants peuplent la capitale des États pontificaux. Cette modeste population se répartie sur un espace qui dans l'Antiquité abritait jusqu'à 2 000 000 d'âmes. La densité urbaine est donc faible. De nombreux jardins, terrains vagues et villas émaillent la trame de la ville et lui confèrent ce charme si caractéristique qui séduit tant de voyageurs au XVIIIème siècle. Revers de la médaille, les infrastructures sont parfois inexistantes et les travaux engagés prennent un retard important tout au long du siècle. Les rues et places ne sont qu'exceptionnellement pavées. L'absence de système d'évacuation rend de nombreux quartiers insalubres. Les ruines de l'Antiquité, en grande partie ensevelies sous des décombres, sont quant à elles bien moins visibles qu'aujourd'hui. La Rome antique n'en demeure pas moins omniprésente par l'intermédiaire des matériaux de remploi. Cet espace est le théâtre d'une société dominée par un clergé auréolé d'un grand prestige. Au sein de l'Europe des Lumières, Rome apparaît comme un bastion du conservatisme religieux, politique et social. Le pouvoir théocratique des papes et la bipolarisation de la société romaine entre, d'une part, le clergé et une aristocratie locale lui étant étroitement liée, et d'autre part, les milieux populaires expliquent en grande partie cette situation. Rome reste à l'écart de la montée en puissance de la bourgeoisie alors au travail dans nombre de pays d'Europe occidentale et principal vecteur des idées nouvelles. N'imaginons cependant pas un pouvoir autoritaire et une population opprimée. Le pouvoir temporel du pape, en théorie absolu, s'appuie en réalité au XVIIIème siècle sur des organes relativement faibles. La justice pontificale, lente à mettre en œuvre, prononçait des sentences souvent plus clémentes qu'ailleurs en Europe. Le taux d'imposition était modéré. Enfin, l'Église s'accommodait dans une certaine mesure des comportements licencieux au sein de la population de ses États. Que

l'on pense à la renommée du carnaval romain ou à la présence de nombreuses courtisanes au cœur de la ville sainte dans le quartier de la Piazza di Spagna et l'on se rendra compte que les autorités pontificales savaient ménager des périodes et des espaces de liberté à leurs sujets[1].

Rome, capitale culturelle, est en fait un des principaux pôles d'attractivité de l'Europe dans la seconde moitié du XVIIIème siècle. Artistes, intellectuels et touristes y convergent en nombre. Dans une Europe fascinée par l'Antiquité, les grandes collections romaines[2] et les ruines des monuments témoignant de la gloire de la République et de l'Empire deviennent un but de pèlerinage et une source incontournable d'inspiration. Pour les jeunes artistes, Rome est ce lieu où les chefs-d'œuvre des Anciens et des Modernes se rencontrent dans une profusion et une richesse inégalée ailleurs sur le continent. Rome est aussi pour un temps le siège de la bohème[3], une société internationale d'artistes vit et crée entre la Piazza di Spagna et la Piazza del Popolo. C'est enfin là que naît un nouveau courant artistique promis à un succès considérable : le néo-classicisme. Mais la ville n'est pas uniquement « La Mecque » des artistes. Elle abrite aussi une société d'intellectuels et d'antiquaires à la pointe des recherches du siècle sur les civilisations et l'art de l'Antiquité classique. Lorsque Gavin Hamilton s'installe à Rome à la fin de l'année 1756, cette société gravite autour du cardinal Albani. Quelques années plus tard, en 1764, paraît à Dresde la *Geschichte der Kunst des Alterthums* écrite à Rome par Johann Joachim Winckelmann qui y révolutionne l'approche de l'art et de l'histoire de l'Antiquité[4]. Les frontières entre ces deux mondes sont poreuses. Des artistes se font théoriciens à l'image d'Anton Raphaël Mengs qui prolonge les thèses de Johann Joachim Winckelmann de manière radicale et visionnaire en identifiant dans de nombreuses œuvres admirées à Rome des copies romaines d'originaux grecs[5]. Dans cette ville, terrain rêvé pour les recherches des érudits où pour reprendre les termes de Johann Joachim Winckelmann « on découvre plus de monuments dans un mois qu'en une année entière dans les différentes villes ensevelies du Vésuve »[6], de nombreuses vocations pour l'étude de l'Antiquité sont

[1] Pour une description de Rome et des États pontificaux au XVIIIème siècle voir : Andrieux, *La vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIIIème siècle*, 1962.

[2] Au début du XVIIIème siècle les palais Farnèse, Barberini, Odescalchi, Chigi, Ludovisi, Giustiniani, Mattei, Montalto, Pamphili et les Villas Médicis et Borghèse abritent entre autres des collections d'antiques (voir : Pietrangeli, « The Discovery of Classical Art in Eighteenth-Century Rome », *Apollo*, n°117, 1983, pp. 380-391).

[3] Éditorial, *Apollo*, n°99, 1974, p. 393.

[4] Winckelmann, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, 1764. On se référera maintenant à cet ouvrage sous son titre français.

[5] Potts, « Greek Sculpture and Roman copies: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth-Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n°43, 1980, pp. 150-173.

[6] Polignac (de), « Fouilles et découvertes, collections et documentation : le tournant de la décennie 1720-1730 », in Raspi et Polignac (de), *La Fascination de l'Antique*, 1998. Le fait que les découvertes étaient de manière générale mieux répertoriées dans la région de Rome que dans celle de Naples doit cependant nous inviter à nuancer ce point de vue.

appelées à naître. Après Johann Joachim Winckelmann et Anton Raphaël Mengs de fortes personnalités intellectuelles telles celles de Carlo Féa ou d'Ennio Quirino Visconti apportent à leur tour une contribution décisive à la formation d'une science en devenir : l'archéologie. Rome, demeure des quelques statues antiques universellement admirées et considérées invariablement par les contemporains comme les références absolues de l'art occidental : le Laocoon, l'Apollon et l'Antinoüs du Belvédère ou encore l'Hercule Farnèse, devient enfin dans la seconde moitié du XVIIIème siècle le point culminant du Grand Tour des élites européennes. Pétris de culture classique, les grands d'Europe, monarques, aristocrates ou riches bourgeois, prennent la route de Rome pour parfaire leur éducation au contact des vestiges d'un passé que leurs lectures leur ont rendu familier. Ils y admirent les antiques, les œuvres de grands maîtres de l'art italien et y goûtent à la douceur de vivre proverbiale de la cité de Saint Pierre et du Latium. Le voyage à Rome devient, pour de nombreux européens, un passage obligé à valeur initiatique.

La politique des papes qui se succèdent en ce XVIIIème siècle n'est bien sûr pas étrangère à l'attraction que les sept collines exercent sur l'Europe entière. Le travail de Jeffrey Collins[1] a récemment mis en évidence l'utilisation stratégique de l'art par Pie VI (pape de 1775 à 1799) comme moyen de contrer l'hostilité croissante suscitée par l'ordre ancien et la suprématie de la papauté. Pour les papes, renforcer l'attractivité de Rome c'est en effet consolider leur influence déclinante sur les nations européennes. Les souverains pontifes ont à opérer un arbitrage délicat entre d'une part la préservation des trésors de l'art antique et moderne in situ pour stimuler le désir du voyage à Rome et augmenter le prestige des collections romaines, et d'autre part la diffusion de ces mêmes trésors à travers l'Europe pour augmenter le rayonnement de la ville et obliger envers la papauté les monarques et les classes dirigeantes de la chrétienté. Le XVIIIème siècle représente ainsi paradoxalement un tournant pour deux dynamiques à première vue contradictoires. D'un côté le renforcement des législations encadrant les fouilles et l'exportation des œuvres d'art en dehors des États de l'Église[2], la croissance exponentielle des collections pontificales et la constitution de musées. De l'autre l'explosion du volume des exportations d'œuvres d'art et notamment d'antiques qui atteignent des sommets inédits. Notons dès à présent que c'est précisément au cours de la seconde moitié du XVIIIème siècle que sont réunies les collections de Frédéric le Grand, Catherine II de Russie, Gustave III de Suède ou encore de grands collectionneurs britanniques comme Lord Shelburne et Charles Townley[3]. De leur côté les musées pontificaux sont pensés comme de véritables instruments de propagande et permettent aux papes de palier au mouvement

[1] Collins, *Papacy and Politics in Eighteenth-Century Rome: Pius VI and the arts*, 2004.
[2] Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 17-30.
[3] Howard, *Antiquity Restored*, 1990, p. 150.

d'érosion qui touche dès le début du XVIIIème siècle les grandes collections privées romaines dont les trésors sont le plus souvent vendus à des étrangers[1]. C'est à la suite de l'acquisition en 1733 d'une partie de la première collection Albani dans le but d'éviter que cette dernière ne soit achetée dans son intégralité par le roi de Pologne que le Musée du Capitole ouvre ses portes au public en 1734[2]. Les collections pontificales, qui ne cessent dès lors de croître, ne tardent pas à se trouver à l'étroit dans les galeries du musée. Le projet d'un nouveau musée à même d'héberger les principales statues antiques des collections pontificales de la Renaissance ainsi que les découvertes des fouilleurs contemporains et les acquisitions des papes auprès des grandes familles romaines voit le jour sous Clément XIV (pape de 1769 à 1774). Le musée Clementino ouvre ses portes en 1771. La mort de Clément XIV trois ans plus tard, loin de mettre un terme à l'entreprise, porte sur le trône pontifical Gianangelo Braschi (Pie VI) qui avait été en tant que Tesoriere Generale la force active du nouveau musée. Sous son pontificat le musée, devenu Pio-Clementino, connait un essor remarquable[3].

Si ce vaste musée qu'était devenu Rome attirait les regards des élites des quatre coins du continent européen, il est une nation sur laquelle les rives du Tibre semblent avoir exercé une attraction particulière. La seconde moitié du XVIIIème siècle voit dans un mouvement singulier la très catholique cité pontificale attirer à elle la fine fleur d'une société britannique à majorité protestante. L'enchantement était puissant. La Grande-Bretagne fournit sur cette période plus de grands touristes[4] que n'importe quel autre pays et les Britanniques forment alors de loin la première communauté étrangère active à Rome[5]. Le nombre de grands touristes britanniques connaît d'abord une augmentation significative dans les années 1730, parallèlement au regain d'intérêt pour l'Antiquité et ses vestiges correspondant aux découvertes de la région de Naples et à l'ouverture du musée du Capitole. La guerre de succession d'Autriche (1742-1748) entrave pour un temps la circulation de ces voyageurs mais le flux de touristes britanniques connaît une véritable explosion dans les années 1750 puis dans les années 1760, à la suite de la guerre de Sept Ans (1757-1763), qui consacre la Grande-Bretagne dans son rôle de première puissance européenne. Cette affluence se maintient ensuite à des niveaux élevés jusqu'à la fin du siècle et la rupture imposée par les campagnes révolutionnaires[6]. Dans sa dernière lettre conservée à William Hamilton, Gavin Hamilton se fait l'interprète de cette fin

[1] Sur ce point voir : Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, pp. 79-89.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem.
[4] Le terme même de Grand Tour semble avoir été une invention britannique. Une telle pratique est documentée pour certains aristocrates anglais dès le XVIème siècle (voir : Barrier, « Les Britanniques et la Villa d'Hadrien : le Grand Tour des Britanniques », in : Mosser et Lavagne, *La Villa d'Hadrien*, 2002).
[5] Bignamini, *Archives and excavations*, 2004, chapitre 6.
[6] Pour une description détaillée des flux de touristes britanniques en Europe et à Rome dans la seconde moitié du XVIIIème siècle voir : ibidem ; et : Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, chapitre 4.

d'un monde : « Rome must be at last abandoned »[1]. Plus tard, dans l'Angleterre du XIXème siècle, cette courte période accède au rang de mythe et finit par être désignée dans l'historiographie britannique d'après une expression de l'archéologue et universitaire allemand Adolf Michaelis : « The Golden Age of Classical Dilettantism »[2]. À certains égards en effet, cette période mérite bien d'être qualifiée d'âge d'or. L'Italie vit dans une paix qui semble devoir durer, les classes dirigeantes britanniques sont parmi les plus fortunées d'Europe[3], le sol de la campagne romaine regorge encore d'antiques à découvrir, les idées et les hommes circulent et rarement l'idée d'une République universelle des arts et des lettres n'a été aussi tangible. Les grands touristes, souvent jeunes et accompagnés d'un tuteur (surnommé « bear-leader »), s'embarquent donc avec enthousiasme pour le continent. On peut parler d'un véritable effet de mode[4]. Un certain nombre de passages obligés scandent ensuite le voyage, tels la visite de la Tribune des Offices ou des collections pontificales. À Rome, des connaisseurs (« ciceroni ») proposent de véritables cours d'Antiquité aux visiteurs qui se voient recommander de voir les sculptures du Belvédère à la lumière des torches[5]. Pour les jeunes gens qui l'entreprennent, cette aventure est aussi l'occasion de s'initier à d'autres sources de délectation. Lady Montagu écrit ainsi qu'en fin de compte, ce dont les jeunes Anglais de retour dans leur patrie se souvenaient le mieux étaient les endroits où ils avaient trouvé les meilleurs vins et les plus jolies filles[6]. Le séjour en Italie, et tout particulièrement à Rome, est enfin l'occasion d'acquérir des œuvres d'art qui auront valeur de trophées une fois exposées dans les demeures de leurs propriétaires. Il convient d'abord de revenir avec un portrait réalisé par Pompeo Batoni ou un artiste britannique résident. Les codes de représentation évoluent traduisant le triomphe progressif de la fascination pour l'Antiquité. Si au début du siècle il était suffisant de se faire représenter dans un costume de mascarade, il devient rapidement de bon ton de poser devant des ruines antiques renommées[7]. Gavin Hamilton, entre autres, peint ce genre de portraits[8]. Chez ces riches touristes émergeait aussi tout naturellement le désir de

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°332. « Rome doit finalement être abandonnée. »

[2] Michaelis, *Ancient marbles in Great-Britain*, 1882, chapitre 2 : « The Golden Age of Classical Dilettantism, Rome and England ».

[3] La richesse des Britanniques est proverbiale à cette époque en Italie, on parle de « prezzo d'inglesi » pour désigner un prix particulièrement élevé (voir : Andrieux, *La vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIIIème siècle*, 1962, chapitre 3). Gavin Hamilton confie par exemple à Charles Townley qu'en tant que Britannique, il est supposé riche par les Italiens (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°185).

[4] Andrieux, op. cit., p. 222.

[5] « Go to the Belvidere at Night and see the Apollo and Laocoon by torch Light. Il en vaut bien la peine. » Patoun, *Advice on Travel in Italy*, 1766 (voir : Ingamells, *A Dictionnary of British and Irish Travellers in Italy : 1701-1800*, 1997). « Allez de nuit au Belvédère et regardez l'Apollon et le Laocoon à la lumière des torches. Il en vaut bien la peine. »

[6] Barrier, « Les Britanniques et la Villa d'Hadrien : le Grand Tour des Britanniques », in : Mosser et Lavagne, *La Villa d'Hadrien*, 2002.

[7] Scott, *The pleasures of Antiquity*, 2003, pp. 211-213.

[8] Voir par exemple : figure 2.

constituer des collections de ces antiques qu'ils admiraient tant en Italie. À l'explosion du nombre de voyageurs britanniques sur les chemins du Grand Tour correspond donc un boom dans la demande d'antiques, de copies et de moulages que l'achat des œuvres des anciennes collections romaines ne suffit plus à satisfaire. La conjonction de cette demande et de la création des grands musées pontificaux renforce l'incitation à entreprendre des fouilles spéculatives. Les premières fouilles de Gavin Hamilton s'inscrivent dans ce contexte. Parallèlement, une industrie produisant moulages, faux et copies se développe à Rome. À leur retour, les touristes sont auréolés d'un grand prestige. La « Society of Dilettanti », fondée en 1734 comme un lieu de sociabilité aristocratique et dans le but de se poser en arbitre du goût outre-manche, n'accepte à l'origine en son sein que les gentilshommes ayant fait le voyage en Italie et pouvant justifier d'un long séjour à Rome[1]. Le retour est aussi l'occasion pour les Britanniques de découvrir chez eux et au présent une partie de ce qu'ils étaient partis chercher dans le passé de cette lointaine péninsule du sud de l'Europe. L'établissement d'un parallèle entre la Grande-Bretagne et l'Empire romain est en effet un topos de la littérature britannique du XVIIIème siècle. Dès 1725, Jonathan Richardson écrivait ainsi : « No Nation under Heaven so nearly resembles the ancient Greeks and Romans as we. »[2]. La perte des colonies américaines après le traité de Versailles de 1783 par une Angleterre triomphante sur les champs de bataille européens et à la prospérité inégalée ne fait que renforcer la pertinence de cette comparaison aux yeux des contemporains et cette dernière devient courante dans le dernier quart du siècle[3]. De ces Britanniques se découvrant une âme de Romains, les papes se firent des alliés. Tenants de l'ordre ancien dans un siècle qui voyait poindre les signes avant-coureurs d'un séisme, les souverains pontifes avaient besoin d'amis puissants. Malgré la présence de la cour des Stuart en exil à Rome, le XVIIIème siècle est donc marqué par un rapprochement entre la couronne d'Angleterre et la papauté. Plusieurs princes de la famille royale britannique sont ainsi accueillis à Rome dans la seconde moitié du siècle[4]. Les papes mènent durant cette période une politique anglophile qui favorise la venue de nombreux touristes et les affaires de la communauté britannique de Rome. La menace française dans les années 1790 ne fait qu'accentuer ce trait et Thomas Jenkins peut écrire en 1792 à Charles Townley à propos de l'obtention de la licence d'exportation de son discobole : « […], what facilitated the obtaining the Pope's Permission, was, that they are now Ingaged in an Immence

[1] Voir : Scott, *The pleasures of Antiquity*, 2003, chapitre 4 ; et : Cust, *History of the Society of Dilettanti*, 1898, chapitre 1.

[2] Richardson, *An Essay on the Theory of Painting*, 1725, pp. 222-223. « Aucune nation sous les cieux ne ressemble si bien aux anciens Grecs et Romains que la nôtre ».

[3] Bignamini, *Archives and excavations*, 2004, chapitre 6.

[4] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 2. Le premier à entreprendre le voyage est le Duke of York en 1764. En 1776 le Duke of Gloucester mène des fouilles dans les alentours de Rome avec l'aide de Thomas Jenkins. Le Prince Augustus, enfin, fut très actif à Rome en tant que fouilleur amateur dans les années 1790 et s'adjoignit l'aide de Robert Fagan, peintre, fouilleur et marchand renommé.

Expense to Put Themselves in a State of defence against the French, from whom they fear a Hostile Visit, They look up to England as the only Power that can Check the Extention of French Principles & Conquest, & Prince Augustus being lately arrived here, has so flattered His Holiness that in this Inst. There is Scarse any thing he would not do, to Prove a desire to Oblige the English. »[1]. Finalement, l'histoire du Grand Tour et de la conquête britannique des marbres de la Rome antique[2] dont Gavin Hamilton est un des principaux acteurs est aussi l'histoire d'une tentative de conquête de l'alliance britannique par les papes.

***

Clés de lecture :

1 : Noms

Certains noms suivis de titres seront abrégés de la façon suivante dans l'ensemble du texte :
John Fitzpatrick, 2nd Earl of Upper Ossory : John Fitzpatrick.
John Hay, 4th Marquess of Tweeddale : John Hay.
Thomas Pitt, 1st Baron Camelford : Thomas Pitt.
William Petty, 2nd Earl of Shelburne & 1er Marquess of Lansdowne : Lord Shelburne.
Henry Temple, 2nd Viscount Palmerston : Henry Temple.

On utilisera les noms romains des divinités de l'Olympe, leurs noms grecs n'étant pas employés par Gavin Hamilton.

Les sites les plus connus comme la Villa d'Hadrien ou Ostie seront désignés sous leur nom français. On conservera le nom italien des sites moins renommés.

[1] Bignamini, *DD*, vol. 2, lettre n°392, 21 novembre 1792. « […] ce qui facilita l'obtention de l'autorisation du pape est qu'ils sont aujourd'hui engagés dans un effort immense pour se mettre en état de défense face aux Français de la part desquels ils craignent une incursion hostile. Ils voient l'Angleterre comme la seule puissance capable de limiter l'extension des principes et de la conquête française et l'arrivée récente du Prince Augustus a tant contenté sa Sainteté qu'en cette occasion il est peu de choses qu'il ne ferait pour prouver son désir d'obliger les Anglais. »

[2] Bignamini, *DD*, vol. 1, partie II. Cette expression est utilisée à plusieurs reprises par Ilaria Bignamini pour désigner les fouilles entreprises par les Britanniques dans les alentours de Rome au cours de la seconde moitié du XVIIIème siècle et la constitution en Angleterre par les grands touristes de collections d'antiques.

Les titres de noblesse et les noms des fonctions occupées par les personnages cités seront notés dans leur langue d'origine, sauf pour les plus courants comme prince, pape ou cardinal.

2 : Notes de bas de page

Certains ouvrages auxquels il sera fréquemment fait référence seront abrégés dans les notes :
Brendan Cassidy, *The Life & Letters of Gavin Hamilton : Artist and Art Dealer in Eighteenth-Century Rome*, Londres, Harvey Miller, 2011, 2 vols. : Cassidy, *LLGH.*
Ilaria Bignamini & Clare Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, New Haven, Yale University Press, 2010, 2 vols. : Bignamini, *DD.*
On n'utilisera pas les abbréviations usuelles des notes (comme: op. cit. ou idem) pour ces ouvrages. Il sera cependant fait usage de « ibidem » pour répéter la note précédente.

Les articles et ouvrages cités moins systématiquement seront indiqués de la façon suivante :
Pour les articles : Nom de l'auteur, « Titre de l'article », *Nom du périodique*, date, n° du périodique, pagination inclusive ou page(s) à laquelle il est fait référence.
Pour les autres ouvrages : Nom de l'auteur, *Titre de l'ouvrage* (abrégé pour les titres longs), volume, date, chapitre / partie ou page(s) à laquelle il est fait référence.
Exemple de titre abrégé : *Canova et ses ouvrages ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, est indiqué dans les notes de la façon suivante : *Canova et ses ouvrages*.

On se réfèrera à la bibliographie pour les prénoms des auteurs, et les titres complets.

Les références à d'autres parties du mémoire sont indiquées sur le modèle suivant :
II, A, 1 = Deuxième partie, sous-partie A, 1.

Les notes de bas de pages ne suivent pas une numérotation continue. Les abbréviations « idem », « ibidem » et « op. cit. » ne renvoient qu'aux notes d'une même page.
Idem : même référence que celle citée précédemment mais pagination différente.
Ibidem : même référence que celle citée précédemment et même pagination.
Op. cit. : ouvrage identique au dernier ouvrage du même auteur cité sur la même page.

3 : Citations

Les citations sont notées en langue originale et entre guillemets dans le corps du texte. Les conventions de notation retenues par Brendan Cassidy sont conservées pour les citations extraites de son ouvrage[1].

Des traductions sont fournies dans les notes de bas de page. Ces traductions ne sont qu'indicatives et n'ont vocation qu'à être des supports à la compréhension. Les traductions depuis l'anglais ont été établies par l'auteur de ce mémoire. Les traductions depuis l'italien ont été établies par l'auteur avec l'aide de M. Flavio Rugarli.

Les citations sont parfois coupées pour des raisons pratiques, toute coupure est indiquée par des crochets encadrant des points de suspension : […]. Cette notation existant aussi dans les retranscriptions de Brendan Cassidy pour indiquer un trou dans le document original, elle est ici remplacée par des points de suspension : …

4 : Renvois aux annexes

Les renvois aux annexes sont indiqués dans les notes de bas de page.

Les lettres n°161 et n°170 de l'ouvrage de Brendan Cassidy[2] sont retranscrites en annexes[3]. Pour ces deux lettres les notes de bas de pages ne renvoient cependant jamais aux annexes mais directement à l'ouvrage de Brendan Cassidy.

Les annexes contiennent de courtes biographies de personnages importants pour cette étude[4]. On se réfèrera directement au volume d'annexes pour en connaître la liste. Afin de ne pas alourdir les notes de bas de pages, aucun renvoi vers ces biographies ne sera fourni.

5 : Renvois aux illustrations

Les renvois aux illustrations sont indiqués entre parenthèses dans le corps du texte sur le modèle suivant : (figure N°). Lorsque les illustrations ne sont utilisées qu'à titre d'exemple, les renvois figurent dans les notes de bas de page.

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 98.
[2] Cassidy, *LLGH*.
[3] Annexes, VI.
[4] Annexes, VII.

6 : Vocabulaire

Le terme d'archéologue ne sera jamais utilisé pour désigner Gavin Hamilton afin de ne pas entrainer de confusion chez le lecteur. Les termes d'antiquaires, marchand, fouilleur et artiste seront indifféremment employés pour le qualifier afin d'éviter de trop fréquentes répétitions.

Le titre de Commissario delle Antichità e Cave di Roma sera parfois abbrégé en Commissario delle Antichità.

7 : Monnaies et taux de change

Les taux de changes fournis ici sont indicatifs[1].

1 £ = 4 Couronnes romaines.

1 Couronne romaine = 100 Baiocchi.

[1] Pour plus de précision voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 123.

Figure 2 : Gavin Hamilton. Douglas Hamilton, 8th Duke of Hamilton, accompagné de John Moore et son fils lors de son Grand Tour, Rome, 1775-1777, Scottish National Portrait Gallery.

© National Galleries of Scotland

Première Partie. Gavino Hamilton, un Écossais dans la ville éternelle : réseau, commerce et aspirations.

Un beau jour de l'année 1769, Gavin Hamilton, dont le rapport d'un restaurateur a éveillé la curiosité, se rend avec empressement à proximité de la Villa d'Hadrien dans une zone marécageuse propriété de Luigi Lolli[1]. Se doute-t-il qu'il est sur le point d'entreprendre la première d'une remarquable série de fouilles ? L'artiste écossais a alors quarante-six ans et déjà une longue carrière de peintre et de marchand d'art à son actif. Voilà treize ans qu'il s'est installé définitivement à Rome et trente ans le séparent de son premier voyage dans la cité de Saint-Pierre. Écossais, Gavin Hamilton le demeure. La plupart de ses clients vivent en Grande-Bretagne et l'artiste entretient des liens étroits aussi bien avec l'importante communauté britannique installée à Rome qu'avec les grands touristes de passage. Mais il s'intègre bien à sa nouvelle patrie. Nombre de ses collaborateurs, de ses amis et de ses proches sont italiens. Symptôme de l'assimilation de cette nouvelle composante de son identité, l'ancien étudiant de l'université de Glasgow signe déjà ses lettres à ses correspondants italiens du nom de « Gavino Hamilton »[2].

Convertis tardivement à l'activité de fouilleur alors qu'il disposait déjà d'un solide réseau et d'une bonne expérience du commerce des antiques, Gavin Hamilton y trouva une occasion d'accroître sa renommée. Réseau, commerce et aspirations, ces trois thèmes, abordés préalablement à l'étude des méthodes de fouilles de Gavin Hamilton en constitueront la toile de fond.

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161.
[2] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°33.

A : De Muirdeston au Vatican, le réseau de relations sociales de Gavin Hamilton.

Quel meilleur moyen pour dresser le portrait d'un homme du passé que de se pencher sur son réseau de relations sociales ? Si les témoignages de ses contemporains peuvent se révéler partiaux, de même bien sûr que sa correspondance ou ses écrits, les relations qu'il entretenait et les différents cercles de sociabilité auquel il appartenait, si l'on peut les cartographier, fournissent des informations plus objectives. Un problème persiste cependant. Celui des lacunes de la documentation et de l'évaluation de l'intensité des relations. La démarche n'en demeure pas moins productive, et ce particulièrement dans un cas comme celui de Gavin Hamilton.

Situé à la croisée de multiples milieux sociaux et de deux cultures, le réseau de Gavin Hamilton frappe par son étendue et sa diversité. Dans le cadre d'une étude des fouilles et du rapport à l'Antiquité de l'artiste, la compréhension même partielle de son réseau, permet d'imaginer les influences variées qui ont pu le toucher, de mieux comprendre ses relations avec ses pairs et avec les représentants de l'autorité, et, tout simplement, de mieux cerner le personnage.

1 : Des racines écossaises.

Toute sa vie durant et même après plusieurs décennies passées loin de son pays natal, Gavin Hamilton garde des attaches avec des membres de sa famille proche ou éloignée et, semble-t-il, conserve un certain sentiment de solidarité avec ses compatriotes.

Aucune lettre échangée entre Gavin Hamilton et sa famille proche n'est aujourd'hui conservée. Nous sommes sur ce point réduit à constater que, mis à part une éventuelle correspondance, les liens entre l'artiste et les membres de sa famille restés en Écosse ont dû être assez lâches. De 1756 à sa mort en effet, Gavin Hamilton ne se rend en Écosse que pour deux courts séjours en 1786 et 1790, notamment afin de régler les affaires de la propriété familiale dont il hérite à la mort de son frère aîné[1]. La correspondance conservée de Gavin Hamilton avec ses clients nous permet cependant de constater que l'artiste ne rompt pas totalement avec sa famille écossaise. Dans une lettre datée du 12 septembre 1782 il recommande ainsi son frère James Hamilton (militaire de carrière qui accéda plus tard au rang de général) à Lord Shelburne alors premier ministre[2]. Notons enfin que Gavin Hamilton signe la plupart de ses lettres « Gavin

[1] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol 2., lettres n°199, 200, 201 et 202. Une dette de 2000£ semble notamment avoir pesé sur la propriété.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°195. Pour James Hamilton voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°3, note n°4.

Inglis Hamilton » à la suite de la mort de son frère, du nom que son père Alexander Inglis Hamilton avait dû adjoindre au sien afin d'hériter de son oncle Alexander Inglis mort sans héritiers et propriétaire de Muirdeston. Peut-on voir là de la part de l'artiste écossais le signe d'un désir d'affirmer sa filiation et son statut d'aîné de la branche des Inglis-Hamilton ?

Les liens de Gavin Hamilton avec certains membres de sa famille éloignée son paradoxalement mieux attestés qu'avec les membres de sa famille proche. Les Dukes of Hamilton, par exemple, soutiennent leur lointain cousin dès le début de sa carrière de peintre. Dès 1752, le Duke of Hamilton lui passe commande d'un portrait en pied de sa jeune épouse Elizabeth Cunning[1]. Vingt ans plus tard, Gavin Hamilton réalise le portrait de leur fils Douglas, 8th Duke of Hamilton, après le passage de ce dernier à Rome dans le cadre de son Grand Tour (figure 2). Les relations de Gavin Hamilton avec William Hamilton, ambassadeur britannique à la cour de Naples, collectionneur d'antiquités et connaisseur renommé, sont encore mieux documentées. Un certain nombre de lettres échangées entre les deux hommes survivent. La première d'entre elles, datée du 5 juillet 1778[2], concerne une commande passée par William Hamilton à son parent éloigné d'un tableau représentant une allégorie de la peinture[3]. La suite de leur correspondance, ainsi que les comptes rendus de Gavin Hamilton à Charles Townley, révèlent une estime mutuelle et l'entretien de relations amicales entre les deux Écossais. L'ambassadeur rend visite au peintre lorsqu'il est de passage à Rome[4], Gavin Hamilton évoque à plusieurs reprises son envie de lui rendre visite à Naples[5], les deux hommes s'assistent dans leurs négociations pour l'achat d'antiquités dans leurs villes respectives[6] et Gavin Hamilton, de retour de son voyage en Angleterre, escorte jusqu'en Italie en 1786 la future Emma Hamilton en vue de son mariage avec William Hamilton[7]. La jeune femme à la beauté légendaire et future maîtresse de Lord Nelson ne manque pas d'exercer son charme sur l'artiste qui en peignit plusieurs portraits[8] et n'oubliait pas de la mentionner (par son prénom) dans ses lettres à William Hamilton[9].

---

[1] Aujourd'hui conservé à la Scottish National Portrait Gallery d'Édimbourg.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°154.
[3] Des relations entre les deux hommes sont cependant attestées avant cette date. William Hamilton lui confie ainsi en 1775 la restauration d'une tête d'Hercule. Voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°119.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°197.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°158 et 223.
[6] William Hamilton offre ses services comme intermédiaire auprès de la cour de Naples à Gavin Hamilton (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°196) et Gavin Hamilton surveille à Rome les restaurations entreprises par Giovanni Pierantoni sur les antiques de William Hamilton (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°329).
[7] Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, pp. 258-259.
[8] Idem, p. 260.
[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°223.

Mais le lien de Gavin Hamilton avec son pays natal ne se traduisait pas seulement par un attachement à sa famille au sens étroit ou large du terme. Dans une lettre au Duke of Dorset datée du 25 janvier 1772, Thomas Jenkins met en garde son correspondant contre ce qu'il désigne comme « the Scotch crew »[1]. Cette « bande écossaise » que le marchand anglais se plaît à calomnier est constituée de trois membres : Gavin Hamilton, James Byres et Colin Morison[2]. Si la concurrence entre marchands peut expliquer les propos de Thomas Jenkins, il n'en demeure pas moins que ces derniers nous révèlent l'existence d'une solidarité entre les trois antiquaires écossais les plus en vue de Rome[3]. Les trois hommes se rendent mutuellement service et semblent prendre sous leur aile avec un soin particulier certains jeunes artistes écossais venus à Rome perfectionner leur art. James Byres recommande ainsi à Gavin Hamilton la jeune peintre Anne Forbes[4] qu'il prendra comme élève et Gavin Hamilton semble avoir obtenu la même faveur de la part de James Byres pour le peintre écossais David Allan[5].

2 : James Stuart, Nicholas Revett et Matthew Brettingham, une vieille amitié.

Pour qui s'intéresse au rapport à l'Antiquité de Gavin Hamilton, sa longue amitié avec les auteurs des mythiques *Antiquities of Athens* et avec Matthew Brettingham le jeune, premier d'une longue série d'agents britanniques installés à Rome dans le commerce d'antiques pour le compte d'amateurs d'outre-Manche[6], revêt une importance considérable. La rencontre et la compagnie de ces personnages est un moment fondateur de l'engouement de l'artiste écossais pour l'Antique, préfigurant ses futures entreprises.

Les circonstances exactes de leur rencontre demeurent inconnues. Celle-ci a cependant dû avoir lieu à Rome entre 1744, date à laquelle la présence de Gavin Hamilton en Italie est attestée pour la première fois, et l'été 1748. À cette date en effet, les quatre jeunes hommes entreprennent ensemble de se rendre à pied jusqu'à Naples. Ce voyage dont des échos hauts en couleurs nous sont parvenus grâce à une lettre de Nicholas Revett à son père et une autre

---

[1] Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, chapitre 4, partie 5.
[2] Ibidem.
[3] William Patoun dans son *Advice on Travel in Italy* (1766) ne recommande que James Byres et Colin Morison comme ciceroni compétents à Rome. Pour une retranscription de ce texte, voir : Ingamells, *A Dictionnary of British and Irish Travellers in Italy : 1701-1800*, 1997.
[4] James Byres avait rencontré Anne Forbes en 1767 lors d'un voyage en Écosse et lui avait assuré pouvoir « la mettre entre les mains du premier des peintre d'Italie » qui s'avéra être Gavin Hamilton (voir : Ford, « James Byres : Principal Antiquarian for the English Visitors to Rome », *Apollo*, juin 1974, n°99, pp. 453).
[5] Ibidem.
[6] Howard, *Antiquity Restored*, 1990, p. 98.

de Gavin Hamilton à Ignazio Hugford dura en tout six semaines[1]. Entre 1748 et 1750, James Stuart, Nicholas Revett et Gavin Hamilton partagent un appartement à Rome sur la Strada Felice (aujourd'hui Via Sistina)[2]. C'est à cette époque que naît le projet des *Antiquities of Athens* dans lequel Gavin Hamilton semble avoir à l'origine joué un rôle moteur[3]. L'artiste écossais aurait par exemple invité James Stuart à rejoindre l'entreprise[4] et son rôle dans la rédaction des *Proposals for publishing an accurate description of the antiquities of Athens, &c.* (1749)[5] est souligné par Lionel Cust[6] et Louis Hautecoeur[7]. Nous aurons l'occasion de revenir plus tard sur ce document précieux pour notre étude[8].

Pour des raisons inconnues, Gavin Hamilton ne prend finalement pas part au voyage de James Stuart et Nicholas Revett. Peut-on voir dans les raisons invoquées par Johann Joachim Winckelmann pour ne pas se rendre dans ce pays qu'il avait tant rêvé – brigands, coût exorbitant de l'entreprise[9] – un indice des motifs qui poussèrent le jeune Écossais à se séparer de ses amis alors qu'ils s'embarquaient à Venise ? Quoi qu'il en soit, cette séparation ne mettra pas fin à l'amitié entre les quatre hommes. C'est notamment grâce à l'aide de Matthew Brettingham que Gavin Hamilton se lance avec succès dans le commerce d'antiques. Après son retour en Angleterre en 1754, Matthew Brettingham aide en effet Lord Egremont à se constituer une collection d'antiques[10] et emploie comme intermédiaire son vieil ami écossais alors de retour sur les rives du Tibre. Gavin Hamilton fait ainsi ses premières armes de marchand grâce à l'aide de son ami, avec qui, comme en témoignent les quelques lettres de leur correspondance aujourd'hui conservées[11], il tisse une étroite association. De même,

---

[1] Pour la lettre de Nicholas Revett à son père, voir : Stuart et Revett, *The Antiquities of Athens*, vol. 4, 1816, pp. xxviii-xxix. Pour la lettre de Gavin Hamilton à Ignazio Hugford voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°1. De nombreuses péripéties émaillent le chemin des quatre jeunes voyageurs entre Rome et Naples. Partis avec le strict nécessaire, ils manquent notamment de se faire détrousser par des déserteurs. En route, ils réalisent maints dessins et visitent une fois à Naples le musée de Portici et l'île de Capri où la Villa de Tibère leur fait forte impression.

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 12.

[3] Stuart et Revett, op. cit., vol. 4, p. xxii. L'éditeur des *Antiquities of Athens* cite à l'appui de cette idée des documents lui ayant été fournis par la famille de Nicholas Revett.

[4] Ibidem.

[5] Pour une retranscription des *Proposals*, voir : Stuart et Revett, op. cit., vol. 1, p. v.

[6] Cust, *History of the Society of Dilettanti*, 1898, chapitre 4. Gavin Hamilton vivant à Rome avec James Stuart et Nicholas Revett au moment de la rédaction et de la publication des *Proposals* y a probablement contribué et a sûrement été influencé par les idées y étant exprimées.

[7] Hautecoeur, *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIème siècle*, 1912, livre 1, chapitre 3.

[8] III, A, 1.

[9] Décultot, *Johann Joachim Winckelmann*, 2000, p. 147. L'auteur évoque aussi, dans le cas de l'antiquaire prussien, la peur de se confronter à la réalité d'un pays qu'il avait si patiemment idéalisé.

[10] Collection constituée en émulation avec celle de Lord Leicester pour le compte duquel Matthew Brettingham travaillait alors qu'il était encore à Rome au début des années 1750 (voir : Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, chapitre 5 ; et : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 109).

[11] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°10, 11 et 12. Fait rare dans sa correspondance, Gavin Hamilton marque sa proximité avec l'architecte britannique en utilisant le terme de « Dear Brettingham » (voir lettre n°12).

James Stuart et Gavin Hamilton continuent à s'entraider en se recommandant mutuellement à leurs clients[1] après que leurs routes se sont séparées. Dans une lettre à Lord Shelburne datée du 16 avril 1775, Gavin Hamilton fait référence à son ami comme : « […] my old friend Stuart, who I know has a great value for the antique, as well as some partiality for myself. »[2]. Il continue enfin longtemps à tenir en haute estime l'opinion de ce dernier en matière d'Antiquité[3].

3 : « My little familly », Gavin Hamilton l'italien.

Si Gavin Hamilton reste sa vie durant lié à l'Écosse et à des amis d'origine britannique, il n'en demeure pas moins que le jeune Écossais qui arrive à Rome au début des années 1740 puis s'y installe définitivement en 1756 s'intègre rapidement à son pays d'adoption et s'y attache au point de ne plus jamais réussir à le quitter.

Plongé jeune dans un pays dont il ne parle pas la langue, la première étape de l'intégration de l'artiste écossais à son nouveau milieu est bien sûr l'apprentissage de l'italien. Gavin Hamilton en acquiert rapidement la maîtrise, si bien que la première lettre qui nous soit parvenue de lui, datée du 28 juillet 1748 et destinée à Ignazio Hugford[4], est entièrement rédigée dans cette langue[5]. Par la suite, l'italien semble devenir une langue si naturelle pour l'antiquaire que son vocabulaire et son orthographe contaminent souvent sa correspondance en langue anglaise. On ne compte pas les lettres de Gavin Hamilton à Charles Townley se terminant par un cordial « Addio », parsemées d'expressions voire d'insultes italiennes[6] et où le « ch » devient « c ».

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°17, 63 et 101.

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°101. « […] mon vieil ami Stuart, que je sais tenir l'Antique en haute estime, et qui m'est par ailleurs favorable. »

[3] « I am so much a convert to this oppinion that I onely want the consent of my friend Stuart to be quite determind, & should be [glad] to know his sentiments of the matter, whi[ch with] me will have great weight. » (Gavin Hamilton dans une lettre datée du 26 décembre 1772 à Lord Shelburne, à propos de l'identification par Mengs de la statue de l'Hermès Lansdowne à un jeune Hercule. Elle était auparavant identifiée par l'artiste écossais à un Méléagre). Cassidy, *LLGH*, vol.1, lettre n°59. « Je suis si bien converti à cette opinion qu'il ne me manque que l'approbation de mon vieil ami Stuart pour en être convaincu, je serais heureux de connaître ses sentiments sur la question, qui auront pour moi un grand poids. »

[4] Artiste d'origine britannique dont le père, horloger, s'était installé à Florence après avoir trouvé un emploi à la cour du Grand-Duc de Toscane. Voir : Cassidy, *LLGH*, vol.1, p. 113.

[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°1. Il s'agit de la lettre dans laquelle Gavin Hamilton raconte son voyage de 1748 à Naples.

[6] Voir par exemple une lettre datée du 11 février 1775 et adressée à Charles Townley dans laquelle Gavin Hamilton qualifie Domenico de Angelis, concurrent qui entrave le bon déroulement de ses fouilles à la Villa d'Hadrien, de « beccofotuto » (« cocu ») avant d'ajouter un énergique « basta ! » et de citer un dicton italien « la verita è una sola » (« la vérité est unique »). Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°94.

Mais Gavin Hamilton ne se contente pas de parler la langue de son nouveau pays, il se lie aussi intimement avec certains de ses habitants. Il ne subsiste aujourd'hui que peu d'informations sur la vie privée de Gavin Hamilton et les avis de spécialistes comme Brendan Cassidy ou Ilaria Bignamini divergent donc légèrement sur ce point[1]. Tenons-nous en à ce que l'on peut affirmer avec certitude. Gavin Hamilton entretenait une relation empreinte d'affection avec sa bonne Margherita et subvenait en partie à ses besoins et à ceux de sa famille. Dans une lettre à Charles Townley datée du 5 août 1774 il déclare : « […] I must take this opportunity to acquaint you that my housekeeper Margarita has taken the 2nd appartment of Barazzi's new house near Benedetto's wich she has furnished out very neatly to accommodate strangers. », et plus loin : « As I have much at heart the interest of my little family, & as I want to put them in a way to live without my assistance, I should be much obliged to you if you coud recommend some body to her new appartment, […] »[2]. Dans une lettre du 15 novembre 1780 à Charles Townley, Thomas Jenkins ajoute : « […] I am Glad of it for Poor Ham's sake, who to Serve that Weak Woman Margherita & Her Family, has brought his Affairs into Strange disorder, […] »[3]. Gavin Hamilton semble qui plus est avoir fait de Margherita l'héritière de sa maison à Rome[4].

Attaché à ses habitants et profondément intégré à cette Rome où il avait passé le plus clair de sa vie et connu ses plus belles réussites, Gavin Hamilton la considéra comme sa véritable patrie. Tenté parfois de revenir s'installer sur les terres familiales dont il avait hérité en Écosse[5]

---

[1] Brendan Cassidy (*LLGH*, vol. 1, p. 19) se contente de relever l'attention portée par Gavin Hamilton à sa bonne Margherita, tandis qu'Ilaria Bignamini (*DD*, vol. 1, p. 196) considère qu'ils entretenaient une relation amoureuse hors des liens du mariage et laisse ambigüe la question d'une éventuelle descendance. Il est cependant peu probable que Gavin Hamilton ait pu avoir des enfants sans que nous n'en ayons aucune trace. La confusion vient peut-être de l'emploi du terme de « family » par l'artiste. Notons que la lettre de Thomas Jenkins citée plus bas spécifie : « her family ».

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°83. « […] je dois profiter de cette opportunité pour vous signaler que ma bonne Margherita a pris le second appartement de la nouvelle maison de Barazzi qu'elle a meublé très soigneusement pour loger des étrangers. », « Ayant à cœur les intérêts de ma petite famille, et voulant leur permettre de vivre sans mon aide, je vous serais très reconnaissant de recommander son nouvel appartement à quelqu'un […] ». Gavin Hamilton aida financièrement Margherita dans cette entreprise et déclara à Charles Townley lui avoir fourni 1000 couronnes (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°84).

[3] Bignamini, *DD*, vol. 2, lettre n°240. « […] j'en suis heureux pour ce pauvre Hamilton, qui pour servir cette faible femme Margherita et sa famille, a mené ses affaires à un étrange désordre […] ». La relation entre Margherita et Gavin Hamilton est aussi attestée par le journal de Vincenzo Pacetti qui note avoir prêté plusieurs fois de l'argent en 1783 à la « Sig. Margarita di Mr. Hamilton » (pour une retranscription de ces passages voir : Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, p. 321).

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°181.

[5] À la mort de son frère par exemple, Gavin Hamilton évoque l'idée d'en faire une retraite pour ses vieux jours : « […] by the death of my elder brother I have inherited a small estate sufficient to enable a Philosopher to pass the latter part of his life in ease & quiet. ». Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°202. « […] du fait de la mort de mon frère j'ai hérité d'une petite propriété suffisante pour permettre à un philosophe de passer la fin de sa vie confortablement et en paix. ». Voir aussi : Anderson, « Biographical Sketches of Eminent Scottish Artists : Gavin Hamilton », *The Bee*, juillet 1793, n°16, p. 8.

l'artiste ne peut se séparer de « son Italie ». Les lettres qu'il écrit lors de son dernier séjour en Grande-Bretagne (en 1789-1790) ne laissent planer aucun doute : «Tutti li mei amici mi vorrebbero fissare qua ma temo il freddo di Londra e l'umido, e poi non posso scordarmi della mia Italia doppo aver passato con tanto piaciere la maggior parte della mia vita. »[1], ou encore: «In short I find no good air for my lungs and no proper aliment for the mind. I am afraid I cannot hold out long here but must resolve to cross the Alps once more. Rome has always been propitious to me, and I hope still to be cherished by her even in time of adversity. »[2]. Et la ville éternelle le chérit encore huit ans durant.

4 : « The unsolicited friend of every deserving artist ».

Durant l'été 1764, David Allan, jeune artiste écossais, prend la route de Rome dans l'espoir d'y parfaire son art. Des lettres de recommandation lui ont été fournies par ses mécènes, un groupe d'aristocrates de sa région, qui lui ont cependant précisé avant son départ : « We need not give you a letter to Gavin Hamilton for he is the unsolicited friend of every deserving artist. Should his character be altered, let us know, and you shall have a regular introduction. »[3]. À de nombreux égards, cette considération ne se révèle aucunement exagérée.

David Allan, comme de nombreux autres jeunes artistes anglo-saxons, est en effet aidé par Gavin Hamilton à son arrivée à Rome[4]. Nous avons déjà évoqué le cas d'Anne Forbes mais l'on peut aussi citer à titre d'exemples ceux de l'écossais Guillaume Cochran[5], des Anglais Nathaniel Dance[6] et John Day[7] et des Américains Benjamin West[8] et John Singleton Copley[9].

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°258. La lettre est adressée à Giovanni Maria Sasso, son intermédiaire pour l'achat de tableaux à Venise. « Tous mes amis aimeraient me voir m'installer ici mais je crains le froid de Londres et l'humidité, de plus je ne peux oublier mon Italie après y avoir passé avec tant de plaisir la majeure partie de ma vie. »

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°260. La lettre est adressée à John Dalrymple, avocat et membre mineur du cercle intellectuel d'Édimbourg où brillaient alors David Hume et Adam Smith. « En un mot je ne trouve pas de bon air pour mes poumons et pas de bonne nourriture intellectuelle. J'ai peur de ne pouvoir tenir longtemps ici, et doit me résoudre à traverser une fois de plus les Alpes. Rome m'a toujours été propice, et j'espère être encore chéri par elle y compris en des temps d'adversité. »

[3] Cunningham, *The Lives of the Most Eminent British Painters and Sculptors*, vol. 6, 1833, p. 26. « Il n'est pas nécessaire que nous vous donnions une lettre à Gavin Hamilton car il est l'ami spontané de tout artiste méritant. Si son caractère se révélait altéré, faite nous le savoir, et vous aurez une introduction formelle. »

[4] Ibidem. Précisons que selon Allan Cunningham cette aide était totalement désintéressée de la part de Gavin Hamilton.

[5] Voir : Weiss, *Biographie universelle*, vol. 2, 1841, p. 149.

[6] Voir : Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, p. 242.

[7] Voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, pp. 19-20.

[8] Voir : Cunningham, op. cit., vol. 2, 1830, pp. 24-25.

[9] Voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 21.

S'il est aujourd'hui difficile de savoir si Gavin Hamilton a véritablement formé des élèves[1], la liste des jeunes artistes qu'il a aidés d'une manière ou d'une autre à Rome est imposante. Sa correspondance révèle de plus qu'il pouvait, par l'intermédiaire de ses relations, continuer à soutenir des artistes en difficulté après leur départ de Rome. C'est le cas de John Day, parti à Rome avec Gavin Hamilton en 1756 et que l'artiste aide par la suite à plusieurs reprises en lui envoyant une aide financière en Angleterre par l'intermédiaire de Lord Shelburne et Charles Townley[2]. Au sein de la société d'artistes étrangers à majorité anglo-saxonne qui s'était alors constituée à Rome, Gavin Hamilton occupait donc une place centrale et jouait le rôle de mentor auprès des jeunes arrivés. Notons à ce propos qu'il fut aussi l'ami d'un artiste français comme Charles-Louis Clérisseau, mentionné à plusieurs reprises dans sa correspondance[3], et que l'hypothèse d'une rencontre avec le jeune Jacques-Louis David a été évoquée[4].

Intégré à sa nouvelle patrie et en maîtrisant parfaitement la langue, l'antiquaire écossais ne bornait pas ses relations au sein du milieu artistique romain aux seuls étrangers. On peut établir avec certitude que Gavin Hamilton connaissait et fréquentait Giovanni Battista Piranesi avec qui il organisa ses premières fouilles à la Villa d'Hadrien[5]. L'artiste se déclare aussi l'ami de Giacomo Quarenghi[6], architecte italien aujourd'hui connu pour son oeuvre à Saint-Pétersbourg. C'est néanmoins sa relation avec Antonio Canova, après l'arrivée de ce dernier à Rome en 1779, qui est la plus marquante. Les deux hommes semblent avoir entretenu une amitié sincère et Gavin Hamilton avoir orienté l'œuvre de l'artiste vénitien vers un classicisme plus poussé fondé notamment sur l'étude de l'antique. Comme à son habitude, Gavin Hamilton apporta son aide au jeune homme, plaidant par exemple sa cause auprès de l'ambassadeur vénitien à Rome[7] ou lui servant d'intermédiaire auprès de Pompeo Batoni[8]. Nous aurons l'occasion de revenir sur les conseils dispensés au sculpteur par l'artiste écossais qui apportent un éclairage précieux sur sa culture et sa conception du Beau[9].

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 19.

[2] « […] & this money I must beg you woud order to be paid to Mr John Day Painter, to be heard of at Mr David Creightons cabinet maker, Dean street, Soho. This I beg of you as a particular favour, as I fear that he may be in some distress. » (Gavin Hamilton dans une lettre datée du 12 juin 1776 à Charles Townley). Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°131. « […] et cet argent je dois vous prier de le faire payer à M John Day peintre, chez M David Creightons ébéniste, Dean street, Soho. Je vous le demande comme une faveur, car je crains qu'il ne soit en détresse. ». Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettres n°192 et 200.

[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°51, 54 et 60.

[4] Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, p. 243.

[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161.

[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°164.

[7] Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages*, 1834, pp. 20-22.

[8] Idem, pp. 44-45.

[9] III, A, 4.

5 : L'Antiquité pour horizon. Fouilleurs, antiquaires et restaurateurs.

Les activités de marchand d'antiques et de fouilleur de Gavin Hamilton, tout comme sa fascination pour l'Antiquité notamment sensible dans son œuvre de peintre, le poussent à fréquenter un cercle qui se confond souvent avec celui des artistes tout en en demeurant distinct. Dans une ville dont une grande partie de l'attractivité, des exportations mais aussi de la production artistique et intellectuelle est étroitement liée à l'Antiquité, tout un monde d'entrepreneurs, d'intellectuels et de sculpteurs vivent les yeux rivés sur les dernières découvertes archéologiques de la région et les oreilles tournées vers les dernières avancées de la connaissance en ce domaine. Au sein de ce microcosme partageant un horizon commun, les nouvelles circulent rapidement[1]. Tous se connaissent et se doivent d'entretenir un solide réseau de relations à même de leur fournir l'aide nécessaire à l'accomplissement de leurs entreprises, quelle qu'en soit la nature. Gavin Hamilton, bien sûr, n'échappe pas à cette règle.

Devenu après 1769 l'un des principaux fouilleurs actifs à Rome, Gavin Hamilton entretient d'étroites relations avec certains de ses homologues qui se muent parfois en amitiés. Sa relation avec Nicola La Piccola, artiste, fouilleur et gardien du Musée du Capitole, semble par exemple avoir été empreinte de confiance. Une lettre de Gavin Hamilton à Charles Townley datée du 3 mai 1773 décrit le fouilleur italien lui montrant dans le plus grand secret le produit de ses fouilles, de peur que les autorités ne s'en saisissent[2]. Si les deux hommes ne semblent avoir entretenu qu'une relation d'affaires[3], on peut en revanche parler d'amitié entre l'artiste écossais et Giovanni Volpato, graveur, fouilleur et marchand d'antiques originaire de Vénétie. Gavin Hamilton propose régulièrement à ses clients le produit ses fouilles à partir de 1779 et parle de leur relation dans une lettre du 18 mai 1779 à Charles Townley en ces termes : « He is my particular friend & if any thing particular is found I shall be the first to see it & perhaps may help him to smugle some little interesting bitt for you. »[4]. En 1796, l'antiquaire écossais s'associe enfin à Giovanni Pierantoni, sculpteur et restaurateur, pour fouiller le site d'Acquatraversa[5].

---

[1] En 1775, Gavin Hamilton est ainsi tenu au courant des découvertes récentes de son rival Domenico De Angelis à Tivoli par un véritable bouche à oreille : Giovanni Battista Piranesi ayant pu visiter le chantier et en voir le produit en parle à Matthew Nulty (artiste irlandais, antiquaire et marchand d'art) qui en informe l'artiste écossais (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°94).

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°145.

[3] Ajoutons qu'Ilaria Bignamini considère que Gavin Hamilton aurait probablement été l'associé de Nicola La Piccola lors des fouilles menées par ce dernier en 1775 sur le Palatin (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 141).

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°160. « C'est un bon ami et si quelque chose de particulier est trouvé je serai le premier à le voir et pourrai peut-être l'aider à sortir en contrebande quelque chose d'intéressant pour vous. »

[5] Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 39-43.

Mais Gavin Hamilton ne fréquente pas uniquement ce milieu d'artistes-fouilleurs. Fils d'une famille appartenant à la petite aristocratie et ayant reçu une éducation universitaire, il côtoie aussi le cercle plus purement intellectuel des antiquaires. Quelques indices disséminés dans le fil de sa correspondance nous permettent de supposer qu'il débattait ou s'entretenait avec certains des plus grands antiquaires de son temps. On peut par exemple avancer, d'après une lettre datée du 26 décembre 1772 et destinée à Lord Shelburne, que Gavin Hamilton a probablement eu un échange avec Anton Raphaël Mengs à propos d'une statue qu'il venait de découvrir à Tor Colombaro[1] : « With regard to the subject of this statue, tho I have hitherto called it a Meleager, yet Mengs & some others think it may be a young Hercules […] »[2]. Nous avons déjà mentionné les relations entretenues par Gavin Hamilton avec William Hamilton qu'il faut aussi ranger parmi les grands antiquaires du siècle. On peut de plus légitimement s'intérroger sur la nature du rapport ayant existé entre Johann Joachim Winckelmann et l'artiste écossais. L'antiquaire prussien occupant le poste de Commissario delle Antichità à une époque où Gavin Hamilton s'était déjà fait une place importante parmi les marchands romains d'antiques (entre 1763 et 1768[3]), les deux hommes se sont certainement connus et rencontrés[4]. Si l'on a pu dire qu'ils avaient été proches[5], nous n'avons trouvé trace d'aucun document d'époque pouvant permettre de l'affirmer. La question de l'influence exercée sur Gavin Hamilton par les théories de celui qui fût peut-être le plus grand antiquaire de son temps est tout autre. Nous aurons l'occasion de l'aborder par la suite. L'artiste écossais semble en revanche avoir eu une relation quelque peu conflictuelle avec le cardinal Albani. Surnommé par Gavin Hamilton « the old Cardinal »[6], ce dernier réclama en effet à plusieurs reprises le produit de ses fouilles pour enrichir ses collections[7]. Nous traiterons plus loin la question des Visconti.

Reste à aborder celle des sculpteurs-restaurateurs qui occupaient au sein de ce microcosme une position stratégique située au carrefour de la création, du marché et de l'interprétation des

---

[1] Annexes, I, n°101.

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°59. « Quant au sujet de cette statue, bien que je l'aie auparavant désignée comme un Méléagre, Mengs et quelques autres pensent qu'il pourrait s'agir d'un jeune Hercule […] ».

[3] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 21.

[4] L'antiquaire prussien fit par exemple un commentaire élogieux sur l'Andromaque se lamentant sur le corps d'Hector de Gavin Hamilton dans une lettre datée de 1761 (voir : Irwin, « Gavin Hamilton archaeologist, painter and dealer », *The Art Bulletin*, juin 1962, n°44, pp. 93-94). Notons de plus que Johann Joachim Winckelmann fut reçu en 1767 par William Hamilton à Naples qui lui confia la description des scènes mythologiques des vases de sa collection (voir : Gran-Aymerich, *Dictionnaire biographique d'archéologie*, 2001, Winckelmann).

[5] Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, p. 59.

[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°74.

[7] On citera par exemple ici la peur exprimée par Gavin Hamilton en 1779 de voir l'exportation d'un buste entravée par le cardinal Albani : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°166. Notons cependant que leur relation ne fut pas toujours conflictuelle et que Gavin Hamilton semble par exemple avoir obtenu l'autorisation de fouiller sur le site de Monte Cagnolo en 1773 grâce au Cardinal. Voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°78.

œuvres. Gavin Hamilton travailla au cours de sa longue carrière de fouilleur et de marchand d'antiques avec la plupart des restaurateurs romains en activité dans la seconde moitié du XVIIIème siècle. Les noms de Pietro Pacilli, Giovanni Pierantoni (dont nous avons mentionné l'activité de fouilleur) et Bartolomeo Cavaceppi reviennent entre autres régulièrement dans sa correspondance. Ce dernier a probablement été l'un des principaux collaborateurs de l'artiste[1] et on a trace de conversations entre les deux hommes à propos de l'actualité du marché des antiques à Rome[2]. Gavin Hamilton semble enfin avoir été proche de Vincenzo Pacetti qui lui obtint au début des années 1790 le droit exclusif de fouiller où bon lui semblait sur les terres du prince Borghèse[3] et aida financièrement Margherita[4].

6 : Le souverain pontife et ses antiquaires, Pie VI et les Visconti.

Solidement implanté dans la cité de Saint-Pierre, Gavin Hamilton étend son réseau jusqu'au plus haut sommet de l'État et soigne ses relations avec les tout puissants Commissari delle Antichità.

L'arrivée de Pie VI sur le trône pontifical en février 1775 est une aubaine pour l'artiste écossais qui connait bien ce nouveau pape. Alors qu'il n'était encore que le cardinal Gianangelo Braschi, ce dernier occupait en effet le poste de Tesoriere Generale, supérieur direct du Commissario delle Antichità, et de ce fait familier du milieu des fouilleurs, antiquaires et marchands d'antiques romains. Peu d'informations subsistent sur la relation entre le chef de l'Église romaine et l'antiquaire écossais. Deux lettres adressées à Charles Townley l'année de l'élection de Gianangelo Braschi par le sacré Collège nous permettent cependant d'affirmer que Gavin Hamilton était alors bien en cour auprès du nouveau souverain. Le 15 février, l'artiste écrit à son propos : « He has allwise been my friend when treasurer & have grownds to hope that he will still remimber me. »[5]. Quelques mois plus tard Gavin Hamilton rend visite à Pie VI après lui avoir offert un buste de Sabine[6] à l'histoire mouvementé[7] : « I have been this

[1] Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, p. 58. L'auteur considère que Gavin Hamilton et Thomas Jenkins étaient les principaux clients du restaurateur.
[2] Par exemple : « […] the two statues of Belisharius, one of wich Cavaceppi tells me was sent to the King of Spain. » (Gavin Hamilton dans une lettre datée du 22 janvier 1780 à Charles Townley). Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°174. « […] les deux statues de Bélisaire, dont Cavaceppi m'informe que l'une a été envoyée au roi d'Espagne. »
[3] Cima, « Gavin Hamilton a Gabii. Gli scavi settecenteschi di Pantano Borghese ». In Campitelli, *Villa Borghese : storia e gestione*, 2005, pp. 43-55.
[4] I, A, 3.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°95. « Il a toujours été mon ami alors qu'il était trésorier et j'ai de bonnes raisons d'espérer qu'il se souviendra encore de moi. »
[6] Annexes, I, n°84.
[7] D'abord tenté de le cacher afin de le faire parvenir par voie de contrebande à Charles Townley, le marchand écossais avait en effet été pris de court par une visite impromptue du Tesoriere Braschi et du Commissario Visconti dans son atelier (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°78).

morning with the Pope who gave me a most gracious reception, as I might expect after making him a present of the Sabina. »[1]. En homme avisé, Gavin Hamilton savait ménager ses relations avec les représentants du pouvoir.

Si la bienveillance du souverain pontife pouvait être précieuse à tout fouilleur ou marchand d'antiques installé sur les rives du Tibre, celle du Commissario delle Antichità lui était en revanche indispensable. Fonctionnaire chargé sous la tutelle du Camerlengo et du Tesoriere Generale d'accorder les licences de fouille, de contrôler les exportations d'antiques et de cibler les œuvres susceptibles d'être ajoutées aux collections pontificales[2], le Commissario delle Antichità était un personnage incontournable pour un homme engagé dans des activités telles que celles de Gavin Hamilton. La mort précoce de Johann Joachim Winckelmann en 1768 voit Giovanni Battista Visconti nommé à ce poste stratégique. À sa mort en 1784, son fils Filippo Aurelio Visconti lui succède et occupe le poste jusqu'en 1799[3]. Frère aîné de Filippo Aurelio et antiquaire de renom, Ennio Quirino Visconti devient quant à lui directeur du musée du Capitole en 1794[4] et publie en 1797 la collection d'antiques rassemblée par le prince Borghèse à partir du produit des fouilles de Gavin Hamilton à Gabies[5]. Gavin Hamilton entretient de bonnes relations avec cette famille devenue incontournable et semble en particulier avoir été proche du père. Giovanni Battista, Commissario au cours des années qui virent l'Écossais entreprendre l'essentiel de ses fouilles[6], appartenait à la même génération que lui[7]. Dans sa correspondance, Gavin Hamilton mentionne à plusieurs reprises avoir été invité par le Commissario à visiter en sa compagnie des sites auxquels il n'aurait autrement pas pu avoir accès[8]. Bien que leurs intérêts puissent parfois entrer en conflit, Giovanni Battista Visconti lui accorde de plus certaines faveurs. En 1782, Gavin Hamilton obtient par exemple de sa part l'exclusivité pour l'achat d'un buste de Périclès appartenant aux collections du Vatican[9]. L'antiquaire écossais semble enfin avoir été touché par la détérioration de l'état de santé du Commissario dans les dernières années de sa vie[10]. Connaisseurs, les Visconti représentaient pour l'artiste écossais une source d'informations fiables et l'on sait qu'il les consultait parfois

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°104. « J'ai été ce matin en compagnie du pape qui m'a accordé une réception des plus bienveillante, comme je pouvais m'y attendre après lui avoir fait cadeau de la Sabine. »
[2] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 20.
[3] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 21.
[4] Gran-Aymerich, *Dictionnaire biographique d'archéologie*, 2001, Visconti (Ennio-Quirino).
[5] Visconti, *Monumenti Gabini della villa Pinciana*, 1797.
[6] Annexes, IV et VII.
[7] Giovanni Battista Visconti est né en 1722.
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°183 et 199.
[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°194.
[10] Dans une lettre adressée à Charles Townley le 6 juillet 1782, Gavin Hamilton parle de Giovanni Battista Visconti en ces termes : « Sibilla the sculptor is dead & poor Visconti is in a very bad way, […] ». Voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°193. « Sibilla le sculpteur est mort et le pauvre Visconti est très mal en point […] ».

à propos des antiques qui passaient entre ses mains[1]. On ne dispose que de peu d'informations sur les relations de l'artiste avec les fils de Giovanni Battista. Notons cependant qu'Ennio Quirino Visconti fait référence au fouilleur écossais en termes élogieux dans ses *Monumenti Gabini*, soulignant le rôle dans la découverte de Gabies du : « […] celebre pittore scozzese sig. Gavino Hamilton, solertissimo ed indefesso cercatore d'antichità […] »[2].

7 : Gavin Hamilton et l'aristocratie romaine.

En dehors de ses relations avec les représentants de l'autorité, Gavin Hamilton cultivait aussi des sympathies au sein de l'aristocratie romaine. Né dans une famille appartenant à la petite noblesse, l'antiquaire écossais maîtrisait les codes de ce milieu. Son éducation, ses manières élégantes et sa conversation[3] devaient inspirer confiance aux aristocrates romains qui pouvaient voir en lui, si ce n'est l'un des leurs, du moins un semblable. Ajoutées à sa réputation d'honnêteté, ces qualités lui fournissaient parfois un avantage décisif dans ses négociations avec les grandes familles de la ville[4]. Il n'est pas anodin que ce soit vers Gavin Hamilton que le marchese Giuseppe Rondanini se tourne en 1775 pour obtenir des lettres d'introduction auprès de personnalités britanniques en prévision de son voyage en Angleterre[5]. La commande passée à l'artiste par le prince Borghèse et le droit qu'il lui accorda de fouiller partout sur ses terres ont aussi probablement été motivés par ce climat de confiance.

8 : De Naples à Venise, l'Italie comme terrain de prospection.

Étendu à de nombreux cercles de la société romaine si ce n'est à l'ensemble de son spectre, le réseau de Gavin Hamilton qui plus est, ne s'arrêtait pas aux faubourgs de la cité de Saint-Pierre. Agents, connaissances ou amis, disséminés à travers toute la péninsule italienne, constituaient autant de relais des affaires du marchand établi à Rome. Patiemment constitué par Gavin Hamilton parallèlement au développement de son activité de marchand, ce réseau se renforce au fil des années au point que Brendan Cassidy considère que son étendue devait

---

[1] Gavin Hamilton a par exemple obtenu de la part d'un des membres de la famille qu'il rédige pour lui l'histoire d'une intaille auquel il tenait particulièrement. Le Visconti auquel il est fait référence n'est cependant pas identifiable avec précision. Voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°275.

[2] Visconti, *Monumenti Gabini della villa Pinciana*, 1797, pp. 8-9. « […] le célèbre peintre écossais M. Gavin Hamilton, chercheur d'antiquités infatigable et des plus appliqués […] »

[3] Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, p. 232.

[4] Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, pp. 100-101.

[5] Au vu de la réputation d'amateur d'antiques du marquis, Gavin Hamilton le recommande à Charles Townley et l'en informe dans une lettre datée du 17 août 1775. Voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°111.

être considérable dans les années 1780[1]. Tourné en particulier vers la recherche et l'acquisition de tableaux, ce tissu de relations n'intéresse notre étude que de manière périphérique. Retenons cependant qu'à partir de la fin des années 1760, les fouilles entreprises par l'artiste occupant une portion croissante de son temps, ce dernier se repose de plus en plus sur des tiers pour assurer la poursuite de son négoce de tableaux[2]. La documentation sur ces agents et correspondants est aujourd'hui lacunaire. Si de nombreuses lettres échangées entre Gavin Hamilton et son agent vénitien Giovanni Maria Sasso nous sont parvenues[3], des pans entiers de ce réseau demeurent difficiles à décrire avec précision[4]. Nous nous contenterons ici d'en citer deux des membres dont les liens avec le marchand écossais sont les mieux attestés. Ainsi, parmi les nombreuses personnes ayant agi ponctuellement ou de manière régulière comme relais ou agents du commerce de Gavin Hamilton, le peintre John Blackburn à Gênes[5] et un certain Marco de Brotis à Bologne[6], comptèrent au nombre de ses principaux collaborateurs. L'étendue de ce maillage qui de Naples[7] à Venise faisait remonter à la résidence romaine de l'artiste des informations sur les collections de l'aristocratie italienne et les biens du clergé de la péninsule contribua sûrement à faire du fouilleur et marchand écossais une figure importante du marché de l'art italien au XVIIIème siècle.

9 : Une figure incontournable du Grand Tour.

« Les Anglais fourmillent ici, comme je vous le disais ; ils y font une très grosse dépense. C'est la nation chérie des Romains, en faveur de l'argent qu'ils apportent… »[8]. Ce constat tiré lors de son passage à Rome en 1739 par le magistrat et érudit bourguignon Charles de Brosses décrit une situation qui frappait tous les voyageurs visitant la Rome du siècle des Lumières. Au cœur de cette vaste communauté britannique constituée en grande majorité de touristes de passage, un groupe d'artistes, de connaisseurs et de marchands s'était formé, profitant de la bienveillance des papes et de la manne financière que représentait le Grand Tour pour s'implanter sur les rives du Tibre. Nous avons déjà évoqué la présence à Rome autour de Gavin Hamilton de Colin Morison et James Byres, tous deux « ciceroni » et marchands de

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p.35.
[2] Ibidem.
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2.
[4] Brendan Cassidy présente dans l'introduction de son ouvrage un état relativement complet des informations disponibles à ce sujet auquel on se réfèrera pour de plus amples détails. Cassidy, *LLGH*, vol. 1, pp. 33-37.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°30.
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°24.
[7] Des négociations entre Gavin Hamilton et la cour de Naples sont attestées dans lesquelles devaient probablement prendre part plusieurs intermédiaires (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°180).
[8] Brosses (de), *Le président de Brosses en Italie : lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, 1858, vol. 2, p. 102.

renom[1], ainsi que de nombreux artistes anglo-saxons installés à Rome pour une durée plus ou moins longue. Il est indispensable d'ajouter à cette liste l'Anglais Thomas Jenkins, marchand d'art, fouilleur occasionnel et banquier de la communauté britannique[2], Robert Fagan, actif à Rome comme marchand et fouilleur à partir du début des années 1770[3] ou encore l'Irlandais Matthew Nulty peintre, guide et marchand d'antiques[4]. Ce groupe, dont nous n'avons cité que les membres les plus éminents, était maintenu par des liens étroits faits d'entraide, d'association mais aussi de concurrence et parfois d'inimitié. La correspondance de Gavin Hamilton nous permet d'entrevoir quelle a pu être la richesse et la complexité de ces relations. Ainsi, s'il semble avoir été l'ami de Matthew Nulty[5], ses relations avec Thomas Jenkins, son principal concurrent, ont systématiquement oscillé entre entraide et conflit[6].

Figure incontournable de cette communauté britannique en exil, Gavin Hamilton s'impose aussi progressivement auprès des Britanniques de passage comme un pivot de l'étape romaine du Grand Tour.

Le premier souci d'un touriste arrivant à Rome au XVIIIème siècle était de trouver un logement. Nous avons déjà vu qu'en 1774, Margherita avait aménagé un appartement pour des étrangers de passage[7]. Gavin Hamilton devait donc se trouver en position d'aider les touristes en la matière dès leur arrivée. Si l'on suit les instructions données à Lord Burghley par William Patoun dans son *Advice on Travel in Italy* de 1766[8], il s'agissait ensuite pour le voyageur de trouver un guide à même de lui présenter les merveilles de la Rome antique et des grandes collections romaines. William Patoun recommande sur ce point les services de Gavin Hamilton : « Mr Hamilton the History painter has more true taste then any body at Rome. He will be very happy to have the Honour of Attending your Lordship sometimes to the great

[1] Pour Colin Morison voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 302-303. Pour James Byres voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 246-248.
[2] Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 209-220.
[3] Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 266-267.
[4] Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 308-309.
[5] Matthew Nulty, désigné par Gavin Hamilton du surnom probablement affectif d'« Old Nulty », lui transmettait des informations (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°94 et 120).
[6] Les exemples de collaborations entre les deux hommes sont nombreux. Ils échangent parfois des fragments d'antiques afin de reconstituer des œuvres dans leur totalité (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°104), partagent des informations sur leurs clients communs (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°151) et Thomas Jenkins avance des fonds à Gavin Hamilton en tant que banquier (Voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettres n°187 et 188). Entre eux, la concurrence fut cependant rude et les exemples de situations conflictuelles sont particulièrement abondants dans leurs correspondances respectives (voir : I, B, 7 et II, E, 3).
[7] I, A, 3.
[8] Patoun, *Advice on Travel in Italy*, 1766 (voir : Ingamells, *A Dictionnary of British and Irish Travellers in Italy : 1701-1800*, 1997)

Collections. »[1]. L'artiste écossais, à l'instar de James Byres et Colin Morison, semble donc avoir offert de guider certains grands touristes dans les méandres des collections romaines. Peu de témoignages subsistent cependant de cette activité qui a donc dû rester pour lui ponctuelle. Nous verrons plus loin que Gavin Hamilton ne se contentait pourtant pas de guider les grands touristes dans les collections de la ville. Divers indices nous conduisent en effet à penser qu'il faisait visiter ses chantiers de fouilles à quelques amateurs britanniques privilégiés[2]. Si l'on en croit les témoignages contemporains, en dehors des visites, une grande partie du temps des touristes britanniques de passage à Rome était occupé en mondanités[3]. Les grands cafés romains et en particulier le Caffè degli Inglesi constituaient un des principaux rendez-vous de cette société[4]. À l'image de la plupart de ses compatriotes expatriés qui avaient intérêt à se faire connaître parmi les nouveaux arrivés, Gavin Hamilton fréquentait ces lieux. Allan Cunningham rapporte ainsi dans sa vie de Benjamin West le tour joué à ce dernier par un vieux musicien romain alors que le jeune artiste s'entretenait avec Gavin Hamilton au Caffè degli Inglesi[5]. De même, Louis Hautecoeur cite Gavin Hamilton parmi les habitués du Caffè aux côtés de Johann Joachim Winckelmann, Anton Raphaël Mengs, Thomas Jenkins ou encore Colin Morison[6]. Il convenait enfin pour les touristes d'acquérir des œuvres semblables à celles qu'ils avaient admirées lors de leurs visites. Nous aurons bientôt l'occasion de souligner l'importance de l'activité de marchand de Gavin Hamilton. Notons cependant dès à présent qu'une revue des œuvres proposées à la vente par l'artiste écossais installé à proximité de la Piazza di Spagna[7], figurait à l'agenda de nombreux grands touristes disposant des moyens nécessaires à de telles dépenses[8].

La position stratégique occupée par Gavin Hamilton à la croisée de toutes les activités des grands touristes à Rome lui permit de se constituer un solide réseau de clients et d'amis qui,

---

[1] Patoun, *Advice on Travel in Italy*, 1766 (voir : Ingamells, *A Dictionnary of British and Irish Travellers in Italy : 1701-1800*, 1997) « M Hamilton le peintre d'Histoire a plus de vrai goût que personne d'autre à Rome. Il sera très heureux d'avoir l'honneur de vous faire visiter de temps à autres les grandes collections. »

[2] II, G, 3. Voir aussi: II, A, 1 et figure 3.

[3] Voir par exemple : Patoun, *Advice on Travel in Italy*, 1766 (voir : Ingamells, *A Dictionnary of British and Irish Travellers in Italy : 1701-1800*, 1997).

[4] Barrier, « Les Britanniques et la Villa d'Hadrien : le Grand Tour des Britanniques », in : Mosser et Lavagne, *La Villa d'Hadrien*, 2002.

[5] Cunningham, *The Lives of the Most Eminent British Painters and Sculptors*, vol. 2, 1830, pp. 24-25.

[6] Hautecoeur, *Rome et la Renaissance de l'Antiquité*, 1912, Livre 1, hapitre 2.

[7] Brendan Cassidy estime que Gavin Hamilton possédait plusieurs showrooms dont un au moins situé à proximité de la Piazza di Spagna. Gavin Hamilton entreposait aussi des œuvres à son domicile dans le quartier de la Piazza di Spagna (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 61).

[8] Cassidy, « Gavin Hamilton, Thomas Pitt and statues for stowe », *Burlington Magazine*, décembre 2004, n°146, pp. 806-814.

une fois repartis en Angleterre, pouvaient continuer à lui passer commande[1], le mettre en relation avec de potentiels clients[2], ou encore le recommander à des touristes sur le départ[3].

[1] I, B, 2.
[2] Charles Townley se fait par exemple l'intermédiaire d'une commande de son ami Chase Price auprès de Gavin Hamilton en 1774 (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°80).
[3] Dans une lettre datée de février 1766 Gavin Hamilton remercie par exemple Henry Temple d'avoir recommandé ses services à deux de ses amis partis sur les routes du Grand Tour (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°18).

B : « A non purely platonic love for old sculpture »[1], Gavin Hamilton marchand d'antiques.

En 1756, c'est en tant que peintre que Gavin Hamilton franchit pour la seconde fois les portes de la ville éternelle. Le jeune Écossais, bien qu'appartenant à l'aristocratie, ne fait pas partie de l'élite disposant d'un patrimoine suffisamment important pour vivre de ses rentes. Guidé par un esprit entreprenant[2] il se lance donc rapidement après son arrivée dans une activité bien plus lucrative que la simple vente de ses œuvres : le commerce d'antiques et de tableaux de maîtres. Signe de sa réussite, l'artiste écossais figure dix ans plus tard, en 1769, sur la liste des principaux marchands d'antiques de Rome dressée par l'Assessore delle Antichità Alessandro Bracci à l'intention de son nouveau supérieur Giovanni Battista Visconti[3]. Gavin Hamilton se décrit d'ailleurs lui-même non seulement comme un artiste mais aussi comme un « negoziante »[4].

L'activité de marchand d'antiques de Gavin Hamilton joue un rôle déterminant dans la genèse et le financement de ses campagnes de fouille. L'artiste revêt l'habit de commerçant bien avant celui de fouilleur. Ses premières exportations d'antiques vers la Grande-Bretagne remontent au moins à 1758 et il participe à la dispersion complète ou partielle de nombreuses collections romaines dans les années 1760[5]. Au-delà d'une fascination sincère pour l'Antiquité le désir de trouver des œuvres à même d'alimenter son commerce semble avoir été une des motivations principales de ses fouilles. Ce n'est ainsi sûrement pas un hasard si les premières fouilles entreprises par l'artiste à la fin des années 1760 à la Villa d'Hadrien sont exactement contemporaines d'une raréfaction des antiques issus de collections privées disponibles sur le marché romain[6]. Dans les années 1770 enfin, Gavin Hamilton réunit les sommes nécessaires aux lourds investissements que supposent le financement de nombreux chantiers de fouilles par le biais de la vente du produit de ces dernières. À bien des égards, il importe donc dans le

[1] Michaelis, *Ancient Marbles in Great-Britain*, 1882, p. 74. Adolf Michaelis décrit en ces termes la relation ambigüe entretenue par Gavin Hamilton avec l'art antique : « […] his love for old sculpture was not purely platonic. ». « […] son amour pour la sculpture ancienne n'était pas purement platonique. »

[2] Ce trait de son caractère est mis en évidence par l'énergie qu'il déploie pour mener à bien un nombre considérable de fouilles dans les années 1770. Plusieurs auteurs en font par ailleurs état (voir par exemple : Michaelis, *Ancient Marbles in Great-Britain*, 1882, p. 80).

[3] Howard, *Antiquity Restored*, 1990, pp. 142-153. Le manuscrit est aujourd'hui conservé dans les archives du Vatican.

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°184.

[5] Sur ces deux points voir : Ingamells, *A dictionary of British and Irish travellers in Italy : 1701-1800*, 1997, Gavin Hamilton. La correspondance de l'artiste éclaire aussi certaines de ses transactions au cours de ces années (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°7 à 43).

[6] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 200.

cadre de cette étude de comprendre les rouages du commerce d'antiques du fouilleur écossais.

1 : « The Golden Age of Classical Dilettantism » ? Le marché des antiques à Rome et ses fluctuations.

S'il est vrai que l'expression de « Golden Age of Classical Dilettantism »[1] peut être considérée comme un construit historiographique fortement idéalisé dissimulant la réalité des difficultés auxquelles les collectionneurs d'antiques et leurs fournisseurs devaient faire face au XVIIIème siècle[2], il n'en demeure pas moins que cette époque fut une période particulièrement propice au développement des affaires de Gavin Hamilton et de ses pairs. À une offre abondante nourrie d'abord essentiellement par la dispersion de grandes collections romaines puis par les fouilles entreprises dans les environs de la ville éternelle, correspondait ainsi une demande non moins considérable stimulée par la mode du Grand Tour et la constitution de grands musées pontificaux. Indice d'un marché florissant, une trentaine de collections d'antiques d'importance sont constituées en Grande-Bretagne dans la seconde moitié du XVIIIème siècle contre seulement trois entre 1700 et 1750[3]. Parallèlement les marchands britanniques, au premier rang desquels se distinguent Gavin Hamilton et Thomas Jenkins, monopolisent progressivement l'essentiel du commerce des antiques au détriment de leurs concurrents italiens[4].

Cette tendance globalement favorable ne doit cependant pas faire oublier que le marché des antiques à Rome dans la seconde moitié du XVIIIème siècle était sujet à des fluctuations. Après une phase de croissance soutenue à partir du milieu du siècle, le marché des antiques connaît un véritable boom au cours des années 1760[5] avant d'atteindre un pic dans les années 1770[6]. À cette date les activités de marchands d'antiques de Thomas Jenkins[7] et Gavin

---

[1] Michaelis, *Ancient marbles in Great-Britain*, 1882, chapitre 2 : « The Golden Age of Classical Dilettantism, Rome and England ».

[2] Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 132 et p. 158. Viccy Coltman compare par exemple la collection d'antiques au XVIIIème siècle à un véritable jeu de hasard.

[3] Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, chapitre 5.

[4] Bartolomeo Cavaceppi auquel les collectionneurs achetaient auparavant directement des pièces pour leurs collections se voit par exemple progressivement imposer dans les années 1760 la médiation de Gavin Hamilton et Thomas Jenkins (voir sur ce point : Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, pp. 57-58). Pour une perspective plus large sur la question voir : Howard, *Antiquity Restored*, 1990, p. 156.

[5] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 8. L'expansion du marché suit la croissance du nombre de grands touristes.

[6] Scott, op. cit., pp. 208-210. C'est durant la décennie 1770-1780 que les sommes dépensées pour l'achat d'antiques par les collectionneurs britanniques sont les plus importantes.

[7] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 212.

Hamilton[1] connaissent leur apogée. La tendance s'inverse cependant dans les années 1780 qui voient le nombre de transactions baisser de manière sensible[2]. Les affaires de Gavin Hamilton en souffrent et Thomas Jenkins se voit obligé de diversifier sa clientèle internationale[3].

Les fluctuations du marché romain des antiques dans la seconde moitié du XVIIIème siècle trouvent leur explication dans des facteurs variés. L'évolution du contexte politique et économique général joue tout d'abord un rôle clés dans la détermination de ces variations. La défaite de la Grande-Bretagne lors de la guerre d'indépendance des États-Unis au début des années 1780 a par exemple un fort impact sur l'économie et la politique britannique et par ricochet sur le marché des antiques à Rome. L'intérêt de Gavin Hamilton pour l'évolution du conflit outre-Atlantique est symptomatique de cette situation[4]. De plus, on peut parfois parler d'une inadéquation de l'offre à la demande. L'évolution de l'offre d'antiques, dépendante des découvertes et de la vente de nouvelles collections, n'est souvent pas parallèle à celle de la demande[5]. De même, les antiques de faible ou moyenne qualité, trouvées en nombre lors des fouilles entreprises dans les alentours de Rome par les marchands, ne se vendent que très difficilement et au prix de concessions importantes[6]. Des modifications de la législation pontificale peuvent aussi influencer l'évolution de la tendance générale[7]. Ajoutons enfin que le flux de grands touristes et donc de clients potentiels semble ne pas avoir été parfaitement continu sur la période[8] et que la baisse du nombre de commandes passées par un client important pouvait se révéler catastrophique pour un marchand[9].

---

[1] C'est au cours de cette décennie que la correspondance de Gavin Hamilton avec ses deux principaux clients (Lord Shelburne et Charles Townley) est la plus dense (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°44 à 182).

[2] Gavin Hamilton souligne à de nombreuses reprises dans sa correspondance l'arrivée d'un contexte peu porteur pour le commerce des antiques à partir de la fin des années 1770 (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vols. 1 et 2, lettres n°174, 182, 191, 195, 291 et 300).

[3] Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 133.

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°174.

[5] Gavin Hamilton souligne par exemple dans une lettre à Charles Townley datée du 21 août 1776 qu'une augmentation de la demande générée par la construction d'une nouvelle extension dans les musées pontificaux a lieu alors que les antiques disponibles se font de plus en plus rares.

[6] Ce problème est évoqué à plusieurs reprises par Gavin Hamilton (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°90 et 116).

[7] Dans une lettre à Lord Shelburne datée du 16 juin 1786 Gavin Hamilton parle par exemple d'une nouvelle loi empêchant l'exportation d'antiques de grande qualité (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°216).

[8] Gavin Hamilton se plaint à plusieurs reprises dans sa correspondance d'un manque passager de touristes britanniques à Rome (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°143 et 174).

[9] À la fin des années 1770 les achats d'antiques de Charles Townley à ses fournisseurs romains se font plus espacés (voir : Cook, *The Townley Marbles*, 1985, chapitre 3). Cette situation a dû jouer un rôle important dans la distance progressive prise par Gavin Hamilton avec le commerce d'antiques dans les années 1780.

L'instabilité de la situation financière de Gavin Hamilton qui traverse à plusieurs reprises des périodes de vache maigre s'explique en partie par ces fluctuations du marché des antiques[1].

2 : La clientèle de Gavin Hamilton.

Dans une lettre datée du 18 mai 1779 et présentant à Charles Townley un compte rendu de ses fouilles à la Villa d'Hadrien, Gavin Hamilton ébauche une liste des clients ayant acquis une partie des œuvres découvertes sur le site[2]. Y figurent aussi bien le cardinal Albani que Thomas Jenkins, Lord Shelburne ou même le général russe Ivan Shuvalov. Devenu l'un des principaux marchands d'antiques de la Rome de la seconde moitié du XVIIIème siècle, Gavin Hamilton servait en effet une clientèle variée. Parmi ses clients figuraient ainsi aussi bien de petits acheteurs voulant compléter leur collection de tableaux par l'acquisition de quelques marbres[3] que d'ambitieux collectionneurs d'antiques[4], des Italiens[5] que des Britanniques, des collectionneurs que des marchands[6] ou encore le souverain pontife.

Une hiérarchie claire structurait cependant cette clientèle variée. Les intérêts du Saint Siège, défendus par la législation et le travail des Assessori delle Antichità, primaient d'abord sur ceux des collectionneurs privés. Les papes usaient régulièrement de leur droit de revendication des œuvres découvertes sur le territoire des États de l'Église[7]. Le Vatican fut donc logiquement un des principaux clients de Gavin Hamilton, comme en témoignent les nombreuses œuvres découvertes lors de ses fouilles aujourd'hui exposées au Musée Pio-Clementino[8]. À côté d'autorités pontificales à même de lui imposer leurs prétentions, l'antiquaire écossais semble avoir favorisé sa clientèle britannique. Gavin Hamilton exprime clairement dans sa correspondance son désir de voir ses œuvres tomber entre les mains de ses compatriotes[9]. Cela ne l'empêche cependant pas de réserver des traitements différenciés à ses clients en fonction de leur importance pour son commerce[10].

---

[1] La correspondance de l'artiste illustre la relative précarité de sa situation financière. À des périodes de prospérité (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°73, 74, 75 et 76) succèdent régulièrement des passes difficiles pour ses affaires (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°51, 123, 134, 153, 171, 183 et 190).

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161.

[3] Comme John Fitzpatrick ou Thomas Pitt (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 59).

[4] Comme Charles Townley ou Lord Shelburne.

[5] Giovanni Battista Piranesi, le cardinal Albani ou le prince Borghèse furent tous des clients de Gavin Hamilton.

[6] Les transactions entre Gavin Hamilton et Thomas Jenkins semblent par exemple avoir été nombreuses (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°45, 77, 170, 317).

[7] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 25.

[8] Annexes, I.

[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°78.

[10] Gavin Hamilton vend ainsi en 1774 à George Grenville une statue fragmentaire qu'il n'aurait pas même osé proposer à Charles Townley (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°82). Ce dernier ironisait d'ailleurs lui-même sur

Dans un climat de concurrence entre collectionneurs pour l'obtention des plus belles pièces aux meilleurs prix[1], beaucoup cherchaient à conquérir les faveurs d'un marchand important. Tous les moyens étaient donc bon pour obtenir la primeur des pièces les plus importantes. Certains collectionneurs n'hésitèrent pas à commander un tableau à Gavin Hamilton dans le but de le disposer favorablement à leur égard[2]. Une telle faveur pouvait aussi faire l'objet d'une demande plus explicite à l'image de celle adressée par Richard Payne Knight à Gavin Hamilton en 1792, concernant les antiques en bronze qu'il savait ne pas être collectionnés par Charles Townley[3].

Dans les faits cependant, seuls deux personnages semblent avoir véritablement bénéficié d'un traitement de faveur de la part de Gavin Hamilton : Lord Shelburne et Charles Townley. Lord Shelburne acquiert quasi exclusivement auprès de Gavin Hamilton[4] une collection d'antiques de grande valeur entre 1771 et 1773[5]. Après la suspension des commandes de Lord Shelburne en 1773, Charles Townley devient le principal client de Gavin Hamilton et hérite des privilèges accordés auparavant à ce dernier par l'artiste écossais. À partir de 1773, il est ainsi le premier client à être prévenu par Gavin Hamilton de la possibilité d'une acquisition d'importance[6], reçoit des comptes rendus détaillés des fouilles de l'antiquaire écossais et de l'actualité du marché romain[7] et bénéficie de remises et de délais de paiement plus importants que les autres clients de Gavin Hamilton[8]. Gavin Hamilton résume ainsi la situation à Charles Townley : « To you none shall be preferred […] »[9]. Auprès de ces clients privilégiés, Gavin

le traitement réservé par ses fournisseurs romains à certains collectionneurs de moindre envergure comme George Grenville (voir : Vaughan, « The restoration of classical sculpture in the eighteenth century and the problem of authenticity ». In Jones, *Why Fakes Matter*, 1992, pp. 41-50).

[1] Ce contexte d'émulation entre les collectionneurs britanniques est notamment décrit par Lionel Cust dans son histoire de la Société des Dilettanti (voir : Cust, *History of the Society of Dilettanti*, 1898, pp. 124-125). Citons aussi par exemple la jalousie de l'évêque de Bristol face aux faveurs accordées à Charles Townley par Gavin Hamilton (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°177).

[2] La commande par John Spencer lors de son premier voyage en Italie en 1763-1764 d'une *Agrippine débarquant à Brindisi* auprès de Gavin Hamilton semble avoir relevé du moins en partie de ce type de calculs (voir : Ingamells, *A dictionary of British and Irish travellers in Italy : 1701-1800*, 1997, Gavin Hamilton).

[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°288.

[4] Michaelis, *Ancient marbles in Great-Britain*, 1882, pp. 104-105.

[5] Smith, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Lansdowne House*, 1889, pp. 7-12. Voir aussi pour la correspondance échangée alors entre les deux hommes : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°48 à 64.

[6] Dans sa correspondance, Gavin Hamilton ne cesse de rappeler à Lord Shelburne et à Charles Townley qu'il leur réserve le meilleur de ses antiques (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°55, 81, 98 et 137). Nombre des principales découvertes de l'artiste aujourd'hui conservées dans des collections publiques sont en effet passées par les collections de ces deux amateurs (voir : Annexes, I).

[7] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161.

[8] Voir par exemple en ce qui concerne les délais de paiement : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°73, 74 et 76. Cet état de fait évolue bien sûr en fonction de la situation financière de Gavin Hamilton.

[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°98. « Personne ne vous est préféré […] ».

Hamilton agit comme un véritable agent. Familier de leurs goûts[1], de leurs collections[2] et de leurs contraintes financières[3], il s'évertue à leur tailler une offre sur mesure et se veut leur ami[4]. En retour ces derniers lui offrent leur aide financière[5] et ouvrent les portes de leur réseau à son commerce[6]. La renommée de leurs collections constitue enfin une vitrine parfaite pour la promotion des affaires du marchand écossais.

3 : La demande, le goût des amateurs britanniques.

La diffusion auprès d'un public toujours plus important de l'intérêt pour l'Antiquité et le goût pour les objets[7] constituent deux traits marquants de la culture du siècle des Lumières. La mode de la collection d'antiques, qui toucha plus ou moins intensément les élites de tous les pays européens dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, en est le produit. Particulièrement concernés par cette tendance, les Britanniques rassemblèrent des collections que l'on a pu qualifier d'hétéroclites[8]. Il n'en demeure pas moins possible d'ébaucher les grandes lignes de ce que l'on a nommé ici le goût des amateurs britanniques mais pourrait tout aussi bien être considéré comme une sensibilité commune à l'ensemble de l'Europe des Lumières.

Dans le troisième volet de sa *Raccolta*, paru en 1772, Bartolomeo Cavaceppi présente à ses lecteurs une liste indicative de prix d'antiques restaurés dans ses ateliers[9]. Une tête d'empereur intacte est évaluée au double de la même tête avec un nez et des lèvres restaurées. Une statue dont les bras et les jambes sont des restaurations vaut cinq fois plus. Si seuls une main ou un pied sont restaurés, sa valeur augmente encore de moitié. Les

---

[1] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°61.

[2] Gavin Hamilton demande régulièrement à Lord Shelburne et à Charles Townley des informations sur l'évolution de l'aménagement de leurs collections (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°59, 149 et 157). L'artiste écossais, en tant que fournisseur, connaît de plus nombre des pièces figurant dans leurs collections.

[3] Gavin Hamilton se désigne à plusieurs reprises comme « oeconomist » (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°86, 102, et 121). L'artiste semble signifier par l'emploi de ce terme qu'il se charge d'optimiser les acquisitions de ses clients en fonction des fonds qu'ils lui allouent.

[4] L'artiste écossais signe par exemple nombre de ses lettres à Charles Townley par une formule du type : « Your most faithful friend » (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1 lettres n°66, 72, 73, 78 et 156). S'il ne s'autorise pas une telle familiarité avec Lord Shelburne, notons que ce dernier offre de l'héberger lors de l'un de ses séjours à Londres (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°202).

[5] Face à des difficultés financières Gavin Hamilton a souvent recours à l'aide de Charles Townley (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°141, 185 et 186).

[6] Lord Shelburne et Charles Townley semblent avoir recommandé les services de Gavin Hamilton à d'autres collectionneurs britanniques (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°79) et s'être fait les intermédiaires de commandes de ces derniers auprès du marchand (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°80, 94 et 96). Gavin Hamilton n'hésite de plus pas à leur demander leur aide afin de trouver des clients pour ses antiques parmi leurs relations ou de faciliter une transaction (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°81, 82, 93 et 163).

[7] Schnapp, *La Conquête du Passé*, 1993, p. 262.

[8] Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, chapitre 2.

[9] Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, p. 150.

antiques les plus prisés étaient en effet les statues de taille naturelle. Les statues de taille plus modeste étaient cependant aussi appréciées[1]. Venaient ensuite les bustes et les têtes antiques qui existaient en nombre et pouvaient facilement trouver une place dans un intérieur. Les bas-reliefs étaient moins demandés et les autels votifs et urnes cinéraires appréciés comme piédestaux pour les bustes et les statues. Les gemmes étaient les plus affectionnés des petits objets et les vases, monnaies et statuettes en bronze recherchés par certains.

Au-delà de la nature d'une œuvre son iconographie semble avoir été un critère d'appréciation essentiel. Gavin Hamilton exprime sans ambiguïté l'idée qu'un sujet identifié avec précision augmentait considérablement la valeur d'une antique[2]. N'oublions pas que l'initiation à l'Antiquité se faisait alors par le biais de la littérature. Les œuvres étaient donc logiquement appréciées pour leur valeur d'illustrations des grands textes de l'Antiquité. Certains sujets étaient particulièrement appréciés comme les représentations de divinités ou de héros. Les portraits d'empereurs rencontraient eux aussi un certain succès[3]. Les sujets rares ou curieux étaient de leur côté avidement recherchés[4]. Il importait enfin pour les amateurs de trouver des sujets en harmonie avec le reste de leur collection[5]. En habile commerçant, Gavin Hamilton constituait ainsi des ensembles d'antiques cohérent du point de vue iconographique afin de les vendre à un prix élevé à des collectionneurs impatients[6].

Aux yeux des contemporains la provenance d'une œuvre semble aussi avoir constitué un élément essentiel de sa valeur[7]. Les recherches entreprises par Gavin Hamilton sur des sites qu'il identifiait comme ceux d'anciennes villas impériales[8] ont probablement été en partie motivées par le désir de découvrir des œuvres auréolées d'une provenance illustre. L'exemple de la *Raccolta* de Bartolomeo Cavaceppi nous a déjà introduit à la question de la préservation des œuvres. Si ce critère semble avoir joué un rôle dans l'estimation de la valeur marchande

---

[1] Sur ce point et la suite du paragraphe voir : Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, chapitre 4, partie 4.

[2] «To return to the Mercury, I should have charged you 180£: completely restored. The Paris I esteem more being a more agreable subject & that clearly determined. » Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°98. « Pour en revenir au Mercure, j'aurais dû vous le facturer à 180£ : entièrement restauré. J'estime le Pâris à une valeur supérieure étant un sujet agréable et pour sa part clairement déterminé. »

[3] Scott, op. cit., chapitre 4, partie 4.

[4] La correspondance de Gavin Hamilton avec ses clients fournit de nombreux exemples de la valeur particulière dont étaient investis ces sujets. Qualifier une œuvre de « singular figure », « sorprendente », « singular and uncomon », « curious » ou de « only thing of the kind extant » était un argument de vente efficace y compris pour des antiques de piètre qualité esthétique (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°54, 73 et 163).

[5] Gavin Hamilton semble avoir été attentif à ce genre de questions pour ses principaux clients (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°74 et 126).

[6] Gavin Hamilton mentionne par exemple dans sa correspondance avoir regroupé des œuvres sur le thème d'Apollon et des Muses (Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°156) ou encore des douze divinités de l'Olympe en petit format (Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°157).

[7] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. xxi.

[8] Comme à Monte Cagnolo que le fouilleur identifiait à tort comme le site de la villa d'Antonin le Pieux.

des œuvres, l'importance qui lui était accordée semble avoir grandement varié en fonction des collectionneurs. À quelques personnages comme Lord Shelburne[1] ou Charles Townley[2], soucieux de l'état de conservation des antiques avant restauration et de l'importance de l'intervention pratiquée, s'opposaient en effet nombre d'amateurs aux yeux desquels ce critère paraissait secondaire[3]. La focalisation sur l'iconographie de l'œuvre, la répugnance aristocratique à une trop grande familiarité avec les détails techniques de l'art[4] ainsi que le goût pour les copies et les moulages[5] peuvent en partie expliquer cette situation.

Le goût des amateurs se fixait bien sûr aussi sur certaines qualités esthétiques. La beauté d'une œuvre était même le plus souvent le critère le plus important aux yeux des collectionneurs. Notons que l'œil de l'amateur du siècle des Lumières était éduqué à partir des œuvres romaines d'époque impériale. L'art du siècle des Antonins était dans les faits la référence absolue du Beau antique[6]. Jugée d'après cette référence, les qualités esthétiques des œuvres étaient un élément essentiel de leur appréciation. Les références de Gavin Hamilton à ce qu'il désigne comme « the quality of the sculptour »[7] sont ainsi nombreuses. Un marbre rare ou de qualité[8], une ressemblance ou un lien avec une œuvre renommée[9], une touche d'érotisme dans la représentation[10] étaient enfin particulièrement appréciés.

---

[1] Dans un mémorandum daté du mois de février 1777, Lord Shelburne note à propos d'un groupe d'Amour et Psyché lui ayant été envoyé par Gavin Hamilton (Annexes, I, n°99) : « I am (perfectly) contented with the Cupid and Psyche – but there is more restoration than I would choose to have in any future purchase. » Smith, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Lansdowne House*, 1889, pp. 80-82. « Je suis (parfaitement) satisfait de l'Amour et Psyché – mais il est plus restauré que je le désirerais dans tous mes futurs achats. »

[2] Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 116.

[3] Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, p. 214.

[4] Ibidem.

[5] Idem, chapitre 5. Le goût pour les copies et les moulages s'explique bien sûr en partie par la volonté de posséder des œuvres vierges des stigmates du temps. Il implique aussi un rapport particulier avec l'exigence d'authenticité : à un public admirant des copies, de lourdes interventions visant à rendre leur intégrité aux originaux ne paraissaient pas choquantes.

[6] Howard, *Antiquity Restored*, 1990, p. 98.

[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°74. « la qualité de la sculpture ». Gavin Hamilton en vient même à séparer les œuvres intéressantes en deux catégories : les antiques remarquables du point de vue de la sculpture et ceux remarquables du point de vue du sujet (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°108 et 111).

[8] L'artiste écossais et ses principaux clients semblent avoir accordé une certaine importance au matériau. Un marbre original ou « con la pelle sua » (c'est-à-dire une surface intacte) contribuait à la valeur d'une œuvre (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°102, 127, 130 et 166).

[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170.

[10] Coltman, op. cit., p. 176. L'érotisme occupait une place importante dans le goût de nombre d'amateurs. Les réactions des grands touristes face à la Vénus Médicis étaient symptomatiques. N'oublions pas qu'au XVIIIème siècle la culture libertine était largement répandue parmi les élites et que les cercles au sein desquels les œuvres étaient appréciées étaient à majorité constitués d'hommes, du moins en Grande-Bretagne.

4 : Convaincre, les ruses d'un marchand.

La croissance du marché des antiques dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, l'abondance de clients potentiels et le goût pour l'art et les vestiges de l'Antiquité romaine ne dispensaient pas les marchands de la rude tâche d'attirer et de convaincre une clientèle. Sur le marché des antiques, la concurrence était rude. Pour vendre leurs œuvres à des prix avantageux et conserver leurs principaux clients, Gavin Hamilton et ses pairs ne pouvaient se contenter de proposer une offre de qualité. La maîtrise d'une rhétorique bien particulière leur était aussi indispensable. Parmi ses contemporains, Thomas Jenkins semble avoir été un maître en la matière. Joseph Gorani, qui avait assisté à quelques-unes de ses ventes, décrit avec vie ses talents d'acteur[1]. Si Gavin Hamilton semble avoir eu plus de scrupules[2], il n'en demeure pas moins qu'il usait de stratégies comparables[3]. Le discours de ces marchands était bien entendu adapté à leur interlocuteur. Il n'était pas question d'employer les mêmes stratagèmes avec des collectionneurs rompus à l'achat d'antiques comme Charles Townley qu'avec de jeunes grands touristes récemment arrivés à Rome. On peut cependant identifier dans la correspondance de l'artiste écossais certaines stratégies récurrentes employées auprès de l'ensemble de ses clients.

Il était d'abord important pour le marchand de mettre le client dans de bonnes dispositions à son égard et si possible d'instaurer un climat de confiance. La flatterie pouvait être employée à cette fin. Après une vente, Gavin Hamilton ne se privait ainsi pas d'exprimer à ses clients sa satisfaction de voir une œuvre de qualité entrer dans la collection d'un homme de goût[4]. Les fréquents rappels adressés par le marchand à Charles Townley et Lord Shelburne du traitement de faveur dont ils faisaient l'objet de sa part peuvent aussi être rangés dans cette

[1] « Jenkins a une manière vraiment originale de vendre les divers objets sur lesquels roule son commerce. Si c'est une médaille qu'on veut lui acheter, il vous détaille tout le trait historique qui y a rapport, et par un éloge pompeux débité avec la plus grande chaleur, il vante la rareté, la singularité de cette pièce dont il demande un prix considérable. Il verse des larmes lorsqu'il faut qu'il vous la cède pour le prix convenu. Un père qui verrait sa fille unique prête à partir pour un pays lointain ne pourrait témoigner une douleur plus vive. Je me suis quelquefois trouvé chez lui à ces sortes de vente, et l'expression de sa douleur m'attendrissait au point qu'il m'arrachait des pleurs que je ne pouvais retenir. 'Monsieur, dit-il à l'acquéreur quand il le voit au moment de s'en aller, si vous vous repentez du marché que vous venez de faire, rapportez-moi cette médaille, vous trouverez votre argent tout prêt ; et en me rendant cette pièce inestimable, vous me rendrez toute la douceur et la consolation de mes jours.' » Gorani, *Mémoires secrets et critiques*, 1793, vol. 2, pp. 26-27.

[2] I, B, 8.

[3] Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 80. L'auteur souligne les similitudes existant entre les stratégies rhétoriques des deux hommes.

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°16. La flatterie pouvait même être plus directe comme dans une lettre à Charles Townley datée du 7 octobre 1775 où Gavin Hamilton vante la supériorité du goût de son client sur celui de Charles Greville (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°114).

catégorie[1]. Il s'agissait ensuite de convaincre les clients de la modicité des sommes demandées. Sur ce point le discours de Gavin Hamilton pouvait prendre des formes variées. L'artiste alléguait par exemple proposer un prix auquel il aurait lui-même été prêt à acheter l'œuvre[2] ou l'offrir au prix auquel il proposait des antiques similaires à d'autres marchands[3]. À plusieurs reprises, Gavin Hamilton propose de plus à Charles Townley de déterminer lui-même le prix auquel il est prêt à acquérir une œuvre[4], ce qui ne manque pas de mettre le collectionneur dans l'embarras[5]. Il fallait aussi bien sûr alimenter le désir des potentiels acheteurs en leur vantant la qualité exceptionnelle d'une œuvre. Dans cette perspective, l'artiste écossais n'hésita par exemple pas à identifier Antonin le Pieux comme le possible propriétaire d'un intaglio trouvé lors de ses fouilles à Monte Cagnolo[6]. Une description en tout point élogieuse de l'œuvre à vendre était cependant plus courante[7]. Comparer l'œuvre en vente avec une œuvre renommée était un stratagème particulièrement efficace et, à dire vrai, un passage obligé et probablement attendu du discours du marchand d'antiques. Les exemples de tels rapprochements abondent dans la correspondance de Gavin Hamilton[8] et la petite Vénus Townley[9] est même déclarée l'égale de la Vénus Médicis[10]. Mentionner qu'un connaisseur renommé avait observé l'œuvre[11] ou encore qu'elle était particulièrement appréciée par les Britanniques présents à Rome[12] pouvait être un argument de vente supplémentaire. Gavin Hamilton excellait de plus dans l'art d'entretenir le mystère autour de la possibilité d'une future acquisition. Le secret était bien entendu parfois nécessaire pour déjouer la surveillance des autorités pontificales mais il est aussi indéniable qu'il devait éveiller l'intérêt et la curiosité des clients. L'artiste écossais écrit ainsi à Charles Townley dans une lettre datée du 20 janvier 1776 être sur le point de lui proposer une œuvre exceptionnelle sans lui fournir plus de précisions[13]. Cette œuvre s'avèrera finalement être la Vénus Townley[14].

Il arrivait cependant qu'une vente soit sur le point d'échouer malgré le déploiement de tout cet arsenal rhétorique. Gavin Hamilton affectait alors la distance, mentionnait au détour d'une

---

[1] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°55 et 83. Comme nous l'avons vu plus haut ces rappels recouvraient cependant une réalité.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°16.
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°44.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°71 et 90.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°88.
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°131.
[7] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°292.
[8] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°73, 177 et 178.
[9] Annexes, I, n°15.
[10] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°102.
[11] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°59. En l'occurrence Anton Raphaël Mengs.
[12] Ibidem.
[13] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°123.
[14] Annexes, I, n°16.

phrase qu'il réussirait à en obtenir un prix meilleur ailleurs et laissait s'échapper le nom d'un collectionneur rival[1]. Parfois, pour des montants importants, il proposait d'échelonner le paiement[2]. Si malgré tout le collectionneur ne se laissait pas convaincre, le marchand écossais n'hésitait pas à lui rappeler par la suite quelle bonne affaire il avait laissée s'échapper[3].

5 : Les chemins de l'exportation.

Une fois achetées à un tiers ou découvertes sur l'un de ses chantiers de fouilles, les antiques de Gavin Hamilton prenaient le chemin d'espaces de stockage que le marchand semble avoir gardés à sa disposition à Rome[4]. Si l'on estimait qu'il allait être possible d'obtenir une licence d'exportation[5], une phase de restauration et de négociation avec de potentiels clients s'ouvrait alors. Le plus souvent entreprises par correspondance[6], ces tractations, qu'il était parfois préférable de garder secrètes[7], étaient compliquées par la distance. Le marchand devait d'abord concilier dans son discours deux exigences d'ordinaire contradictoires. Il s'agissait de convaincre de la qualité d'une œuvre tout en décrivant avec précision ses défauts et lacunes afin d'éviter que le client ne se sente dupé une fois en sa possession[8]. L'envoi de schémas et de dessins détaillés des antiques faisant l'objet de négociations semble de plus avoir été une pratique relativement courante dans le cadre de ce commerce à distance[9]. Il semble même que pour certaines œuvres exceptionnelles l'envoi de moulages ait été pratiqué[10].

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 58.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°134.
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°77. Gavin Hamilton indique à Charles Townley que les antiques qu'il a refusés ont été acquis pour les collections pontificales.
[4] Gavin Hamilton parle à plusieurs reprises dans sa correspondance d'un stock de statues antiques à sa disposition (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°52) ou encore d'un « rimesso » (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°127). Cette question sera explorée plus en détails dans la deuxième partie (voir : II, E, 2).
[5] I, B, 6.
[6] Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, pp. 208-210. Les grands touristes pouvaient acheter des antiques au cours de leur séjour à Rome. Il était cependant impossible de rassembler une collection complète dans un cours laps de temps. Les principaux marchands romains faisaient donc office d'intermédiaires pour nombre de collectionneurs et l'essentiel des achats se faisait par correspondance.
[7] Une vente avortée auprès d'un collectionneur renommé comme Charles Townley pouvait entrainer l'effondrement de la valeur d'une œuvre sur le marché (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°132 et 166).
[8] Gavin Hamilton déploie dans sa correspondance des trésors d'ingéniosité pour arriver à décrire avec précision tous les défauts d'une œuvre tout en minimisant leur importance (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°177).
[9] Annexes, VIII. L'envoi de dessins était du fait de la distance une partie vitale de ce commerce. Ces dessins pouvaient être réalisés par les marchands eux-mêmes ou commandés à d'autres artistes (voir : Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, pp. 71-72). Gavin Hamilton pour sa part réalisait la plupart des dessins qu'il envoyait à ses clients. Nombre des dessins qu'il envoya à Charles Townley sont aujourd'hui conservés au British Museum. L'envoi d'un dessin détaillé suivait souvent celui d'un rapide schéma (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°134, 141 et 142). Des dessins d'œuvres similaires, intéressants pour l'interprétation de l'œuvre vendue, pouvaient être joints (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°91).
[10] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°140 et 151.

Une fois le marché conclu, il était temps de faire face à l'épineux problème que constituait l'envoi de statues souvent très lourdes à leur nouveau propriétaire. La première étape était celle du conditionnement. Gavin Hamilton commandait les caisses nécessaires au transport auprès de menuisiers[1]. L'artiste écossais perfectionna progressivement au cours de sa carrière ses méthodes de conditionnement. Dans les années 1770, alors que ses exportations atteignaient un pic, il était en mesure d'adapter à leurs caractéristiques particulières le système de protection de œuvres à l'intérieur des caisses. De la toile[2], divers types de paille[3] ou de la sciure de bois[4] pouvaient ainsi être utilisés séparément ou combinés pour assurer une protection optimale aux antiques transportés. Le couvercle des caisses était ensuite vissé et non cloué afin d'assurer que leur ouverture par les douanes puisse se faire avec douceur[5]. Les caisses étaient enfin marquées des initiales de leur destinataire[6]. Notons que le coût relativement important du conditionnement et du transport des antiques[7] poussait Gavin Hamilton à exploiter au maximum l'espace disponible dans les caisses[8].

Les caisses une fois prêtes passaient les douanes romaines[9] avant d'être expédiées par le Tibre puis par voie de mer jusqu'à Livourne[10]. Le mauvais état du réseau routier des États pontificaux[11] ainsi que les chocs que ne manquaient pas de provoquer un transport en charrette expliquent en grande partie ce parti pris. Des problèmes pouvaient cependant survenir au cours de cette étape du trajet. En 1786, le navire qui transportait depuis Rome deux toiles envoyées par Gavin Hamilton à Lord Shelburne se vit par exemple imposer une quarantaine à l'entrée du port de Livourne[12].

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°12.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°95.
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°95 et 106.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°91 et 175.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°91.
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°186. Voir aussi : Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 154.
[7] Dans une lettre à Lord Shelburne datée du 30 mai 1775 Gavin Hamilton facture à son client 20£ pour les frais de conditionnement et de transport de cinq statues de dimensions modestes (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°107).
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°122 et 141.
[9] Dans une de ses lettres, Gavin Hamilton mentionne des frais de douanes payés à Rome (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°175). Aux douanes les caisses étaient inspectées puis scellées (voir : Ridley, « To Protect the Monuments : The Papal Antiquarian (1534-1870) », Xenia Antiqua, 1992, n°1, pp. 138-140).
[10] Dans une de ses lettres, Gavin Hamilton précise embarquer ses caisses pour Livourne depuis Ripa (Rione de Rome) (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°186). Pour l'envoi par mer voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°138. Pour le passage par le port de Livourne voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°18, 63, 87, 96, 121 et 175.
[11] Andrieux, *La vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIIIème siècle*, 1962, chapitre 3.
[12] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°219.

Arrivées à Livourne, les antiques de Gavin Hamilton étaient prises en charge par Thomas Panton[1], marchand et agent maritime britannique installé sur place qui semble avoir bénéficié de toute la confiance de l'artiste écossais[2]. Ce dernier s'occupait de les stocker en attendant l'arrivée d'un navire en partance pour la Grande-Bretagne[3]. Thomas Panton se chargeait ensuite de surveiller le chargement des caisses à bord des navires[4], pour la plupart britanniques en temps de paix[5]. Une fois ce travail accompli, il faisait parvenir à Gavin Hamilton la facture des frais de chargement et de transport que ce dernier transmettait ensuite à ses clients[6]. Les antiques ainsi chargées se trouvaient dans les cales en compagnie de cargaisons variées dont l'inventaire réalisé après la capture du Westmorland par les français nous donne une idée précise[7].

La traversée jusqu'en Angleterre était risquée. Au danger d'une tempête[8], qui poussait Gavin Hamilton à envoyer de préférence ses antiques durant la saison estivale[9], s'ajoutaient celui de la capture en cas de conflit. La guerre d'indépendance américaine constitua notamment un sérieux handicap pour le commerce du marchand écossais à partir de la fin des années 1770. Avec l'aide de Thomas Panton il dut déployer des trésors d'ingéniosité pour faire parvenir à grands frais en Grande-Bretagne quelques antiques embarquées à bord de vaisseaux neutre sous un nom d'emprunt et transitant par le port flamand d'Ostende[10].

---

[1] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°87, 131, 176 et 186.

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°176.

[3] L'essentiel des œuvres exportées par Gavin Hamilton rejoignaient la Grande-Bretagne. Sa clientèle – essentiellement constituée des autorités pontificales, de quelques puissants romains comme le cardinal Albani ou plus tard le prince Borghèse et de Britanniques – était moins internationale que celle de Thomas Jenkins, dont les principaux clients demeuraient cependant de loin les Britanniques.

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°95. Cette surveillance était essentielle pour éviter que les marins ne traitent les caisses, surtout les plus légères, avec désinvolture. Gavin Hamilton les accuse en effet de négligences (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°91).

[5] Si l'on se fie aux quelques noms de navires cités dans la correspondance de l'artiste (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°146).

[6] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°203.

[7] Le Westmorland, navire de commerce britannique parti de Livourne pour rejoindre l'Angleterre, est capturé par deux frégates françaises en janvier 1779. L'inventaire de sa cargaison réalisé à cette occasion répertorie entre autres : une œuvre d'Anton Raphaël Mengs, 23 caisses de statues de marbre, 35 caisses de fragments d'antiques, 22 boîtes contenant des estampes et des livres, 8500 kilogrammes de morue, 3837 caques d'anchois, de la soie d'Orient, du corail récolté à Livourne, 2 caisses de médicaments, 44 tonneaux de peaux de cochon, 5 caisses de fleurs artificielles, 22 tonneaux de bœuf salé, 32 parmesans et un violoncelle. La cargaison est évaluée à 100 000 £ (voir : Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 134).

[8] En 1781 un navire transportant un buste d'Homer destiné par Gavin Hamilton à Charles Townley fait naufrage au large des côtes espagnoles où sa cargaison est saisie et envoyée à Cadix. Le buste sera finalement restitué à Charles Townley après deux ans mais sera d'abord dirigé par erreur vers la collection de Sir George Strickland (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettres n°193, 194, 197, 198, 199 et 201 ; et : Coltman, op. cit., p. 151).

[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°59 et 62.

[10] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°159, 160, 162, 163, 175, 176 et 181.

Les marbres de Gavin Hamilton étaient inspectés par les douanes britanniques à leur arrivée en Grande-Bretagne. Le marchand recommandait d'ailleurs à ses clients d'être présents lors de l'ouverture des caisses[1] au cours de laquelle les œuvres pouvaient être abîmées ou mal reconditionnées[2]. Les antiques étaient alors transportés par voie de terre jusqu'au domicile de l'acheteur, opération délicate[3] bien que facilitée par le développement du réseau routier britannique[4]. Une fois arrivées à bon port, les œuvres étaient nettoyées[5] et celles qui avaient été endommagées[6] à nouveau restaurées. Aléas du commerce par correspondance, il arrivait qu'un client une fois en face de la statue qu'il avait acquise refuse de l'intégrer à sa collection. Gavin Hamilton pouvait alors lui proposer de l'aider à trouver un acheteur en Grande-Bretagne[7] ou même, dans certains cas exceptionnels, de la renvoyer en Italie[8].

6 : « The den of Lions », Gavin Hamilton et la législation pontificale.

« The den of Lions »[9], c'est en ces termes que Gavin Hamilton décrit en juillet 1780 le Vatican et sa voracité d'antiques qui entrave son commerce. En suivant le chemin parcouru par les antiques du marchand écossais entre Rome et la Grande-Bretagne, nous avons évoqué la nécessité pour le commerçant d'obtenir une licence d'exportation et le passage des caisses chargées de marbres devant les douaniers. Depuis le XVIème siècle et le pontificat de Paul III Farnèse, le Saint-Siège avait mis en place un système de licences d'exportation et crée le poste de Commissario delle Antichità e Cave di Roma afin notamment d'encadrer la circulation des antiquités et des œuvres d'art à l'intérieur des États pontificaux. Sous le mandat de Ridolfino Venuti, entre 1744 et 1763, le Commissario se voit adjoindre trois Assessori. Parmis eux, l'Assessore delle Antichità e Cave di Roma s'occupait exclusivement des antiquités. Il entrait par exemple dans ses attributions d'aller voir tous les antiques pour lesquels une demande d'exportation était formulée. Les Commissari et les Assessori devaient de plus veiller à enrichir les collections pontificales en établissant une liste des œuvres dont l'acquisition leur paraissait souhaitable. Le XVIIIème siècle voit la législation encadrant les exportations d'antiques se renforcer à mesure que les fouilles de la campagne romaine se font plus

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°95. Il était aussi possible de faire ouvrir les caisses directement chez soi par les douaniers (voir : Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 154).
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°19.
[3] Ibidem.
[4] Coltman, op. cit., pp. 155-156.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°97. Gavin Hamilton recommandait à ses clients de ne pas laver les statues à leur arrivée de peur que la patine artificielle des restaurations ne disparaisse et de se contenter de les épousseter.
[6] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°106.
[7] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°117.
[8] C'est par exemple le cas de l'Amazone vendue à Lord Shelburne (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettres n°217, 220 et 222).
[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°180.

nombreuses et que les musées pontificaux voient leurs ambitions croître[1]. Gavin Hamilton est le témoin de ce durcissement de l'encadrement légal dont il se plaint dans sa correspondance[2]. Les papes qui se succèdent sur le trône pontifical à partir de la fin des années 1760, date à laquelle Gavin Hamilton entreprend ses premières fouilles, sont en effet tous sensibles à la cause de l'Antiquité. Clément XIV comme Pie VI sont désignés par l'antiquaire écossais comme des collectionneurs et amateurs d'antiques[3]. Proches du pouvoir, des personnages comme le cardinal Albani utilisent de plus leur influence pour obtenir des œuvres que les marchands espéraient vendre à l'étranger pour une somme plus importante[4]. Notons que les tarifs offerts par les autorités pour les œuvres dont elles refusaient l'exportation étaient le plus souvent inférieurs à ceux du marché[5].

Dépendant des autorités pontificales qui peuvent à tout moment lui refuser une licence d'exportation, Gavin Hamilton se voit forcé d'entretenir de bonnes relations avec leurs représentants. Pour ce faire l'artiste écossais n'hésite pas à leur accorder régulièrement des concessions en leur cédant des antiques de valeur. Gavin Hamilton le dit d'ailleurs lui-même « I must content them now & then, to keep them my good friends »[6].

Parallèlement à ces concessions et dès que l'occasion lui en est offerte, le fouilleur écossais déploie cependant toute son habileté pour contourner la législation et la soif d'acquisitions des papes. Un premier stratagème consiste à tenter d'obtenir une licence d'exportation pour une œuvre directement après sa découverte, avant même qu'elle ait été nettoyée, afin de troubler la perception que peut en avoir l'Assessore delle Antichità[7]. Une marge de négociation existait bien entendu souvent pour le marchand. Arguer qu'une œuvre dont le Saint-Siège voulait refuser l'exportation était destinée à un client influent, à l'image de Lord Shelburne, était une stratégie efficace[8]. Il était aussi possible de surestimer la valeur d'une œuvre afin de décourager les autorités et de la vendre ensuite discrètement à ses clients à un prix plus

---

[1] Pour une histoire de l'encadrement légal des fouilles et du commerce des antiques voir : Ridley, « To Protect the Monuments : The Papal Antiquarian (1534-1870) », *Xenia Antiqua*, 1992, n°1, pp. 117-154. Pour un état de cette législation au XVIIIème siècle et une présentation des autorités chargées de la faire respecter voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 17-30.

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°60 et 216.

[3] Pour Clément XIV voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°63. Pour Pie VI voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°89 et 95.

[4] Pour les interventions du cardinal Albani dans les affaires de Gavin Hamilton voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°74, 166 et 169.

[5] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 25.

[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°50. « Je dois les satisfaire de temps à autres afin qu'ils demeurent mes bons amis. »

[7] Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 126.

[8] Howard, *Antiquity Restored*, 1990, pp. 130-141.

raisonnable[1]. On pouvait enfin espérer faire diversion en proposant une œuvre de valeur au pape de manière à détourner l'attention des autorités d'autres antiques que l'on comptait exporter[2]. Une fois la licence obtenue, il restait encore à tenter de limiter le montant des droits de douanes qui seraient payés. Gavin Hamilton et Charles Townley envisagent par exemple en 1776 d'exporter séparément les deux parties de la grande Vénus Townley[3] afin d'induire les douanes en erreur[4]. C'est aussi dans cette perspective que Charles Townley conseille à son oncle de ne pas évoquer devant les douaniers l'iconographie des œuvres achetées, « a fine sounding name » risquant d'accroître la valeur estimée d'une œuvre[5].

Si ces méthodes pouvaient se révéler efficaces, Gavin Hamilton n'en hésitait pas moins parfois à recourir à une stratégie plus radicale : l'exportation en contrebande[6]. L'artiste écossais confie à Charles Townley dans une lettre datée du 8 octobre 1776 avoir eu recours à cet expédiant pour la plupart des plus beaux antiques qu'il lui a fait parvenir[7]. La contrebande d'antiques était un exercice difficile qui impliquait de dissimuler des œuvres parfois sur de longues périodes en attendant le moment propice à leur exportation[8]. Elle reposait en partie sur cet art de la diversion visant à endormir la méfiance des autorités que nous avons évoqué plus haut. La surveillance des autorités était étroite. Exporter des œuvres en contrebande supposait donc de corrompre certains fonctionnaires pontificaux. La correspondance de Gavin Hamilton témoigne des nombreux « regali » offerts par l'artiste à Alessandro Bracci, Assessore delle Antichità de 1765 à 1787, en échange de sa collaboration[9]. L'Assessore prenait des risques la loi lui interdisant strictement de recevoir de tels pots de vin sous peine de licenciement[10]. La modicité des salaires perçus par les Assessori devait cependant les y inciter[11]. Avoir Alessandro Bracci de son côté ne suffisait cependant pas à régler l'ensemble des problèmes qui pouvaient survenir. Le secret pouvait être découvert à tout moment[12] et faire sortir avec

[1] Cette stratégie réussit par exemple dans le cas de l'exportation du Cincinnatus de Lord Shelburne (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°54 et 55).
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°106.
[3] Annexes, I, n°16.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°138.
[5] Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 154.
[6] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°54 et 90.
[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°140.
[8] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°90.
[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°42, 55 et 90.
[10] Ridley, « To Protect the Monuments : The Papal Antiquarian (1534-1870) », *Xenia Antiqua*, 1992, n°1, pp. 138-140.
[11] En tant que Commissario delle Antichità Johann Joachim Winckelmann ne recevait que 12 à 15 scudi par mois, ce qui lui suffisait à peine pour vivre (voir : idem, pp. 141-142). Les « regali » de Gavin Hamilton à Alessandro Bracci, inclus dans les frais d'exportation facturés à ses clients, pouvaient représenter 8,2 scudi simplement pour la sous-estimation de la valeur d'un antique par l'Assessore (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°42).
[12] Ce qui obligeait Gavin Hamilton à prendre les devants et à offrir l'œuvre au pape (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°56).

discrétion de Rome des œuvres lourdes et volumineuses pouvait se révéler un véritable casse-tête[1]. Une fois l'antique en Angleterre, le collectionneur devait se garder d'informer ses pairs de la façon dont elle avait quitté les États pontificaux[2]. Enfin, si l'œuvre ne satisfaisait pas son acheteur, il était impossible pour Gavin Hamilton de la faire revenir à Rome, ce qui ne manqua pas de produire des situations inextricables[3].

7 : « I am no longer the only purchaser there »[4], la concurrence sur le marché romain des antiques.

Traiter avec un marchand d'antiques à Rome en cette seconde moitié du XVIIIème siècle, c'était souvent traiter avec tous. Les marbres passaient presque systématiquement entre les mains de plusieurs marchands, fouilleurs ou restaurateurs avant d'entrer dans une collection. Les acteurs de ce commerce revêtaient tous plusieurs casquettes. À côté d'un artiste, fouilleur et marchand comme Gavin Hamilton, on pouvait rencontrer dans la ville éternelle des restaurateurs et marchands comme Bartolomeo Cavaceppi, des marchands et guides comme Colin Morison, un marchand, banquier et connaisseur comme Thomas Jenkins ou encore un artiste et marchand comme Giovanni Battista Piranesi. Les affaires de chacun de ses hommes étaient donc étroitement dépendantes de celles de leurs pairs. Gavin Hamilton se voyait ainsi régulièrement financé par son rival Thomas Jenkins[5] qui était en partie dépendant des fouilles de l'artiste écossais pour l'approvisionnement de son commerce en antiques[6].

Ce réseau d'étroites interrelations n'empêchait cependant pas une rude concurrence de régner sur le marché romain des antiques. La structure même du marché y était, à dire vrai, pour quelque chose. Les œuvres de qualité exceptionnelle y étaient rares, les ventes de grandes collections n'avaient lieu qu'à intervalles espacés et à côté de la multitude de petits acheteurs seuls quelques grands clients étaient à l'image de Charles Townley ou Lord Shelburne prêts à investir sur la durée des sommes considérables pour se constituer des

---

[1] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°132.

[2] Gavin Hamilton conseille à Charles Townley de se méfier des autres dilettanti (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°84).

[3] Gavin Hamilton présente clairement ce problème à Charles Townley dans un lettre datée du 8 octobre 1776 (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°140). Refusée par Charles Townley, une statue de Jupiter achetée par Gavin Hamilton à la Villa d'Este est renvoyée en Italie mais ne pouvant regagner Rome est stockée à Gênes. Elle est achetée en 1781 par Smith Barry (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°181 et note n°9).

[4] Gavin Hamilton dans une lettre à Henry Temple datée du 10 février 1766 à propos de la vente d'une partie de la collection Barberini. L'artiste nomme ensuite ses concurrents dans cette affaire : Thomas Jenkins, Colin Morison et Joseph Nollekens.

[5] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettres n°187, 190 et 191.

[6] Gavin Hamilton vend par exemple de nombreuses œuvres issues de ses fouilles à la Villa d'Hadrien à Thomas Jenkins (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161).

collections d'exception[1]. La réussite exceptionnelle de certains pouvait de plus susciter des jalousies. Gavin Hamilton, Colin Morison et James Byres semblent ainsi s'être plu à tenter de décrédibiliser auprès de leurs clients Thomas Jenkins[2], le plus riche des marchands d'antiques britanniques installés à Rome, qui le leur rendait d'ailleurs bien[3].

Le principal symptôme de cette concurrence dans la correspondance des marchands est en effet cette forte propension à tenter de décrédibiliser soit directement la personne d'un concurrent, soit tout simplement les œuvres qu'il proposait à la vente. On peut relever quelques exemples d'un tels discours dans la correspondance de Gavin Hamilton[4]. Dans ce milieu où proximité et concurrence allaient de pair, il était essentiel pour les marchands d'entretenir un certain flou sur la marche de leurs affaires[5]. Cette opération était cependant délicate. Les nouvelles circulaient en effet particulièrement vite et chacun tentait d'obtenir de manière régulière des informations sur le commerce de ses concurrents[6].

8 : « A good fellow »[7], la réputation de Gavin Hamilton en tant que marchand.

Dans le journal de son Grand Tour publié en 1766, Tobias Smollett met en garde ses compatriotes contre les agissements des marchands d'antiques et leur conseille d'éviter d'être « bubbled by knavish antiquarians »[8]. Ce conseil était avisé. Ce que nous avons pu entrevoir de la concurrence entre les marchands d'antiques et de leurs ruses, du moins, nous porte à le croire. Notons en outre que certains collectionneurs étaient parfois véritablement dupés par

---

[1] Alors que certains clients comme Henry Blundell semblent avoir joué de la concurrence entre les marchands (voir : Howard, *Antiquity Restored*, 1990, pp. 127-128), d'autres préféraient rester fidèles à un marchand en particulier à l'image de Lord Shelburne qui achète l'essentiel de sa collection auprès de Gavin Hamilton (voir : Smith, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Lansdowne House*, 1889, pp. 80-82).

[2] Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, chapitre 4, partie 5.

[3] Dans une lettre datée du 6 juin 1775, Thomas Jenkins s'emploie par exemple à dévaloriser aux yeux de Charles Townley une œuvre proposée à la vente par Gavin Hamilton et les prix pratiqués par ce dernier (voir : Bignamini, *DD*, vol. 2, lettre n°124). Jusqu'à la fin de sa vie, alors même que l'avancée des troupes françaises menaçait l'ensemble des Britanniques à Rome, Thomas Jenkins s'employa à critiquer Gavin Hamilton auprès de ses clients (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, p.220).

[4] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°129 (voir citation : III, D, 6).

[5] Dans une lettre datée du 13 octobre 1774, Gavin Hamilton informe par exemple Charles Townley que Thomas Jenkins ignore tout du futur Vase Townley que l'artiste écossais s'apprête à vendre au collectionneur (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°85).

[6] Gavin Hamilton parle ainsi souvent dans sa correspondance de ventes ou de fouilles réalisées par ses concurrents (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°119, 163 et 194).

[7] C'est en ces termes que John Thomas Smith qualifie Gavin Hamilton dont il oppose l'honnêteté aux pratiques douteuses de Thomas Jenkins (voir : J. T. Smith, *Nollekens and his time*, 1828, vol. 1, p. 251).

[8] Smollett, *Travels through France and Italy*, 1766, vol. 2, pp. 91-92. « roulé par des coquins d'antiquaires ».

les marchands romains. Henry Blundell, malgré sa défiance à leur égard[1], se voit ainsi vendre un faux bas-relief antique, très probablement sorti des ateliers de Bartolomeo Cavaceppi et plus tard très admiré par les amateurs britanniques[2]. Fait révélateur s'il en est, Charles Townley, qui connaissait parfaitement les rouages du marché des antiques, semble ne pas avoir accordé une entière confiance à Gavin Hamilton et Thomas Jenkins, ses deux principaux fournisseurs. Le collectionneur demandait par exemple souvent l'avis de l'un d'entre eux sur les œuvres proposées par l'autre[3] et la correspondance de Gavin Hamilton témoigne qu'il soupçonnait parfois le marchand écossais de vouloir le tromper[4].

Si aucun marchand d'antiques officiant à Rome dans la seconde moitié du XVIIIème siècle ne peut être qualifié de parfaitement honnête, certains l'étaient probablement plus que d'autres. Chez les auteurs s'étant penchés sur cette question au XIXème siècle, une constante apparaît. Tous opposent la malhonnêteté de Thomas Jenkins à l'honnêteté de Gavin Hamilton[5]. Souvent reprise par la suite, cette opposition trop caricaturale cache sans aucun doute une réalité plus complexe. On peut en effet établir avec certitude le recours de Thomas Jenkins à des pratiques douteuses. Bien que connaissant la vérité, le marchand réussit par exemple à convaincre Charles Townley que la tête du Discobole qu'il lui avait vendu en collaboration avec Carlo Albacini était d'origine[6]. Catherine II de Russie elle-même recommanda à son agent de ne plus acheter d'œuvres auprès de l'antiquaire britannique qu'elle accusait de lui avoir vendu des oeuvres « misérables » en les faisant passer pour celles de grands maîtres[7]. Rappelons cependant que Thomas Jenkins bénéficia de son vivant d'une véritable reconnaissance[8] qu'il n'aurait pu construire uniquement sur la duperie. De même, Gavin Hamilton n'était probablement pas un parfait parangon d'honnêteté. S'il semble à bien des égards avoir mérité sa réputation[9], il n'hésita cependant pas à essayer de jouer un jeune collectionneur

---

[1] Henry Blundell passait par exemple souvent pour traiter avec les marchands d'antiques romains par l'intermédiaire de l'abbé Thorpe en qui il semble avoir eu confiance (voir : Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 72).

[2] Vendu à Henry Blundell en 1786 ce bas-relief, aujourd'hui conservé à la Walker Art Gallery de Liverpool, représente une jeune fille portant une guirlande devant un temple (voir : Vaughan, « The restoration of classical sculpture in the eighteenth century and the problem of authenticity ». In Jones, *Why Fakes Matter*, 1992, pp. 41-50).

[3] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°129.

[4] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°99 et 124.

[5] J. T. Smith, *Nollekens and his time*, 1828, vol. 1, p. 251. Cunningham, *The Lives of the Most Eminent British Painters and Sculptors*, vol. 6, 1833, p. 27. Michaelis, *Ancient marbles in Great-Britain*, 1882, pp. 74-77.

[6] Vaughan, op. cit.

[7] Ford, « Thomas Jenkins : Banker, Dealer and Unofficial English Agent », *Apollo*, juin 1974, n°99, p. 417.

[8] Rowland Pierce, « Thomas Jenkins in Rome », *The Antiquaries Journal*, septembre 1965, n°45, pp. 200-229.

[9] Gavin Hamilton ne peut par exemple être accusé d'avoir à l'image de Thomas Jenkins trompé ses principaux clients sur le degré et la nature des restaurations ayant été entreprise sur une œuvre qu'il proposait à la vente. Sur ce point son comportement, du moins vis-à-vis de Lord Shelburne et Charles Townley, semble avoir été exemplaire. (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 55).

inexpérimenté comme l'Earl of Breadalbane en lui présentant deux copies de Véronèse comme des originaux du maître[1].

Amplifiée sous la plume des auteurs du XIXème siècle, la réputation d'honnêteté de Gavin Hamilton n'est néanmoins pas simplement un construit postérieur aux évènements. L'antiquaire écossais semble en effet avoir joui de son vivant d'un crédit particulier parmi ses contemporains. Il n'est probablement pas anodin que Lord Shelburne ait préféré traiter avec lui qu'avec Thomas Jenkins dans les années 1770[2] et que William Patoun ait chaudement recommandé ses services aux jeunes touristes[3]. En plus de cette réputation d'honnêteté, Gavin Hamilton semble avoir été reconnu comme un expert du marché des antiques. Le Saint-Siège fit ainsi au moins une fois appel à ses services pour évaluer les antiques découverts lors des fouilles pontificales menées à Tivoli sur une parcelle connue sous le nom d'Oliveto au début des années 1780[4]. La correspondance de l'artiste écossais révèle en effet une intelligence fine des mécanismes du marché[5] dont il était un des principaux acteurs.

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°205.
[2] I, B, 2.
[3] I, A, 9.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°201.
[5] Dans une lettre à Lord Shelburne datée d'août 1786 Gavin Hamilton écrit par exemple : « I must now beg leave to advert one thing in regard to your Lordship's collection of antique statues, & that is they have no intrinsic value, but rise & fall like the stocks. When I sent these statues to England, all Europe were fond of collecting & the price of consequence ran high. At present there is not one purchaser in England & money is scarce. It therefore dont surprise me that at this time your Lordship cannot immediately find a purchaser at the price they cost. Perhaps in another thirty years when antique statues are not to be got, your Lordship's collection will be worth double what they cost. There is another thing against you my Lord, wich is that whatever you offer for sale is look'd upon as your refusal which at once condemns it. » Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°217. « Je dois maintenant vous prier de me permettre de vous entretenir d'un point concernant la collection de statues antiques de votre seigneurie à savoir qu'elles n'ont pas de valeur intrinsèque, mais que cette dernière augmente et décroit à l'image des actions en bourse. Quand j'ai envoyé ces statues en Angleterre, l'Europe entière aimait à rassembler des collections et leur cours était en conséquence élevé. Aujourd'hui il n'y a pas un acheteur en Angleterre et l'argent est rare. Cela ne me surprend donc pas que votre seigneurie ne puisse trouver immédiatement un acheteur au prix qu'elles vous ont coûté. Mais quelque chose d'autre joue contre vous messire, tout ce que vous offrez à la vente est considéré comme ce dont vous ne voulez pas, ce qui le condamne immédiatement. »

C : Sur les pas d'Achille, la quête de la renommée.

Artiste, marchand, fouilleur. Derrière chacune de ces activités une aspiration demeurait constante chez Gavin Hamilton : transmettre son nom à la postérité. Comment d'ailleurs s'étonner qu'une telle ambition reste chevillée au corps d'un homme qui déclarait dormir la tête reposée sur l'œuvre d'Homère[1] ? Le choix d'Achille devait être familier à un artiste dont l'Iliade fût la principale source d'inspiration.

1 : « A monument to myself », une œuvre pour la postérité.

Arrivé à Rome dans le but d'y entreprendre une carrière de peintre d'histoire[2], Gavin Hamilton, malgré quelques périodes d'interruption de son travail[3], ne renonça jamais à sa qualité d'artiste. Deux temps forts de son œuvre lui vaudront un renom particulier : la série de scènes tirées de l'Iliade[4] et l'histoire de Pâris réalisée pour le prince Borghèse[5].

Aux yeux de Gavin Hamilton, c'était avant tout son activité de peintre qui allait permettre à son nom de lui survivre. Dans une lettre à Lord Shelburne datée du 13 mars 1777, Gavin Hamilton écrit par exemple : « My great plan in life are those six small pictures representing the story of Paris & Helen. I have already begun them & could wish they fell into your Lordship's hands, as my view will be more honour than interest. »[6] Bien qu'on ne puisse aujourd'hui retracer la destinée de ces œuvres[7], ce mot de Gavin Hamilton faisant passer son honneur avant son intérêt est révélateur de sa personnalité et de ses aspirations. Déjà cité en introduction, le discours tenu par le peintre sur son histoire de Pâris qualifiée de « monument to myself »[8] en est également une belle illustration. Ce souci d'acquérir la renommée par l'intermédiaire de son œuvre de peintre se traduit aussi par le soin méticuleux apporté par Gavin Hamilton à la

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°34. « I sleep with Homer under my head. »
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°6.
[3] Les années 1770 sont une période extrêmement dense pour l'activité de fouilleur et de marchand de Gavin Hamilton, sa production artistique se fait pour un temps plus ponctuelle (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°132).
[4] La série est réalisée par Hamilton entre 1758 et 1777. Premier tableau du cycle, Andromaque se lamentant sur le corps d'Hector (National Gallery of Scotland) est aujourd'hui considérée comme une œuvre pionnière du néoclassicisme (voir : Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, pp. 213-214 et p. 253).
[5] Réalisé entre 1782 et 1784 pour la décoration de la Stanza d'Elena du Casino Borghèse, le cycle de l'Histoire de Pâris (Villa Borghèse et Museo di Roma) illustre des épisodes tirés des poèmes d'Homères, de Virgile et d'Ovide (voir : Cesareo, op. cit., pp. 222-223).
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°144. « Ces six petits tableaux représentant l'histoire de Pâris et Hélène sont le grand projet de ma vie. Je les ai déjà commencés & espère qu'ils finiront entre vos mains, je recherche en effet plus l'honneur que l'intérêt. »
[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°144, note n°6.
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°195.

diffusion de son œuvre par l'intermédiaire de gravures. À partir des années 1760 l'artiste fait reproduire par Domenico Cunego l'ensemble de ses tableaux tirés de l'Iliade et exprime dans sa correspondance l'importance que revêt pour lui le succès de ce travail : « It gives me great pleasure to hear that my print is likely to meet with success, as a great part of the pleasure of my life depends upon it. »[1] La publication de sa *Schola Italica Picturae* en 1773[2], recueil de dessins de Gavin Hamilton d'après les grands maîtres de la peinture italienne, répond probablement aussi à ce désir de diffusion.

L'œuvre de Gavin Hamilton lui valut en effet de son vivant une reconnaissance appréciable. En témoignent aussi bien le nombre de jeunes artistes ayant recherché ses conseils[3] que la commande du prince Borghèse et les éloges unanimes de la presse contemporaine. En 1784, par exemple, le *Giornale delle Belle Arti e delle Incisione Antiquaria, Musica e Poesia* décrit l'artiste comme : « Il signor Gavin Hamilton pittore inglese, di cui l'Inghliterra non vide il migliore »[4]. De même, la biographie de Gavin Hamilton publiée en 1793 par James Anderson dans *The Bee* insiste en premier lieu sur sa qualité d'artiste. L'auteur y évoque l'importance de l'œuvre du marchand et le succès considérable de ses gravures. Selon lui c'est une évidence : l'œuvre de l'artiste écossais permettra à son nom de vivre encore longtemps dans la mémoire des hommes[5].

2 : « The noble collection », Gavin Hamilton et la réception de ses antiques.

L'activité de marchand de Gavin Hamilton est aussi pour lui un moyen d'accroître son renom. Notons cependant dès maintenant que se mêlent ici à cette aspiration le désir de promouvoir son commerce et d'influencer l'évolution du goût en Grande-Bretagne[6].

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°19. Gavin Hamilton parle ici plus particulièrement de la reproduction de son Andromaque se lamentant sur le corps d'Hector. « La nouvelle que ma gravure est probablement destinée à rencontrer le succès me procure un grand plaisir, une grande partie du bonheur de ma vie en dépend en effet. »

[2] Manifeste de la conception du bon goût en matière d'art de l'artiste écossais, cet ouvrage vise autant à fournir des références aux jeunes artistes qu'à alimenter le goût des collectionneurs pour les œuvres de certains maîtres dont Gavin Hamilton faisait commerce (voir : Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, pp. 236-238).

[3] I, A, 4.

[4] Cesareo, op. cit., pp. 318-321. « Monsieur Gavin Hamilton peintre anglais, dont l'Angleterre ne vit pas le meilleur de la production. »

[5] Anderson, « Biographical Sketches of Eminent Scottish Artists : Gavin Hamilton », *The Bee*, juillet 1793, n°16, pp. 1-8.

[6] L'artiste écrit par exemple à Charles Townley à propos d'œuvres qu'il destine au collectionneur « […] they make part of those selected pieces of art wich I hope will in time establish good taste in England. » Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170. « […] elles font parties de ces œuvres d'art choisies qui je l'espère établiront un jour le bon goût en Angleterre. »

La correspondance de l'artiste écossais révèle chez lui une attention particulière à la réception de ses antiques. Gavin Hamilton demande à plusieurs reprises à ses principaux clients de l'informer des réactions suscitées en Grande-Bretagne par les œuvres qu'il leur envoie[1]. Une telle préoccupation s'inscrit bien dans le siècle des Lumières. Cette époque voit en effet l'émergence d'une nouvelle instance : le public, d'abord limité au cercle des lettrés[2]. Le terme apparait d'ailleurs sous la plume de Gavin Hamilton[3] qui semble bien considérer le cercle des personnes aptes à juger ses marbres comme restreint[4].

L'attention portée par l'artiste écossais aux conditions d'exposition de ses antiques au sein des collections de ses clients est peut-être une des préoccupations les plus constantes au sein de sa correspondance. Gavin Hamilton prend en considération l'harmonie produite par la mise en relation des œuvres[5], l'ornementation ou les couleurs des pièces destinées à les abriter[6], les qualités et les défauts d'un mode d'exposition pour la conservation des antiques[7], les supports utilisés[8] ou encore l'éclairage[9].

Le principal indice d'une volonté de l'artiste d'assurer sa célébrité par le biais de la vente d'antiques réside cependant dans son désir de voir ces dernieres exposées dans des collections britanniques réputées et accessibles. Le traitement de faveur dont Gavin Hamilton faisait bénéficier ses clients britanniques n'était en effet pas seulement motivé par le profit. L'artiste voyait là l'opportunité de faire connaître son nom dans son pays d'origine[10] en aidant à y rassembler des collections rivalisant avec les plus grandes d'Europe[11]. Pour ce faire cependant, il fallait que ses antiques n'échouent point dans une de ces nombreuses demeures de campagne où l'aristocratie britannique aimait à exposer ses collections et où elles auraient

---

[1] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°42.
[2] Ozouf, « Le concept d'opinion publique au XVIIIème siècle », in : Beaud, *Sociologie de la communication*, 1997, pp. 349-365.
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°286.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°58.
[5] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°96 et 121.
[6] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°150.
[7] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°16.
[8] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°42 et 50.
[9] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°75, 89 et 104.
[10] Gavin Hamilton était aussi motivé par un certain patriotisme (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°135).
[11] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 52. En 1772, Gavin Hamilton décrit en ces termes son projet pour la galerie de Lord Shelburne : « I dont mean a collection such as has been hithertomade by myself & others. I mean a collection that will make Shelburne House famous not onely in England but all over Europe, … » Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°50. « Je ne pense pas à une collection telle que ce qui a déjà été fait par moi et par d'autres. Je veux une collection qui fera la renommée de Shelburne House non seulement en Angleterre mais aussi à travers l'Europe entière, … »

été oubliées du monde[1]. Le marchand d'antiques semble ainsi avoir éprouvé une profonde déception à la nouvelle que Charles Townely envisageait de déplacer sa collection hors de Londres : « I am sorry to hear that your antiquities goe to Lancashire. »[2]

Parmi ses clients, Lord Shelburne et Charles Townley étaient les figures les plus susceptibles d'offrir à Gavin Hamilton l'opportunité de créer une collection qui honorerait son nom. Personnages auréolés de prestige bien que pour des raisons différentes[3], ils désiraient rassembler à Londres des collections exceptionnelles notamment grâce à l'aide du marchand écossais. Par le biais de ses affaires avec Charles Townley, Gavin Hamilton participa à la formation d'une collection d'antiques très en vue[4] qui fut peut-être la plus importante de celles rassemblées par les Britanniques dans la seconde moitié du XVIIIème siècle. C'est cependant avec Lord Shelburne que Gavin Hamilton faillit un temps créer une collection qui aurait été son œuvre exclusive. En même temps qu'il se reposait presque uniquement sur les services du marchand écossais pour acquérir une collection d'antiques remarquables, Lord Shelburne lui confia d'abord la mission d'établir les plans de la galerie censée l'abriter. Les expressions employées par Gavin Hamilton pour décrire ce projet à l'image de : « the noble collection »[5], ou encore de : « this great work »[6], traduisent son enthousiasme. L'artiste envoya plusieurs plans dessinés par Francesco Panini[7] à Lord Shelburne, réglant tout dans les moindres détails. La réalisation de tableaux par Gavin Hamilton pour compléter le décor fut même évoquée[8]. Cependant, à sa grande déception, le projet fut finalement abandonné[9]. L'artiste trouva plus tard une consolation dans le projet du prince Borghèse d'exposer les antiques issus des fouilles de Gabies dans un musée où le public pourrait les admirer : « All these fine things go to the Prince Borghese who builds a place for their reception at the Villa, with the title of the Museo Gabino, and his resolution is much applauded by the publick, [...] »[10]

---

[1] Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, p. 84.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°139. « Je suis désolé d'entendre que vos antiquités sont envoyées dans le Lancashire ». Ce projet n'aboutit cependant jamais.
[3] Annexes, VII.
[4] Cook, *The Townley Marbles*, 1985, chapitre 1.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°50. « la noble collection ».
[6] Ibidem. « ce grand ouvrage ».
[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°50, 51, 52, 56, 59 et 60.
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°52.
[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°63.
[10] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°286. « Toutes ces belles choses vont au prince Borghèse qui construit un bâtiment baptisé Museo Gabino pour les abriter à la Villa, sa résolution est très applaudie du public, […] »

La contribution de Gavin Hamilton à la constitution des plus grandes collections d'antiques britanniques du XVIIIème siècle fut reconnue, notamment à partir du XIXème siècle, par des auteurs comme James Dallaway ou Adolf Michaelis[1].

Les activités de peintre et de marchand de Gavin Hamilton lui permirent donc toutes deux d'acquérir une renommée appréciable de son vivant et auprès de la postérité. Mais le renom de l'antiquaire écossais est aussi étroitement associé, dans la presse du XVIIIème siècle comme chez les historiens modernes, à ses talents de fouilleur.

[1] Introduction.

Figure 3 : Giuseppe Cades. Gavin Hamilton conduisant un groupe de grands touristes sur le site de Gabies, 1793, Scottish National Gallery.

© National Galleries of Scotland

Deuxième Partie. « The most successful excavator of the century », les fouilles de Gavin Hamilton, organisation et méthode.

La seconde moitié du XVIIIème siècle est une période d'intense activité archéologique dans les alentours de la ville éternelle. Depuis la Renaissance, jamais autant de fouilles n'avaient été entreprises sur une période aussi courte[1]. Parmi les fouilleurs une nationalité se distingue. Entre le début du pontificat de Clément XIV et l'arrivée des Français à Rome, les Britanniques entreprennent autant de fouilles que les Italiens eux-mêmes[2]. Fait remarquable, ces fouilles britanniques sont dirigées dans leur grande majorité par un seul et même homme : Gavin Hamilton[3]. Doué d'un solide esprit d'entreprise[4], bien que ne partageant pas entièrement les talents de marchand de Thomas Jenkins[5], l'Écossais ne se contente pas de battre tous les records en termes de nombre de chantiers entrepris. Certaines de ses fouilles mettent au jour un nombre prodigieux de marbres antiques et se hissent au rang des plus grandes découvertes archéologiques de leur temps[6]. L'excavation des vestiges de la cité de Gabies en constitue le couronnement. Si les fouilles menées plus au sud dans les grandes villes ensevelies de Campanie sont sûrement les plus emblématiques du siècle, l'importance du travail accompli à lui seul par Gavin Hamilton et l'éclat de ses succès justifient qu'à l'image d'Ilaria Bignamini on le considère comme : « the most successful excavator of the century. »[7]

Pour qui se penche aujourd'hui sur les fouilles de l'artiste écossais, un constat est particulièrement marquant. De toutes les fouilles entreprises par Gavin Hamilton, aucune n'eut lieu à plus de quelques dizaines de kilomètres de Rome[8]. Nous avons déjà évoqué en ouverture de ce travail le souhait exprimé par l'antiquaire au crépuscule de sa vie d'explorer le sol du Royaume de Naples. On y décèle une pointe de regret. L'artiste, en effet, ne limita

---

[1] Bignamini, *Grand Tour*, 1996, pp. 203-205.

[2] Sur trente ans on dénombre plus de 80 fouilles menées par Gavin Hamilton, Colin Morison ou Robert Fagan et plus de 70 menées par Domenico de Angelis, Nicola La Piccola, Giovanni Volpato, Venceslao Pezolli et Giovanni Corradi, tous fouilleurs réguliers. Les fouilleurs italiens occasionnels étant cependant nombreux, la part des natifs de la péninsule dans les fouilles alors entreprises en est d'autant augmentée (voir : Bignamini, *Archives and excavations*, 2004, chapitre 6).

[3] Annexes, IV.

[4] L'artiste écossais réinvestit par exemple l'essentiel du bénéfice de ses fouilles à la Villa d'Hadrien dans d'autres chantiers (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 10).

[5] Voir par exemple : Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 196. La fortune accumulée par Thomas Jenkins contraste fortement avec la relative précarité connue par Gavin Hamilton jusqu'à la fin de ses jours.

[6] On citera par exemple les fouilles de la Villa d'Hadrien, de Tor Colombaro, d'Ostie ou encore de Gabies (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 7).

[7] Bignamini, *Grand Tour*, 1996, p. 215. « le fouilleur le plus auréolé de succès du siècle ».

[8] Annexes, V.

pas délibérément son rayon d'action. Des données pratiques l'y contraignirent. En premier lieu, l'attitude des autorités romaines responsables de l'encadrement des fouilles était bien plus ouverte aux entrepreneurs privés que celle du gouvernement du Royaume de Naples[1]. La campagne romaine représentait qui plus est une mine d'antiques remarquablement riche[2], malgré des siècles de prospection et de fouilles sauvages. Sur un marché ou la provenance des œuvres constituait aux yeux des collectionneurs et des antiquaires un élément toujours plus important de leur valeur[3], la densité des alentours de la ville en sites prestigieux tels que les nombreuses villas impériales fouillées par Gavin Hamilton était particulièrement attractive. Ajoutons enfin que l'artiste écossais menait à côté de ses fouilles une activité de marchand d'art et de peintre. Il était donc pour lui probablement essentiel de ne jamais trop s'éloigner d'une ville qui était alors la plaque tournante du commerce de l'art en Italie et un des centres européens du renouveau artistique. Si l'on considère en outre que Gavin Hamilton dirigeait souvent en même temps plusieurs chantiers[4], on ne peut que constater qu'il aurait été bien difficile pour lui d'entreprendre des fouilles en dehors du Latium.

Entreprises au sein de limites géographiques bien définies, les fouilles de Gavin Hamilton eurent aussi lieu dans un intervalle de temps réduit. On peut clairement distinguer deux périodes au cours desquelles se sont déroulées l'ensemble des fouilles de l'artiste. La première d'entre elles s'étend du début des fouilles dans le Pantanello de la Villa d'Hadrien en 1769 jusqu'à 1781[5]. La seconde s'ouvre en 1792 avec les fouilles de Gabies et se clôt au printemps 1796 avec les fouilles entreprises à Acquatraversa[6]. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer les raisons expliquant cette répartition dans le temps des fouilles de l'artiste. Une synthèse s'impose ici. La fin des années 1760 voit la conjonction de plusieurs facteurs pousser Gavin Hamilton vers le métier de fouilleur. Le contexte est favorable à une telle entreprise. Le nouveau souverain pontife, Clément XIV, est sensible à la beauté de l'art antique et désire augmenter les collections pontificales de nouvelles trouvailles issues dans alentours de la ville éternelle[7]. Le départ d'une partie des antiques de la Villa Médicis pour Florence en 1770

[1] Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, pp. 90-91.
[2] Michaelis, *Ancient marbles in Great-Britain*, 1882, p. 107. Francis Haskell souligne cependant qu'à partir du XVIIème siècle, peu d'antiques découverts atteignirent la renommée de la Vénus Médicis ou du Laocoon (voir : Haskell et Penny, *op. cit.*, chapitre 4).
[3] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. xxi.
[4] Annexes, III.
[5] Fouilles à Aquila (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 47-48).
[6] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 37.
[7] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°63. Gavin Hamilton désigne Clément XIV comme un acheteur d'antiques. Dans une lettre écrite en 1772, Thomas Jenkins écrit : « The incouragment that the Present Pope gives to the Collecting of Antiquities tempts many to search for them, … » Rowland Pierce, « Thomas Jenkins in Rome », *The Antiquaries Journal*, septembre 1965, n°45, p. 223. « Le soutien que le pape actuel apporte à la collection d'antiquités en encourage beaucoup à les rechercher, … »

stimule cette politique[1]. Pour sa mise en œuvre, le Vatican compte d'abord en ces années sur l'initiative privée et la mobilisation des nombreux acteurs du marché romain des antiques[2]. Les Britanniques, nombreux à Rome, sont, qui plus est, favorisés par le pape qui compte s'en faire des alliés dans le jeu des puissances européennes. Déjà engagé dans le commerce des antiques depuis bientôt plus d'une décennie[3], Gavin Hamilton observe parallèlement en ces années une raréfaction des marbres antiques de qualité présents sur le marché[4]. La concurrence augmente[5], de même que la demande qui entame un véritable boom. Tous les éléments sont donc réunis pour que l'artiste, fasciné par l'antiquité depuis de nombreuses années[6], franchisse le pas qui de marchand d'antiques fait de lui en 1769 un fouilleur. La réussite de ses fouilles constitue pour le marchand écossais un atout non négligeable face à ses concurrents. À partir de cette date les fouilles entreprises par Gavin Hamilton lui fournissent l'essentiel des antiques qu'il propose à la vente[7]. Elles lui permettent aussi de pratiquer des tarifs intéressant pour ses clients[8]. La fin des années 1770 voit cependant la dynamique qui avait porté ses fouilles s'infléchir. Les autorités se reposent alors de manière croissante sur leurs propres moyens pour organiser les fouilles devant fournir les salles toujours plus nombreuses des musées pontificaux. Dans les années 1780, ces « cave camerali » atteignent un pic[9] et évincent les fouilleurs britanniques, au premier rang desquels Gavin Hamilton, qui revient donc à ses activités de peintre et de marchand de tableaux. La croissance de la puissance britannique en Méditerranée et les évènements révolutionnaires incitent par la suite les papes à accorder de nouveau des licences de fouille aux sujets britanniques[10]. La reprise des fouilles de Gavin Hamilton au début des années 1790 s'inscrit dans ce contexte et ne sera interrompue que par l'avancée des troupes françaises et l'âge du fouilleur.

La correspondance de Gavin Hamilton est la principale source dont nous disposons aujourd'hui pour l'étude de ses fouilles. Ces lettres sont destinées à des clients intéressés par certaines informations en tant que connaisseurs ou désirant accroître la valeur des œuvres de

---

[1] Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, pp. 79-89.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 50. Voir aussi : Howard, *Antiquity Restored*, 1990, pp. 142-153.
[3] La première exportation d'une statue antique par Gavin Hamilton semble avoir eu lieu en 1758 (voir : Ingamels, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy : 1701-1800*, 1997, Gavin Hamilton).
[4] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 200.
[5] Ibidem.
[6] Citons ses années passées à Rome en compagnie de Stuart et Revett ou encore son œuvre essentiellement tournée vers l'Antiquité.
[7] Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, p. 59.
[8] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°44. Thomas Jenkins semble de plus avoir ressenti les fouilles de Gavin Hamilton comme une menace pour sa réputation (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 212-213).
[9] Bignamini, *Archives and excavations*, 2004, chapitre 6.
[10] Ibidem.

leurs collections en rassemblant quelques données sur leur découverte. En résultent des déformations et de nombreuses zones d'ombre. Pour l'essentiel, les détails techniques de la fouille sont par exemple omis. Nous tenterons ici, notamment à partir de l'étude de cette correspondance, de décrire l'organisation des chantiers et les méthodes de fouille de Gavin Hamilton. Notre chemin suivra le déroulement chronologique de la fouille, de la prospection au transport des œuvres hors des chantiers.

A : Prospection, la recherche de sites prometteurs.

Fouiller la campagne romaine était au XVIIIème siècle une entreprise aussi bien gourmande en temps qu'en argent[1]. Gavin Hamilton, tout comme d'ailleurs l'ensemble de ses pairs, ne pouvait se permettre de jeter aveuglément son dévolu sur une parcelle sans avoir préalablement évalué son rendement potentiel. Le succès d'un fouilleur résidait pour l'essentiel dans son habileté à effectuer ce calcul et à diriger les efforts de ses équipes vers des zones riches en marbres antiques. On a pu parler à propos de l'artiste écossais d'un véritable flair en la matière[2]. Si la chance et l'intuition jouaient en effet un rôle important dans cette opération, la méthode et le savoir-faire du fouilleur étaient aussi indispensables à son succès. Ici encore, Gavin Hamilton semble avoir été doué d'un véritable talent.

1 : Une lecture profitable, la consultation des textes antiques.

En cette année 1793, Gavin Hamilton, livre ouvert à la main, guide un groupe de grands touristes vers le site de Gabies. Ce dessin de Giuseppe Cades (figure 3) est la seule illustration de l'activité de fouilleur de l'antiquaire écossais qui nous soit parvenue[3]. Le livre tenu par Gavin Hamilton à la pointe la plus avancée du groupe est un élément essentiel de sa composition. Entre les mains de l'artiste écossais, il apparait comme l'attribut du fouilleur et de l'antiquaire éclairé.

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer, à propos du goût des amateurs britanniques, l'importance du rôle joué par la littérature antique dans le lien qu'entretenaient les hommes du XVIIIème siècle avec cette période. Au-delà de toute considération pratique pour son utilité dans le cadre de fouilles, la connaissance des œuvres littéraires antiques constituait le fondement de la culture de tout antiquaire et même de tout gentilhomme. L'éducation universitaire reçue par Gavin Hamilton implique qu'il ait été familiarisé avec ces textes dès son

---

[1] II, F.

[2] Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, p. 198. L'auteur compare le flair de Gavin Hamilton en matière de fouilles à celui d'un pétrolier texan pouvant sentir la présence de l'or noir sous le sable du désert.

[3] Son interprétation diverge cependant en fonction des auteurs. Signé, il porte la date de 1793. Pour Ilaria Bignamini il représente l'artiste guidant un groupe de grands touristes vers le site de Gabies (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 199). Antonello Cesareo observe cependant que le personnage identifié par tous comme Gavin Hamilton semble jeune sur le dessin. Il émet donc l'hypothèse qu'il s'agirait plutôt d'une représentation de l'artiste faisant visiter le site de la Villa d'Hadrien à une princesse Borghèse et ses amis (voir : Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, p. 227). Il serait probablement aussi possible de voir Gavin Hamilton dans le personnage campé sous l'ombrelle et esquissant du bras un geste ample.

jeune âge[1]. Sa passion pour Homère, « the greatest of men »[2], qu'il entretint ce lien sa vie durant.

Pour les fouilleurs la consultation des auteurs antiques pouvait se révéler précieuse. Elle leur permettait par exemple d'identifier de hauts lieux de l'Antiquité dans les alentours de Rome, notamment des résidences impériales[3], et leur fournissait des informations sur l'histoire de leurs occupants, essentielles pour évaluer les chances que l'on aurait d'y découvrir des œuvres d'art. Ce genre de calculs étaient courants. Gavin Hamilton confie ainsi à Lord Shelburne dans une lettre datée du mois de décembre 1772 : « I have made [few ?] discoveries of late, but after Carnivall sh[all begin ?] at Grotto Ferrata, famous for the Villas of [Sulla ?] & afterwards of Cicero, who have formerly [spoiled] Greece of what they could find excellent. »[4]

La correspondance de Gavin Hamilton fournit quelques indices de l'attention qu'il accordait aux textes antiques dans le cadre de la prospection de nouveaux sites. À propos du temple de Domitien et de la villa de Gallien qu'il cherche à identifier dans le cadre de ses fouilles à Tor Colombaro, l'artiste écrit : « […] which are described to be at nine miles from Rome »[5]. De même en 1793 Gavin Hamilton écrit à Charles Townley à propos de la villa qu'il fouille à proximité de Palestrina : « This Villa was built by Augustus & where he passd part of the summer & where his guest Horace probably read all Homer. »[6] Horace déclare en effet dans une lettre à Lollius Maximus « avoir lu à nouveau à Préneste l'auteur de la guerre de Troie »[7].

Pour interpréter les informations ainsi obtenues, des notions de topographie et une bonne connaissance de la géographie du Latium antique étaient nécessaires. La pratique des observations topographiques était alors de plus en plus courante[8]. Notons que Gavin Hamilton

---

[1] III, A, 1.

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°204. « le plus grand des hommes »

[3] Gavin Hamilton semble avoir été particulièrement attiré par les sites alors à tort ou à raison connus pour avoir abrité des résidences impériales. Une grande partie des sites fouillés par l'artiste écossais entraient dans cette catégorie. Les œuvres issues de tels sites étaient auréolées d'un prestige particulier (voir : Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 76).

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°59. « Je n'ai fait que peu de découvertes ces derniers temps, mais après le carnaval je devrais commencer à fouiller sur le site de Grotto Ferrata, connu pour les villas de Sylla et de Cicéron, qui ont pillé la Grèce de ce qu'ils pouvaient y trouver d'excellent. » Une telle information, très probablement obtenue par la lecture de textes antiques, était un puissant aiguillon pour le fouilleur.

[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170. « […] qui sont décrits comme situés à neuf miles de Rome. » Gavin Hamilton se réfère très probablement à une description antique.

[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°296. « Cette villa fut construite par Auguste, il y passait une partie de l'été et Horace y lut probablement tout Homère. »

[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°296, note n°4.

[8] Sweet, *Antiquaries*, 2004, introduction.

semble y avoir été sensible. On trouve ainsi dans sa correspondance quelques descriptions précises de la géographie de Latium témoignant d'un œil exercé[1].

2 : Un indice précieux, les ruines.

Enrichit par l'apport des textes de l'Antiquité et familier de la topographie de la région, le regard du fouilleur parcourant la campagne romaine à la recherche d'un site prometteur s'arrêtait sur les ruines dont elle était parsemée. Sur un territoire encore peu urbanisé, ces vestiges, bien qu'alors en grande partie ensevelis, devaient être visibles de loin.

L'œil de l'homme du XVIIIème siècle était particulièrement sensible aux ruines. Des artistes comme Giovanni Battista Piranesi leur consacrent l'essentiel de leur œuvre. Les ruines, pour reprendre le concept développé par Michael Baxandall à propos du quattrocento florentin, appartenaient à la « culture visuelle »[2] des Lumières. Artiste de son temps et qui plus est fouilleur, Gavin Hamilton était réceptif à cet élément du paysage du Latium. La présence de ruines à proximité ou à l'emplacement même de sites qu'il désire fouiller est souvent évoquée dans sa correspondance. La culture de ses clients devait en effet les prédisposer à s'intéresser à ce type d'informations.

Les ruines étaient cependant avant tout pour le fouilleur un précieux indice. Leur présence lui indiquait l'existence d'un site et pouvait permettre d'en estimer l'importance. L'observation de ruines semble être un argument de poids dans les décisions de Gavin Hamilton. L'artiste la cite à plusieurs reprises parmi les éléments l'ayant poussé à entreprendre une fouille : « It was a wood that has never been touched, full of ruins & parts of broken columns of porphiry &c &c. »[3] ou encore « I have the satisfaction to prove that the ruins extends a great way beyond what we imagined, consequently room to hope for something good, as the place was certainly a magnificent one. »[4] Au sein des ruines enfin, Gavin Hamilton prêtait attention aux fragments de statues qui pouvaient affleurer à la surface du sol. Comme il l'écrit à Charles Townley à propos de ses fouilles d'Ostie : « So we proceded to another ruin on the sea shore wich from some fragments found above ground gave great hopes. »[5]

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°75 et 170.
[2] Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, 1985.
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°64. À propos de ses fouilles à Genzano en 1773. « C'était un bois qui n'avait jamais été touché, jonché de ruines et de fragments de colonnes de porphyre brisées, etc etc. »
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°109. À propos de ses fouilles à Roma Vecchia en 1775. « J'ai la satisfaction de prouver que les ruines s'étendent bien plus loin que nous ne l'imaginions, il est donc possible d'espérer une belle trouvaille, le bâtiment ayant certainement été magnifique. »
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170. « Nous avons donc poursuivi vers une autre ruine sur la côte qui d'après certains fragments trouvés sur le sol nous donnait de grands espoirs. »

3 : « Cava Vergine ».

Bien que lui fournissant des indications précieuses, la lecture des auteurs antiques et l'observation des ruines ne permettaient pas au fouilleur de répondre à une question pour lui essentielle. Le site sur lequel il s'apprêtait à employer ses ouvriers avait-il déjà été exploré par le passé ? Les apparences pouvaient en effet se révéler trompeuses. Gavin Hamilton en fit le constat : « I begun the season at Anagni or reather Villa Magna where I found magnificent ruins but to my great dissapointment I soon was aware that some body had been there before me. »[1]

Ce problème faisait alors partie du quotidien des fouilleurs de la campagne romaine. Gavin Hamilton y est confronté d'un bout à l'autre de sa carrière. En 1775 par exemple, il confie à Charles Townley avoir « […] thrown away 500 crowns at Palo being all dug very properly already by Leo the tenth & others. »[2] Les sites de Roma Vecchia[3], de Nemi[4] ou de Genzano[5], offrent des déceptions comparables à l'antiquaire.

Le caractère répétitif de ces déconvenues ainsi que le travail de fouilleurs concurrents, pouvaient donner à Gavin Hamilton, dans des moments d'abattement, le sentiment que la riche réserve de marbres antiques renfermée par le sol du Latium allait bientôt s'épuiser. Les lettres du fouilleur insistent à plusieurs reprises sur ce sentiment[6]. Gavin Hamilton écrit ainsi à Charles Townley en 1776 : « Another year will very properly exaust the Campagna of Rome & prices will go very high. »[7]

Le nombre et la richesse des découvertes du fouilleur écossais[8] démentent cependant en partie ce discours, qui constitue probablement aussi une ruse de marchand. Les difficultés rencontrées par les fouilleurs dans leur recherche de sites vierges, bien que réelles, ne doivent pas faire oublier l'essentiel : au XVIIIème siècle en effet, de nombreux sites de la campagne

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°156. « J'ai inauguré la saison à Anagni ou plutôt Villa Magna où j'ai trouvé de magnifiques ruines mais à ma grande déception je me rendis rapidement compte que quelqu'un y était passé avant moi. »
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°104. « […] gaspillé 500 couronnes à Palo le site ayant déjà été entièrement fouillé avec soin par Léon X et d'autres ».
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°116.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°130 et 137.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170.
[6] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°123 et 139.
[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°132. « Une année de plus épuisera la campagne de Rome et les prix augmenteront fortement. »
[8] Voir par exemple : Annexes, I.

romaine demeuraient encore largement inexplorés. Malgré ses craintes, Gavin Hamilton eut ainsi la possibilité d'en découvrir jusqu'à la fin de sa carrière[1].

La correspondance de l'artiste témoigne de l'assiduité et de la constance avec laquelle il recherchait ces « Cava Vergine »[2], véritables graals des fouilleurs. Cette tendance explique par exemple l'attirance de Gavin Hamilton pour les sites boisés. La présence d'arbres sur une parcelle prouvait qu'elle n'avait pas été fouillée depuis longtemps. Plus les arbres semblaient vieux, plus l'espoir était grand[3]. L'antiquaire écossais semble avoir fouillé à plusieurs reprises sur de tels sites. En 1773, il écrit à Charles Townley : « I shall begin in a couple of weeks to dig the wood joining to this building wich is all Cava Vergine »[4], puis en 1774 à propos de fouilles entreprises à la Villa Fonseca : « […] we soon begin to demolish the orange garden wich promises to be Vergine »[5] et enfin en 1792 : « I have just begun another Cava near that of the Pasqualona … It is a wood and consequently Cava Vergine, […] »[6]

Gavin Hamilton ne se limitait cependant pas à entreprendre des fouilles sur des sites n'ayant jamais été explorés. Il était parfois nécessaire de revenir fouiller un site à la recherche de fragments manquant de statues précédemment découvertes[7]. Mais l'artiste écossais pouvait aussi être attiré sur un site par la renommée des œuvres qui y avaient été trouvées par d'autres. En 1773, il écrit ainsi à Lord Shelburne : « I propose soon to begin a great undertaking at the antient port of Antium, wich I hope will afford work for next winter & where I have sufficient reason to hope for something truely magnificient, being the spot where the Fighting Gladiator, the Apollo of the Belvedere & other sublime pieces of sculptour have been found. »[8] Souvent une telle décision était motivée par l'idée que ses prédécesseurs n'avaient pas travaillé

[1] À l'image notamment du forum du site de Gabies.
[2] L'expression est utilisée à plusieurs reprises par Gavin Hamilton pour désigner un site n'ayant jamais été fouillé (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°73).
[3] Les bois d'oliviers, arbres doués d'une grande longévité, étaient particulièrement recherchés (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 204). Notons cependant que la présence d'un bois n'assurait pas toujours le succès d'une fouille. Gavin Hamilton trouve ainsi le site de Nemi déjà fouillé bien que recouvert par un bois (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 112).
[4] Ibidem. « Je vais commencer dans deux semaines à fouiller le bois adjacent à ce bâtiment qui est entièrement vierge ».
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°82. « […] nous allons rapidement commencer à détruire le jardin d'orangers qui promet d'être vierge. »
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°290. « Je viens de commencer une autre fouille près de Pasqualona … C'est un bois et donc vierge de fouilles, […] »
[7] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1 lettres n°82 et 114. Cette entreprise était complexe et souvent infructueuse.
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°62. « Je me propose bientôt de commencer une grande entreprise sur le site de l'ancien port d'Antium, qui je l'espère fournira du travail pour l'hiver prochain et où j'ai des raisons d'espérer trouver quelque chose de véritablement magnifique, ce site étant l'endroit où furent trouvés le Gladiateur combattant, l'Apollon du Belvédère et d'autres sublimes sculptures. »

convenablement. Des œuvres pouvaient leur avoir échappé. Le fouilleur écrit par exemple à Charles Townley en 1791 à propos du site de Fontana Massarola : « I propose doing justice to this interesting spot wich has never yet been dug properly. »[1] Une telle affirmation suppose de la part du fouilleur écossais une confiance en la supériorité de ses méthodes sur celles de ses prédécesseurs et de certains de ses contemporains.

4 : « The pleasing story of old times ».

Quels que soient ses objectifs, le fouilleur se devait donc de se renseigner sur l'histoire du site qu'il s'apprêtait à explorer. À une époque où aucun registre ne gardait précisément la trace de l'emplacement des sites fouillés par le passé et des découvertes y ayant été faites[2], la source d'information la plus fiable était souvent la mémoire des populations locale, ou, pour des fouilles encore récentes, celle des entrepreneurs eux-mêmes. Plusieurs questions essentielles pouvaient ainsi parfois trouver une réponse. Le site avait-il déjà été fouillé ? Si oui, quelles zones avaient-elles été explorées ? Quelles œuvres y avaient été découvertes ? Enfin, quelles avaient été les méthodes employées ?

La correspondance de Gavin Hamilton témoigne de son recours à la mémoire des populations vivant à proximité des sites qu'il avait identifié comme potentiellement intéressants. Dans une lettre datée de mai 1779, l'artiste, décrivant le début de ses fouilles à la Villa d'Hadrien, mentionne les démarches qu'il fit auprès de la population de Tivoli pour obtenir des informations sur les fouilles qui avaient été menées par Francesco Lolli dans le Pantanello en 1724[3] : « I endeavoured to know of different people at Tivoli if Lolli had finished his cava or if part remaind untouched. Various were the answers of those who knew nothing but by tradition, but nothing satisfactory coud be learnd. »[4] Les informations obtenues auprès de la population n'étaient donc pas toujours précises. Plus l'époque des fouilles sur lesquelles on se renseignait était éloignée, plus le souvenir s'en estompait dans la mémoire collective. Ce passage montre

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°274. « Je me propose de faire justice à ce site intéressant qui n'a jamais été fouillé convenablement. »

[2] Au début du siècle Joseph Addison remarque qu'aucun registre ne répertorie les sites dont proviennent les statues présentées dans les collections romaines (voir : Addison, *Remarks on Several Parts of Italy*, 1753, p. 196). Le renforcement du contrôle des fouilles par les autorités à l'époque de Gavin Hamilton permit à une meilleure documentation des sites fouillés de se développer notamment sous la forme des licences de fouilles en partie conservées et des rapports exigés par la législation (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 8). Il n'en demeure pas moins que l'information sur les fouilles entreprises par le passé devait demeurer rare.

[3] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 156.

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161. « Je m'efforçai d'apprendre de différentes personnes à Tivoli si Lolli avait terminé sa fouille ou si une partie du site demeurait vierge. Les réponses de ces gens qui ne savaient rien que par tradition furent diverses, mais rien de satisfaisant ne put être appris. »

cependant bien la peine que le fouilleur se donnait pour recueillir toute indication utile auprès des habitants des villages situés à proximité des sites sur lesquels il avait jeté son dévolu[1].

Des informations précieuses pouvaient en effet être obtenues auprès des habitants de la campagne romaine. Plus loin dans la même lettre, Gavin Hamilton décrit l'aide qui lui apporta Giovanni Battista Piranesi en lui amenant le dernier témoin des fouilles de Francesco Lolli encore vivant à Tivoli, rencontré par hasard par l'artiste italien alors qu'il assistait à une messe non loin de là. Le vieil homme, un dénommé « Centorubie », apporte au fouilleur écossais des informations précises sur les zones fouillées par l'ancien propriétaire de la parcelle, ce qui relance l'entreprise de Gavin Hamilton alors dans une impasse : « After the old gentleman was refreshd we sett out for Pantanello & in our way heard the pleasing story of old times. A quarter of an hour brought us to the spot. Centorubie pointed out the space already dug by Lolli & what remained to be dug on this occasion, which was about two thirds of the whole. »[2] Giovanni Battista Piranesi et sa connaissance intime de la Villa d'Hadrien qu'il arpentait depuis 1741[3] jouèrent donc un rôle essentiel dans l'heureuse obtention de cette information. L'artiste italien fut associé à ses fouilles par Gavin Hamilton et récupéra un nombre important de fragments dont le fouilleur écossais n'avait pas usage[4]. Si Gavin Hamilton tentait donc d'obtenir par lui-même des informations auprès des populations locales, il savait aussi récompenser ceux qui lui venaient en aide dans cette entreprise.

Les populations voisines des sites qu'il envisageait de fouiller n'étaient pas sa seule source d'information. Comme nous l'avons déjà évoqué, Gavin Hamilton obtenait aussi des renseignements auprès d'autres fouilleurs. Dans une lettre datée de 1791 par exemple, l'artiste mentionne avoir eu une conversation avec un certain « Bellotti » à propos des antiques trouvés par ce dernier sur le site de Fontana Massarola qu'il envisageait de fouiller à son tour[5]. De tels renseignements, fournis par le fouilleur lui-même et donc sûrement plus précis que le

[1] Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161. « Après que le vieux monsieur se soit rafraîchit nous nous dirigeâmes vers le Pantanello et sur le chemin entendîmes la plaisante histoire des temps anciens. Nous y fûmes en un quart d'heure. Centorubie désigna les endroits qui avaient déjà été fouillés par Lolli et ce qu'il restait encore à fouiller, ce qui représentait à peu près les deux tiers de la surface totale. »
[3] Son passage à la Villa à cette date est attesté par un graffiti de sa main retrouvé sur place (voir : Lavagne, « Notes pour une Histoire des fouilles de la Villa d'Hadrien. Cardinaux, antiquaires et archéologues », in Mosser et Lavagne, *La Villa d'Hadrien*, 2002). L'artiste en réalisa de plus de nombreuses vues et même un plan d'une grande précision sur lequel apparaît la zone marécageuse du Pantanello (voir : Macdonald et Pinto, *Hadrian's Villa ans its Legacy*, 1995, pp. 229-265).
[4] Ce qui permit à Giovanni Battista Piranesi de développer son activité de marchand d'antiques en produisant de nombreuses œuvres composites (voir : Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, chapitre 4).
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°274.

souvenir des populations locales, devaient être particulièrement précieux. La concurrence et les inimitiés pouvant exister entre fouilleurs en limitaient cependant certainement l'accès.

5 : « Trials », inspection du terrain et sondages.

L'obtention d'informations auprès d'autres fouilleurs et de la population locale, bien qu'essentielle, ne constituait pas la dernière étape de la prospection. Rien ne pouvait en effet remplacer l'évaluation des potentialités de la parcelle par le fouilleur la parcourant et le sondage des zones identifiées comme prometteuses.

Une fois un site identifié comme susceptible de renfermer des antiques, Gavin Hamilton se livrait sur place à un repérage des zones d'intérêt et à une évaluation des moyens nécessaires pour les fouiller. Après s'être renseigné auprès des habitants de Tivoli, l'antiquaire écossais retourne ainsi sur le site qu'il envisage de fouiller : « In this dilemma I returned to Pantanello to look over my fragments & take a survey of the lake surounded on all sides with high ground & no hopes left of draining it but by a deep channel so as to carry off the water to the river Anio. »[1]

Gavin Hamilton ne se fiait néanmoins pas qu'à son regard exercé. Avant d'entreprendre la fouille d'un site il employait systématiquement ses ouvriers à sonder le terrain. Cette opération permettait à l'artiste écossais de localiser avec précision les zones vierges[2], d'estimer la qualité des œuvres encore présentes[3] et d'imaginer le plan et la nature des structures enfouies[4]. La nature précise de ces sondages nous échappe cependant. Il faut probablement imaginer des fosses de diamètre relativement modeste étant donné le nombre de « trials » que Gavin Hamilton déclare faire réaliser à ses équipes[5] et le temps réduit que ce travail leur demande[6]. Cette pratique est en tout cas ancienne et attestée dans le Latium au début du siècle par le journal de Joseph Addison[7]. Les sondages réalisés sous la direction de l'artiste

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161. « Ce dilemme à l'esprit je retournai à Pantanello pour regarder mes fragments et inspecter le lac bordé de tous côtés par une élévation, le seul espoir de l'assécher résidait dans le creusement d'un canal profond pour conduire l'eau jusqu'à la rivière Anio. »

[2] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°290. On peut aussi relever dans la correspondance du fouilleur de nombreux exemples de sondages l'ayant conduit à abandonner l'idée de fouiller un site déjà entièrement exploré ou simplement pauvre en marbres (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°81, 116, 141, 170 et 296).

[3] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°106.

[4] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°109.

[5] Gavin Hamilton déclare presque systématiquement faire de nombreux sondages sur les sites qu'il prospecte (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°116 et 290).

[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°106. Gavin Hamilton déclare avoir réalisé trois sondages en quelques heures avec trente hommes.

[7] Addison, *Remarks on Several Parts of Italy*, 1753, p. 195.

écossais pouvaient se limiter à quelques essais si un résultat concluant était rapidement obtenu[1] ou si le site ne présentait manifestement pas d'intérêt[2]. Dans le cas contraire, Gavin Hamilton savait faire preuve de persévérance[3] et pouvait ordonner à ses équipes de pousser le travail plus avant. Carlo Féa décrit par exemple une longue campagne de sondage dans son article sur les fouilles de Gabies publié dans l'*Antologia Romana* en 1792 : « Tastando in varie parti il signor Hamilton quasi sempre ha trovati i muri delle case, e i pavimenti di varie maniere ; ma secondo le regole degli scavi, osservò che già vi era stato cavato altra volta, e tolte, se vi erano, statue, ed altre cose antiche : e chisa, che quì non siano state trovate le iscrizioni mentovate dal Ligorio ? Finalmente seguitando a tastare trovò la rovina vergine, e ricca di cose stimabili in statue grandi, […] »[4]

Le parallèle établis par Joseph Addison entre les sondages effectués par les fouilleurs romains et les méthodes de prospection des mineurs britanniques[5] nous renseigne sur la genèse de cette pratique probablement transposée du domaine de l'exploitation des ressources minières à celui de la recherche des vestiges de l'Antiquité. Notons de plus que la démarche des sciences expérimentales qui se développent au XVIIIème siècle présente des points communs avec ce que Gavin Hamilton désigne comme ses « trials »[6].

Si comme nous le verrons bientôt l'antiquaire écossais n'était pas présent en permanence sur ses chantiers, il semble cependant avoir pris lui-même en charge l'essentiel du travail de

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°106.

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°141.

[3] La persévérance du fouilleur est soulignée dans plusieurs articles de presse contemporains de ses fouilles. Le *Diario Ordinario del Chracas* écrit par exemple en février 1774 : « Intrapresasi tempo fa con le debite licenze nel territorio di Civita Lavinia da Monsieur Hamilton una cava di antichità, la medissima dopo molto lavoro non produceva se non che tenui invenzioni e riscontratasi quasi in stato di essere abbandonata, ma niente abbatuto d'animo il coraggioso investigatore, proseguendo gli scavi, gli è riuscito di scoprire una camera sotteranea […] » (voir: Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, pp. 211-322). « Une fouille entreprise il y a longtemps avec les autorisations adéquates dans le territoire de Civita Lavinia par Monsieur Hamilton, après beaucoup de travail, ne produisait que des trouvailles ténues et se trouvait presque en état d'être abandonnée, mais en aucun cas abattu, le courageux investigateur, continuant les fouilles, réussit à découvrir une chambre souterraine [...] »

[4] Féa, « Antichita », *Antologia Romana*, mars 1792, vol. 18, n°40, pp. 313-317. « Sondant à différents endroits Monsieur Hamilton a presque toujours trouvé les murs des maisons ainsi que les pavements de diverses manières ; mais selon les règles des fouilles, il observa qu'elles avaient déjà été fouillées, et qu'on en avait retiré, s'il y en avait, les statues et autres choses antiques : et qui sait, peut-être y avait-on trouvé les inscriptions mentionnées par Ligorio ? Finalement, en continuant à sonder, il trouva des ruines vierges, et riches de choses estimables en statues de grande taille, […] »

[5] « They pay according to the dimensions of the surface they are to break up, and after having made essays into it, as they do for coal in England, they rake into the most promissing parts of it, … » Addison, *Remarks on Several Parts of Italy*, 1753, p. 195. « Ils paient en fonction de la dimension de la surface qu'ils vont fouiller et après y avoir fait des essais, comme pour le charbon en Angleterre, ils en ratissent les parties les plus prometteuses… »

[6] Les sondages sont le plus souvent désignés ainsi dans la correspondance de Gavin Hamilton. Le terme italien « taste » est aussi utilisé (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°141).

prospection. L'inspection et le sondage des parcelles prometteuses, ultime étape de ce travail, étaient probablement toujours réalisés sous sa direction. Dans une lettre à Charles Townley l'artiste écrit : « In short, vexed & dissapointed, I removed thirty men to a new spot wich by the ruin underground forms a kind of bason. Having but a few hours to stay I made trials in three different places of this ruins & in one of wich we found a fine hand holding something wich I doe not understand. However, the indizio is good & like an able general I gathered all my forces to this spot & <will> if possible finish this campain with some great stroke. »[1] Bien que pressé par le temps, Gavin Hamilton n'imagine donc pas de laisser à ses seuls ouvriers la responsabilité de cette opération essentielle à garantir que des sommes importantes ne soient pas investies sur un chantier stérile.

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°106. « En bref, contrarié et déçu, je déplaçai trente hommes vers un nouveau site auquel les ruines ensevelies donnent la forme d'une cuvette. Ne pouvant rester que quelques heures je fis des sondages en trois différents points de ces ruines en l'un desquels nous trouvâmes une belle main tenant quelque chose que je n'arrive pas à interpréter. L'indice était cependant prometteur et à l'image d'un bon général je rassemblai toutes mes forces sur ce site et finirai si possible cette campagne sur un grand coup. »

B : Négociations avec les propriétaires et licences de fouille, les prérequis légaux.

L'étude des méthodes de prospection employées par Gavin Hamilton nous a conduit à prendre quelques libertés avec l'ordre chronologique des étapes précédant la fouille à proprement parler. Après avoir repéré un site prometteur mais avant de pouvoir y pratiquer des sondages, le fouilleur devait en effet obtenir une licence de fouille et l'accord du propriétaire de la parcelle. Cette étape incontournable du travail de tout fouilleur dans la Rome de la seconde moitié du XVIIIème siècle exigeait de véritables talents de négociateur.

1 : La législation.

Jusqu'au milieu du XVIIIème siècle les fouilleurs avaient souvent été les employés des propriétaires des parcelles fouillées. La situation évolue autour des années 1760 qui voient une génération de fouilleurs professionnels prendre en charge l'essentiel des fouilles menées dans le Latium[1]. Les relations entre propriétaires et fouilleurs s'en trouvent radicalement modifiées. La responsabilité de l'obtention de la licence de fouille auprès des autorités passe du propriétaire au fouilleur qui se voit en outre obligé de négocier préalablement avec ce dernier le droit de fouiller sur ses terres.

Fouilleur professionnel et indépendant, Gavin Hamilton doit donc obtenir l'autorisation du propriétaire de la parcelle convoitée avant toute démarche auprès des autorités. Divers accords peuvent être conclus avec le propriétaire que la loi autorise à réclamer jusqu'à la moitié du produit des fouilles[2].

Une fois un compromis trouvé avec le propriétaire de la parcelle, restait à obtenir une licence de fouille. Des licences étaient requises par les autorités pontificales pour tous types de travaux menés sur le sol des États pontificaux. Les fouilles archéologiques n'étaient pas les seules concernées, toute construction d'importance ou encore tout prélèvement de matériaux de récupération était soumis à une telle obligation[3]. L'ensemble de ces autorisations étaient délivrées avant 1750 par les Maestri delle Strade. La responsabilité de l'attribution des licences relatives à l'excavation d'antiquités devient après cette date la prérogative exclusive du Cardinale Camerlengo après consultation du Commissario delle Antichità e Cave di Roma[4].

---

[1] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 17.
[2] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 25.
[3] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 17.
[4] Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 20-22.

La politique d'attribution des licences de fouille était généreuse dans la seconde moitié du XVIIIème siècle. Une demande était rarement rejetée et cette situation explique la rareté des fouilles clandestines sur la période[1].

Les licences de fouilles n'étaient cependant pas dénuées de tout caractère contraignant. Un certain nombre d'obligations étaient imposées aux fouilleurs. On distinguait tout d'abord la licenza di pozzolana, qui autorisait son titulaire à fouiller une parcelle délimitée, de la licenza generale di scavo d'antichità qui permettait à son détenteur de fouiller à sa guise dans des régions entières voire même dans l'ensemble des États pontificaux[2]. Gavin Hamilton semble uniquement s'être vu accordé des licences du premier type. Les responsabilités du fouilleur étaient clairement définies par ces documents. Une autorisation écrite du propriétaire du terrain était par exemple requise, le fouilleur ne pouvait creuser à proximité de lieux sacrés, de cimetières, d'enceintes, de canalisations ou de routes, le Commissario delle Antichità devait pouvoir visiter le site et le fouilleur suivre ses éventuelles indications, la destruction de vestiges sans autorisation préalable était interdite, si cette autorisation était obtenue des dessins des vestiges devaient être réalisés[3], toutes les découvertes devaient être rapportées au Commissario delle Antichità[4], aucune ne pouvait être transportée ou vendue sans son accord et les spécialistes nommés par ce dernier devaient être autorisés à prendre des mesures des œuvres découvertes sur le site[5]. Notons de plus que le fouilleur était responsable de remettre le terrain à son propriétaire dans l'état dans lequel il lui avait été confié. Les cultures devaient notamment être respectées[6] et tout éventuel dédommagement était à sa charge.

La législation fixait enfin les règles de partage du produit des fouilles. Au XVIIIème siècle, les trouvailles, ou leur équivalent monétaire, étaient partagées équitablement entre le fouilleur et le propriétaire. Le Vatican, de son côté, disposait du droit d'acheter en dessous des prix du marché tout ou partie des œuvres découvertes. En règle générale seul un tiers des trouvailles était cependant réclamé par les autorités pontificales[7].

---

[1] Bignamini, *Archives and excavations*, 2004, chapitre 6.
[2] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 23. Robert Fagan obtint une licenza generale di scavo d'antichità dans les années 1790.
[3] Ces dessins ne semblent cependant presque jamais avoir été réalisés par les fouilleurs (voir : Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, chapitre 4).
[4] Ilaria Bignamini retranscrit une sélection de lettres envoyées par Gavin Hamilton à Giovanni Battista Visconti à cet effet (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 337-338).
[5] Pour une liste exhaustive de ces obligations voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, p.24.
[6] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°297.
[7] Pour une présentation des règles encadrant le partage des découvertes et de leur évolution voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 25.

2 : Diversité des pratiques.

Ce cadre législatif stable dissimule en fait la complexité des négociations avec les propriétaires et l'incertitude introduite par le droit de préemption du Vatican.

Gavin Hamilton semble avoir accordé beaucoup d'attention aux tractations engagées avec les propriétaires des parcelles qu'il désirait fouiller. En témoignent à la fois le fait qu'il les menait en personne[1] et le secret qu'il souhaitait préserver au moins autour des certaines d'entre elles[2]. Ces négociations étaient en effet une étape clé du métier de fouilleur pour qui il était essentiel que leur issue lui soit favorable. Certains interlocuteurs[3] du fouilleur écossais étaient bien sûr plus à même de défendre efficacement leurs intérêts que d'autres. Un homme riche et connaissant la valeur de sa parcelle aux yeux des fouilleurs pouvait coûter cher à convaincre. Ce fût par exemple le cas du duc Sforza Cesarini, propriétaire d'un terrain prometteur à Genzano : « I am now preparing for new discoveries in antiquity, & am in treaty for 3 different Cavas. […], the third is at Gensano on the banks of the lake of Nemi. This I hope to conclude before I return to Rome, tho it will cost me dear, as the proprietor is a rich man & not ignorant of the value of this spot. »[4]

Dans ces négociations parfois complexes l'intervention d'un intermédiaire pouvait faciliter la prise de contact avec les propriétaires et permettre la conclusion d'un accord. Deux personnages aussi différents que le cardinal Albani et le sculpteur Vincenzo Pacetti jouèrent ce rôle dans le cadre de négociations menées par Gavin Hamilton. Tous deux lui permirent de fouiller des sites exceptionnels, Monte Cagnolo pour le cardinal Albani[5] et les terres du prince Marcantonio Borghèse, dont Gabies, pour Vincenzo Pacetti[6]. Il était donc essentiel pour les fouilleurs d'entretenir un réseau de relations étendu. Une telle aide n'était bien entendu pas totalement désintéressée. Gavin Hamilton, bien qu'avec mauvaise volonté, se voit obligé de donner une statue de satyre provenant des fouilles de Monte Cagnolo au Cardinal. De même, le journal de Vincenzo Pacetti garde trace d'un cadeau offert par le fouilleur écossais en

[1] Deux lettres dans la correspondance de Gavin Hamilton indiquent qu'il rencontrait en personne au moins certains propriétaires lors de ces négociations (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°56 et 161).
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°66.
[3] Les propriétaires avec lesquels Gavin Hamilton eut à négocier étaient pour la plupart des institutions ecclésiastiques et des membres de l'aristocratie (voir : Annexes , IV).
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°56. « Je me prépare maintenant pour de nouvelles découvertes en matière d'Antiquité et suis en négociations pour trois différentes fouilles. […], la troisième est à Genzano sur les bords du lac de Nemi. J'espère conclure cette négociation avant de retourner à Rome, bien qu'elle me coûtera cher, le propriétaire étant un homme riche et connaissant la valeur de ce site. »
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°78.
[6] Cima, « Gavin Hamilton a Gabii. Gli scavi settecenteschi di Pantano Borghese ». In Campitelli, *Villa Borghese : storia e gestione*, 2005, pp. 43-55.

remerciement de son aide en octobre 1792 : « Ho ricevuto da Mr Hamilton alcuni frammenti ritrovati Pantano nella Città di Gabbio, in compenso di avergli procurato la Cava medesima di pantano ed altre Cave. »[1]

Les accords ainsi conclus étaient de natures variées. Une somme faisant office de loyer pour l'occupation du terrain devait d'abord être versée au propriétaire par le fouilleur[2]. Elle semble avoir varié en fonction de la surface de la parcelle[3]. La part des découvertes revenant au propriétaire, quant à elle, pouvait lui être payées sous la forme d'une somme d'argent[4] ou bien de statues antiques découvertes[5]. Il semble qu'un montant convenu avant même le début des fouilles ait parfois été versé par Gavin Hamilton aux propriétaires en échange du renoncement de ces derniers aux trouvailles éventuelles : « I have just now bought my chance of a cavo at Palo & have paid Monsig. Lofredo five hundred crowns for my liberty. »[6] L'objet de la négociation lui aussi pouvait varier. Si l'artiste écossais négociait le plus souvent pour obtenir uniquement le droit de fouiller une parcelle, son accord avec le prince Marcantonio Borghèse dans les années 1790 l'autorisait à fouiller partout sur les vastes terres de l'aristocrate romain : « I have lately had the good fortune to obtain a favour of the Prince Borghese that never yet has been granted to any person. This is nothing less than the faculty of digging where I please in his grounds. »[7] Cet accord exceptionnel n'allait pas sans contreparties. Le Prince semble avoir joui d'un droit de préemption sur les découvertes du fouilleur[8]. L'essentiel des œuvres découvertes à Gabies entrèrent ainsi dans ses collections[9].

Un accord passé avec un propriétaire ne mettait pas définitivement le fouilleur à l'abri de tout revirement de situation. Si le propriétaire venait à mourir son héritier pouvait revenir sur ses

---

[1] Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, p. 322. « J'ai reçu de Monsieur Hamilton certains fragments retrouvés à Pantano dans la ville de Gabies, en échange de lui avoir procuré la fouille de Pantano en question ainsi que d'autres fouilles. »
[2] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 201.
[3] Addison, *Remarks on Several Parts of Italy*, 1753, p. 195.
[4] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°132.
[5] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°77.
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°84. « Je viens juste d'acheter l'opportunité de fouiller un site à Palo et ai payé monseigneur Lofredo cinq-cents couronnes pour ma liberté. » Une telle phrase est cependant sujette à interprétation.
[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°274. « J'ai récemment eu la bonne fortune d'obtenir du prince Borghèse une faveur qui n'a jamais été accordée à personne. Il ne s'agit de rien de moins que de la possibilité de fouiller où je le désire sur ses terres. »
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 52.
[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°286. Certaines œuvres découvertes à Gabies semblent cependant ne pas avoir été acquises par le Prince (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°297).

engagements et obliger le fouilleur à abandonner un chantier parfois déjà bien engagé. Les fouilles de Gavin Hamilton à Ostie eurent à souffrir d'une telle situation en 1776[1].

Une solution efficace pour éviter le partage du produit des fouilles avec un propriétaire et les incertitudes liées aux relations avec ce dernier était d'acheter la parcelle que l'on désirait fouiller. Gavin Hamilton eut plusieurs fois recours à cette stratégie[2] et fit par exemple l'acquisition d'un petit terrain dans les ruines de la Villa d'Hadrien[3]. Le coût représenté par l'achat d'une parcelle et le désir de nombre de propriétaires de conserver la possession de leur terrain rendaient cependant cette opération exceptionnelle.

Des litiges pouvaient de plus aussi survenir avec les propriétaires des terrains adjacents à la parcelle fouillée. Domenico de Angelis demanda ainsi à Gavin Hamilton une compensation financière pour le passage à travers ses terres des eaux drainées du Pantanello de la Villa d'Hadrien. L'antiquaire écossais refusa et porta l'affaire en justice où il eut gain de cause[4]. Son chantier fut cependant stoppé quelques mois, le temps de la procédure.

Ajoutons enfin que les relations avec les propriétaires n'était pas le seul facteur d'incertitude avec lequel les fouilleurs devaient composer. Il leur était en effet impossible de prévoir quelle serait la part prélevée par le Vatican sur le produit de leurs fouilles. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point. Notons cependant dès à présent que la fréquence du prélèvement par les autorités d'un tiers des découvertes ou de son équivalent monétaire est attesté par la correspondance de Gavin Hamilton[5].

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°118, 122 et 123. Il semble cependant que Gavin Hamilton put par la suite continuer à fouiller sur le site d'Ostie.
[2] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°64 et 127.
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°65. Le fouilleur écossais déclare à Charles Townley que sa parcelle est située à proximité de l'endroit où les centaures Furietti avaient été découverts en 1736. Le terrain, d'une dimension de 30 pieds carrés, lui fut cédé pour 57 couronnes.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161.
[5] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°49 et 50.

C : « My Caporale with his Myrmidons »[1], les équipes d'ouvriers de Gavin Hamilton.

Une fois un site prometteur repéré et l'autorisation d'y fouiller obtenue, Gavin Hamilton pouvait y entreprendre des opérations de sondage et de fouille. Afin de les mener à bien, il lui était indispensable de disposer d'une main d'œuvre abondante et organisée. Des dizaines de mètres cubes de terre devaient en effet être déplacés, des statues de marbre parfois extrêmement lourdes extraites et plusieurs chantiers pouvaient être menés simultanément[2]. Tout ouvrier ne pouvait de surcroit pas faire l'affaire. La recherche de marbres antiques n'était pas une entreprise ordinaire. Les ouvriers employés sur les chantiers de Gavin Hamilton devaient notamment posséder l'expérience nécessaires pour sortir les œuvres de terre sans les endommager. En contact régulier avec des antiques s'échangeant contre des sommes considérables sur le marché, ils devaient enfin mériter la confiance du fouilleur.

1 : « My Aquilani », origine du recrutement et hiérarchie.

Aux vues de ces considérations il n'est donc pas étonnant que Gavin Hamilton ait prêté attention à la qualité du recrutement de ses ouvriers. Le fouilleur exprime d'ailleurs clairement cette exigence dans le compte-rendu des fouilles menées à la Villa d'Hadrien qu'il fait parvenir à Charles Townley : « I […] hastned out the best diggers I coud get & set to work […] »[3]

La stabilité du recrutement, propice au développement de l'expérience des ouvriers et à l'établissement d'une relation de confiance, était probablement recherchée par l'artiste écossais. Quoi qu'il en soit, Gavin Hamilton semble avoir essentiellement employé des ouvriers originaires de L'Aquila dans les Abbruzes[4]. En témoigne notamment l'utilisation du terme d'« Aquilani » par l'antiquaire pour désigner les ouvriers travaillant sur ses chantiers[5]. Une centaine de kilomètres séparant L'Aquila de Rome, ces ouvriers étaient mobilisés pour une période donnée sur les chantiers du fouilleur qui pouvait dans cet intervalle les répartir comme bon lui semblait dans la campagne romaine[6]. Suivait ensuite pour eux une période de repos à L'Aquila[7].

---

[1] L'expression est utilisée par Gavin Hamilton pour désigner les ouvriers travaillant sur ses chantiers (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°115).
[2] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°45. Voir aussi : Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 35-37.
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161. « Je […] rassemblai les meilleurs fouilleurs que je pus trouver et me mis au travail […] »
[4] La correspondance de l'artiste ne permet cependant pas de l'établir pour les années 1790.
[5] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°114.
[6] En 1775, Gavin Hamilton répartit par exemple ses hommes entre les sites de Palo et d'Ostie, faisant évoluer leur distribution en fonction des besoins (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°96 et 100).
[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°83.

Gavin Hamilton mobilisait pour ses fouilles des équipes particulièrement nombreuses. L'artiste rassemble une équipe de quarante ouvriers pour la campagne de 1769 dans le Pantanello de la Villa d'Hadrien[1]. Quarante hommes sont aussi employés à Ostie au plus fort des fouilles de 1775[2] et en 1776 quarante-deux ouvriers travaillent sur le site de Nemi[3]. Notons que Johann Joachim Winckelmann déclara n'avoir observé que huit ouvriers travaillant dans les ruines de Pompéi lors d'un voyage à Naples au début des années 1760[4]. Sur certains sites, les équipes de Gavin Hamilton pouvaient cependant bien sûr être plus réduites. Cinq hommes travaillent ainsi à Gabies dans la « tenuta di Castiglione » en 1777[5].

La nature sensible du travail réalisé par les ouvriers de Gavin Hamilton ainsi que la taille des équipes engagées sur ses chantiers rendaient nécessaire leur encadrement hiérarchique[6]. La correspondance de l'artiste évoque à plusieurs reprises le rôle joué par des « corporals » responsables des ouvriers et dirigeant la marche des chantiers en son absence. La structure hiérarchique de ses équipes pouvait se résumer ainsi : « 40 Aquilani sett to work with two Corporals & a Superintendent. »[7] L'identité et la fonction de ce « Superintendent », qui n'est évoqué qu'une seule fois dans la correspondance du fouilleur écossais, ne sont cependant pas claires. Si ce personnage est peut-être le premier des « corporals », ce terme pourrait aussi être utilisé par l'antiquaire pour décrire sa propre fonction. Quoi qu'il en soit les « corporals » jouaient un rôle essentiel de direction des travaux d'excavation et d'intermédiaires avec Gavin Hamilton à qui ils fournissaient des rapports fréquents et qui leur confiait ses instructions[8]. Leur compétence était un facteur déterminant de la réussite d'un chantier de fouilles[9].

Cet encadrement hiérarchique des équipes de Gavin Hamilton n'empêchait pas le fouilleur de prêter attention à ses ouvriers. L'artiste prend ainsi en compte l'évolution de leur moral dans son compte rendu des fouilles du Pantanello de la Villa d'Hadrien : « This story gave new light & new spirits to the depressed workmen. A butt of the Cannonico's best wine was taken by

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°100.
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°129.
[4] Winckelmann, *Recueil de lettres*, 1784, p. 28.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°149. Le fouilleur semble cependant désirer en employer davantage sur ce site.
[6] L'emploi d'un vocabulaire militaire par Gavin Hamilton qui se compare par exemple à un général (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°106) et parle de ses équipes comme de « troupes » (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°146) révèle la conscience qu'avait l'artiste de cette nécessité.
[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161. « 40 Aquilani se mirent au travail avec deux caporaux et un superintendant. »
[8] II, C, 3.
[9] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 10.

assault. »[1] Gavin Hamilton n'était en effet pas coupé de ses hommes. En témoigne par exemple le fait qu'il rapporte à ses clients les surnoms donnés par ses ouvriers à certaines statues découvertes[2].

2 : Une supervision à distance ?

La question de l'encadrement des équipes employées par Gavin Hamilton pose le problème de la présence de l'artiste sur le terrain. Dans l'introduction de son ouvrage, Brendan Cassidy exprime très brièvement son avis sur la question. Pour lui, Gavin Hamilton ne se montrait que rarement sur ses chantiers[3]. William Macdonald et John Pinto expriment un avis radicalement différent en se fondant sur les compte rendus des fouilles de la Villa d'Hadrien envoyé par Gavin Hamilton à Charles Townley[4]. Pour eux, il était essentiel que le commanditaire des fouilles soit présent sur le terrain[5].

L'étude de la correspondance de Gavin Hamilton nous pousse à nuancer aussi bien le parti de Brendan Cassidy que celui de William Macdonald et John Pinto. Certes l'artiste n'était pas toujours présent sur ses chantiers, loin s'en faut, mais affirmer qu'il ne les fréquentait que rarement relève de l'exagération.

La présence de Gavin Hamilton lors de la phase de prospection et de négociation, nous l'avons vu, ne peut faire l'objet d'un débat. Ajoutons que l'artiste semble avoir accompagné ses « Aquilani » depuis Rome jusqu'aux sites sur lesquels il désirait commencer la saison de fouilles : « I expect my men in a day or two & my next letter will probably be from Nemi or Albano with news from that quarter, tho my prospect is reather a gloomy one. »[6]

La question de la présence de l'artiste sur ses chantiers ne se pose donc que pour la suite des opérations. Les fouilles menées par Gavin Hamilton étaient en effet des entreprises de longue

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161. Gavin Hamilton fait référence à l'intervention de « Centorubie ». « Cette histoire donna un nouvel entrain aux ouvriers déprimés. Un tonneau du meilleur vin de Canonico fut pris d'assaut. »

[2] Le torse de Discobole identifié par Gavin Hamilton à un Diomède (voir : Annexes, I, n°91) est par exemple surnommé par ses ouvriers « il gobbo » ou le bossu (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°117). Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°310.

[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 51.

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161.

[5] Macdonald et Pinto, *Hadrian's Villa ans its Legacy*, 1995, p. 295.

[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°139. « J'attends mes hommes dans un jour ou deux et ma prochaine lettre vous sera probablement envoyée de Nemi ou d'Albano avec des nouvelles de cette zone, bien que mes perspectives y soient plutôt mauvaises. »

haleine[1]. Parallèlement à son activité de fouilleur l'artiste devait s'assurer de la bonne marche de son commerce dont l'épicentre était la ville de Rome. Il lui était donc impossible de rester avec ses équipes tout au long de la saison de fouilles. Lorsqu'il était loin de ses chantiers cependant, Gavin Hamilton ne cessait pas d'avoir la main sur le travail de ses ouvriers. Des rapports précis de ses « corporals », concernant notamment les marbres récemment exhumés et le lieu exact de leur découverte[2], lui étaient régulièrement rendus et permettaient probablement à l'antiquaire écossais d'orienter à distance les travaux entrepris. Notons que ces rapports lui étaient au moins parfois rendus en personne par ses « corporals » qui venaient pour se faire le retrouver à Rome. En 1778 par exemple, Gavin Hamilton conclut une lettre destinée à Charles Townley de la manière suivante : « My Corporals are now come into the room from Ostia so that I must conclude this abruptly […] »[3] Ces visites des « corporals » à leur employeur étaient aussi pour eux l'occasion de lui apporter quelques fragments remarquables récemment découverts : « My Caporale brought me the other day part of a leg with the knee, divine. »[4] L'artiste supervisait donc bien ses chantiers en partie à distance.

Cela dit, Gavin Hamilton paraît avoir considéré comme essentiel de se rendre régulièrement sur place. En novembre 1773, l'artiste se plaint par exemple de se voir éloigné de ses fouilles par ses affaires : « […] & have done a great deal of business in so much that I had no time even to see my Cava. »[5] Il faut dire que la chaîne qui lui faisait parvenir jusqu'à Rome des nouvelles fraiches de ses chantiers, si efficace qu'elle ait été, pouvait parfois laisser le fouilleur sans nouvelles : « I have no news from Ostia since last week. »[6] Les rapports, si précis qu'ils aient pu être, ne remplaçaient de plus probablement pas parfaitement la réalité du terrain.

[1] II, C, 4. La saison des fouilles s'étendait sur une bonne partie de l'année.

[2] Les rapports rendus à Gavin Hamilton lui fournissaient suffisamment d'informations pour lui permettre de décrire avec précision à ses clients l'iconographie, l'état de conservation et le lieu de découverte précis de statues qu'il n'avait jamais vu (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°76 et 81). Ces descriptions permettent même à Gavin Hamilton d'avancer en mai 1774 une datation pour les statues découvertes à Ostie dont il n'avait alors vu qu'un exemplaire (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°81). De tels rapports ne pouvaient lui être rendus que par des « corporals » expérimentés et familiers de l'art antique.

[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°152. « Mes caporaux arrivés d'Ostie viennent d'entrer dans la pièce et je dois donc conclure cette lettre de manière abrupte […] ». Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°156.

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°98. « Mon caporal m'a apporté l'autre jour un fragment de jambe avec le genou, divin. » Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, n°102.

[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°66. « […] et ai fait beaucoup d'affaires, à tel point que je n'ai même pas eu le temps de voir mon chantier de fouilles. »

[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°118. « Je n'ai pas de nouvelles d'Ostie depuis une semaine. »

Gavin Hamilton se rendait donc souvent sur ses chantiers[1] pour des durées pouvant aller de quelques heures[2] à quelques jours[3].

Mais Gavin Hamilton ne se contentait pas de visiter en coup de vent ses chantiers. Sa correspondance atteste qu'il s'installait parfois à proximité de ces derniers pour les diriger sans intermédiaire sur une période prolongée. En 1769, Gavin Hamilton prend par exemple ses quartiers à Tivoli pour superviser ses fouilles. Giovanni Battista Piranesi conduit ainsi « Centorubie » dans la demeure occupée par l'artiste écossais : « He was immediately conducted to my house at the Villa Michilli now the property of the Canonico Maderni. »[4] Depuis la maison de l'artiste, les trois hommes n'ont ensuite qu'à marcher un quart d'heure pour atteindre le site[5]. De même en 1775, Gavin Hamilton déclare à Charles Townley pouvoir l'accueillir dans le petit palais qu'il occupe à Palo pour superviser ses fouilles[6]. La même année il lui écrit : « I sett out to morrow to a Vigna near Grottaferrata & where I shall remain some time & vizet now & then my cavatori at the Villa of Domitian's nurse wich place I propose to search thorouly. »[7] En 1776, alors qu'il envisage de mettre un terme à ses activités de fouilleur, Gavin Hamilton déclare même vouloir poursuivre quelques petits chantiers pour le plaisir de la villégiature : « This done I have finished my labours under grownd, or at most may doe some little thing in the spring & autumn more for a Villeggiatura than any thing elce. »[8] Ces mots auraient-ils pu sortir de la plume d'un homme qui restait systématiquement éloigné de ses chantiers? Ajoutons enfin que Gavin Hamilton ne se contentait pas de visiter épisodiquement les chantiers auprès desquels il s'installait. Son implication dans leur direction transparait clairement dans sa lettre sur ses fouilles de 1769 à la Villa d'Hadrien[9]. L'antiquaire écossais était bien présent sur le terrain. En 1774 il écrit ainsi : « I dont remimber if I gave you an account

[1] Gavin Hamilton annonce par exemple son départ imminent pour ses chantiers dans les lettres suivantes : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°76, 96 et 141.
[2] Dans une lettre à Charles Townley datée de mai 1775, l'antiquaire écossais déclare n'avoir pu se rendre sur son chantier d'Ostie que pour quelques heures (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°106).
[3] Dans une lettre datée du 21 octobre 1776, Gavin Hamilton déclare partir dès le lendemain pour le site de Nemi (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°141). Le 29 octobre 1776, l'artiste dit à Charles Townley avoir quitté à l'instant le site de Nemi (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°142). Gavin Hamilton est donc resté une semaine sur place.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161. « Il fut immédiatement conduit dans ma maison à la Villa Michilli aujourd'hui propriété des Canonico Maderni. »
[5] Ibidem.
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°89.
[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°115. « Je pars demain pour un vignoble près de Grottaferrata où je vais demeurer un certain temps et rendre visite de temps à autre à mes fouilleurs à la villa de la nourrice de Domitien, site que je me propose de fouiller minutieusement. »
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°132. « Cela fait j'ai maintenant terminé mes travaux souterrains, je ne ferai tout au plus que quelques petites choses au printemps et à l'automne, plus pour la villégiature qu'autre chose. »
[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161.

of my success in a small Cava that I made three miles out of the gate of S. Giovanne, where I amused myself for about two weeks in the hot weather & where I was so lucky as to find […] »[1]

3 : « A very fine head », un vol sur les chantiers de Gavin Hamilton.

L'encadrement des ouvriers par leurs « corporals » et la présence régulière de Gavin Hamilton sur le terrain ne semblent pas avoir toujours empêché ces hommes de succomber à la tentation de quelques petits larcins. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que ces antiques s'échangeant à prix d'or sur le marché aient pu éveiller la convoitise des ouvriers probablement peu rémunérés[2] qui les mettaient au jour. Parmi l'abondante correspondance de l'artiste écossais, seule une lettre évoque l'existence de vols sur ses chantiers. Il demeure cependant difficile d'évaluer l'ampleur qu'a pu prendre un tel phénomène. Certes les ouvriers étaient bien encadrés et il devait être particulièrement difficile de faire sortir une œuvre en catimini des sites fouillés. Certes Gavin Hamilton devait chercher à employer des hommes de confiance. Mais il existait tout de même des moyens de dissimuler les œuvres découvertes et tout larcin réussi échappait au regard du fouilleur écossais comme il échappe aujourd'hui à celui de l'historien. Laissons ici la parole à Gavin Hamilton, les faits se déroulent en 1778 à Ostie : « The Affituario's men have been more fortunate than me for in making a hole in the ground for to drive a stake they fortunately drove the pickaxe against a very fine head which was given to Cardinal G. Fco Albani of whome I purchased it & is now in my possession. […] What vexes me is to think that this spot of ground was dug by me last year & the head must have been put aside with an intention to be caried off by some of my men, but as soon as the affittuario will permitt me I propose once more to open my trenches where I left off last year & search for the bust or statue which must be a precious one. »[3]

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°82. « Je ne suis pas sûr de vous avoir donné un compte rendu de mon succès dans un petit chantier que j'ai entrepris à trois miles de la porte San Giovanne, où je me suis amusé pendant près de deux semaines dans la chaleur et où j'ai eu la chance de trouver […] »

[2] Le salaire des travailleurs manuels dans la Rome du XVIIIème siècle était très bas. Un jardinier ou un ouvrier d'atelier n'étaient jamais payés plus de 15 à 20 baiocchi par jour soit moitié moins qu'un ouvrier français à la même époque. Il faut cependant remarquer que le coût de la vie était alors particulièrement bas à Rome, un pain s'échangeait contre 1 baiocco (voir : Andrieux, *La vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIIIème siècle*, 1962, chapitre 3).

[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°156. « Les hommes du locataire ont eu plus de chance que moi car en creusant un trou dans le sol pour y planter un pieu ils heurtèrent heureusement de leur pioche une très belle tête qui fut donnée au cardinal G. Fco Albani à qui je l'ai achetée et qui est maintenant en ma possession. […] Ce qui me contrarie le plus est de penser que j'ai fouillé cette parcelle de terrain l'année dernière et que la tête a dû être mise de côté par certains de mes ouvriers avec l'intention de l'emporter, mais dès que le locataire me le permettra je me propose d'ouvrir à nouveau mes tranchées là où je les avais laissées l'année dernière et de chercher le buste ou la statue qui doit être précieuse. »

Ce passage nous révèle une stratégie qui pouvait être employée par les ouvriers pour s'approprier certaines de leurs trouvailles. L'emploi d'un tel expédient implique cependant que le contrôle opéré par les « corporals » et probablement certains ouvriers limitait les possiblités de faire sortir une œuvre d'un chantier encore en cours.

4 : Le calendrier des fouilles :

L'étude des équipes employées sur les chantiers de fouilles de Gavin Hamilton nous a conduit à évoquer à plusieurs reprises la saisonnalité des fouilles menées par l'artiste. L'activité de ses ouvriers était en effet organisée en fonction d'un calendrier structuré par les contraintes imposées par le climat et l'omniprésence de la malaria dans les alentours de le ville éternelle.

De la fin juin au début du mois d'octobre, les « Aquilani » étaient renvoyés chez eux pour une période de repos. Le 5 juillet 1775, Gavin Hamilton écrit ainsi à Charles Townley : « We must now rest from our labours three months, […] »[1] Les températures élevées observées dans le Latium en cette saison devaient rendre particulièrement pénible le travail d'ouvriers exposés toute la journée durant aux attaques du soleil sur les chantiers. Les moissons estivales requéraient probablement aussi le retour de ces hommes sur leurs terres. La malaria devait enfin être un facteur déterminant de cette interruption des chantiers. La région de Rome en était en effet infestée à la saison chaude. Les voyageurs effectuant le trajet de Rome à Tivoli devaient durant ces mois traverser les campagnes d'une traite pour échapper au mal[2]. De même, William Patoun déconseille aux grands touristes de rester dans la région de Rome après la fin du mois de mai[3].

La malaria frappait certaines parties du Latium plus durement et sur une saison plus étendue que d'autres. Les plaines littorales étaient particulièrement touchées[4]. Gavin Hamilton n'aventurait par exemple pas ses équipes sur le site d'Ostie entre le début du mois de juin et la fin de l'automne : « During the time of the Mal Aria at Ostia, that is to say in the Autumn & month of June, I used to employ my men at Roma Vecchia. »[5] De manière générale, les sites

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°109. « Nous devons maintenant nous reposer de notre labeur pendant trois mois, […] » Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°83.
[2] Andrieux, *La vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIIIème siècle*, 1962, chapitre 1.
[3] Patoun, *Advice on Travel in Italy*, 1766 (voir : Ingamells, *A Dictionnary of British and Irish Travellers in Italy : 1701-1800*, 1997).
[4] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 204.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170. « Pendant la saison de la malaria à Ostie, c'est-à-dire en automne et au mois de juin, j'avais pour habitude d'employer mes hommes à Roma Vecchia. » Gavin Hamilton parle pour Ostie de ses quartiers d'hiver (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°87).

situés dans ces zones étaient fouillés en hiver et l'on essayait de se déplacer vers des sites moins risqués à mesure que l'été approchait.

Cette distribution des équipes d'ouvriers sur les chantiers en fonction des périodes de l'année n'était cependant pas immuable. Gavin Hamilton pouvait faire évoluer ses plans d'une année sur l'autre en fonction des variations du climat. En décembre 1778, il déclare ainsi à Charles Townley avoir profité d'un temps clément pour commencer ses fouilles à Ostie plus tôt qu'à son habitude : « I therefor decampd and tho too early for Ostia yet as the weather favoured us we are now there, […] »[1] Mais les conditions climatiques n'étaient pas la seule force susceptible de modifier le calendrier habituel de Gavin Hamilton. En 1777, l'artiste renvoie ainsi ses hommes à L'Aquila dès le début du mois de juin afin de leur faire explorer des vestiges situés à proximité de leur ville d'origine[2] qui suscitaient alors un intérêt croissant de la part des antiquaires[3].

Malgré ces précautions, le métier de fouilleur exposait Gavin Hamilton et ses équipes à un risque substantiel de contracter la malaria. Elle aurait d'ailleurs causé la mort de l'artiste écossais qui semble en avoir souffert de longues années durant[4].

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°156. « J'ai donc levé le camp et bien qu'il soit trop tôt pour Ostie, le temps nous étant favorable nous y sommes maintenant […] »
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°146.
[3] Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 47-48.
[4] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 195. Voir aussi par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°286.

D : La fouille.

S'il est possible de décrire avec quelque précision l'amont des fouilles de Gavin Hamilton, il est en revanche difficile d'appréhender ses méthodes de fouille à proprement parler. Les sources sont rares. Les articles contemporains des fouilles[1], de même que la correspondance du fouilleur lui-même, se concentrent essentiellement sur les œuvres découvertes. Rien ou presque ne transpire des méthodes ou des techniques employées pour les mettre au jour. À cela plusieurs raisons. On peut par exemple évoquer un mépris de la bonne société pour les détails matériels des fouilles, les priorités d'une correspondance destinée à des clients, le secret régnant autour des chantiers[2] ou bien une conscience encore balbutiante de l'importance des méthodes employées sur le terrain. C'est cependant peut-être ailleurs que notre ignorance trouve sa principale source. En effet, à une époque où l'archéologie ne s'était pas encore érigée en science, Gavin Hamilton ne documenta jamais ses fouilles.

1 : Préparer le terrain.

Avant de commencer la fouille à proprement parler, les équipes de Gavin Hamilton pouvaient avoir à faire face à divers obstacles. Des travaux de préparation du terrain, parfois lourds, devaient alors être entrepris. Deux exemples nous en sont fournis dans la correspondance de l'artiste.

En 1775 alors qu'il fouille pour la deuxième année consécutive à Ostie[3], Gavin Hamilton décide d'y explorer une zone située sous un petit bâtiment faisant probablement office de remise. Le fouilleur écossais doit trouver un arrangement avec le locataire du terrain. Une nouvelle remise est construite par ses ouvriers et l'ancienne détruite : « I have now returned to Ostia with all my forces & building a new capanna for the affittuario in order to be able to dig under the old one. »[4], « I was yesterday at Ostia to view my new capanna & see with pleasure the old one pulld down, under wich we hope to find at least another group […] »[5] Les équipes de Gavin Hamilton devaient donc être polyvalentes.

---

[1] Pour les articles des journaux romains du XVIIIème siècle mentionnant les fouilles de Gavin Hamilton voir : Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, pp. 318-322.
[2] II, E.
[3] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 36.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°104. « Je suis retourné à Ostie avec toutes mes forces et je construis une nouvelle remise pour le locataire afin de pouvoir fouiller en dessous de l'ancienne. »
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°106. « J'étais hier à Ostie pour inspecter ma nouvelle remise et voir avec plaisir l'ancienne démolie, j'espère découvrir en dessous au moins un autre groupe […] »

Mais les travaux préalablement nécessaires à la fouille d'un terrain pouvaient être bien plus lourds que la simple destruction d'une remise. Le récit des fouilles du Pantanello de la Villa d'Hadrien écrit par Gavin Hamilton à l'intention de Charles Townley en est un bon exemple[1]. L'antiquaire écossais et ses ouvriers y furent en effet confrontés à une imposante série de défis humains et techniques. Située au point le plus bas des terres appartenant à la Villa d'Hadrien, la zone désignée par les habitants de la région sous le nom de Pantanello était un lac à l'arrivée de Gavin Hamilton. Il fallut donc commencer par drainer l'eau qui y stagnait. L'entreprise n'était pas aisée. En 1724, Francesco Lolli avait dû après mains efforts renoncer à vider le plan d'eau dans son intégralité. Les ouvriers commencèrent par creuser des drains. Après un procès avec Domenico de Angelis, mécontent de voir les eaux évacuées traverser ses terres, on découvrit un émissaire antique. Restait à le dégager. Gavin Hamilton décrit dans sa lettre à Charles Townley la pénibilité du long travail auquel ses hommes s'attelèrent alors. Plusieurs semaines de labeur à la lumière des torches dans ce conduit rempli de boue et de serpents furent en effet nécessaires. Mais l'eau continuait malgré tout à s'accumuler dans le fond du lac. Des pompes durent donc être apportées pour l'évacuer alors que les hommes du fouilleur écossais exploraient les zones asséchées à la recherche d'antiques.

Les fouilles organisées par Gavin Hamilton pouvaient donc donner lieu à de véritables opérations de génie civil. L'intérêt dont le fouilleur témoigne pour la pompe mise au point par Giovanni Volpato dans le cadre de ses fouilles des Thermae Antonianae en 1779 révèle d'ailleurs l'importance que revêtait à ses yeux le développement de semblables outils[2]. Notons enfin que la conduite de telles opérations traduit l'ambition des fouilles menées par un artiste prêt à engager des moyens techniques et humains considérables pour arriver à ses fins. Cet investissement distingue les fouilles de Gavin Hamilton de simples chasses aux trésors désorganisées et ponctuelles.

2 : Le but de la fouille.

Une fois le terrain préparé, les ouvriers de Gavin Hamilton pouvaient commencer à creuser à la recherche d'antiques. Mais que recherchaient-ils exactement ? La réponse à cette question est essentielle à la compréhension des fouilles entreprises par l'artiste. En effet, si certains objets attiraient l'attention de Gavin Hamilton et de ses équipes, d'autres, probablement très nombreux, étaient rejetés ou tout bonnement ignorés.

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°160.

Au sein des nombreux vestiges mis au jour par les pioches des « Aquilani », seul un type d'objet semble avoir retenu l'attention de Gavin Hamilton : les statues en marbre. Sa correspondance en témoigne, bien que biaisée par des visées marchandes. Le plus souvent, après avoir rapidement fourni quelques détails sur le terrain ou son propriétaire, l'artiste décrit un chantier en faisant dans l'ordre chronologique la liste des statues y ayant été découvertes. D'autres artefacts devaient être dégagés en nombre lors de ses fouilles. Ils ne sont cependant que très rarement mentionnés. À côté des centaines de mentions de statues découvertes que l'on peut relever dans la correspondance du fouilleur on ne compte ainsi que deux mentions de peintures murales, l'une dans une lettre de 1775 faisant référence aux fouilles d'Ostie[1] et l'autre dans une lettre datée de 1794 décrivant les fouilles de Gabies[2]. Mises à part ces deux mentions, on ne peut guère citer qu'une phrase de Gavin Hamilton à Charles Townley faisant référence aux monnaies qu'il mettait au jour : « Of medals I find a great quantity but few good for any thing. »[3] La correspondance de l'artiste écossais nous présente probablement un reflet quelque peu déformé de ce qui pouvait retenir son attention sur ses chantiers. L'écrasante prépondérance des statues de marbre dans ses lettres ne laisse cependant planer aucun doute sur le fait que ce sont ces œuvres qui étaient l'objet principal si ce n'est unique de ses recherches.

Au moment de leur découverte, les statues antiques dégagées par les équipes de Gavin Hamilton étaient toujours brisées et le plus souvent fragmentaires[4]. L'attention du fouilleur et de ses équipes était donc naturellement tournée vers la recherche de fragments manquants à des statues déjà découvertes sur le site. La recherche de ces fragments apparait comme la principale motivation de l'approfondissement de nombreuses fouilles. Un temps important était souvent investi à cet effet[5]. De nouvelles campagnes de fouille sur un site déjà exploré pouvaient même être entreprises avec comme but principal de mettre la main sur des fragments manquant à des œuvres y ayant été précédemment découvertes[6]. En octobre 1775 Gavin Hamilton écrit par exemple à Charles Townley : « I expect my Aquilani some time this month & shall begin my operations in search of the Silenus, the rest of a Bacchus & of a Faun,

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°90.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°310.
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°115. « Je trouve une grande quantité de médailles mais peu sont bonnes à quelque chose. »
[4] La plupart des œuvres rassemblées en annexe dans le catalogue des découvertes de Gavin Hamilton ont ainsi connu des interventions de restauration (voir : Annexes, I).
[5] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°104 et 290.
[6] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°82 et 85.

of all wich I have already part. »[1] Tous les fragments n'avaient cependant pas la même valeur aux yeux de l'artiste écossais. Une tête manquante était par exemple recherchée avec plus d'assiduité que toute autre partie d'un corps[2]. Notons enfin que l'artiste ne semble pas s'être autant investi dans la recherche de ces fragments quand il voyait en eux des restaurations antiques[3].

De nombreux fragments de statues de marbre étaient en outre rejetés. Les pièces considérées comme mal conservées étaient en effet laissées sur place et enfouies à nouveau au terme de la fouille. Plusieurs lettres de l'artiste témoignent de cette pratique. En janvier 1775 il écrit ainsi à Charles Townley : « The Collossial foot was so battered that it was left among the rubbish at the Cava. The hand shared the same fate excepting three fingers wich Cardinal Albani has got in the conclave. »[4]. De même en juin 1775 : « I found likewise a head of Sabina with the same acconciatura as that of Monte Cagnolo but so cruelly battered that she remains underground, being good for nothing. »[5] et en mai 1777 : « Five heads & a statue are left in the cava still in a worse condition. »[6]. Il est donc probable que seule une faible proportion des artefacts découverts au cours des fouilles de Gavin Hamilton étaient conservés par le fouilleur. Le reste était jeté pêle-mêle dans les tranchées creusées par les ouvriers avant que ces derniers ne les rebouchent.

3 : « Breaking ground »[7], les méthodes d'excavation.

Dans un article paru en 2000 dans le *Bulletin de la société des antiquaires de France*, Henri Lavagne décrit le travail effectué par Gavin Hamilton dans le Pantanello de la Villa d'Hadrien comme « la plus grande fouille systématique du XVIIIème siècle »[8]. À maints égards, les fouilles de l'artiste écossais peuvent en effet être qualifiées de systématiques. Mais la relative

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°114. « J'attends mes Aquilani dans le courant du mois et vais commencer mes opérations par la recherche du Silène et des restes d'un Bacchus et d'un Faune dont j'ai déjà des parties. »

[2] Une tête d'origine était un élément essentiel de la valeur d'une statue antique (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°104).

[3] Gavin Hamilton déclare en effet à propos d'une statue de Pâris : « The arm & hand has been restored antiently, so that I have no great desire to find them. » Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°73. « Le bras et la main ont été restaurés anciennement et je n'ai donc pas un grand désir de les trouver. »

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°91. « Le pied colossal était si abîmé qu'il fut laissé parmi les gravats de la fouille. La main partagea son sort mis à part trois doigts que le cardinal Albani a reçus pendant le conclave. »

[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°108. « J'ai aussi trouvé une tête de Sabine avec la même coiffure que celle de Monte Cagnolo mais si cruellement abîmée qu'elle demeure sous terre, n'étant bonne à rien. »

[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°145. « Cinq têtes et une statue, dans un pire état de conservation, ont été laissées sur le site. »

[7] L'expression est utilisée par Gavin Hamilton (« to break ground ») pour désigner le début du travail d'excavation (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170).

[8] Lavagne, « Deux antiquaires à la villa d'Hadrien », *Bulletin de la société des antiquaires de France*, 2000, pp. 72-76.

ambiguïté de ce terme ne doit pas nous induire en erreur. Bien des exigences fondamentales des fouilles archéologiques modernes étaient étrangères à l'antiquaire et à ses équipes.

Gavin Hamilton ne laissait pas ses ouvriers fouiller ponctuellement et au hasard la surface des sites sur lesquels ils travaillaient. Après la phase de prospection, une fois fixées les limites exactes de la zone qu'il désirait explorer, celle-ci semble souvent avoir été fouillée dans ses moindres recoins par l'artiste. Gavin Hamilton connaissait l'emplacement précis de la moindre petite surface de ces zones laissée intacte par ses hommes et abandonnait rarement un site avant de l'avoir fouillée : « I have now begun upon a little spot remaining of the cava of the Ariadne & that of the Silenus, but I can not say I meet with much encouragement in either. Nevertheless, I am resolved to leave no stone unturn'd, in the literal sense of the word. »[1] En 1776, il écrit de même : « I shall return once more to Torre Colombaro, where I left some spots untouched, & try again my fortune in that fertile soil. »[2] Cette exploration systématique permettait même aux ouvriers de Gavin Hamilton de découvrir des statues sur des sites ayant déjà été exploités par d'autres fouilleurs : « […] & have been now at work for theses ten days in digging a remnant of a Cava wich was dug last year on the princes own account & where nothing was found but some lead. I have already found four statues, besides other fragments. »[3]

La profondeur atteinte par les tranchées[4] de Gavin Hamilton, quant à elle, devait bien sûr varier en fonction des sites explorés. Notons qu'un article publié le 19 mai 1792 dans le *Diario Ordinario del Chracas* sur ses fouilles de Gabies le décrit augmentant la profondeur de ses fouilles pour atteindre les structures de la ville enfouie[5].

L'antiquaire écossais semble enfin avoir prêté une certaine attention à l'emplacement des œuvres découvertes sur les sites. Dans une lettre à Charles Townley datée de 1793 il note ainsi à propos d'une statue de jeune fille : « This statue was found in its niech, in a circular

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°116. « J'ai maintenant commencé à fouiller un petit morceau de terrain restant des fouilles de l'Ariane et du Sylène, mais je ne peux pas dire y rencontrer beaucoup d'encouragement à poursuivre. Je suis cependant déterminé à retourner chaque pierre du terrain au sens littéral du terme. »

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°130. « Je vais une fois de plus retourner à Tor Colombaro où j'ai laissé vierges certains endroits et vais tenter à nouveau ma chance dans ce sol fertile. »

[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°274. « […] j'ai travaillé ces dix derniers jours à excaver les restes d'une fouille menée l'année dernière pour le compte du prince lui-même et où n'avait été trouvé qu'un peu de plomb. J'ai déjà trouvé quatre statues en plus d'autres fragments. »

[4] L'artiste utilise lui-même ce terme pour désigner les zones excavées par ses équipes (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°156).

[5] Pour une retranscription de cet article, voir : Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, p. 321.

room of a building belonging to the Gabii. »[1] L'observation de la répartition des fragments de statues sur le site au moment de leur découverte intéressait de plus le fouilleur pour les conclusions qu'elles lui permettaient de tirer : « The head is its own, tho wanting part of the neck, as I found it near where I found the statue, as likewise both the hands, though one of them is much corroded by the nitre of the earth. »[2]

Quoi qu'il en soit, Gavin Hamilton exprime à plusieurs reprises dans sa correspondance sa confiance en l'efficacité de ses méthodes. Une fois un site fouillé par ses soins il estime ainsi ne plus rien pouvoir y trouver d'intéressant : « The rest of the tenuta I have searched very properly already so that nothing more is to be hoped for in that quarter. »[3]

Aux yeux d'un observateur moderne pourtant, les méthodes employées par le fouilleur écossais présentent d'importantes lacunes. La plus frappante est peut-être l'absence dans sa correspondance de toute mention pouvant conduire à supposer chez lui une conscience même élémentaire de l'importance de la stratigraphie des sites fouillés[4]. Carlo Pietrangeli souligne d'ailleurs l'importance des bouleversements introduits par les fouilles de Gavin Hamilton et de ses pairs dans les strates des sites archéologiques de la campagne romaine[5]. Autre lacune essentielle, l'absence de documentation. Si l'on peut établir que Gavin Hamilton tenait des livres de comptes répertoriant ses ventes[6], aucune preuve d'un quelconque souci de documentation de ses fouilles ne nous est parvenue. Thomas Ashby, directeur de l'école britannique de Rome au début du XXème siècle, pu ainsi déclarer dans un article de 1913 sur Thomas Jenkins que les archéologues modernes auraient été bien plus reconnaissants envers le fouilleur écossais s'il avait décrit avec précision les sites qu'il explorait et dessiné les plans des structures qu'il mettait au jour. Notons cependant sur ce point qu'en cette seconde moitié de XVIIIème siècle les tranchées creusées par les fouilleurs étaient le plus souvent remblayées au fur et à mesure de l'avancée de la fouille[7] ce qui entravait la réalisation d'un plan précis du site. Cette méthode qui répondait notamment à l'obligation de rendre les terrains

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°297. « Cette statue fut trouvée dans sa niche, dans une pièce circulaire d'un bâtiment appartenant à Gabies. »
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°61. « La tête lui appartient, bien qu'une partie du cou lui manque, car je l'ai trouvée près de l'endroit où j'ai trouvé la statue, comme les deux mains, bien qu'une d'entre elles soit très corrodée par le nitrate présent dans la terre. »
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°141. « J'ai déjà fouillé avec soin le reste de la propriété et rien de plus ne peut donc être espéré de ce côté. »
[4] Gavin Hamilton se contente dans quelques-unes de ses lettres de relever la profondeur à laquelle ont été trouvées par ses équipes certaines statues, sans d'ailleurs en tirer de conclusions (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170).
[5] Pietrangeli, « The Discovery of Classical Art in Eighteenth-Century Rome », *Apollo*, n°117, 1983, pp. 380-391.
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°248.
[7] Voir par exemple : Winckelmann, *Recueil de lettres*, 1784, p. 28.

fouillés dans leur état initial à leur propriétaire a très probablement été employée par les équipes de Gavin Hamilton[1]. Ilaria Bignamini souligne que les fouilles de Gabies constituent un tournant dans la carrière de Gavin Hamilton dont un chantier est pour la première fois documenté[2]. Ce travail de documentation n'est cependant pas l'œuvre du fouilleur lui-même mais celui de deux hommes appartenant à une autre génération : Carlo Féa[3] et Ennio Quirino Visconti[4]. Gavin Hamilton semble cependant avoir alors prêté une plus grande attention au contexte de découverte des œuvres qu'il décrit plus en détails qu'à son habitude dans ses lettres à Charles Townley[5]. La focalisation de l'attention de l'antiquaire écossais sur les statues de marbre, que nous avons étudiée plus haut, constitue la dernière lacune de ses méthodes.

[1] L'emploi de cette méthode expliquerait par exemple les imprécisions du plan du forum de Gabies dressé par Ennio Quirino Visconti (voir : Visconti, *Monumenti Gabini*, 1797).
[2] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 196.
[3] Féa, « Antichita », *Antologia Romana*, mars 1792, vol. 18, n°40, pp. 313-317. Gavin Hamilton recommanda d'ailleurs cet article à Charles Townley (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°288).
[4] Visconti, op. cit.
[5] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettres n°286, 289, 291 et 310. Gavin Hamilton joint même à une de ses lettres à Charles Townley une retranscription d'une inscription n'ayant pas été publiée par Carlo Féa et qu'il juge comme essentielle à la compréhension de la répartition des statues sur le site dans l'Antiquité (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°289).

E : De la tranchée à l'entrepôt. Contrôle, secret et concurrence autour des découvertes.

Une fois extirpées de la gangue de terre qui les avait isolées pendant des siècles des remous du monde, les statues antiques exhumées par Gavin Hamilton et ses équipes devenaient immédiatement l'objet de toutes les convoitises. Autorités, propriétaires des terrains, concurrents, tous voulaient leur part des trésors découverts. Pour le fouilleur, la partition à jouer était complexe, entre respect et contournement d'une législation contraignante. De la tranchée à l'entrepôt, le parcours des antiques de Gavin Hamilton était donc semé d'embûches.

1 : Législation et contrôle.

La législation pontificale encadrait le devenir des antiques découverts sur le territoire des États de l'Église dès leur exhumation. Les licences de fouilles accordées par le Saint-Siège imposaient aux fouilleurs de conserver les œuvres sur place en attendant leur inspection par le Commissario delle Antichità[1]. La part du produit des fouilles revenant aux autorités devait être définie au moment de cette inspection[2]. Le Commissario delle Antichità pouvait même décider de mettre sous séquestre les statues découvertes en attendant la décision du pape ou du cardinale camerlengo, comme ce fut le cas en 1775 avec le produit des fouilles de Domenico de Angelis à Tivoli[3]. D'autres fonctionnaires pontificaux pouvaient être appelés à visiter les sites. L'Assessore delle Antichità bien sûr, mais aussi les « periti » chargés de mesurer les objets récemment découverts[4]. Des experts nommés par les autorités pouvaient enfin être appelés pour estimer la valeur marchande des découvertes[5]. Le droit d'inspection des découvertes dont disposait le Commissario delle Antichità ne se limitait enfin pas aux seuls sites, ce dernier visitait régulièrement les entrepôts des principaux fouilleurs et marchands d'antiques romains[6]. Comme nous le verrons bientôt, la fraude était en effet courante et il ne

[1] Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 24-25.
[2] Ibidem.
[3] Gavin Hamilton suit cette affaire dans sa correspondance avec Charles Townley (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°94, 95, 96 et 100).
[4] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 22.
[5] Le rôle d'expert pouvait être joué par l'Assessore delle Antichità lui-même ou par des restaurateurs ou marchands désignés par les autorités comme Bartolomeo Cavaceppi ou Vincenzo Pacetti (voir : Bignamini, *Archives and excavations*, 2004, chapitre 6). Gavin Hamilton expertisa lui aussi quelques œuvres pour le Saint-Siège (voir : I, B, 8).
[6] Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 24-27.

semble pas que les contrôles aient toujours été effectués avec une rigueur suffisante sur les sites[1].

La part des découvertes réclamée par le Saint-Siège à la suite de ces opérations de contrôle et d'évaluation pouvait être considérable[2]. La rentabilité du chantier pour le fouilleur en était d'autant réduite[3]. Finalement, la seule certitude qui s'offrait au fouilleur était celle de pouvoir conserver les œuvres à forte connotation érotique[4].

2 : « My hidden treasures », dissimulation des découvertes.

Face à cette législation contraignante, Gavin Hamilton n'hésitait pas à tenter de jouer les autorités. Nous avons déjà vu comment le marchand écossais faisait sortir certaines statues des États pontificaux en contrebande. Pour être en mesure d'exporter de la sorte des œuvres de valeur, il lui fallait les cacher aux fonctionnaires pontificaux dès l'instant de leur découverte. La partie était difficile mais le jeu en valait la chandelle. Plusieurs ruses s'offraient en outre au fouilleur pour mettre toutes les chances de son côté.

L'achat d'un terrain, bien qu'exceptionnel, offrait au fouilleur des conditions favorables à la dissimulation du produit de ses recherches. En mars 1776, Gavin Hamilton écrit ainsi à Charles Townley à propos d'un site aujourd'hui difficile à identifier : « I have got another cava entirely on my own property wich by degrees may give me an opportunity of augmenting your collection with something capital, as I have it in my power to hide. »[5] Le paiement d'une somme au propriétaire en échange de son renoncement à ses droits sur les trouvailles parait aussi avoir favorisé la dissimulation des statues découvertes[6]. Quoi qu'il en soit, le secret semble alors avoir été recherché par la plupart des fouilleurs de la campagne romaine. Il s'agissait en effet non seulement de divulguer le moins d'informations possible aux autorités mais aussi

---

[1] Gavin Hamilton mentionne même que sur certains sites, comme Nemi, l'évaluation de la valeur des découvertes n'avait pas lieu ou n'était pas demandée par les autorités (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°129 et 137). Il est difficile de déterminer l'origine exacte d'une telle absence de contrôle.

[2] La quasi-totalité du produit des fouilles de Domenico de Angelis à Tivoli est ainsi préemptée par le Vatican (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°100).

[3] Le Saint-Siège achetait en effet les œuvres en dessous des prix du marché (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 25).

[4] Le Vatican refusait en effet d'intégrer de telles œuvres dans les collections de l'Église (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°94).

[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°127. « J'ai un nouveau chantier entièrement situé sur un terrain m'appartenant qui m'offrira peut-être la possibilité d'augmenter votre collection d'une pièce capitale, étant donné qu'il est en mon pouvoir de dissimuler. »

[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°56 et 123. L'expression « purchassing my chance » utilisée par Gavin Hamilton dans ces deux lettres semble en effet signifier l'achat des droits du propriétaire sur le produit des fouilles (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°151).

d'empêcher tout concurrent de poser un œil malveillant sur le produit de ses fouilles. Limiter l'accès à ses chantiers semble donc avoir été une pratique répandue[1].

Les statues dont le secret avait pu être gardé devaient ensuite, avant d'être exportées, être transportées en lieu sûr à Rome. Sorties rapidement du chantier elles étaient probablement acheminées jusqu'à la ville éternelle dans le plus grand secret. On ne dispose malheureusement que d'une seule mention relative à ce transport dans la correspondance du fouilleur écossais. En novembre 1774 il écrit ainsi à Charles Townley à propos d'œuvres découvertes à Monte Cagnolo : « I have got home secretly severall fine things & begin to fill my garret. »[2]

Une fois les antiques dissimulées par les soins de Gavin Hamilton et de ses équipes arrivées à Rome, restait à les entreposer en attente de leur restauration et de leur envoi hors des frontières des États pontificaux. L'artiste semble avoir tenu à sa disposition différents espaces lui permettant de stocker le produit de ses fouilles. Gavin Hamilton mentionne par exemple un « rimeso »[3] dans une de ses lettres et dit avoir d'abord stocké la grande Vénus Townley dans son écurie[4]. Nombre des antiques trouvés sur ses chantiers, si ce n'est toutes, semblent avoir été entreposées à son domicile. En témoigne une remarque faite au détour d'une lettre à Charles Townley à qui l'artiste recommande l'appartement loué par Margherita qui semble avoir été situé en face de sa maison : « In case you should find a place for yourself in time you will have the pleasure sometimes of seeing from your window the cartloads of antiquities unloading in my cortile, wich I know will be to you some little amusement. »[5] Les antiques que le fouilleur tenait à garder cachés n'étaient cependant pas stockés avec le reste de ses découvertes. Une pièce fermée et visiblement inconnue des autorités était réservée par l'artiste à ses « hidden treasures »[6]. Plusieurs noms se référant tous à l'idée de saint des saints lui sont donnés avec humour par l'artiste : « holy of holy's »[7], « santa santorum »[8] ou encore

[1] Gavin Hamilton se voit par exemple refuser l'accès au site fouillé à la Villa d'Hadrien par le cardinal Mario Marefoschi Compagnoni au début des années 1780 (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettres n°199 et 204).
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°65. « J'ai apporté secrètement chez moi plusieurs belles choses et commence à remplir mon grenier. »
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°127.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°131.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°83. « Et si vous trouviez à vous y loger le moment venu vous auriez parfois le plaisir de voir depuis votre fenêtre les charrettes d'antiquités se décharger dans ma cour, ce qui je le sais sera pour vous une petite distraction. »
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°78.
[7] Ibidem.
[8] Ibidem. Gavin Hamilton fait référence au « Sancta Sanctorum ». Il est intéressant de noter que l'antiquaire de Walter Scott utilise la même expression pour désigner la pièce où il conserve ses collections (voir : Scott, *The Antiquary*, 1969 (première édition en 1816), chapitre 3).

« sacred place »[1]. Dans une lettre datée de juin 1776, Gavin Hamilton fait à Charles Townley la liste des œuvres dissimulées dans son saint des saints. La pièce est visiblement très remplie, ce qui explique que la grande Vénus Townley, pourtant cachée aux autorités, doive être stockée dans l'écurie : « I am sorry I can not immediately send you a drawing of it as it still remains in the stable covered nor can I bring it out till I have cleared my secret study which is now ocupyed with some other contrebandi, viz. the Apollo Sauroctonous, the young Hercules or Athlete of Ostia & another fine drapery figure of a Muse, Thalia. When any one of these is removed I shal suply its place with the Venus & send you a drawing of it. »[2] Rappelons ici que les œuvres cachées dans le saint des saints devaient parfois l'être durant de longues périodes, le temps pouvant seul les faire oublier et dissiper d'éventuelles rumeurs[3].

L'essentiel des œuvres découvertes par Gavin Hamilton n'étaient cependant pas dissimulées aux autorités[4]. Il était en effet essentiel pour le fouilleur de respecter la législation pontificale afin de maintenir de bonnes relations avec les autorités et de pouvoir dissimuler certaines œuvres efficacement. Les statues qui n'étaient pas dissimulées, après avoir été inspectées le plus souvent sur le site par le Commissario delle Antichità ou ses représentants[5], étaient, elles aussi, envoyées au domicile romain de l'artiste écossais. Antiques dissimulées et antiques déclarées aux autorités suivaient donc sensiblement les mêmes routes. Sur quelques sites pourtant, une exception fut faite à cette règle. Les découvertes de Gabies furent par exemple transportées du site jusqu'au palais Borghèse du champs de Mars. De là, elles furent enfin distribuées entre les ateliers des restaurateurs employés par le Prince[6].

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°134.

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°131. « Je suis désolé de ne pas pouvoir vous en envoyer un dessin immédiatement car elle demeure couverte dans l'écurie, je ne peux non plus l'en faire sortir tant que je n'ai pas débarrassé mon bureau secret qui est pour le moment occupé par d'autres œuvres de contrebande, à savoir l'Apollon Sauroctone, le jeune Hercule ou athlète d'Ostie, et une autre belle statue de muse, Thalie. Dès que l'une d'elles en sortira je l'y remplacerais par la Vénus dont je vous enverrai un dessin. »

[3] I, B, 6.

[4] L'importance du nombre d'œuvres découvertes par Gavin Hamilton et aujourd'hui exposées dans les collections pontificales en témoigne (voir par exemple : Annexes, I) de même que le nombre de licences d'exportation demandées par l'artiste (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 271-279).

[5] Comme nous l'avons mentionné, des inspections avaient cependant aussi lieu directement au domicile du fouilleur (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°78).

[6] Le chemin suivi par les statues de Gabies à leur sortie du chantier est bien documenté dans les archives Borghèse (voir : Laugier, « Les fouilles de Gabies : de la fouille au musée, un mécénat exemplaire du prince Marcantonio IV Borghèse ». In Martinez, *Les Antiques du Louvre*, 2004. pp. 130-136). Notons de plus que sur certains sites les œuvres étaient entreposées chez le propriétaire du terrain avant leur évaluation par les autorités (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°82).

3 : Le secret dévoilé, concurrence et contrôle.

Dissimuler des antiques fraîchement découvertes dans les États du pape n'était pas une tâche facile. À tout moment, le secret risquait d'éclater au grand jour, dévoilé par un concurrent peu scrupuleux ou par un contrôle inopiné.

Quelques soient les précautions prises par les fouilleurs pour limiter la fréquentation de leurs chantiers, les fouilles menées dans la campagne romaine en cette seconde moitié du XVIIIème siècle semblent avoir attiré à elles tous les fouilleurs, antiquaires, restaurateurs[1] et marchands qui peuplaient la ville éternelle. Ce cercle d'hommes vivant avec l'Antiquité pour horizon suivait en effet au plus près l'actualité archéologique romaine. Les efforts déployés par Gavin Hamilton pour voir les œuvres récemment mises au jour dans la région en témoignent[2]. L'intérêt intellectuel allait souvent en la matière de pair avec l'intérêt financier. Il s'agissait non seulement pour ces hommes d'étoffer leur connaissance de l'art antique mais aussi d'identifier une affaire potentielle, de se renseigner sur leurs concurrents ou éventuellement de se donner les moyens de leur nuire. Ainsi, le passage de Thomas Jenkins sur le chantier de Roma Vecchia en 1774 ne manque pas de mettre Gavin Hamilton dans l'embarras à propos d'un précieux buste[3] : « I have just got it home & have secured it in my garret till certain rumours are ceased. Jenkins happened to pass by the cava the day that it was found, & had a glimpse of it. He made a most vigorous atack the other day, but I declined showing <it> by telling him it was no longer mine. »[4]

Au sein de ce petit monde, les rumeurs circulaient rapidement et pouvaient être préjudiciables à ceux qui en faisaient les frais. Parfois, elles pouvaient ne pas être fondées et avoir tout bonnement été lancées dans le but de nuire à un concurrent : « […] trouble when at Gensano occasioned from a report spread there that I had carried away two busts one of wich I had sold you for 200 crowns. Canonico Pasquale brother to the Capitan Pasquale says that he was told so at the conservation of the Bische. From this you may easily trace the author of the report, wich I have with some trouble prooved to be falce […] »[5] Mais il n'était souvent pas nécessaire

[1] Les restaurateurs ne se contentaient pas toujours des œuvres qui leur étaient apportées par les fouilleurs et allaient parfois négocier avec ces derniers directement sur les chantiers de fouilles (voir : Bignamini, *Grand Tour*, 1996, p. 204).
[2] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettres n°186 et 204.
[3] Annexes, I, n°18.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°88. « Je viens juste de l'apporter chez moi et l'ai mis en sécurité dans mon grenier en attendant que certaines rumeurs se dissipent. Jenkins est passé par le chantier de fouilles le jour de sa découverte et l'a entrevu. Il tenta l'autre jour vigoureusement de l'obtenir, mais je refusai de lui montrer alléguant qu'il ne m'appartenait plus. »
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°72. Le début de la lettre est aujourd'hui lacunaire. Brendan Cassidy estime que l'auteur de cette rumeur est probablement Thomas Jenkins. « […] problème lorsque j'étais à Gensano causé par

de créer une rumeur de toutes pièces. Dénoncer les agissements d'un concurrent pouvait suffir. Gavin Hamilton, qui avait déclaré à Charles Townley dans une lettre datée de novembre 1773 être déterminé à ce que le Cardinal Albani profite le moins possible de ses fouilles de Monte Cagnolo[1], se voit ainsi rattrapé par des rumeurs dès 1774 : « Some people have of late been very busy with the Old Cardinal & have told him that I have found fine things without acquainting him of it, […] »[2] La concurrence entre marchands mais aussi entre fouilleurs devait alors être rude. Un peu plus d'un an plus tard Gavin Hamilton écrit en effet : « In the mean while continue to be saving & nice in your purchases that you may be strong when occasion offers, wich now is but seldome, every body now having taken up the spade. »[3] Dans un tel contexte, l'artiste écossais, alors peut-être le principal fouilleur de la ville éternelle, devait attirer à lui nombre de jalousies. Comme il le confie à Charles Townley, la méfiance est d'ailleurs pour lui de mise en ces années : « I must further beg that you will give me leave from time to time to make my confession to you, otherwise I shall crepare, having no body here that I can hold any confidence in. »[4]

Mais la concurrence de ses pairs n'était pas la seule menace pour les œuvres dissimulées par le fouilleur écossais. Un contrôle inopiné des autorités pouvait parfois le prendre de court. Le récit qu'il offre à Charles Townley de l'un d'eux mérite ici d'être cité dans son intégralité : « You must know that it is above a month that I had under lock & key in the holy of holy's a most beautifull bust of Sabina preserved as when it came from the hands of the Sculptor not even the point of the nose broke. This you may imagin was destin'd for whitehal, but as the devil woud have it I was tempted one morning to have it brought down to the kitchen to have her washed. Of a suden a violent rap at the door obliged me to beat a retreat with my Empress into my painting room where for once I secured her & in peace of mind went out as did all my family being a friday of March. No body remaind but an old woman. I returnd home to pass a few agreable moments with Sabina, but judge of my surprise when I saw Monsignor Tesoriere & Abbate Visconti in deep conversation before the bust. The affair was soon finished for next

---

une rumeur y étant répandue selon laquelle j'avais emporté deux bustes et vous avais vendu l'un d'entre eux pour 200 couronnes. Canonico Pasquale frère du Capitaine Pasquale dit en avoir été informé lors d'une conversation au cercle de jeu. Vous pouvez donc facilement deviner l'auteur de cette rumeur que j'ai avec quelque peine prouvée infondée […] »

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°65.

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°74. « Ces derniers temps certains ont été très occupés à raconter au vieux Cardinal que j'avais trouvé de belles choses sans l'en avertir, […] »

[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°123. « Continuez entre temps à être économe et raisonnable dans vos achats afin d'être fort quand une occasion s'offrira, ce qui est maintenant rare, tout le monde s'étant maintenant muni d'une pelle. »

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°74. « Je dois de plus vous prier de me donner la possibilité de me confesser à vous de temps à autre, je me briserais sinon, n'ayant personne ici à qui je puisse accorder la moindre confiance. »

morning I had a visit from the Abby who secured the bust for 400 crowns. »[1] Conserver le secret de certaines de ses découvertes semble donc avoir été une entreprise difficile[2].

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°78. « Vous devez savoir qu'il y a plus d'un mois que je tenais enfermé à double tour dans le saint des saints un très beau buste de Sabine préservé dans l'état dans lequel il sortit des mains du sculpteur avec même le bout de son nez intact. Comme vous pouvez l'imaginer je le destinais à Withehall, mais le diable me pris un matin de le faire descendre à la cuisine pour le faire laver. Soudain un violent coup sur la porte m'obligea à battre en retraite avec mon impératrice vers mon atelier où je la mis en sécurité pour de bon et l'esprit en paix je sortis ensuite comme toute ma famille par ce vendredi de mars. Personne ne resta mise à part une vieille femme. Je rentrai à la maison pour passer quelques agréables moments avec ma Sabine, mais jugez ma surprise quand je vis Monseigneur Trésorier et l'abbé Visconti en profonde conversation devant le buste. L'affaire fut vite réglée car le matin suivant je reçus une visite de l'Abbé qui réserva le buste pour 400 couronnes. » Pour le buste voir : Annexes, I, n°84.

[2] Notons cependant que le buste de Sabine dont il est question dans la lettre citée précédemment est aujourd'hui considéré comme un faux du XVIIIème (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 27).

F : Un lourd investissement financier.

Nombre des particularités des fouilles menées par Gavin Hamilton et ses pairs dans la seconde moitié du XVIIIème siècle trouvent leur source dans la question de leur financement. La précarité de ces entreprises sur le plan financier orientait en effet à la fois les pratiques et les décisions des fouilleurs. Un coût exorbitant, un retour sur investissement très incertain et un profit généralement faible contribuaient ainsi à faire de l'aspect financier des fouilles un enjeu primordial pour ceux qui les entreprenaient.

Pour des entrepreneurs privés comme Gavin Hamilton, le premier défi posé par le lancement d'un chantier de fouilles, avant même l'identification d'un site prometteur, était vraisemblablement de rassembler les sommes nécessaires aux lourds investissements qui devraient être réalisés. Le fouilleur devait en effet payer des mois durant un nombre considérable d'ouvriers, financer l'achat ou la location d'un terrain, régler les dédommagements versés aux propriétaires[1] ou le renoncement de ces derniers aux éventuelles découvertes, acquérir certains équipements[2] ou encore s'acquitter des frais de transport et de restauration des œuvres. L'artiste insiste à plusieurs reprises dans sa correspondance sur le poids de ces dépenses. En novembre 1791, Gavin Hamilton écrit par exemple à propos de fouilles qu'il projette à Fontana Massarola près de Tivoli : « […] Fontana Massarola now interferes which will drain me of all my money […] »[3] Pour réunir ces sommes, l'artiste se reposait notamment sur le produit de la vente des antiques découvertes lors de ses précédents chantiers[4]. Il semble aussi parfois s'être endetté[5] ou avoir demandé des avances à ses principaux clients[6]. Les besoins de ses fouilles le poussaient même occasionnellement à presser ses clients de lui rembourser leurs dettes : « By a letter from Aquila I find that my Caporale with his Myrmidons will be here in a few days, so that we shall begin our campaign sooner than usual & by some dissapointment in money matters I forsee that I shall be obliged to trouble you soon for a reinforcement. I have accordingly sent you inclosed the present state

[1] Gavin Hamilton déclare en 1776 à Charles Townley avoir payé 150 couronnes pour le droit de fouiller sous un petit bâtiment à Tor Colombaro (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°132).
[2] Comme par exemple les deux pompes nécessaires à l'assèchement du Pantanello (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161). Notons cependant que cette lettre ne permet pas de confirmer avec certitude que ces pompes furent achetées. On pourrait par exemple penser à la location d'un tel équipement.
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°275. « […] Fontana Massarola interfère maintenant qui drainera tout mon argent […] »
[4] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 10
[5] Si sa correspondance ne permet pas de prouver qu'il se soit endetté pour financer des fouilles, Gavin Hamilton déclare du moins en 1793 avoir décidé de s'endetter pour financer la restauration de l'Antinoüs Braschi (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°300). Pour l'Antinoüs voir : Annexes, I, n°90.
[6] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°56.

of our interesse by which you remain in my debt £615 :13 Sterg. The sum I shall have occasion for will be 215 :13, for which I shall give bills at usance the 25th of this month. »[1]

Le problème du financement de ces entreprises était rendu d'autant plus complexe que leur rentabilité était incertaine. Gavin Hamilton résume d'ailleurs très bien cette situation à propos des fouilles du Pantanello de la Villa d'Hadrien : « My hopes were great & nothing certain but the expence. »[2] L'ensemble des risques reposaient sur les épaules du fouilleur. Si le chantier ne donnait lieu à aucune découverte, il était seul à supporter les pertes occasionnées. Un échec, quand bien même le chantier était-il rapidement abandonné, était ainsi systématiquement coûteux pour Gavin Hamilton. Le problème est évoqué à plusieurs reprises dans sa correspondance. En 1776, il déclare par exemple : « I have thrown away £ 150. at Nemi where I found it all dug I supose about three hundred years ago. »[3] La législation pontificale de son côté ne faisait qu'accentuer la pression qui pesait sur les épaules du fouilleur. Les droits des propriétaires et du Saint-Siège sur les trouvailles réduisaient en effet sa marge si tant est qu'il ait réussi à en dégager une[4]. Leur poids pouvait être difficile à supporter pour les finances de l'artiste écossais : « I have already settled everything with the Treasorour with regard to the former cava, & have paid him for the Camera six hundred & fifty crowns as a third part of the value of what has been found lately, so that with this sum, & the purchase of ground at Albano, restorations, &c, I am once more undone, […] »[5] Les fouilles étaient donc généralement des opérations peu rentables. Les lettres de Gavin Hamilton en témoignent. En juillet 1775, il écrit à Charles Townley : « I think I told you that I had finished my Excavation at Ostia for this season with a very great expence & little profit. »[6]

À Rome, peu d'hommes réussissaient à surmonter ces difficultés avec succès. La majorité des fouilleurs perdaient dans leurs entreprises plus qu'ils n'y gagnaient[7] et Gavin Hamilton ne

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°115. « Une lettre de L'Aquila m'informe que mon caporal et ses myrmidons seront ici dans quelques jours, nous commencerons donc notre campagne plus tôt que d'habitude et certains déboires en matière d'argent je pressens être obligé de vous déranger bientôt pour un renfort. Je vous ai donc envoyé ci-joint l'état présent de nos comptes par lesquels vous demeurez mon débiteur à un montant de 615,13 £. J'aurais besoin de 215,13 £ et donnerai pour cette somme des lettres de change à exercer le 25 de ce mois. »

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161. « Mes espoirs étaient grands et rien n'était certain si ce n'est la dépense. »

[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°130. « J'ai gaspillé 150 £ à Nemi où j'ai trouvé l'ensemble du site fouillé je suppose il y a trois cent ans. » Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°104.

[4] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 201.

[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°49. « Je me suis déjà arrangé avec le Trésorier en ce qui concerne le chantier de fouilles susmentionné et lui ai payé pour la Camera Apostolica six cent cinquante couronnes en tant que tiers de la valeur de ce qui y a été trouvé ces derniers temps, et avec le versement de cette somme, le paiement du terrain à Albano, les restaurations, etc, je suis une fois de plus sans ressources […] » Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°297.

[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°109. « Je crois vous avoir déjà dit avoir terminé mes fouilles à Ostie pour cette saison avec des dépenses très importantes et peu de profit. » Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°130.

[7] Bignamini, *Archives and excavations*, 2004, chapitre 6.

fit jamais fortune grâce à cette activité. Pour réussir à mener à bien un nombre si considérable de fouilles sans faire faillite, l'antiquaire écossais dut cependant faire preuve de nombreuses qualités. Il importait d'abord de réussir au mieux la phase de prospection afin de réduire les risques d'investir dans un terrain stérile. Mais des talents de gestionnaire, d'entrepreneur et une capacité à prendre rapidement des décisions importantes, comme l'abandon d'un site trop peu rentable[1], étaient aussi essentiels. Les contraintes financières décrites plus haut imposaient enfin aux fouilleurs de limiter la durée de leurs entreprises[2] ou encore de renoncer à fouiller certaines zones trop coûteuses à explorer. L'artiste écrit ainsi : « There may be fine things at Ostia but they will cost dear to whoever trys their fortune in that quarter. »[3]

Pour pallier à ces difficultés ainsi que répartir les coûts et les risques, l'association de plusieurs fouilleurs était une pratique courante[4]. Mais mutualisation des coûts signifiait aussi mutualisation des bénéfices. Gavin Hamilton ne s'associa donc que rarement avec ses pairs au cours des années 1770[5]. Dans les années 1790 en revanche, l'artiste vieillissant et dépourvu des moyens suffisants[6] eut plus abondamment recours à cet expédiant. Gavin Hamilton s'associa ainsi avec le jeune Robert Fagan[7] et avec Giovanni Pierantoni[8].

---

[1] Comme l'abandon rapide de ses fouilles à Palo (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°104).
[2] L'acharnement à tenter de découvrir les fragments manquants d'une œuvre pouvait par exemple coûter cher à Gavin Hamilton (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°290).
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°123. « Il se peut qu'il y ait de belles choses à Ostie mais elles coûteront cher à quiconque tentera sa chance de ce côté. »
[4] Bignamini, *Grand Tour*, 1996, p. 240. Gavin Hamilton désigne ce type d'accord du terme de « mezaria » (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°333).
[5] Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 35-36.
[6] Dans sa dernière lettre aujourd'hui conservée, Gavin Hamilton déclare s'être associé avec Giovanni Pierantoni par manque de moyens (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°333).
[7] Gavin Hamilton fouille ainsi dans un premier temps seul à Gabies avant de s'adjoindre Robert Fagan avec qui il fouille ensuite le site de Palestrina (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 77 et p. 115).
[8] L'artiste écossais entreprend ses dernières fouilles au printemps 1796 sur le site d'Acquatraversa en association avec Giovanni Pierantoni (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 39).

G : Les fouilles. Jeu de hasard, passion de la découverte et effet de mode.

Il serait réducteur d'envisager les fouilles de Gavin Hamilton sous le simple angle de la recherche du profit. L'artiste écossais nourrissait en effet une fascination pour l'Antiquité et un enthousiasme débordant pour la recherche de ses vestiges. Gagne-pain, les fouilles furent aussi pour lui une passion. Comment d'ailleurs s'en étonner dans ce siècle avide de jeux de hasard où les chantiers de fouilles devenaient une attraction touristique ?

1 : La pelle et le dé, fouille et jeu de hasard.

Les jeux de hasard et d'argent connaissent en effet au XVIIIème siècle une vogue sans précédent. Des salons de l'aristocratie jusqu'au petit peuple des villes, toute l'Europe des Lumières vivait à la table de jeu. Malgré la condamnation de cette activité par l'Église, Rome n'était pas en reste. La loterie, organisée par le Saint-Siège lui-même à partir de 1732, rassemblait toutes les classes sociales de la ville éternelle, princes de l'Église compris. On a pu la décrire comme « la grande passion de Rome au XVIIIème siècle »[1]. À côté de ces tirages unissant dans un même espoir humbles et puissants, les jeux de cartes occupaient les réunions de la bonne société. Dans les cercles mondains, les grosses parties se jouaient au pharaon, ancêtre du baccara[2]. Les grands touristes britanniques n'étaient bien entendu pas en reste. Si William Patoun décrit leur incapacité à prendre part aux jeux de l'aristocratie romaine dont ils ne connaissaient pas les règles, il met fortement en garde les jeunes touristes désœuvrés contre la tentation de tuer le temps en pariant avec leurs compatriotes[3]. Un tel avertissement en dit long sur les passe-temps des Britanniques en Italie.

Consciemment ou non, un parallèle semble s'être établi chez Gavin Hamilton entre cette culture du jeu de hasard et la recherche de marbres antiques. Les ponts entre ces deux univers étaient en effet nombreux. La nécessité d'une mise de départ, le risque, l'incertitude ou encore la possibilité d'un gain important les rapprochaient. Le vocabulaire employé par Gavin Hamilton pour décrire ses fouilles ne laisse planer aucun doute. L'achat d'un terrain ou la décision d'exploiter un site étaient perçus comme autant de paris. En novembre 1775, il écrit par exemple à Charles Townley à propos d'une petite parcelle dont il vient de faire l'acquisition à la Villa d'Hadrien : « The spot, tho I have ventured to give 57 crowns, <is onely> thirty foot

[1] Andrieux, *La vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIIIème siècle*, 1962, p. 99.
[2] Pour plus de détails sur la loterie et les jeux d'argents dans la Rome du XVIIIème siècle voir : Idem, chapitres 3 et 7.
[3] Patoun, *Advice on Travel in Italy*, 1766 (voir : Ingamells, *A Dictionnary of British and Irish Travellers in Italy : 1701-1800*, 1997)

square but I look upon it as a lottery so have thrown my dice. »[1] Tout au long de sa correspondance, l'artiste emploie à propos de ses chantiers des expressions liées de près ou de loin au monde du jeu de hasard. Des formules comme « try my fortune »[2], « run of bad luck »[3], « great stroke »[4] ou « lucky spot »[5] y reviennent régulièrement. Aux yeux de Gavin Hamilton, la fouille revêtait donc les habits du jeu.

2 : La passion de la découverte.

De même que jeu et addiction vont souvent de pair, les fouilles de Gavin Hamilton semble avoir fait chez lui l'objet d'une véritable passion.

Le goût de la découverte est palpable dans la correspondance de l'antiquaire écossais. Il se traduit notamment par la curiosité de l'artiste pour l'exploration de nouveaux sites. En 1779, Gavin Hamilton écrit par exemple à propos du rapport qui le mena à entreprendre ses premières fouilles à la Villa d'Hadrien : « His description raised my curiosity so much that the day following I went with my sculptor to vizit this misterious spot. »[6] Les descriptions de ses trouvailles sont de même souvent empreintes d'enthousiasme, tout comme celles de ses chantiers les plus productifs. Comme le souligne Ilaria Bignamini, une activité aussi complexe à mettre en œuvre et aux rendements aussi incertains ne pouvait être menée à bien que par des individus motivés par une passion sincère[7].

Ce goût de la découverte était stimulé chez Gavin Hamilton par une puissante fascination pour l'art de l'Antiquité. Nous aurons bientôt l'occasion d'évoquer l'importance de l'Antiquité aussi bien au sein de la culture que des valeurs de l'artiste. Soulignons cependant dès maintenant l'importance du rôle qu'une telle fascination joua dans la genèse de ses fouilles. À propos de ses recherches à la Villa d'Hadrien, Gavin Hamilton écrit ainsi : « My hopes were great & nothing certain but the expence. Love for antiquity overballanced every other concern. »[8] Et en effet, jusqu'à ses dernières entreprises, cet amour semble avoir guidé le fouilleur.

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°65. « L'endroit, bien que je me sois avancé à en donner 57 couronnes, ne fait que trente pieds carrés mais je le considère comme une loterie et ai donc jeté mon dé. »
[2] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°52, 130 et 136.
[3] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°93 et 296.
[4] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°106.
[5] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170.
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161. « Sa description suscita tant ma curiosité que le lendemain j'allai avec mon sculpteur visiter ce mystérieux endroit. »
[7] Bignamini, *Archives and excavations*, 2004, chapitre 6.
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161. « Mes espoirs étaient grands et rien n'était certain si ce n'est la dépense. L'amour pour l'antiquité l'emporta sur tout autre considération. »

3 : Effet de mode et attraction touristique.

En cette seconde moitié du XVIIIème siècle, les fouilles menées par Gavin Hamilton et ses pairs dans la région de Rome mais aussi en Campanie fascinent un nombre croissant de lettrés et de grands touristes. Les découvertes de Campanie notamment, diffusent à travers l'Europe l'intérêt suscité par les fouilles. Des publications comme les lettres sur les découvertes faites à Herculanum et Pompéi de Johann Joachim Winckelmann le renforcent. De son côté, la publication d'articles sur les découvertes archéologiques de la région de Rome contribue à la renommée des fouilles y étant menées. Des comptes rendus réguliers des dernières excavations entreprises dans les États pontificaux sont par exemple publiés dans le *Diario Ordinario del Chracas*[1]. L'importance de la littérature et de l'art antiques dans la culture des élites occidentales constitue par ailleurs un terreau favorable au développement d'un tel intérêt.

Conséquence logique de la convergence de ces dynamiques et de la croissance du nombre de grands touristes présents à Rome, un nombre important de curieux gravite alors autour des chantiers de fouilles de la campagne romaine. Dans son ouvrage sur la vie et l'œuvre de Giovanni Battista Piranesi, Jacques Guillaume Legrand décrit la curiosité qui poussait l'artiste et Charles-Louis Clérisseau à accourir dès qu'un nouveau chantier était ouvert dans les environs de la ville éternelle[2]. Mais cet enthousiasme ne touchait pas que le cercle des artistes et antiquaires installés à Rome. Près de la Porta San Sebastiano, les fouilles qui mirent au jour le sépulcre de Cornelius Scipion en 1781 attirèrent par exemple les plus élégantes des dames romaines qui allèrent jusqu'à descendre dans les tranchées[3]. Le dessin de Giuseppe Cades (figure 3) témoigne de l'accueil par Gavin Hamilton de touristes et de curieux sur ses chantiers. De même qu'il guidait parfois certains de ses compatriotes dans les méandres des grandes collections romaines[4], l'artiste écossais semble donc avoir offert à certains privilégiés des visites commentées de ses fouilles. Notons cependant que leur fréquence dut être limitée par l'impératif de discrétion présidant aux recherches des fouilleurs romains.

Sur ce point, Gavin Hamilton réservait très probablement aussi un traitement de faveur à ses principaux clients. La présence de Charles Townley sur les chantiers du fouilleur lors de ses

---

[1] Scott, *The pleasures of Antiquity*, 2003, chapitre 4. Pour la retranscription de certains articles publiés par ce journal concernant les fouilles de Gavin Hamilton voir : Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, pp. 318-322.

[2] Raspi, « À la recherche de l'Antiquité : le nouveau regard sur les monuments », in Raspi et Polignac (de), *La Fascination de l'Antique*, 1998.

[3] Andrieux, *La vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIIIème siècle*, 1962, pp. 209-210.

[4] Patoun, *Advice on Travel in Italy*, 1766 (voir : Ingamells, *A Dictionnary of British and Irish Travellers in Italy : 1701-1800*, 1997).

séjours en Italie est attestée par diverses sources. En janvier 1775, Gavin Hamilton écrit à son client : « Allow me to conclude by telling you I have a palazzino at Palo that is in readiness for your reception where are all the amusants a reasonable man can desire besides a Cava Imperiale. »[1] Charles Townley aurait aussi été présent sur le site de Villa Fonseca à Rome au moment de la découverte d'une statue d'acteur comique, probablement en 1774[2]. Ces deux témoignages nous montrent le collectionneur britannique sur les chantiers de Gavin Hamilton alors que ses fouilles y battaient leur plein. Tous ne se voyaient probablement pas accorder un tel privilège.

À une époque où un nombre croissant de fouilleurs entreprenaient des recherches dans la ville de Rome et ses alentours[3], certains touristes franchirent le pas qui de simples curieux fit d'eux les associés d'entrepreneurs expérimentés. Ces touristes n'étaient certes pas des voyageurs comme les autres. Dans les faits, seuls les membres de la famille royale britannique se virent offrir cette chance. En 1776, le Duke of Gloucester fouille le site de Quadraro au sud de Rome avec l'aide de Thomas Jenkins[4]. Gavin Hamilton écrit : « The Duke of Glocester has taken up the spade & in a few days begins a cava at the Quadraro di Barberine under the auspices of our friend Jenkins. In short the frenzy of digging encreases dayly & the ground begins to fail under our feet. »[5] Dans les années 1790, le prince Augustus, neveu du Duke of Gloucester et fils de George III, organise lui aussi des fouilles mais cette fois en partenariat avec Robert Fagan. La présence du prince à ses côté permit d'ailleurs à ce dernier d'obtenir de la part du Saint-Siège une licenza generale di scavo d'antichità valable sur l'ensemble territoire des États pontificaux[6].

Les entreprises de Gavin Hamilton sont indissociables de ce mouvement qui assoit le prestige des fouilles archéologiques dans l'imaginaire des élites européennes.

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°89. « Permettez-moi de conclure en vous disant que je tiens un petit palais à Palo prêt pour votre réception où vous trouverez tous les divertissement qu'un homme raisonnable peut désirer en plus de la fouille d'un site impérial. »

[2] Un manuscrit conservé au Lancashire Record Office en témoignerait (voir : Cook, *The Townley Marbles*, 1985, chapitre 1).

[3] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°123.

[4] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 3.

[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°130. « Le Duc de Gloucester a pris la pelle et commencera dans quelques jours une fouille au Quadraro di Barberine sous les auspices de notre ami Jenkins. En somme la frénésie des fouilles croît de jour en jour et le sol commence à se dérober sous nos pieds. »

[6] Bignamini, *DD*, vol. 1, p.3. Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°333.

Figure 4 : Dessinateur inconnu. Discobole Lansdowne restauré par Gavin Hamilton en Diomèdes, entre 1772 et 1805, British Museum.

(Les restaurations sont délimitées en rouge, le torse est antique).

© Trustees of the British Museum

Troisième Partie. Un regard sur l'Antiquité : comprendre et restaurer l'art des Anciens.

« Sarebbe troppo lungo poi il raccontare l'infinite cose che si trovano di bello a Portici. La si vede quanto gli antichi hanno superato li moderni, si nella pittura e si nella scultura. »[1] À 25 ans déjà, Gavin Hamilton en est convaincu. L'art des Anciens est infiniment supérieur à celui des Modernes. Tirée d'une lettre envoyée par le jeune artiste à Ignazio Hughford depuis Naples en 1748, cette phrase fixe l'horizon qui demeura le sien jusqu'à la fin de ses jours.

L'Antiquité apparait en effet comme le meilleur dénominateur commun des activités du fouilleur, peintre néo-classique et marchand de marbres. Sur cet horizon, Gavin Hamilton porta un regard à la fois personnel et profondément ancré dans un siècle témoin de l'émergence d'une nouvelle approche de l'Antiquité. L'artiste ne se contentait pas d'exhumer et de vendre des vestiges de l'art antique. Guidé par sa culture et un ensemble de représentations, il interprétait les structures et les œuvres découvertes puis dirigeait la restauration de ces dernières. Culture, représentations, interprétation et restauration, constitueront donc les quatre mouvements de cette étude du regard porté sur l'Antiquité par le fouilleur écossais.

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°1. « Il serait trop long de décrire le nombre infini de belles choses que l'on trouve à Portici. On peut y voir à quel point les Anciens étaient supérieurs aux Modernes, aussi bien en peinture qu'en sculpture. »

A : La culture d'un connaisseur.

Dans une lettre datée de 1790, Gavin Hamilton déclare à John Dalrymple ne pas pouvoir imaginer s'installer définitivement en Angleterre où son esprit ne trouverait pas à se nourrir[1]. Homme d'action, l'artiste écossais était en effet aussi intellectuel. Formé à l'université de Glasgow et fréquentant certains des plus grands antiquaires de son temps, Gavin Hamilton semble avoir possédé une culture étendue. À bien des égards, il mérite d'être considéré comme un connaisseur.

1 : Un élève de l'université de Glasgow.

En 1738, alors âgé de 15 ans, Gavin Hamilton franchit pour la première fois les portes de l'université de Glasgow[2]. Issu de la petite aristocratie, il y est envoyé parfaire son éducation. Trois ou quatre ans plus tard[3], alors qu'il quitte définitivement les bancs de cette institution, l'artiste emporte avec lui un bagage culturel déjà dominé par l'Antiquité.

La connaissance de la culture et de l'histoire antiques fait partie au XVIIIème siècle des bases de l'éducation de tout gentilhomme. L'université de Glasgow, à l'époque où Gavin Hamilton la fréquente, se distingue cependant en Europe par l'enthousiasme avec lequel certains de ses principaux professeurs se consacrent aux « Greek Studies ». Francis Hutcheson, professeur de philosophie morale et ami de David Hume, adhère aux idées de l'Earl of Shaftesbury sur la supériorité de la culture grecque[4] et introduit l'étude de la littérature grecque dans les programmes. Robert Simson, professeur de mathématique, participe au regain d'intérêt pour la géométrie grecque. Alexander Dunlop enfin, devient à cette époque le premier professeur de grec de l'université écossaise[5]. Élève à l'université de Glasgow entre 1743 et 1745, soit immédiatement après le départ de Gavin Hamilton, Alexander Carlyle décrit dans ses mémoires l'importance accordée à la culture grecque dans les enseignements et l'aura de Robert Simson et Alexander Dunlop[6]. La fascination de Gavin Hamilton pour l'Antiquité date donc très probablement de ses années d'université. Notons que s'il ne semble pas maîtriser

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°260.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 10.
[3] Ibidem. Gavin Hamilton quitte l'université de Glasgow en 1741 ou 1742.
[4] Anthony Cooper, troisième Earl of Shaftesbury développe l'idée d'une originalité grecque absolue (voir : Décultot, *Johann Joachim Winckelmann*, 2000, troisième partie, chapitre 1).
[5] Pour Francis Hutcheson, Robert Simson et Alexander Dunlop voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, pp. 64-65.
[6] Carlyle, *Autobiography of the Rev. Dr Alexander Carlyle*, 1861, chapitre 3.

parfaitement les langues anciennes[1], les notions de grec ancien dont témoigne sa correspondance lui ont probablement été inculquées durant cette période[2].

Les années passées en Italie en compagnie de James Stuart, Nicholas Revett et Matthew Brettingham constituent la deuxième étape de la formation intellectuelle de l'antiquaire écossais. Les quatre jeunes hommes s'entrainent mutuellement dans leur amour pour l'Antiquité. Avec ses compagnons, Gavin Hamilton s'initie à l'étude des ruines qui surgissent en tous points du sol de la péninsule italienne. En témoignent notamment les lettres du jeune peintre et de Nicholas Revett[3] décrivant leur voyage à Naples en 1748. En juillet de cette année, Gavin Hamilton écrit par exemple à Ignazio Hugford : « We spent five days on the isle of Capri, truly most delightful : still famous because the Emperor Tiberius stayed there for entire years, and where many vestiges of the magnificence of that ruler are still to be seen. We were able to indentify the ruins of five different palaces, as well as a large number of water conduits &c. We then returned to Rome by way of Pozzuoli and Baia, places also famous for their rare things. And as we made this trip on foot with our sketchbooks in our bags, we have taken various mementoes of the beautiful sites that were everywhere to be found along our route. »[4] À leur retour à Rome, James Stuart et Nicholas Revett, aidés semble-t-il de Gavin Hamilton[5], publient leurs *Proposals for publishing an accurate description of the Antiquities of Athens, &c*[6]. S'il est aujourd'hui impossible de connaître avec précision le rôle joué par l'artiste écossais dans cette entreprise, la lecture des *Proposals* nous offre un aperçu de l'univers intellectuel au sein duquel il baignait entre 1748 et 1750 alors qu'il partageait un appartement à Rome avec les futurs auteurs des *Antiquities of Athens*[7]. On y trouve par exemple l'affirmation du rôle essentiel joué par Athènes au sein de la culture occidentale et une

[1] Pour l'interprétation de certaines inscriptions Gavin Hamilton faisait appel à l'aide d'érudits (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°96).

[2] À plusieurs reprises dans sa correspondance, Gavin Hamilton propose à Charles Townley des retranscriptions d'inscriptions grecques découvertes et lui en propose une interprétation (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°96 et 275).

[3] Une lettre de Nicholas Revett décrivant à son père le voyage des quatre jeunes hommes a été publié dans les *Antiquities of Athens* (voir : Stuart & Revett, *The Antiquities of Athens*, vol. 4, 1816, pp. xxviii-xxix).

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°1. « Nous avons passé cinq jours sur l'île de Capri, vraiment délicieuse : toujours connue car l'empereur Tibère y passait des années entières, et où de nombreux vestiges de la magnificence de ce dirigeant sont toujours visibles. Nous avons pu identifier les ruines de cinq palais différents bâtis pour son plaisir, ainsi qu'un nombre important de canalisations, etc. Nous sommes ensuite rentrés à Rome via Pouzzoles et Baiae, lieux aussi renommés pour leurs vestiges rares. Et comme nous faisions le voyage à pieds avec nos carnets d'esquisses dans nos sacs, nous avons réalisé divers relevés des beaux sites que nous trouvions partout sur notre route. »

[5] Louis Hautecœur estime que c'est en compagnie de Gavin Hamilton que les auteurs des *Antiquities of Athens* diffusèrent leurs *Proposals* en 1748 (voir : Hautecœur, *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIème siècle*, 1912, livre 1, chapitre 3).

[6] Pour une retranscription des Proposals, voir : Stuart et Revett, *The Antiquities of Athens*, vol. 1, 1762, p. v.

[7] I, A, 2.

description de la cité comme la mère des arts auprès de laquelle Rome les aurait empruntés[1]. Les jeunes antiquaires y expriment en outre leur désir de préserver de manière précise la trace de l'architecture et du décor des vestiges de l'Attique avant qu'ils ne se dégradent davantage. De telles vues étaient parfaitement cohérentes avec l'éducation reçue par Gavin Hamilton à l'université de Glasgow. Elles durent stimuler son intérêt pour l'Antiquité et sa fascination pour la littérature et l'art grec.

En 1757, Robert Adam décrit avoir échangé des propos sur les arts et les sciences de la Grèce et de ses îles avec Gavin Hamilton lors d'un diner à Rome[2]. Près de 15 ans après avoir quitté l'université et 7 ans après le départ de James Stuart et Nicholas Revett, l'artiste cultivait donc toujours ses connaissances en la matière et rêvait de cette terre pour laquelle il avait vu ses amis partir[3].

2 : La bibliothèque disparue.

Ancien étudiant de l'université de Glasgow, intellectuel, peintre d'histoire, fouilleur et marchand d'art, Gavin Hamilton fut très probablement un lecteur. Il eut été intéressant de disposer d'un inventaire des livres présent dans sa bibliothèque. Un tel document, s'il a existé, a aujourd'hui malheureusement disparu et avec lui toute chance de reconstituer cette dernière avec précision.

La correspondance de l'artiste ainsi que son œuvre picturale permettent cependant de retrouver la trace de quelques ouvrages ayant été consultés par Gavin Hamilton. Le résultat de cette recherche, si maigre soit-il, donne une idée de la diversité des lectures qui ont forgé la culture de l'antiquaire écossais.

Outre sa fascination pour cette période, la recherche de sites pour ses fouilles et de sujets pour ses compositions historiques poussaient Gavin Hamilton vers la littérature antique. Homère et notamment l'Iliade, semblent avoir joui à ses yeux d'un prestige particulier. Nous avons déjà évoqué le mot de l'artiste déclarant dormir la tête reposée sur l'œuvre de l'aède[4]

---

[1] L'affirmation de la supériorité de l'architecture grecque en particulier, prêtait à controverse à une époque où les bâtiments romains deumeraient la principale référence des architectes (voir : Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, chapitre 4).

[2] Ingamels, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy : 1701-1800*, 1997, Gavin Hamilton. Robert Adam envisageait alors de partir pour la Grèce.

[3] En 1750, Gavin Hamilton accompagne James Stuart et Nicholas Revett à Venise en vue de leur embarqement pour la Grèce (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 12).

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°34. « I sleep with Homer under my head. »

qu'il considérait par ailleurs comme « the greatest of men »[1]. Probablement introduit à ses poèmes lors de son passage à l'université de Glasgow, Gavin Hamilton déclare dès 1768 tenter d'exprimer sous son pinceau « le sublime idee del incomparabile Homero »[2]. Une grande partie de son œuvre trouve par la suite sa source d'inspiration dans les textes de « l'incomparable Homère ». C'est même grâce à sa série de scènes tirées de l'Iliade, réalisée en 1758 et 1777[3], que l'artiste gagna la reconnaissance de ses contemporains[4]. Brendan Cassidy, partant du constat que Gavin Hamilton insiste dans cette série sur des moments d'émotion peu développés dans le texte d'origine, émet l'hypothèse que l'artiste écossais consultait la traduction d'Alexander Pope qui exacerbait les sentiments des héros de la guerre de Troie.

Gavin Hamilton ne limitait bien entendu pas ses lectures au seul Homère. D'autres auteurs antiques retinrent son attention. En septembre 1782, l'artiste propose par exemple à Lord Shelburne un tableau d'Apollon inspiré d'un passage des *Odes* d'Horace[5]. Pour retrouver l'origine d'une scène représentant l'enfant Moïse subissant l'épreuve du feu, Gavin Hamilton déclare en 1794 à Giovanni Maria Sasso avoir consulté l'œuvre d'un historien juif du Ier siècle après Jésus-Christ, Flavius Josèphe[6]. Brendan Cassidy voit enfin dans son œuvre l'influence de la *Poétique* d'Aristote, à laquelle il aurait pu être introduit à l'université[7].

Peintre et marchand de tableaux de maîtres anciens, Gavin Hamilton se consacre aussi à la lecture de vies d'artistes. Sa correspondance en donne quelques exemples. En 1775, il fait par exemple référence à l'*Abecedario pittorico* de Pelligrino Antonio Orlandi[8] et au *Felsina pittrice* de Carlo Cesare Malvisia[9].

Le fouilleur écossais semble enfin avoir consulté les œuvres d'antiquaires romains contemporains, au premier rang desquels Johann Joachim Winckelmann. En 1772, Gavin Hamilton identifie une statue découverte à Tor Colombaro[10] comme représentant un Méléagre[11]. Or cet écart vis-à-vis de la tradition, qui voyait dans ce type un Antinoüs, a très

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°204. « le plus grand des hommes ». Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°33.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°33. « les sublimes idées de l'incomparable Homère. »
[3] Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, pp. 213-217.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 68.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°195.
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°307.
[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 71.
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°101.
[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°103.
[10] Annexes, I, n°101.
[11] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°49.

probablement été motivé par la lecture de Johann Joachim Winckelmann qui dans son *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*[1] fut le premier et un des seuls à avancer cette hypothèse[2]. On peut de plus affirmer que l'artiste écossais tint en sa possession, bien que provisoirement, une édition d'un ouvrage de l'antiquaire prussien, probablement les deux volumes des *Monumenti antichi inediti* de 1767[3]. Gavin Hamilton fait peut-être référence à cet ouvrage quand en 1776 il déclare à Charles Townley avoir trouvé un passage de Pline contredisant l'idée avancée par Johann Joachim Winckelmann selon laquelle l'original de l'Apollon Sauroctone aurait été une statue de marbre : « Since I wrote the above I have read a passage in Pliny who says that Praxitelles made a famous work in bronze representing a young man going to destroy a lizard. I refer you to the passage & you will find that Winckelman has mistaken the sence. There is an old Italian translation which makes him an Apollo. »[4] Notons enfin que l'artiste mentionne à plusieurs reprises dans sa correspondance les recueils de Giovanni Battista Piranesi[5].

3 : Le milieu romain.

Si Gavin Hamilton lisait probablement les ouvrages de ses illustres contemporains installés à Rome, la lecture n'était pas le seul vecteur lui permettant d'assimiler leurs idées. Dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, la ville éternelle regorgeait d'antiquaires[6] et d'artistes fascinés par l'exemple des Anciens[7]. Tous se fréquentaient et échangeaient sur les dernières découvertes ou les théories récemment avancées. L'Antiquité était sur toutes les lèvres. À Rome, chacun avait son avis et prenait part aux débats. De passage par la ville sainte au début des années 1790, Joseph Gorani pouvait ainsi écrire : « Je me trouvais un jour à une furieuse dispute au sujet d'une tête antique exposée en vente dans la boutique d'un fripier, près de la Propagande. À Rome, ainsi que dans presque toutes les autres villes de l'Italie, les fripiers se mêlent aussi de ce genre de commerce. Le marchand avait baptisé cette tête du nom de Caius Gracchus. Quelques-uns des antiquaires soutenaient cette opinion ; d'autres prétendaient que c'était Tiberius Gracchus son frère. »[8] Parmi les antiquaires et les artistes les idées circulaient

---

[1] Winckelmann, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, 1764, p. 579.
[2] Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, p. 167.
[3] En août 1768, Gavin Hamilton déclare en effet à John Fitzpatrick lui avoir envoyé deux volumes écrits par Johann Joachim Winckelmann (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°35).
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°128. « Depuis que j'ai écrit les précédentes lignes j'ai lu un passage chez Pline qui affirme que Praxitèle fit une œuvre en bronze renommée représentant un jeune homme s'apprêtant à détruire un lézard. Je vous renvoie au passage et vous trouverez que Winckelmann s'est trompé. Une vieille traduction italienne en fait un Apollon. » Johann Joachim Winckelmann exprime son opinion à plusieurs reprises dans les *Monumenti Antichi Inediti*.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°11 et 210.
[6] Hautecœur, *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIème siècle*, 1912, livre 1, chapitre 1.
[7] Idem, chapitre 2.
[8] Gorani, *Mémoires secrets et critiques*, 1793, vol. 2, p. 51.

aussi vite que les rumeurs. Un personnage comme Gavin Hamilton était au courant de toutes les dernières hypothèses émises par ses pairs. À plusieurs reprises il évoque ainsi dans sa correspondance l'opinion d'antiquaires renommés, comme Anton Raphaël Mengs[1] ou Giovanni Battista Visconti[2], au sujet de l'iconographie de statues récemment découvertes. Le travail des uns nourrissait de plus celui des autres. L'excavation des vestiges du forum de Gabies par Gavin Hamilton à partir de 1792 donna par exemple lieu aux publications de Carlo Féa[3] et d'Ennio Quirino Visconti[4]. L'artiste écossais semble aussi souvent avoir fait appel aux lumières d'un autre antiquaire romain capable de l'éclairer sur le sens d'une inscription[5].

L'abondance des interactions entre ces hommes partageant les mêmes références dut entrainer l'émergence d'une culture commune. Ainsi, si l'université de Glasgow et la fréquentation des auteurs des *Antiquities of Athens* jouèrent un rôle essentiel dans la formation de la vision de l'Antiquité de Gavin Hamilton, ses liens avec le milieu des antiquaires et des artistes romains contribuèrent aussi sûrement à la façonner. Au cours des cinquante ans passés par le fouilleur écossais dans la ville éternelle, cette culture commune aux antiquaires romains évolua dans un contexte de progrès général de la connaissance de l'Antiquité. À Gabies, le progrès décelable dans l'attention portée par Gavin Hamilton aux inscriptions et au contexte de découverte des œuvres[6] est ainsi probablement liée à l'évolution générale des consciences portée par la génération d'Ennio Quirino Visconti et de Carlo Féa.

Rome, ville de passage aux portes de la Méditerranée, est enfin pour l'artiste un lieu rêvé pour se tenir informé des dernières découvertes archéologiques d'Italie mais aussi de l'ensemble du bassin Méditerranéen. En mars 1775, Gavin Hamilton écrit par exemple à Charles Townley à propos de son ami James Hugh Smith Barry revenu à Rome après un voyage de près de deux ans : « Mr Barry is arrived from Athens, Asia Minor & Egypt. I have seen him once. He seems upon the whole well contented with his expedition. He tells me he has pickd up some fragments of taste & is to show me one. »[7]

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°59.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°129.
[3] Féa, « Antichita », *Antologia Romana*, mars 1792, vol. 18, n°40, pp. 313-317.
[4] Visconti, *Monumenti Gabini*, 1797.
[5] Gavin Hamilton évoque ainsi à plusieurs reprises son regret de ne pas avoir pu consulter un lettré sur le sens d'inscriptions découvertes (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°96 et 289).
[6] II, D, 3. Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°290.
[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°97. « Monsieur Barry est arrivé d'Athènes, de l'Asie Mineure et d'Égypte. Je l'ai vu une fois. Il semble de manière générale bien satisfait de son expédition. Il me dit avoir ramassé quelques fragments de goût et doit m'en montrer un. »

4 : Un érudit en matière d'Art.

La correspondance et l'œuvre picturale de Gavin Hamilton révèlent en outre une grande érudition en matière d'art antique et moderne. Artiste et intellectuel, l'antiquaire écossais possédait l'œil et le bagage culturel d'un connaisseur.

Élevé dans l'admiration de l'Antiquité à l'université de Glasgow et familiarisé tôt avec les productions artistiques des Anciens, Gavin Hamilton développa une connaissance intime de leur art. Son travail de peintre mais aussi son commerce et ses fouilles entretinrent cette connaissance toute sa vie durant. Étroitement familier des quelques grands antiques universellement admirés en Italie qui, dans sa correspondance, servaient régulièrement de supports à des comparaisons parfois détaillées[1], l'artiste écossais connaissait bien aussi les nombreux antiques moins renommés qui ornaient les collections romaines[2]. Ses œuvres regorgent de références à la statuaire antique[3] et l'artiste s'applique à rendre les détails de ses compositions avec une précision archéologique[4]. Les représentations architecturales ne sont d'ailleurs pas en reste. Dans le sixième tableau de la série de l'Iliade, Hector faisant ses adieux à Andromaque[5], Gavin Hamilton place par exemple en arrière-plan un temple dorique probablement inspiré des vestiges de Paestum ou des relevés publiés par James Stuart et Nicholas Revett[6]. La correspondance du fouilleur témoigne aussi de sa connaissance de l'iconographie antique, enrichie par une fréquentation presque quotidienne de l'art des Anciens et la connaissance d'un nombre important de ses vestiges. Bien que certaines de ses affirmations se révèlent fragiles[7], son expérience lui permettait d'avancer des hypothèses cohérentes sur les lacunes de statues découvertes[8]. Son œil semble enfin avoir été exercé à l'appréciation des antiques. En 1776, il écrit ainsi à propos d'une statue d'Apollon Sauroctone qu'il vient d'acheter brisée en de multiples fragments : « This statue with several fine things

[1] Les noms de l'Antinoüs du Belvédère, de la Vénus Médicis, du Laocoon ou encore du Faune Barberini reviennent régulièrement dans la correspondance de l'artiste. Si la comparaison de telles statues avec les œuvres proposées à ses clients constitue une ruse banale de marchand, certaines de ces comparaisons témoignent de la connaissance relativement détaillée qu'avait Gavin Hamilton de ces statues (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°49 et 117).

[2] Gavin Hamilton ne fait ainsi pas référence qu'aux antiques les plus en vue dans ses comparaisons (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°55, 81 et 296).

[3] Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, p. 215 et p. 269.

[4] Irwin, « Gavin Hamilton archaeologist, painter and dealer », *The Art Bulletin*, juin 1962, n°44, pp. 93-94.

[5] 1780-1784, huile sur toile, Glasgow, Hunterian Museum & Art Gallery.

[6] Irwin, op. cit., p. 95.

[7] Gavin Hamilton affirme par exemple un peu cavalièrement dans une lettre à Charles Townley : « The antients never left their works equivocal but allwise determined especially their deitys. » Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°98. « Les Anciens ne laissaient jamais leurs œuvres équivoques mais toujours déterminées, en particulier leurs divinités. »

[8] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°87.

was found lately on the Pallatine mount & tho seen by many yet known to none being broke to pieces & dispersed. »[1]

Riche d'une grande familiarité avec l'art des Anciens, Gavin Hamilton ne méconnaissait pas pour autant les œuvres des Modernes. Bien au contraire, l'artiste et marchand de tableaux de maîtres possédait en la matière une culture érudite. Ses œuvres révèlent la variété de ses sources d'inspiration. Raphaël tout d'abord et bien sûr Michel-Ange sont étudiés par l'artiste, les Carraches, le Dominicain et Guido Reni souvent cités, Caravage, Botticelli et Corrège, enfin, marquent certains aspects de son travail[2]. La variété des artistes reproduits dans la *Schola Italica Picturae*, souligne l'étendue de sa culture et de ses intérêts. En quarante planches, Gavin Hamilton y présente à ses contemporains son panthéon esthétique. Les œuvres de Michel-Ange, de Raphaël et des Carraches y cotoient entre autres celles de Léonard de Vinci, Fra' Bartolomeo, Andrea del Sarto, Frederico Barocci, Guernico, Titien, Tintoret, Corrège, Caravage et Giorgione[3]. Doué d'une mémoire visuelle hors normes, possédant une connaissance approfondie de l'histoire de l'art consolidée par ses voyages à travers l'Italie et ses lectures, familier enfin des techniques de la peinture[4], Gavin Hamilton était capable d'attribuer avec précision nombre d'œuvres à leur auteur[5] bien qu'il se laissât parfois piéger par des erreurs communes à son temps[6]. En matière d'art moderne comme d'art antique, le fouilleur écossais avait donc tous les attributs du connaisseur.

Connaisseur, Gavin Hamilton l'était d'autant plus que son approche de l'art semble avoir été éminemment intellectuelle. En témoignent les conseils qu'il donna au jeune Antonio Canova qu'il prit sous son aile[7] et qui le considéra comme son second père[8]. Selon Antoine Quatremère de Quincy, invité à exprimer son avis sur une œuvre du jeune artiste par l'ambassadeur de Venise à Rome vers 1779 : « L'opinion de Gavino Hamilton fut, que l'ouvrage soumis à la critique, indiquait chez son auteur un rare talent, mais rétréci dans le cercle d'une méthode trop étroite, qui n'avait pu jusqu'alors lui montrer la nature, que restreinte

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°128. « Cette statue a été récemment découverte sur le Palatin avec quelques autres belles choses, et bien que vue par beaucoup elle n'était connue de personne car brisée en morceaux et dispersée. » On peut cependant se demander si c'est Gavin Hamilton qui reconnut le premier avoir affaire à une seule et même statue.
[2] Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, pp. 211-322.
[3] Ibidem.
[4] Sur ces points voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, pp. 22-27.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°20.
[6] Comme des erreurs d'attribution de certaines œuvres ou des préjugés esthétiques (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 27).
[7] Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages*, 1834, pp. 20-22.
[8] Hautecoeur, *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIème siècle*, 1912, livre 2, chapitre 3.

à la vue bornée d'un modèle ; que toutefois le jeune homme avait porté, dans sa copie, beaucoup d'ingénuité ; qu'il lui avait seulement manqué de savoir ajouter à la vérité purement individuelle, cette autre sorte de vérité que l'imagination, guidée par une science plus étendue, sait faire résulter de ce qu'on appelle le choix parmi les plus beaux individus et leurs plus belles parties ; qu'en un mot, ce système d'étude et d'imitation était celui que l'on appelle du beau idéal, ainsi nommé, parce qu'il procède, dans les opérations de l'art, d'une méthode d'abstraction et de réunion, dont le résultat semble être une création de notre idée. Son avis fut que l'ambassadeur devait procurer à Canova un bloc de marbre, en lui laissant la liberté d'y sculpter un sujet de son choix. Qu'ainsi on serait à même d'apprécier, par l'invention, le style et l'exécution d'un pareil ouvrage, l'effet qu'auraient opérées sur lui les leçons de l'antique, d'estimer les progrès qui en seraient résultés, de constater enfin, d'après la tendance bien connue de son goût, quelle serait la portée des espérances à concevoir de son talent. L'ambassadeur adopta complètement ce parti. »[1] Gavin Hamilton continua par la suite à conseiller le jeune sculpteur : « Canova donc, élève de lui-même et de lui seul, n'avait eu jusqu'alors pour guide qu'un sentiment irrésolu et une divination aussi vague de l'avenir, que l'était alors pour lui la connaissance du primitif état de l'art dans les siècles modernes. Il avait donc besoin d'une instruction qui le mît à même de se rassurer sur l'effet du parti qu'il voulait prendre. Cette instruction, il la trouvait chez Gavino Hamilton, homme singulièrement instruit de l'état des arts à leur renaissance. Hamilton ne manquait pas de lui faire passer en revue les mentions de ces premiers rénovateurs de la sculpture, qui tous avaient dû leurs succès aux traditions antiques ; tels Nicolas de Pise et Jacopo della Quercia, qui, d'après l'étude d'un sarcophage antique, améliorèrent singulièrement leurs ouvrages ; tel Lorenzo Ghiberti, studieux imitateur des anciens statuaires, comme le fait voir sa statue de Saint Jean, à Or-San-Michele ; tel Michel-Ange se formant d'après les antiques rassemblés par Laurent de Médicis dans son palais. Il lui montrait que l'antique avait été le point de mire et d'imitation de tous les artistes, jusqu'à la moitié du dix-septième siècle, où le désir d'innovation et l'influence de quelques talents modernes, précipitèrent le goût dans des routes capricieuses, au bout desquelles l'invention, dégénérant en bizarrerie, devait amener le discrédit où elle tomba, et à sa suite le néant de tous les travaux : qu'enfin la résurrection de l'antique, par les grandes découvertes qui se multipliaient chaque jour à Rome et dans toute l'Italie, devait préparer la route à une gloire nouvelle, pour l'artiste qui pourrait, saurait et voudrait se porter l'héritier de cette sorte de succession. »[2] Culte de l'antique et connaissance encyclopédique de l'histoire de l'art se mêlaient donc chez l'artiste écossais.

---

[1] Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages*, 1834, pp. 22-23.

[2] Idem, pp. 25-26. Notons qu'Antoine Quatremère de Quincy n'est pas le seul biographe de Canova à mettre de tels propos dans la bouche de Gavin Hamilton (voir : Este (d'), *Memorie di Antonio Canova*, 1864). Ces propos sont de plus paraitement cohérents avec ce que l'on sait par ailleurs du personnage de Gavin Hamilton.

B : Un univers de représentations culturelles.

La culture de Gavin Hamilton ne se matérialisait cependant pas uniquement sous la forme d'une somme de connaissances. Un ensemble de représentations culturelles propres à son temps structurait en effet sa vision de l'Antiquité. La lecture de sa correspondance fournit un précieux éclairage sur certaines d'entre elles. Nous nous contenterons ici d'en présenter un échantillon.

1 : « The wonder of the world »[1], un corpus d'œuvres universellement admirées.

« Among all the statues of the ancients wich the moderns have as yet discovered, there are about twenty that might be placed in the first class; each as the chief beauty, in its kind. For example, there is nothing in marble equal to the Venus of Medici, for softness and tenderness; as there is nothing so strong and nervous as the Hercule Farnese. The face of the dying gladiator, is the most expressive of human passion; and the air of the Apollo Belvedere, gives us an idea of something above human. » Dans son *Polymetis*, série de dialogues sur l'art et la littérature antique publiée en 1747, c'est en ces mots que le Révérend Joseph Spence décrit le panthéon esthétique de générations d'Européens[2]. Ce corpus d'œuvres accumulées depuis la Renaissance tend à se fixer au début du XVIIIème[3]. En ce siècle plus que tout autre, l'Apollon et le Torse du Belvédère, le Laocoon, l'Hercule Farnèse, la Vénus Médicis, le Gladiateur Borghèse et quelques autres antiques de renom, incarnèrent l'absolue beauté en matière d'art. Le comte de Caylus pouvait ainsi écrire : « l'imagination ne peut se prêter, & s'oppose à concevoir des ouvrages supérieurs à ceux qui faisant aujourd'hui le plus grand ornement de Rome, font aussi la base & la règle de nos études. »[4]

---

[1] C'est en ces termes que Gavin Hamilton décrit en 1760 les antiques qu'il considère figurer au sommet des créations de l'Art (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°10). « La merveille du monde ».

[2] Cité par : Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, chapitre 6. « Parmi toutes les statues des Anciens que les Modernes ont aujourd'hui découvertes, il en est une vingtaine qui peuvent être placées au premier rang, chacune comme la principale beauté de son espèce. Par exemple, rien n'égale en marbre la Vénus Médicis pour la douceur et la tendresse, de même rien n'est aussi fort et nerveux que l'Hercule Farnèse. Le visage du gladiateur mourant est le plus expressif des passions humaines, et l'air de l'Apollon du Belvédère nous donne une idée de quelque chose de supérieur à l'homme. »

[3] Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, chapitre 4. On se réfèrera à cette étude de référence pour de plus amples détails sur l'histoire de ces œuvres longtemps considérées comme étant les seules ayant atteint les sommets de la création artistique.

[4] Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, *Histoire de l'Académie*, vol. 25, 1759.

L'hégémonie de cette représentation ne pouvait manquer de façonner la perception de Gavin Hamilton. L'Apollon[1] et le Torse du Belvédère[2], le Laocoon[3], l'Hercule Farnèse[4], le Faune Barberini[5], le Faune dansant des Offices[6], ou encore l'Antinoüs du Belvédère[7], l'Apollon Sauroctone de la villa Borghèse[8], la Vénus du Capitole[9], l'Apollino[10] et le Papirius Ludovisi[11], sont mentionnés de manière récurrente dans sa correspondance pour illustrer la beauté mais aussi le style ou même les dimensions d'une œuvre. De toutes ces statues élevées au rang de parangons des arts, c'est cependant la Vénus Médicis qui est la plus citée par l'antiquaire écossais[12]. Il faut dire que Gavin Hamilton découvrit de nombreuses Vénus[13] et que la statue était particulièrement appréciée des Britanniques. Joseph Spence écrit par exemple lui avoir rendu « peut-être cent visites. »[14] La mention régulière de ces statues dans la correspondance de Gavin Hamilton témoigne de leur rôle de références communes aux hommes cultivés du siècle. Elle suggère aussi que l'artiste écossais regardait et pensait les œuvres des Anciens à travers le prisme d'un catalogue de quelques antiques universellement admirés.

Ce culte voué à quelques œuvres participait d'une tendance générale à classer la statuaire antique en fonction de critères esthétiques. C'est ainsi en premier lieu la beauté de la sculpture gréco-romaine qui retient l'attention de Gavin Hamilton et de ses contemporains. Au regard de celle-ci, l'iconographie des œuvres ou par exemple leur intérêt documentaire, bien qu'importants, paraissent secondaires. C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre les efforts répétés de nombre d'antiquaires pour proposer une hiérarchie esthétique des antiques les plus en vue. Anton Raphaël Mengs plaçait ainsi le Laocoon et le Torse du Belvédère, parfaitement beaux, au-dessus de l'Apollon du Belvédère et du Gladiateur Borghèse. Johann Joachim Winckelmann, qui fit évoluer à plusieurs reprises son classement, rangeait quant à lui le Gladiateur Borghèse derrière l'Apollon du Belvédère[15].

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°10, 177 et 223. Voir aussi : Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, pp. 175-177.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°10. Voir aussi : Haskell et Penny, op. cit., pp. 344-347.
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°10, 117 et 223. Voir aussi : Haskell et Penny, op. cit., pp. 259-263.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°10 et 119. Voir aussi : Haskell et Penny, op. cit., pp. 249-252.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°17 et 117. Voir aussi : Haskell et Penny, op. cit., pp. 222-225.
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°183. Voir aussi : Haskell et Penny, op. cit., pp. 229-232.
[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°49. Voir aussi : Haskell et Penny, op. cit., pp. 167-169.
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°82. Voir aussi : Haskell et Penny, op. cit., pp. 177-179.
[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°123. Voir aussi : Haskell et Penny, op. cit., pp. 354-355.
[10] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°40. Voir aussi : Haskell et Penny, op. cit., pp. 172-175.
[11] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°134. Voir aussi : Haskell et Penny, op. cit., pp. 310-313.
[12] Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°10, 102, 105, 150, 199 et 223. Voir aussi : Haskell et Penny, op. cit., pp. 359-353.
[13] Voir par exemple : Annexes, I, n°15, 16 et 29.
[14] Haskell et Penny, op. cit., p. 361.
[15] À propos de ces classements voir : Potts, « Greek Sculpture and Roman copies: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth-Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n°43, 1980, pp. 150-173.

Cette approche de la sculpture antique se retrouve, appliquée à un plus grand nombre d'œuvres, dans la correspondance de Gavin Hamilton. Au premier rang, l'artiste écossais qualifie certaines œuvres de « first rate »[1], il s'agit des sculptures considérées comme égalant les antiques les plus renommés : « […] the Laocoon, Apollo, Venus of Medicis, &c., wich we call first rate […] »[2]. Viennent ensuite une série de nuances permettant de désigner les antiques n'appartenant pas à cette catégorie : « of very good sculpture but not first rate »[3], « fine »[4], ou encore « midling sculptour »[5].

2 : « True Greek Taste », l'émergence d'un nouveau paradigme esthétique.

Dans une lettre à Charles Townley datée du 7 août 1793, Thomas Jenkins décrit l'Antinoüs Braschi[6] récemment découvert par Gavin Hamilton comme : « […] a High finished Piece of Sculpture from the time of Adrian, which You know Sir, is very different and much Inferior, to the fine Works of the Greeks. »[7] Une telle affirmation était alors courante. La notion d'art grec, souvent employée à tort, envahit en effet les écrits de la seconde moitié du XVIIIème siècle. Le *Diario Ordinario del Chracas* qualifie par exemple en 1792 ce même Antinoüs Braschi de « Scoltura greca molto stimabile »[8]. John Owen, touriste britannique de passage à Rome au début des années 1790, parle lui du Gladiateur Borghèse comme de « one of the most perfect remains of Grecian sculpture »[9]. Carlo Féa lui-même, pourtant considéré comme un des pères de l'archéologie moderne, désigne alors la Vénus de Campo Iemini comme grecque[10].

Dans un siècle fasciné par l'idée de retour aux sources premières, aussi bien dans le domaine de l'architecture comme l'illustrent les théories de Marc-Antoine Laugier que dans celui de la philosophie avec l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau[11], la notion d'art grec, confusément

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°41, 84, 126 et 151. Le terme de « first class » est aussi parfois utilisé (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°85).
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°223. « […] le Laocoon, l'Apollon, la Vénus Médicis etc, que nous désignons comme de premier ordre […] »
[3] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°100. « sculpture de très bonne facture mais pas de premier ordre ».
[4] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°74. « belle ».
[5] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°156. « sculpture médiocre ».
[6] Annexes, I, n°90.
[7] Bignamini, *DD*, vol. 2, n°401. « […] une sculpture aux finitions hautement achevées du temps d'Hadrien, qui vous le savez Monsieur, est très différent et bien inférieur, aux belles œuvres des Grecs. »
[8] Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, p. 321. « Sculpture grecque très estimable ».
[9] Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 206. « un des vestiges les plus parfaits de la sculpture grecque ».
[10] Bignamini, « The Campo Iemini Venus Rediscovered », *Burlington Magazine*, août 1994, n°136, pp. 548-552.
[11] Macdonald et Pinto, *Hadrian's Villa ans its Legacy*, 1995, pp. 229-265

associée aux origines du Beau, connaît une vogue sans précédent. Ceci dit, elle n'en demeure pas moins particulièrement mal définie. Depuis la Querelle des Anciens et des Modernes, le style grec est entré dans les catégories usuelles du discours pour désigner un ensemble de qualités telles que le naturel, la simplicité, la grandeur ou encore la naïveté[1]. Jusqu'au milieu du XVIIIème siècle cependant, les limites de la Grèce, aussi bien dans l'ordre esthétique qu'historique, restent floues[2]. Même chez les Richardson, pourtant pionniers dans leur identification à des copies de certaines statues universellement admirées, l'idée d'un art grec ayant produit ses principaux chefs d'œuvres avant la conquête romaine demeure absente[3].

Il faut attendre les travaux de Johann Joachim Winckelmann pour qu'émerge la définition d'un moment proprement grec. À travers les écrits de l'antiquaire prussien, la vision de l'art gréco-romain comme un art de décadence s'érige progressivement en dogme[4]. Dans la pratique cependant, Johann Joachim Winckelmann échoue à distinguer avec précision les originaux grecs des copies romaines. Lors de sa visite du site d'Herculanum l'antiquaire n'hésite pas, par exemple, à identifier deux bustes comme résolument grecs[5]. À ses yeux l'Apollon du Belvédère, le groupe de Niobé ou même dans ses derniers écrits l'Hercule Farnèse, étaient bel et bien des originaux grecs[6]. Ainsi malgré une définition claire du cadre historique de l'art grec, la confusion reste de mise dans la seconde moitié du siècle. Il faut dire que certains facteurs contribuaient à l'entretenir. En Europe occidentale, les œuvres découvertes en Grèce étaient extrêmement rares. On sait par exemple aujourd'hui que l'immense collections d'antiques rassemblées pendant des décennies par Charles Townley ne contenait qu'un seul original grec du Vème siècle avant Jésus-Christ, la stèle de Xanthippos[7]. De plus, l'admiration unanime dont faisaient l'objet des œuvres comme l'Apollon du Belvédère ne permettait pas une remise en question trop brutale de leur statut. Enfin, comme nous le montre la correspondance de Gavin Hamilton, l'idée que la campagne romaine recelait nombre d'antiques pillées en Grèce par les Romains avait toujours cours[8]. En cette seconde moitié du XVIIIème siècle, le monde des antiquaires n'était pas encore prêt à prendre toute la mesure des idées avancées par quelques voix isolées, comme celle d'Anton Raphaël Mengs,

[1] Décultot, *Johann Joachim Winckelmann*, 2000, troisième partie, chapitre 1.
[2] Ibidem.
[3] Potts, « Greek Sculpture and Roman copies: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth-Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n°43, 1980, pp. 152-154.
[4] Ibidem.
[5] Winckelmann, *Recueil de lettres*, 1784, pp. 54-55.
[6] Potts, op. cit., pp. 150-173.
[7] Cook, *The Townley Marbles*, 1985, chapitre 3.
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°59. Cette idée avait pourtant été combattue par les Richardson dès le début du siècle (voir : Potts, op. cit., pp. 152-154).

proclamant que la plupart des antiques admirés étaient des copies romaines[1]. Sur cette question, les lignes ne commencèrent à bouger que dans les dernières années du siècle. En ces années, Ennio Quirino Visconti admet par exemple qu'une statue comme l'Apollon du Belvédère soit la copie d'un prototype plus ancien, mais seulement pour la considérer comme une imitation perfectionnée de ce dernier[2]. Du vivant de Gavin Hamilton, malgré des avancées déterminantes, la distinction entre art grec et art romain reste donc floue et essentiellement fondée sur la valeur esthétique des œuvres.

Or la notion d'art grec occupe une place essentielle dans la correspondance de l'artiste écossais. À ses yeux, elle constitue la forme la plus élevée de l'art antique. Dans une lettre à Charles Townley il écrit par exemple : « […] never forget that the most valuable acquisition a man of refined taste can make is a piece of fine Greek sculptour. »[3] Les expressions comme « Greek Taste »[4], « greek performance »[5] ou « greek sculptour »[6] reviennent dans ses lettres pour désigner des œuvres considérées comme exceptionnelles. Chez Gavin Hamilton en effet, l'idée d'art grec est étroitement liée à celle de perfection esthétique[7]. Il peut ainsi écrire : « The head is beautiful to the last degree & true Greek taste »[8], ou encore: « This is truly a piece of original greek sculptor & perhaps the finest thing that has been found in our time. »[9] Aux œuvres désignées comme grecques sont également associées les notions de délicatesse[10] ou d'idéal[11]. L'art grec, expression la plus raffinée de l'art antique, ne peut enfin être apprécié que par de véritables esthètes : « It gives me a singular pleasure to think that it falls into the hands of one that has taste to enjoy it, & hope that it wont be placed over a chimney where smoke may damage it, but reather near the eye where every body of refined taste may have an opportunity of doing justice to this exquisite Greek performance. »[12] Gavin Hamilton déclare

---

[1] Potts, « Greek Sculpture and Roman copies: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth-Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n°43, 1980, pp. 150-173.
[2] Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, pp. 126-127.
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170. « […] n'oubliez jamais que l'acquisition la plus précieuse qu'un homme de goût raffiné puisse faire est une pièce de belle sculpture grecque. »
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°17, 19, 40, 98 et 177. « goût grec ».
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°10 et 16. « réalisation grecque ».
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°132, 170, 186 et 315. « sculpture grecque ».
[7] De manière générale, la perfection semble d'ailleurs être pour lui un attribut essentiel de l'art antique : « It is perfect. In short it is antique. » Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°108. « C'est parfait. En somme, c'est antique. »
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°40. « La tête est absolument superbe et de vrai goût grec. »
[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°186. « Il s'agit véritablement d'une pièce de sculpture grecque originale et peut être de la plus belle chose découverte de notre temps. » On remarquera l'association courante chez l'artiste de mots tels que « true » ou « truly » avec l'idée d'art grec.
[10] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°10.
[11] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°19 et 132.
[12] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°16. « J'ai un plaisir particulier à penser que cette œuvre tombe entre les mains de quelqu'un qui a le goût lui permettant de l'apprécier, et espère qu'elle ne sera pas placée au-dessus d'une cheminée où la fumée pourrait l'endommager, mais plutôt à portée de l'œil ou tous les gens de goût raffiné auront la possibilité de rendre justice à cette exquise réalisation grecque. »

de même à Charles Townley : « I wonder that no body in England take example from yourself in acquiring one or two real fine things especially as it is in the power of every private gentleman to do so but I am affraid we want that kind of sensitivity wich the Greek had in perfection. »[1]

Si l'artiste écossais ne devait pas être insensible à l'idée d'attirer l'attention de ses clients en désignant une œuvre comme grecque[2], il semble cependant ne pas avoir utilisé cet adjectif totalement au hasard. Notons que seules quelques œuvres exceptionnelles se voient ainsi qualifiées dans ses lettres. De plus, pour justifier son identification, Gavin Hamilton citait parfois l'existence d'une inscription grecque sur la base de la statue[3]. Parmi l'ensemble des antiques désignées comme grecs par sa correspondance, aucun ne pouvait enfin dans l'état des connaissances contemporaines être facilement et avec certitude identifié comme une œuvre de facture romaine[4]. Nombre d'entre eux étaient d'ailleurs bien des copies de prototypes grecs[5]. Mais ces œuvres, quoi qu'il en soit, étaient toutes en fait d'époque impériale[6]. Rappelons ici que l'artiste eut cependant au moins une occasion d'observer une œuvre découverte en Grèce[7]. Son intérêt pour l'achat d'une collection vénitienne contenant des antiques grecs arrivés sur la lagune par le biais du commerce levantin révèle qui plus est sa conscience de l'intérêt de telles œuvres[8]. Cela n'empêchait malgré tout pas Gavin Hamilton d'utiliser le terme de « Greek sculpture » dans une acception parfois particulièrement vague[9]. À travers l'ambiguïté marquée du rapport du fouilleur à cette notion, on assiste en fait à l'émergence d'un paradigme esthétique promis à un succès considérable, celui de la supériorité de l'art grec.

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°296. « Je m'étonne que personne ne prenne exemple sur vous en Angleterre en acquérant une ou deux belles choses, d'autant plus que cela est possible à tout gentilhomme, mais j'ai bien peur que nous ne manquions de cette sensibilité dont les Grecs étaient dotés à la perfection. »

[2] Thomas Jenkins n'hésitait par exemple pas à avoir recours à un tel expédient (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 214-215).

[3] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°10, 90 et 98.

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°10, 16, 19, 40, 98, 117, 132, 157 et 186.

[5] Voir par exemple : Annexes, I, n°83, 91, 97, 98 et 101. Voir aussi : Irwin, « Gavin Hamilton archaeologist, painter and dealer », *The Art Bulletin*, juin 1962, n°44, pp. 89-91.

[6] David Irwin note cependant qu'une tête découverte par l'artiste à la Villa d'Hadrien et désignée par lui comme de goût grec était en effet bien de facture grecque (voir : Ibidem). Il n'a pas été possible d'en retrouver trace dans le cadre de cette étude.

[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°97.

[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°182.

[9] Comme lorsqu'il l'utilise pour désigner de manière générale la sculpture gréco-romaine dans sa description des fouilles du Pantanello de la Villa d'Hadrien (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161).

3 : « The finest age », périodisation de l'histoire de l'art antique.

En même temps qu'il définissait un moment proprement grec, Johann Joachim Winckelmann léguait à la postérité une périodisation de l'histoire de l'art antique, marquant profondément son temps et la discipline. Acte fondateur de l'histoire de l'art, ce découpage chronologique correspondait à un système de jugements de valeur esthétiques et moraux.

Dans son *Histoire de l'Art dans l'Antiquité* l'antiquaire prussien distingue quatre moments de l'art grec : « […] le style droit et dur, le grand style angulaire, le beau style coulant et le style des imitateurs. Le premier aura duré jusqu'à Phidias, le second jusqu'à Praxitèle, Lysippe et Apelle, le troisième aura décliné avec leur école, et le quatrième subsista jusqu'à la chute de l'art. »[1] Après une phase de développement, l'apogée des formes est suivie de leur déclin. Dans ce cadre, le style romain n'a pas véritablement d'existence singulière. Il n'est, pour reprendre les mots d'Élisabeth Décultot, qu'une excroissance décadente du style grec[2]. Cela n'empêche pourtant pas Johann Joachim Winckelmann d'identifier au sein de l'histoire romaine une période d'épanouissement des arts. Dans ses *Monumenti antichi inediti* il écrit ainsi : « Sotto Adriano successor di Trajano sembra che l'arte si mantenesse nel medesimo grado d'eccellenza, avendo egli posseduto le tre arti del disegno con tanta perfezione, che su paragonato, come scrive Aurelio Vittore, a Policleti ed agli Eufranori. »[3] L'image d'un siècle des Antonins ayant produit les plus belles œuvres de l'art romain impérial est en fait antérieure aux écrits de Johann Joachim Winckelmann. L'enthousiasme provoqué dans la première moitié du siècle par les fouilles du comte Fede à la villa d'Hadrien en témoigne[4]. Notons que la renommée de l'empereur en tant qu'amateur d'art[5] contribuait sûrement à alimenter cette représentation.

L'idée d'un art évoluant naturellement de périodes d'apogée en phases de déclin structure la vision de l'Antiquité exprimée par Gavin Hamilton dans sa correspondance[6]. Les périodes hautes font chez lui l'objet d'une valorisation systématique. L'attraction exercée sur le fouilleur

---

[1] Winckelmann, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, 1764, p. 374.

[2] Décultot, *Johann Joachim Winckelmann*, 2000, troisième partie, chapitre 1.

[3] Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, 1767, p. 46. « Sous Hadrien, successeur de Trajan, il semble que l'Art se soit maintenu au même niveau d'excellence, l'empereur ayant lui-même maîtrisé les trois arts du dessin avec tant de perfection qu'il fut comparé, comme l'a écrit Aurelio Vittore, à Polyclète et à Euphranor. »

[4] Barrier, « Les Britanniques et la Villa d'Hadrien : le Grand Tour des Britanniques », in : Mosser et Lavagne, *La Villa d'Hadrien*, 2002.

[5] Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, pp. 80-81.

[6] Influencée par les thèses winckelmaniennes, une telle division dépend aussi d'une tendance générale au siècle des Lumières à penser l'histoire en termes de cycles (voir par exemple : Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 1776).

par les sites liés aux Antonins, comme la villa d'Hadrien ou Monte Cagnolo[1], y trouve une explication[2]. Les œuvres du Ier siècle après Jésus-Christ sont de même particulièrement estimées par l'artiste écossais qui écrit à propos d'une statue découverte à Ostie : « The stile of sculptour is agreable to the time of Nero or Titus, that is to say the finest age. »[3] Ce type de vocabulaire se retrouve avec constance dans sa dévalorisation tout aussi systématique des périodes basses. Les expressions comme « low age »[4], « lower age »[5], « lower times »[6], « latter times »[7] sont toutes employées dans un sens péjoratif pour les œuvres y étant associées et synonymes de « dark age »[8]. Ces âges sombres sont caractérisés par une décadence générale des arts. Gavin Hamilton explique par exemple la ruine du temple de Domitien situé sur le site de Tor Colombaro en ces termes : « This placed had probably been ruined by Galienus to ornament his own Villa, for want of able artists in that low age. »[9]

[1] Gavin Hamilton croit y fouiller le site de la Villa d'Antonin le Pieux effectivement situé à proximité (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170).
[2] Gavin Hamilton souligne de plus l'importance que revêt à ses yeux la réputation de protecteur des arts de celui qu'il désigne comme « my friend Hadrian » (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170).
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°79. « Le style de sculpture convient au temps de Néron ou de Titus, c'est-à-dire la meilleure époque. »
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170. « basse époque».
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettres n°186 et 194. « époque plus basse ».
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°183. « temps plus bas ».
[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°129. « temps plus tardifs ».
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170. « âge sombre ».
[9] Ibidem. « Cet endroit a probablement été ruiné par Gallien pour orner sa propre villa, par manque d'artistes compétent en cette basse époque. »

C : « The speculative turn of Hamilton's mind », interpréter les vestiges de l'Antiquité.

Entrepreneur mais aussi intellectuel, artiste fasciné par les œuvres des Anciens, Gavin Hamilton ne se contentait pas d'exhumer et de vendre les antiques prisonniers du sous-sol romain. Bien au contraire, il semble s'être livré avec application à l'interprétation de ses découvertes. En la matière, ses méthodes de même que ses conclusions étaient bien entendu profondément influencées par la culture et les représentations de son temps. Nombre d'erreurs étaient commises[1]. Mais l'éditeur du quatrième tome des *Antiquities of Athens* n'en voyait pas moins juste en décrivant : « The speculative turn of Hamilton's mind […] »[2].

1 : Sujet et attributs, identifier l'iconographie.

Aux yeux des collectionneurs comme des savants, l'identification de l'iconographie des sculptures antiques était un enjeu essentiel. Depuis longtemps au centre des recherches des antiquaires, cette question se posait avec une intensité renouvelée depuis le milieu du siècle. Johann Joachim Winckelmann et ses successeurs s'engagèrent en effet à partir de cette date dans une entreprise de remise en cause méthodique des identifications traditionnellement acceptées[3]. Au cours de la seconde moitié du XVIIIème siècle, les opinions sur l'iconographie d'une œuvre divergeaient et variaient donc souvent. Thomas Jenkins traduit bien l'atmosphère de son temps lorsqu'en 1759 il écrit à propos d'un débat relatif à l'iconographie d'un bas-relief : « On a subject of this kind, it is very natural for People to vary their Opinions without in the least diminishing their Reputation in Literature. »[4]

Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant que la correspondance de Gavin Hamilton mette un accent particulier sur le problème de l'identification iconographique des œuvres découvertes. Sur ce point, l'artiste écossais suit une démarche qu'il présente comme rigoureuse. En témoigne par exemple l'importance qu'il déclare accorder à l'existence de preuves : « […] I dont supose you will be content with any statue where the subject is not decided by its attributes & the head to be its own past a doubt but as to all this I cannot give you certain

[1] Rappelons de plus que la correspondance de Gavin Hamilton étant destinée à ses clients, ses interprétations des œuvres découvertes y sont probablement déformées par le désir de les vendre.
[2] Stuart & Revett, *The Antiquities of Athens*, vol. 4, 1816, p. xxii. « Le caractère spéculatif de l'esprit d'Hamilton […] ».
[3] Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, p. 124.
[4] Pour une retranscription de cette lettre lue le 10 mai 1759 à la Society of Antiquaries de Londres ainsi que de l'ensemble des lettres de Thomas Jenkins à la Society of Antiquaries voir : Rowland Pierce, « Thomas Jenkins in Rome », *The Antiquaries Journal*, septembre 1965, n°45, pp. 200-229. « À propos d'un tel sujet, il est très naturel de changer d'opinion sans nuire le moins du monde à sa réputation de lettré. »

proofs. »[1] La réalité de ses pratiques entrait cependant parfois en contradiction avec cette rigueur professée. Dans certaines de ses lettres, Gavin Hamilton semble avancer des identifications sur la seule base de son intuition. En juillet 1774, il écrit ainsi à Charles Townley : « The Narciss<us> I call by that name as it resembles Nothing so much. »[2]

Mais les identifications proposées par le fouilleur étaient malgré tout souvent fondées sur une enquête. Pour Gavin Hamilton, l'observation précise et détaillée des œuvres à la recherche d'indices pouvant permettre de retrouver leurs attributs antiques[3] était de règle. La plus petite indication présente à la surface du marbre était ainsi exploitée[4]. Dûment relevées, des inscriptions l'aidaient aussi parfois[5]. Le fouilleur, familier de l'art et de la mythologie antiques, pouvait alors grâce à son expérience et sa culture avancer des hypothèses[6]. L'identification de certains sujets rare ou perçus comme tels lui posait cependant parfois problème. L'artiste semble alors s'être lancé dans de plus amples recherches[7], impliquant probablement la consultation d'ouvrages sur lesquels sa correspondance ne nous éclaire que peu[8]. Gavin Hamilton comparait aussi ses découvertes à des œuvres déjà identifiées. Les exemples de ce procédé sont nombreux. Le Cincinnatus du Pantanello de la villa d'Hadrien[9] est identifié comme tel à partir d'un rapprochement avec la statue du même type alors conservée à Versailles[10]. De même, un pilier hermaïque est associé à une représentation d'Épicure et Métrodore sur la foi d'une comparaison avec un exemplaire du Vatican portant une inscription désignant les deux philosophes[11]. L'avis exprimé par des antiquaires éminents l'influençait

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°132. « […] je ne suppose pas que vous serez satisfait d'une statue dont le sujet n'est pas déterminé par ses attributs et dont la tête ne lui appartient pas sans aucun doute, mais sur ces points je ne peux vous apporter de preuves certaines. » Le terme de « preuve » est utilisé à quelques autres reprises à propos de l'iconographie dans sa correspondance (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre 117).

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°82. « Je l'appelle le Narcisse car rien ne lui ressemble plus. » Il s'agissait en fait d'un Apollon Sauroctone. Gavin Hamilton note d'ailleurs immédiatement après la ressemblance de la statue avec l'Apollon Sauroctone de la Villa Borhèse. Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°126.

[3] Le fouilleur partait du principe que toute sculpture antique était à l'origine déterminée par des attributs (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°98).

[4] Gavin Hamilton identifie par exemple une statue à Pâris grâce à la présence des restes d'une crosse de berger sur son bras gauche (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°73). Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°129 et 156.

[5] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°87.

[6] Observant un serpent s'enroulant sur le bras d'une statue il l'identifie par exemple avec facilité à Hygie (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°81). Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°71 et 98.

[7] Comme pour statue qu'il identifie à Isis ou encore une statue en laquelle il voit finalement une Némésis (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°49 et 106).

[8] Gavin Hamilton se référait cependant sûrement à la littérature antique (voir : III, A, 2 ; et : Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 93).

[9] Annexes, I, n°98.

[10] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°50. Gavin Hamilton pourrait avoir vu la statue de Versailles aujourd'hui conservée au Louvre lors de son passage à Paris au début des années 1750 (voir : Introduction). Des reproductions de cette œuvre devaient aussi circuler (voir : Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, p. 204).

[11] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°81.

enfin. Gavin Hamilton semble notamment avoir prêté attention aux positions d'Anton Raphaël Mengs[1]. Parallèlement, il manifestait cependant une certaine indépendance de jugement, prenant parti dans les débats en cours[2] et s'opposant à certaines identifications avancées par des antiquaires de renom comme Colin Morison[3]. En refusant d'avancer une conclusion, l'artiste écossais adoptait de plus une attitude prudente vis à vis de l'identification iconographique de certaines œuvres[4].

S'il fallait dresser un bilan du travail accompli par Gavin Hamilton sur l'iconographie des antiques qu'il découvrait ou acquérait, le nombre important d'erreurs commises serait à souligner. Ces erreurs, pour une part le fait personnel du fouilleur[5], étaient aussi souvent liées à l'état lacunaire et mouvant des connaissances contemporaines en la matière. Le « Cincinnatus » du Pantanello, par exemple, est aujourd'hui parfois considéré comme un Hermès[6]. Mais le rapprochement de cette statue avec l'exemplaire de Versailles était parfaitement fondé. C'est donc avant tout le caractère erroné de l'identification alors généralement admise[7] qui induisit en erreur l'antiquaire[8]. Quoi qu'il en soit, on peut porter au crédit de Gavin Hamilton, aux côtés de ces nombreuses méprises, quelques brillantes réussites. Dans une lettre datée de mai 1779, il identifie par exemple des fragments découverts à la Villa d'Hadrien et appartenant à une œuvre du type du groupe de Pasquino à une représentation de Ménélas défendant le corps de Patrocle[9]. Or il faut attendre 1788 pour qu'Ennio Quirino Visconti établisse l'identification du type de Pasquino à une représentation de Ménélas et du cousin d'Achille[10]. Sur ce point précis, Gavin Hamilton devança donc le plus éminent de ses contemporains.

2 : Datation et attribution, un nouveau cadre d'interprétation de l'art antique.

Au cours du XVIIIème siècle, les antiquaires développent des outils d'interprétation qui, sans être radicalement nouveaux, révolutionnent l'approche savante de l'art antique.

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°59.
[2] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°206.
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°292.
[4] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°55 et 149.
[5] À l'image de l'identification gratuite d'un Apollon Sauroctone à un Narcisse (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°82).
[6] Ou le plus souvent simplement désigné comme un homme attachant ses sandales : « sandalbinder » (voir : Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, p. 206).
[7] Johann Joachim Winckelmann avait cependant alors déjà remis en doute cette identification courante depuis le XVIème siècle et proposé d'y voir un Jason (voir : Haskell et Penny, op. cit., p. 204).
[8] La correspondance de Gavin Hamilton fournit d'autres exemples d'erreurs ayant semblable origine (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°116).
[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161.
[10] Haskell et Penny, op. cit., p. 318.

Progressivement, la datation et l'attribution des œuvres deviennent des enjeux essentiels. Deux disciplines mieux définies épistémologiquement sont sur le point de voir le jour : l'histoire de l'art et l'archéologie.

La récurrence de certains schémas dans la statuaire antique conduit relativement tôt les antiquaires à envisager que les Anciens aient fréquemment copié de grands chefs-d'œuvre. Si elle ne conduisait que rarement les contemporains de Gavin Hamilton à mettre en doute la qualité d'originaux des antiques universellement admirés, cette idée n'en était pas moins familière aux hommes du XVIIIème siècle[1]. Partant de ces considérations, les antiquaires parvinrent à des identifications de plus en plus fiables des types statuaires et de leurs auteurs, notamment sous l'impulsion de Johann Joachim Winckelmann. Au début des années 1780 par exemple, Carlo Féa fut le premier à identifier le type du discobole de Myron grâce à une copie en parfait état fraichement découverte, le discobole Massimi[2]. D'importants progrès furent aussi réalisés dans le domaine de la datation des antiques. Johann Joachim Winckelmann jeta par exemple les bases d'une chronologie stylistique de l'art antique[3]. Parallèlement, l'analyse des marbres employés retint de manière croissante l'attention des antiquaires. Dès 1704, Paolo Alessandro Maffei distinguait les œuvres des Grecs réalisées en marbre de Paros des œuvres des Romains sculptées dans le marbre de Carrare[4]. Au cours du siècle, on assiste aux premières tentatives pour classer les sculptures en fonction de leur matériau[5]. Anton Raphaël Mengs exploita même la phrase de Pline indiquant que le marbre de Carrare n'avait commencé à être utilisé que peu de temps avant son époque pour rejeter toute datation de l'Apollon du Belvédère avant l'époque impériale[6]. Il restait cependant alors extrêmement difficile de déterminer avec certitude la provenance d'un marbre. Les erreurs de Johann Joachim Winckelmann, qui fustigeait pourtant avec véhémence les antiquaires trop prompts à identifier l'utilisation de marbre de Paros, en témoignent[7]. Comme nous le rappellent enfin les nombreuses erreurs commises par Ennio Quirino Visconti à propos des sculptures de Gabies[8], la datation des œuvres demeura tout au long du siècle un exercice périlleux.

---

[1] Potts, « Greek Sculpture and Roman copies: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth-Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n°43, 1980, pp. 152-154.
[2] Howard, *Antiquity Restored*, 1990, pp. 70-77.
[3] Schnapp, *La Conquête du Passé*, 1993, p. 258.
[4] Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne*, 1704, p. III.
[5] Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 108.
[6] Potts, op. cit., pp. 150-173.
[7] Ibidem.
[8] Laugier, « Les fouilles de Gabies : de la fouille au musée, un mécénat exemplaire du prince Marcantonio IV Borghèse ». In Martinez, *Les Antiques du Louvre*, 2004. pp. 130-136.

La correspondance de Gavin Hamilton illustre bien ces avancées mais aussi les difficultés rencontrées par ses contemporains. La distinction entre des sculptures considérées comme originales et d'autres vues comme des copies, fréquente au XVIIIème siècle, est couramment utilisée dans ses lettres. Le critère principal de différenciation, si ce n'est unique, entre ces deux catégories d'œuvres semble avoir été aux yeux du fouilleur celui de la qualité. En 1776, il écrit ainsi à propos d'une statue d'Apollon Sauroctone qu'il identifie encore comme l'original de Praxitèle : « I am now in possession of the famous Apollo Sauroctonous of Praxitelles. I say the original of the one at the Villa Borghese & consequently much finer, tho not so well preserved. »[1] De même en 1779, Gavin Hamilton revenant sur ses découvertes de Tor Colombaro écrit : « This place had probably been ruined by Galienus to ornament his own Villa, […]. What confirms me in this conjecture is the quantity of duplicate statues found by me in this place, I may venture to say of all, & one allwise inferior to the other; consequently, one original the other a copy of some inferiour artist in the time of Galienus. »[2] Sur cette question, l'artiste pouvait être influencé par les débats auxquels certaines de ses découvertes donnaient lieu. L'exemple du « Méléagre » découvert à Tor Colombaro[3] est à cet égard significatif. D'abord considéré par les antiquaires romains comme le modèle original de l'Antinoüs du Belvédère[4], ces derniers se ravisent finalement. Gavin Hamilton s'en fait l'écho quand il déclare à Charles Townley en 1776 : « […] the Meleager wich is certainly not original […] »[5]

Mais Gavin Hamilton ne se limitait pas à différencier parmi ses découvertes les originaux des copies. À plusieurs reprises, il s'aventura à identifier le sculpteur des mains duquel elles étaient sorties. L'artiste écossais pouvait attribuer une œuvre à un sculpteur renommé[6], à un artiste anonyme ayant sculpté un antique admiré[7], rapprocher cette œuvre d'une école[8] ou encore y

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°128. « Je suis maintenant le propriétaire du fameux Apollon Sauroctone de Praxitèle. Je dis bien l'original de celui de la villa Borghèse et donc beaucoup plus beau, bien que moins bien préservé. » Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°183 et 186. Gavin Hamilton mène un raisonnement similaire pour distinguer originaux et copies parmi les peintures antiques (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°148).

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170. « Cet endroit a probablement été ruiné par Gallien pour orner sa propre villa, […]. Ce qui me confirme dans cette conjecture est le nombre de statues que j'y ai trouvé en double, je m'aventurerais à dire toutes, l'une toujours inférieure à l'autre, et donc l'une une copie réalisée par un artiste inférieur du temps de Gallien et l'autre l'original. »

[3] Annexes, I, n°101.

[4] Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 222.

[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°139. « […] le Méléagre qui n'est certainement pas original […] ».

[6] Comme Praxitèle (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°128).

[7] Gavin Hamilton estime par exemple que le Cincinnatus découvert à la Villa d'Hadrien a été réalisé par le même sculpteur que le Gladiateur Borghèse (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°50). De telles interprétations devaient de plus être motivées par une volonté de rendre désirables auprès de clients potentiels des œuvres destinées à la vente.

[8] L'artiste considère par exemple que deux faunes découverts à Monte Cagnolo (voir : Annexes, I, n°9 et 10) appartiennent à « l'école grecque » (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°98).

reconnaitre la main d'un statuaire ayant travaillé sur une de ses précédentes découvertes[1]. Pour arriver à ces conclusions, plusieurs chemins s'offraient au fouilleur. Le déchiffrement d'une inscription pouvait d'abord l'aiguillonner. La signature en alphabet grec des deux faunes de Monte Cagnolo fit par exemple l'objet de plusieurs interprétations successives de sa part[2]. Il semble même que Gavin Hamilton ait parfois succombé à la tentation de forcer l'interprétation d'une inscription pour asseoir l'association d'une œuvre avec un antique prestigieux[3]. Une référence au style de la sculpture était de plus souvent invoquée pour justifier une attribution[4]. Enfin, une œuvre pouvait être associée à un type déjà connu[5].

En dehors de cette entreprise d'attribution souvent difficile, Gavin Hamilton s'appliquait aussi à replacer ses découvertes sur une échelle chronologique. L'unité de temps utilisée était toujours celle du règne d'un empereur, comme ceux de Titus[6], Néron[7], Trajan[8], Hadrien[9] ou encore Antonin le Pieux[10]. Il est difficile de comprendre exactement quels étaient les fondements de telles hypothèses. L'identification du site fouillé devait cependant y jouer un rôle essentiel. Il n'est ainsi pas étonnant que certaines œuvres exhumées sur le site de Monte Cagnolo, identifié à tort par Gavin Hamilton comme l'emplacement de la villa d'Antonin le Pieux, aient été datées par l'artiste du règne de cet empereur[11]. Mais Gavin Hamilton semble aussi avoir pris en compte le style ou tout simplement la qualité des œuvres, souvent évoqués pour venir à l'appui d'une datation. Il écrit par exemple : « The whole figure is in perfect preservation & as usewall excellent sculptour agreeing with the time of Antoninus Pius. »[12], «

---

[1] Gavin Hamilton rapproche par exemple la petite Vénus d'Ostie vendue à Charles Townley (voir : Annexes, I, n°15) d'une autre Vénus trouvée par Nicola La Piccola et qu'il identifie comme ayant été sculptée par le même artiste (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°145).

[2] Gavin Hamilton interprète d'abord les faunes comme l'œuvre d'un sculpteur et de son fils ou élève (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°90 et 96), avant de se raviser après une meilleure lecture de l'inscription (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°98) et de les attribuer à un artiste grec affranchi à Rome (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°117).

[3] En 1760, il retranscrit par exemple une inscription relevée sur un faune en sa possession et note qu'elle est identique aux mots inscrits sur le Torse du Belvédère (Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°10). Or, au vu de son état actuel, Brendan Cassidy remarque que Gavin Hamilton n'a probablement jamais pu lire l'inscription présente sur le faune dans son intégralité (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°10, note 4). Notons cependant que Gavin Hamilton n'en était alors qu'au début de sa carrière de marchand.

[4] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°50 et 96.

[5] Et donc rattachée au sculpteur que l'on estimait être à l'origine du type (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°128).

[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°79.

[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°79 et 81.

[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°132 et 138.

[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°132.

[10] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°73.

[11] Ibidem.

[12] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°73. « L'ensemble de la statue est dans un état de conservation parfait et comme d'habitude d'excellente facture, ce qui correspond avec l'époque d'Antonin le Pieux. »

[…] the stile of sculptour seems to be that of the time of Nero. »[1], ou encore : « The stile seems to be of the time of Trajan & Adrian. »[2]

Gavin Hamilton prêtait enfin attention à la nature du marbre dans lequel étaient sculptés les antiques passant entre ses mains. Sa correspondance fait référence à plusieurs types de marbres comme le Paros[3], le « Salino »[4] ou bien le « Palombino »[5]. La fréquence de la référence au marbre de Paros suggère une volonté de valoriser ses découvertes par le biais de l'identification de ce matériau prestigieux. Mais l'observation du marbre permettait aussi à Gavin Hamilton d'associer des fragments ayant appartenu à une même statue[6]. Quoi qu'il en soit, cette attention accordée au matériau est parfaitement cohérente avec les pratiques des antiquaires contemporains.

3 : De Capri à Gabies, comprendre les sites antiques et leur histoire.

Le regard de Gavin Hamilton ne se portait pas seulement sur les œuvres exhumées mais aussi sur les sites fouillés par ses équipes dans leur ensemble. Si dans les années 1790 il fournit à ses clients de plus amples détails sur le contexte de ses découvertes[7], l'artiste écossais n'en prêtait pas moins attention dès ses premières fouilles aux structures mises au jour par ses ouvriers. En effet, de la fin des années 1760 à ses derniers chantiers des années 1790, Gavin Hamilton s'intéressa à l'interprétation des sites qu'il explorait. Son goût pour cet exercice est d'ailleurs évident dès 1748 lors de son voyage à Naples en compagnie de James Stuart, Nicholas Revett et Matthew Brettingham. Le soin qu'il apporta à décrire et interpréter les vestiges observés sur l'île de Capri en compagnie de ses camarades de voyage en témoigne[8].

Dès l'étape de la prospection, Gavin Hamilton était appelé pour les besoins de ses fouilles à identifier la fonction antique des sites qu'il allait explorer[9]. Une fois celles-ci entamées, l'artiste écossais continuait à prêter attention à tout indice pouvant lui permettre d'identifier le site. Une preuve indiscutable pouvait être découverte : « […] the Cava of Gabio, the exact spot of wich is now decided by the interesting inscriptions I found in that place, to the great joy of all

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°81. « […] le style de sculpture semble être celui de l'époque de Néron. »
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°132. « Le style semble être de l'époque de Trajan et Hadrien. »
[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°10, 130, 156 et 297.
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°127.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°165.
[6] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°108.
[7] II, D, 3.
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°1.
[9] II, A.

antiquarians. »[1] Dans le cas contraire, Gavin Hamilton s'appliquait à relever les éléments pouvant soutenir ses hypothèses. Il écrit ainsi à propos des fouilles de Roma Vecchia : « A considerable ruin is seen near this last upon the right hand & is generally believed to be the ruins of a Villa of Domitians nurse. The fragments of collossial statues found near this ruin confirms me in this opinion. The excellent sculptour found in this place strengthens this supposition. »[2]

Sur les sites, Gavin Hamilton tentait aussi de comprendre la fonction précise des structures exhumées. À Monte Cagnolo, il déclare par exemple fouiller une partie de la Villa d'Antonin le Pieux allouée aux bains dans l'Antiquité[3]. À Ostie, il identifie des thermes grâce à une inscription et à l'aspect des structures dans lesquelles il commence à fouiller[4]. À Roma Vecchia, il déclare en octobre 1775 entreprendre la fouille d'une tombe dont il fournit une description à Charles Townley[5]. À Lago di Castiglione[6], le fouilleur identifie des bains froids[7]. À Gabies enfin, entre 1792 et 1794, Gavin Hamilton reconnait le forum de la cité[8] et voit dans un bâtiment abritant un ensemble de statues d'empereurs ce qu'il désigne comme un musée ou un « Augustearia »[9].

Dès les années 1770, Gavin Hamilton observe, à défaut de le documenter, l'emplacement des œuvres exhumées sur ses chantiers. S'il faut se garder d'exagérer la systématicité et

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°286. « […] mon chantier de Gabies, dont l'emplacement exact est maintenant identifié grâce aux intéressantes inscriptions que j'y ai trouvées, à la grande joie de tous les antiquaires. »

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170. « Une ruine considérable peut être vue près de cette dernière sur la droite et est généralement connue comme étant celle d'une villa de la nourrice de Domitien. Les fragments de statues colossales découverts à proximité de cette ruine me confirment dans cette opinion. Les excellentes sculptures y ayant été trouvées renforcent cette supposition. » Le vocabulaire ici employé par le fouilleur traduit une volonté de présenter ses suppositions comme le produit d'une réflexion critique.

[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°75. En réalité, Gavin Hamilton ne fouillait pas à l'emplacement de la villa de l'empereur (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 95).

[4] Gavin Hamilton identifie même avec précision ces thermes comme étant ceux de Publius Satius élevés « à l'époque d'Agrippa » (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°80). Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170.

[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°116.

[6] Avec ses fouilles dans la « tenuta di Castiglione » (site auquel il se réfère dans ses lettres comme « Lago di Castiglione ») entre 1776 et 1778, Gavin Hamilton explore une première fois une partie du site de Gabies (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 74-75). Il faut cependant attendre ses fouilles dans la « tenuta Pantano » voisine, commencées en 1792, pour que le forum de Gabies soit reconnu grâce à des inscriptions. Ilaria Bignamini note dans les publications récentes l'absence de références à ces fouilles menées par Gavin Hamilton sur le site de Gabies dès les années 1770 (voir : Ibidem).

[7] « This ruin was antiently cold baths from which perhaps the inhabitants got the name of frigidi Gabii. » Cassidy, *LLGH*, vol. 1, letter n°150. « Ces ruines étaient auparavant des bains froids d'où les habitants tirèrent peut-être le nom de frigidi Gabii. » Gavin Hamilton connaissait donc déjà le nom de Gabies en février 1778.

[8] « I next got into the publick place ornamented with a portico, pedestals and statues of the Decurioni and other magistrates of the Gabini, with the inscriptions on the pedestals. » Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°286. « Je suis ensuite allé sur la place publique ornée d'un portique, de piédestaux et de statues des Décurions et d'autres magistrats de Gabies, avec les inscriptions sur les piédestaux. »

[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°289.

l'exactitude de ces observations, elles n'en émaillent pas moins sa correspondance[1]. Son intérêt pour les conditions d'exposition des œuvres dans l'Antiquité est qui plus est particulièrement marquant. En 1774, il écrit ainsi à Charles Townley à propos d'œuvres découvertes sur ses chantiers : « You may remember in one of my letters wrote near a year ago I mentioned my desire of placing the candelabrum betwixt the two Victorys, which probably may have been their situation formerly. In a bassorelievo freeze in the Palazzo della Valle they are ranged so & […] »[2] Quelques mois plus tard, Gavin Hamilton déclare à son client : « I have onely to add that I believe I shall send you the 2d Victory. I scruple sending it to any body elce, as I imagine that in the time of Antoninus Pius they were placed in his villa on each side of the candelabrum. »[3] Notons que par la suite, cet intérêt se manifeste à plusieurs reprises lors de ses fouilles de Gabies[4].

À partir de ses observations, Gavin Hamilton s'intéresse enfin à l'histoire des sites et des œuvres qu'il met au jour. Bien que ne pouvant pas être qualifiée de rigoureuse, cette démarche témoigne de l'influence de pratiques nouvelles à une époque où l'histoire se fonde encore essentiellement sur des sources littéraires[5]. À Ostie, le fouilleur identifie par exemple des restaurations et des modifications anciennes des structures exhumées : « The building however has undergone several changes since & has been restored in the times of the lower empire. »[6] Il retrace de même l'histoire de Tor Colombaro, présentée comme une longue série de pillages, du temple de Domitien sous Gallien[7], puis de la villa de Gallien par les premiers Chrétiens : « In the ruins of this Villa I found that the precious columns of verd & Giall antique had been plundered by the primative Christians probably to ornament their churches in that dark age. As to the statues, I found <them> much dispersed, as thrown aside out of ignorance or spite, some of them hardly one foot under ground & often broke by the plough. »[8] On retrouve cette idée de pillage d'un site par les premiers Chrétiens dans sa description du

[1] II, D, 3. Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°79. Gavin Hamilton se rappelait parfois du lieu exact de la découverte de certaines statues à plusieurs années d'intervalle (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170).

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°85. « Vous vous souvenez peut-être que dans une de mes lettres écrite il y a bientôt un an je vous faisais part de mon désir de placer le candélabre entre les deux victoires, ce qui fut probablement leur disposition par le passé. Ils sont disposés ainsi dans un bas-relief du Palazzo della Valle […] »

[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°90. « Il me reste juste à ajouter que je crois que je devrais vous envoyer la seconde Victoire. J'aurais des scrupules à l'envoyer à qui que ce soit d'autre étant donné que j'imagine qu'à l'époque d'Antonin le Pieux elles étaient placées dans sa villa de chaque côté du candélabre. »

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettres 286, 291 et 297.

[5] Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, p. 219.

[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°80. « Depuis, le bâtiment a cependant connu plusieurs modifications et a été restauré au cours du bas-empire. »

[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170.

[8] Ibidem. « Dans les ruines de cette villa j'ai découvert que les précieuses colonnes de 'Verd' et 'Giall' antiques avaient été pillées par les premiers Chrétiens probablement afin d'orner leurs églises dans cet âge sombre. En ce qui concerne les statues, je les ai trouvées très dispersées, comme jetées de côté par ignorance ou mépris, certaines d'entre elles à peine enfouies un pied sous terre et souvent brisées par la charrue. »

Pantanello de la villa d'Hadrien[1]. L'histoire des œuvres retient aussi son attention. Gavin Hamilton identifie ainsi des restaurations antiques[2] ou tente de comprendre la logique de la présence de certaines œuvres sur un site[3]. Dans sa description des fouilles de la Villa d'Hadrien, il émet l'hypothèse que les statues de divinités égyptiennes étaient plus systématiquement mutilées par les Barbares et les premiers Chrétiens que les représentations des dieux de l'Olympe[4]. Il associe enfin la disparition du revêtement de bronze de l'Antinoüs Braschi à l'action des Vandales[5].

L'interprétation par Gavin Hamilton des sites et des œuvres mis au jour par ses ouvriers manquait probablement de systématisme et ne fut quoi qu'il en soit pas documentée. Elle témoigne cependant du fait que le fouilleur écossais n'était pas un simple chasseur de trésors.

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161. La référence aux pillages des premiers chrétiens et des Barbares se retrouve aussi dans la correspondance de Thomas Jenkins (voir : Rowland Pierce, « Thomas Jenkins in Rome », *The Antiquaries Journal*, septembre 1965, n°45, pp. 200-229).
[2] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°65.
[3] L'artiste estime par exemple logique la présence d'une statue d'Antinoüs sous les traits de l'abondance dans la cité portuaire d'Ostie (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°108).
[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°297. Gavin Hamilton avance de plus que la statue aurait été commandée par Hadrien lui-même et que son revêtement de bronze aurait été pensé comme une imitation des statues chryséléphantines (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°300).

D : Les paradoxes de la restauration.

Grande Vénus d'Ostie[1], Méléagre Lansdowne[2], Diomède[3]. Toutes ces statues, et bien d'autres encore, ne furent pas seulement découvertes et exportées par Gavin Hamilton. Une fois exhumées et transportées en lieux sûrs, il supervisait en effet leur restauration. C'est lors de cette étape cruciale du commerce des antiques au siècle des Lumières que le regard posé sur l'Antiquité par l'artiste prenait forme.

La restauration, sous une forme particulièrement interventionniste, était un passage obligé pour les antiques arrachés au sol de la campagne romaine. Le pont entre des œuvres lacunaires et brisées et les galeries des musées pontificaux ou des villas palladiennes de l'aristocratie britannique.

Pourtant, dans ce domaine peut-être plus que tout autre, le XVIIIème siècle apparaît comme une époque charnière entre deux moments de l'histoire du rapport à l'Antique. D'un côté, une relative inertie de pratiques de restauration héritées de la fin de la Renaissance[4], un goût prononcé pour des antiques complets[5] et le développement d'une véritable industrie de la restauration à Rome[6]. De l'autre, la diffusion croissante des germes théoriques d'une remise en cause radicale de la restauration[7], qui ne prit véritablement corps qu'au XIXème siècle.

L'époque était donc aux paradoxes. La tension entre ces deux pôles opposés se reflète chez nombre d'antiquaires, restaurateurs et fouilleurs contemporains de Gavin Hamilton. Johann Joachim Winckelmann lui-même, pourtant auteur de théories fondamentales pour la naissance d'une vision critique de la restauration, soutenait l'activité du plus grand restaurateur romain de son temps, Bartolomeo Cavaceppi[8]. Ce dernier illustre d'ailleurs parfaitement les contradictions d'un siècle où s'accuse le décalage entre la théorie et la pratique de la restauration. En effet, si les trois volumes de sa *Raccolta*[9] posent les bases d'une approche

[1] Annexes, I, n°16.
[2] Annexes, I, n°101.
[3] Annexes, I, n°91.
[4] Depuis laquelle des restaurations interventionnistes étaient couramment pratiquées (voir : Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, chapitre 4).
[5] Vaughan, « The restoration of classical sculpture in the eighteenth century and the problem of authenticity ». In Jones, *Why Fakes Matter*, 1992, pp. 41-50.
[6] Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, introduction.
[7] Haskell et Penny, op. cit., p. 122.
[8] Howard, « Albani, Winckelmann, and Cavaceppi : the transformation from amateur to professional antiquarianism », *Journal of the History of Collections*, n°4, 1992, p. 32.
[9] Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, pp. 144-150.

de la restauration plus respectueuse de l'antique, ses pratiques étaient souvent en décalage avec les principes y étant énoncés[1].

Alors qu'il supervisait la restauration de ses antiques, Gavin Hamilton ne pouvait échapper aux tensions et aux questionnements de ses contemporains.

1 : Les sculpteurs et leur encadrement.

Si l'on sait que Gavin Hamilton prenait parfois lui-même en charge la restauration de tableaux qu'il se destinait à vendre[2], il n'en allait pas de même pour les statues antiques qui passaient entre ses mains. N'étant pas un sculpteur[3], l'artiste écossais se voyait obligé de confier la restauration de ses antiques à des tiers. Les sommes versées pour ces interventions, parfois relativement importantes, étaient facturées à ses clients[4].

Les sculpteurs-restaurateurs étaient alors nombreux à Rome. Cette activité lucrative attirait les artistes confrontés à la difficulté de trouver des mécènes pour leurs créations[5]. À une époque où la demande d'antiques atteignait des sommets[6] et où personne n'aurait imaginé acheter des fragments non restaurés, le marché favorisait le développement d'ateliers de restauration de taille considérable à l'image de celui de Bartolomeo Cavaceppi[7]. Au cours de sa carrière, Gavin Hamilton travailla avec de nombreux restaurateurs différents. Sa correspondance[8] mentionne notamment les noms de Pietro Pacilli[9], Giovanni Pierantoni[10], Giovanni Grossi[11] et Bartolomeo Cavaceppi[12]. Seymour Howard, spécialiste de l'oeuvre de Bartolomeo Cavaceppi, estime qu'il collabora dès les années 1750 avec Gavin Hamilton qui devint par la suite un de ses principaux clients[13]. Gaspare Sibilla, en tant que principal

---

[1] Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, pp. 213-217.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 39.
[3] Bien que le *Diario Ordinario del Chracas* l'ait qualifié ainsi en mai 1792 (voir : Cesareo, « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, p. 321).
[4] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°41.
[5] Howard, op. cit., introduction.
[6] Voir par exemple : I, B, 1.
[7] Howard, « Fakes, intention, proofs and impulsion: the case for Cavaceppi and clones ». In Jones, *Why Fakes Matter*, 1992, pp. 51-62.
[8] Viccy Coltman écrit en outre que Gavin Hamilton employa Carlo Albacini à partir de 1776 (voir : Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 86).
[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°10 et 11.
[10] Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°70 et 300.
[11] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°206.
[12] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°109, 112 et 126. Gavin Hamilton achetait aussi parfois auprès de Bartolomeo Cavaceppi des œuvres déjà restaurées (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°41, 85 et 162).
[13] Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, pp. 60-62. Son nom est en effet le nom de restaurateur revenant le plus régulièrement dans la correspondance de l'artiste écossais.

restaurateur des collections pontificales dans les années 1770[1], travailla aussi très probablement sur des œuvres découvertes par l'antiquaire écossais.

Cependant, Gavin Hamilton ne devait pas avoir la même influence sur le travail[2] de Gaspare Sibilla que sur celui des restaurateurs travaillant sur les antiques qu'il destinait à ses clients privés. Comme nous l'avons déjà évoqué, le fouilleur supervisait en effet de manière plus ou moins étroite la restauration de ses antiques. L'équipe de restaurateurs rassemblée par le prince Borghèse pour traiter le produit des fouilles de Gabies travaillait par exemple sous son regard ainsi que sous celui d'Ennio Quirino Visconti[3]. Parfois enfin, et notamment pour les antiques qu'il destinait à la Grande-Bretagne, Gavin Hamilton pensait l'ensemble de la restauration et ne laissait au sculpteur qu'un rôle d'exécutant[4]. Il est cependant difficile d'évaluer avec précision le degré d'implication de l'artiste dans la restauration de ses œuvres, et ce d'autant plus que ce dernier variait en fonction des statues[5].

2 : Dessins et moulages, garder une trace de l'état de l'œuvre avant sa restauration ?

L'habitude de dessiner et de mouler les œuvres récemment découvertes était une pratique courante chez les marchands d'antiques, fouilleurs et restaurateurs romains du XVIIIème siècle. Les musées pontificaux eux-mêmes conservaient d'ailleurs de tels relevés[6].

Nous avons déjà évoqué l'importance du rôle joué par l'envoi de dessins dans le commerce des antiquités au siècle des Lumières[7]. Au cours de sa carrière, Gavin Hamilton envoya ainsi à ses clients de nombreux dessins d'antiques, à la fois avant[8] et après leur restauration[9]. Notons que Charles Townley pu même créer, notamment grâce aux dessins qui lui étaient

---

[1] Pietrangeli, « The Discovery of Classical Art in Eighteenth-Century Rome », *Apollo*, n°117, 1983, pp. 380-391.
[2] Le Vatican achetait en effet parfois aux fouilleurs des antiques fragmentaires (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°134) pour les faire restaurer par ses propres sculpteurs. L'influence de Gavin Hamilton sur ces restaurations devait être nulle.
[3] Laugier, « Les fouilles de Gabies : de la fouille au musée, un mécénat exemplaire du prince Marcantonio IV Borghèse ». In Martinez, *Les Antiques du Louvre*, 2004. pp. 130-136. Gavin Hamilton visita par exemple à plusieurs reprises l'atelier de Vincenzo Pacetti (voir : ibidem). Voir aussi : Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 206.
[4] Les parties suivantes exposeront notamment le rôle joué par l'artiste dans la conception des restaurations à réaliser sur ses antiques.
[5] Les œuvres directement achetées auprès de Bartolomeo Cavaceppi avaient par exemple été restaurées sans aucune intervention de Gavin Hamilton. À l'opposé du spectre, l'artiste écossais supervisa par exemple étroitement l'intervention de Giovanni Pierantoni sur l'Antinoüs Braschi (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°300).
[6] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 13.
[7] I, B, 5.
[8] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°134.
[9] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°180.

envoyés par le marchand écossais, un vaste musée de papier dont certaines pièces sont aujourd'hui conservées au British Museum[1].

Le dessin n'était cependant pas la seule technique pouvant permettre de reproduire un antique récemment découvert. Depuis le XVIème siècle déjà, les antiques les plus admirés étaient aussi moulés[2]. Au XVIIIème siècle, la collection de moulages exposée au palais Mancini par l'Académie de France à Rome était un lieu de visites très couru[3]. À l'image du dessin, le moulage des antiques était alors souvent pratiqué par les marchands, fouilleurs et restaurateurs romains[4]. Gavin Hamilton n'échappait pas à cette règle et sa correspondance fournit des exemples de moulages pris par l'artiste avant[5] et après la restauration d'une œuvre[6].

Divers buts pouvaient motiver la réalisation d'un dessin ou d'un moulage. Il s'agissait souvent de décrire à des clients éloignés une œuvre que l'on souhaitait leur vendre[7]. En 1776, Gavin Hamilton envoie même à Charles Townley un schéma de sa grande Vénus[8] sur lequel sont indiquées à la craie rouge les restaurations effectuées[9]. Ces reproductions pouvaient aussi servir à la réalisation de copies une fois l'œuvre sortie des États pontificaux[10] ou de modèles à de futures restaurations[11]. Notons enfin que les fouilleurs voulaient garder trace de leurs découvertes et les autorités trace des œuvres importantes leur ayant échappé[12].

Un pur souci de documentation de l'état d'une œuvre avant sa restauration rentrait-il parfois en ligne de compte ? La question est difficile tant il est vrai que toutes ces motivations étaient

---

[1] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 14.
[2] Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, pp. 30-36.
[3] Idem, pp. 79-80.
[4] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 13. Ces moulages ont cependant aujourd'hui presque tous disparus (voir : Bignamini, *DD*, vol. 1, pp. 13-14).
[5] Gavin Hamilton déclare par exemple à Charles Townley conserver un moulage du torse de la petite Vénus d'Ostie avant restauration et de l'ensemble de la statue après restauration (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°119).
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1 et 2, lettres n°19, 88, 119 et 194. Gavin Hamilton déclare aussi parfois regretter de ne pas avoir pris un moulage d'une œuvre (voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°164).
[7] Pour ce faire des moulages étaient parfois envoyés à la place des dessins habituels (Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 13). Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°151.
[8] Annexes, I, n°16.
[9] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°142. C'est cependant probablement sur la demande de Charles Townley que Gavin Hamilton agissait ainsi (voir : Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 82). Le marchand écossais n'en était pas moins systématiquement honnête et précis dans les descriptions des œuvres qu'il proposait à ses principaux clients. Brendan Cassidy rappelle que partout où ses descriptions des restaurations effectuées ont pu être comparées aux statues concernées, celles-ci se sont révélées exactes (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 55).
[10] Coltman, op. cit., p. 146.
[11] Howard, *Antiquity Restored*, 1990, pp. 130-141.
[12] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 13.

étroitement imbriquées. Une lettre de Gavin Hamilton permet cependant de déceler au moins à la fin de sa carrière une motivation de cet ordre. En septembre 1793 il écrit en effet à propos de l'Antinoüs Braschi[1] : « I shall likewise send you drawings of the different parts which compose the whole as I think it proper to preserve the memory even of the mecanism of this extraordinary statue, a thing quite new to the world & which otherwise woud be lost when the drapery is restored. »[2]

3 : Examen et respect de la matérialité du fragment.

L'homme des Lumières tend à poser un regard nouveau sur la sculpture antique. À la fois expression et vecteur de ce changement, les travaux de Johann Joachim Winckelmann reposent par exemple sur une attention nouvelle au détail des œuvres[3]. L'idée d'un examen minutieux des fragments comme préalable à leur restauration[4] s'impose peu à peu.

Les pratiques des restaurateurs s'en ressentent. Dans la mesure du possible et des impératifs d'une restauration interventionniste, il ne doit pas être fait violence au fragment antique. L'idée est notamment formulée par Bartolomeo Cavaceppi dans le premier tome de sa *Raccolta*. Selon lui, les parties restaurées doivent parfaitement s'agencer avec les fragments antiques[5].

Le souci de soutenir les partis pris de ses restaurations par une observation attentive des fragments menant à l'indentification d'indices matériels semble bien avoir été présent chez Gavin Hamilton[6]. L'antiquaire observait par exemple les arrachements visibles à la surface du marbre pour restituer la position d'un membre ou d'un attribut disparu. En décembre 1775, il écrit ainsi à propos de la petite Vénus d'Ostie[7] : « If one hand had covered the private parts there woud have remained the puntelli of the fingers. […] Nothing but a small viol of oyle coud supply the place of drapery, in which case she must be restored like the athlete's anointing &

---

[1] Annexes, I, n°90.

[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°300. « Je vais de même vous envoyer des dessins des différentes parties composant le tout, je pense en effet bon de conserver la mémoire du mécanisme de cette statue extraordinaire, une chose nouvelle pour le monde et qui serait autrement perdue quand la draperie sera restaurée. »

[3] Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, p. 122.

[4] Rossi Pinelli, « Sculptura antica e restauri storici ». In Settis, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 1986, pp. 233-234.

[5] Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, pp. 144-145.

[6] Nous avons déjà pu évoquer l'examen par l'artiste des indices présents à la surface des marbres afin d'identifier les attributs disparus des œuvres (voir : III, C, 1). Cette préoccupation servait notamment un impératif de restauration.

[7] Annexes, I, n°15 et VIII, n°2.

pouring the oyle into the left hand. This I have tried & dont agree with the puntello on the chin. »[1]

De même qu'il prêtait attention aux indices présents à la surface des fragments qu'il souhaitait restaurer, Gavin Hamilton semble en règle générale avoir mieux respecté l'intégrité des marbres antiques que ses prédécesseurs. L'exemple du Diomède vendu à Lord Shelburne[2] et probablement restauré en collaboration avec Bartolomeo Cavaceppi[3] nous pousse du moins à le penser (figure 4). Seymour Howard met en parallèle cette restauration entreprise dans les années 1770 à partir d'un torse de discobole antique avec la création quarante ans plus tôt par Pierre Etienne Monnot d'un guerrier tombant à terre à partir d'un fragment similaire[4]. La comparaison des deux œuvres est instructive. En effet, si Pierre Etienne Monnot n'hésita pas à découper des parties entières du torse antique pour l'adapter au mouvement qu'il voulait lui donner, rien de tel n'est observable dans la restauration de Gavin Hamilton et Bartolomeo Cavaceppi. Au contraire, Seymour Howard observe que les deux hommes s'appliquèrent à prendre en compte les traces d'étais conservées à la surface du marbre pour donner à la statue sa posture d'origine et qu'ils se contentèrent de retravailler légèrement les points de jonction des membres pour faciliter l'adjonction de jambes et de bras modernes. Si de telles pratiques tendent à être dépassées au XIXème siècle, elles n'en marquent pas moins à l'époque de Gavin Hamilton un progrès par rapport à celles de la génération précédente.

4 : Un rôle de concepteur.

Bien qu'il soit difficile d'évaluer avec précision l'implication de Gavin Hamilton dans la restauration de la multitude d'antiques exhumés par ses équipes ou achetés par le marchand dans les grandes collections romaines, il demeure certain qu'il supervisa étroitement la restauration de nombre des principales œuvres étant passées entre ses mains. Se chargeant alors de concevoir leur restauration dans ses moindres détails, l'artiste ne laissait au restaurateur qu'un rôle d'exécutant. En cette seconde moitié du XVIIIème siècle, une telle

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°118. « Si une main avait recouvert les parties intimes, les traces des étais soutenant les doigts seraient demeurées. […] Rien d'autre qu'une petite fiole d'huile ne pourrait remplacer le drapé, auquel cas elle doit être restaurée comme l'athlète s'oignant et versant l'huile dans sa main gauche. Je l'ai essayé, mais cela ne s'accorde pas avec la marque d'étai sur le menton. » Voir aussi : Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°300.

[2] Annexes, I, n°91.

[3] Seymour Howard attribue la restauration du Diomède à Bartolomeo Cavaceppi tout en rappelant qu'il travaillait sous la supervision de Gavin Hamilton (voir : Howard, *Antiquity Restored*, 1990, pp. 72-74). La correspondance du fouilleur écossais décrit d'ailleurs bien son rôle de concepteur de la restauration à entreprendre et insiste sur son observation du torse antique fragmentaire (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°170).

[4] Howard, op. cit., pp. 70-77.

répartition des tâches était rendue possible par l'évolution du statut des sculpteurs-restaurateurs. Suivant en cela le souhait de Johann Joachim Winckelmann les restaurateurs, dont l'activité était maintenant pensée comme distincte de celle des sculpteurs[1], tendaient à devenir les instruments des érudits[2]. Symptôme de cette évolution, Bartolomeo Cavaceppi présente le rôle du restaurateur comme de plus en plus modeste dans l'ordre des trois volumes de sa *Raccolta*[3].

En guise de support à sa réflexion et afin de guider efficacement la main du restaurateur, Gavin Hamilton réalisait parfois des modèles en argiles des statues à restaurer. En 1776, il écrit ainsi à propos de la grande Vénus d'Ostie[4] : « The whole is quite new & when I have resolved on the action of the left arm shall acquaint you. I imagin she held a pot of oyle to anoint herself, as we see in some of the athletes. A little clay will determine this point. The action of holding the aple may likewise be done with propriety. »[5] De même en 1793 à propos de la restauration de l'Antinoüs Braschi[6] : « I have already made a little model with the generall disposition of the drapery which comes admirably well. This I give to the Sospino as a general rule & shall watch him very close during the execution of particulars. »[7]

La question des principes guidant les choix de l'artiste en la matière reste cependant ouverte. Gavin Hamilton souligne à plusieurs reprises sa volonté de restaurer les antiques de manière cohérente d'un point de vue stylistique[8] et iconographique[9]. En 1775, il écrit même à Charles Townley : « With regard to the horns of the Acteon I never restore anything without antique

---

[1] Bartolomeo Cavaceppi opère par exemple une distinction claire entre les talents nécessaires au sculpteur et ceux nécessaires au restaurateur dans le deuxième volume de sa *Raccolta* (voir : Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, pp. 149-150). Voir aussi : Rossi Pinelli, « Sculptura antica e restauri storici ». In Settis, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 1986, p. 235.

[2] Howard, « Albani, Winckelmann, and Cavaceppi : the transformation from amateur to professional antiquarianism », *Journal of the History of Collections*, n°4, 1992, pp. 27-38.

[3] Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, p. 210.

[4] Annexes, I, n°16.

[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°134. « Le tout est nouveau et je vous préviendrai quand je me serai décidé sur l'action du bras gauche. J'imagine qu'elle tenait un pot d'huile afin de s'oindre, comme nous le voyons sur certains athlètes. Un petit modèle d'argile déterminera ce point. L'action de tenir la pomme pourrait aussi convenir. »

[6] Annexes, I, n°90.

[7] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°300. « J'ai déjà réalisé un petit modèle avec la disposition générale du drapé qui tombe admirablement bien. Je le donne à Giovanni Pierantoni comme une règle générale et vais le surveiller de près pour l'exécution des détails. »

[8] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°113 et 126. Bartolomeo Cavaceppi défend aussi ce principe dans le premier volume de sa Raccolta (voir : Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, pp. 144-145).

[9] Gavin Hamilton critique par exemple les restaurations alternatives proposées pour la petite Vénus d'Ostie par Joseph Nollekens à Charles Townley en mettant l'accent sur leur incohérence avec l'iconographie antique (voir : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°119).

authority. »[1] Seulement de tels principes, si tant est même qu'il les aient scrupuleusement respectés, ne pouvaient alors avoir qu'une faible portée. L'antiquité à laquelle Gavin Hamilton déclarait se référer pour ses restaurations était en effet encore bien mal définie. Les frontières des différents styles n'étaient pas encore clairement établies[2], la connaissance de l'iconographie et des types statuaires encore incomplète[3] et une part importante du corpus auquel se référait l'artiste pour ses restaurations était en fait composée d'œuvres inexactement restaurées[4]. Son goût et celui de ses contemporains devait enfin peser lourdement sur ses décisions[5]. L'imagination de Gavin Hamilton jouait donc un rôle central dans les orientations qu'il donnait à ses restaurateurs et ce d'autant plus que les œuvres restaurées étaient fragmentaires.

5 : « Restoring the figure to its antient beauty »[6], le traitement des lacunes.

Rendre à une sculpture sa beauté ancienne, pour reprendre les mots de Gavin Hamilton, demeura durant toute la seconde moitié du XVIIIème siècle le but poursuivi par les restaurateurs. Sous la plume de l'artiste écossais et de ses contemporains, cette expression désignait une pratique bien précise. Rendre à un antique sa beauté, c'était combler ses lacunes. Découvertes dans un état lacunaire, l'immense majorité des sculptures alors exhumées dans les États pontificaux firent l'objet d'un tel traitement.

Parallèlement au maintien de cette pratique, une attention croissante était cependant accordée aux proportions dans lesquelles les œuvres étaient restaurées. Les graines d'un changement étaient semées. En 1772, dans le deuxième volume de sa Raccolta, Bartolomeo Cavaceppi déclare qu'un antique doit être au moins conservé aux deux tiers pour que l'on puisse imaginer le restaurer[7]. À défaut d'une telle précision, la correspondance de Gavin Hamilton témoigne

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°98. « En ce qui concerne les cornes de l'Actéon, je ne restaure jamais rien sans témoignage antique. »

[2] Bien que Johann Joachim Winckelmann ait établi une chronologie fondée sur l'évolution des formes de l'art antique, il demeure difficile pour l'antiquaire et ses contemporains de distinguer les styles avec efficacité. Les nombreuses erreurs de datation commises par l'antiquaire prussien en témoignent (voir par exemple : Décultot, *Johann Joachim Winckelmann*, 2000, troisième partie, chapitre 1).

[3] III, C, 1. Viccy Coltman souligne que les décisions de restaurations étaient alors en grande partie orientées par des stéréotypes chronologiques, typologiques et iconographiques (voir : Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 92).

[4] Coltman, op. cit., p. 109. Il est à ce titre intéressant de remarquer que la restauration par Gavin Hamilton d'un torse de discobole en Diomède influença le sculpteur suédois Johan Tobias Sergel alors présent à Rome et qui sculpta un Diomède fortement inspiré de celui de l'antiquaire écossais (voir : Coltman, op. cit., p. 148). L'œuvre est aujourd'hui conservée à Stockholm.

[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 55. Voir aussi : Howard, *Antiquity Restored*, 1990, pp. 117-129.

[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°119.

[7] Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, p. 149.

de préoccupations du même ordre. Il transparait clairement de ses lettres qu'il accordait une valeur moindre aux antiques lourdement restaurés[1]. L'acharnement qu'il semble avoir manifesté pour faire rechercher les fragments manquant des œuvres découvertes sur ses chantiers répondait de plus à un désir de limiter l'importance des restaurations à entreprendre[2].

Il faut cependant bien se garder d'exagérer la portée de ce souci. Bartolomeo Cavaceppi créa de nombreuses sculptures avec bien moins de deux tiers de fragments antiques[3]. De même, nombre d'œuvres découvertes par Gavin Hamilton subirent de lourdes restaurations[4]. Le buste d'Athéna vendu par le marchand écossais à Lord Shelburne[5] en est un bon exemple. Probablement restauré en collaboration avec Bartolomeo Cavaceppi, une grande partie de son casque et de son égide, son nez, ses lèvres, certaines mèches de cheveux, son cou, son dos, son épaule gauche, son gorgoneion et sa base sont l'œuvre du sculpteur[6]. Malgré une remise en question croissante, la tolérance du goût européen pour de lourdes restaurations demeura importante jusqu'à la fin du siècle. Pour la plupart des collectionneurs et des antiquaires, le degré de restauration acceptable était élevé. On a ainsi pu parler pour les antiques restaurés au cours du XVIIIème siècles de « faux partiels »[7].

Cela ne doit cependant pas mener à penser que l'ensemble des lacunes des antiques découverts par Gavin Hamilton étaient comblées par l'adjonction de restaurations modernes. Le souci de cohérence stylistique poussait en effet l'artiste à produire des œuvres composites en combinant des fragments antiques provenant d'œuvres à l'origine distinctes. Au cours d'un siècle où il était devenu inimaginable de considérer une restauration comme supérieure à l'antique[8], cette pratique rencontrait un succès croissant. Notons que Gavin Hamilton était d'ailleurs prompt à considérer les restaurateurs comme incapables de hisser leur travail au niveau des antiques de qualité[9]. C'est ainsi dans le but de découvrir des fragments antiques pouvant être utilisés dans le cadre de restaurations qu'il envoya un sculpteur prospecter les

---

[1] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°82 et 128.
[2] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°10 et 105. Dans les années 1790, le Prince Augustus manifesta aussi son désir de retrouver tous les fragments qui pouvaient l'être avant d'entreprendre la restauration du produit de ses fouilles (voir : Bignamini, « The Campo Iemini Venus Rediscovered », *Burlington Magazine*, août 1994, n°136, pp. 548-552).
[3] Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, p. 215.
[4] L'artiste semble cependant avoir eu la réputation de ne pas pratiquer de restauration abusives (voir : Irwin, « Gavin Hamilton archaeologist, painter and dealer », The Art Bulletin, juin 1962, n°44, p. 89).
[5] Annexes, I, n°96.
[6] Howard, *Antiquity Restored*, 1990, pp. 130-141.
[7] Vaughan, « The restoration of classical sculpture in the eighteenth century and the problem of authenticity ». In Jones, *Why Fakes Matter*, 1992, pp. 41-50.
[8] Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, p. 123.
[9] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°114.

rives du Pantanello de la villa d'Hadrien[1]. L'artiste conservait même dans les années 1770 une collection de « têtes idéales » pouvant servir à compléter ses découvertes[2]. Nombre des statues exhumées par les équipes de Gavin Hamilton et aujourd'hui conservées dans de grands musées européens appartiennent ainsi à cette catégorie d'œuvres composites[3]. Dans son expression la plus radicale, cette pratique suscitait cependant déjà les critiques de certains contemporains. Thomas Jenkins qualifiait par exemple Giovanni Battista Piranesi de « cavaliere composito »[4]. On sait de plus aujourd'hui que ce procédé ne remplissait pas véritablement les buts qui lui étaient fixés. Ainsi, la tête antique rapportée au Diomède restauré par Gavin Hamilton, à l'origine probablement celle d'un galate, n'avait que peu à voir du point de vue stylistique avec un torse reproduisant un modèle du Vème siècle avant Jésus-Christ.

Bien qu'elles aient été moins estimées, des pièces modernes étaient enfin couramment incorporées aux antiques restaurés. Il était en effet rare de découvrir l'ensemble des fragments d'une statue ou de trouver assez de pièces antiques à même de combler harmonieusement toutes ses lacunes. Tous les fragments découverts ne pouvaient pas, de surcroît, être utilisés dans le cadre d'une restauration[5]. Pour sculpter les parties manquantes, les restaurateurs tentaient en règle générale d'employer un marbre similaire à celui des parties antiques conservées[6]. Le style des fragments à restaurer devait de même être imité afin de dissimuler au mieux la restauration. Gavin Hamilton semble de plus avoir fait copier par ses restaurateurs des parties de statues antiques considérées comme proches de l'œuvre à restaurer[7]. Des goujons métalliques étaient enfin employés pour fixer les différents fragments[8] et, si l'on en croit Bartolomeo Cavaceppi, les joints travaillés irrégulièrement de manière à donner l'illusion qu'ils aient été brisés durant l'Antiquité[9].

---

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°161.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°132.
[3] Annexes, I. Notons cependant que l'influence d'Ennio Quirino Visconti fut déterminante sur la conduite de la restauration des œuvres découvertes à Gabies. Quoi qu'il en soit, sur les douze portraits impériaux en pied y ayant été exhumés, neuf ont été restaurés avec une tête non pertinente (voir : Laugier, « Les fouilles de Gabies : de la fouille au musée, un mécénat exemplaire du prince Marcantonio IV Borghèse ». In Martinez, *Les Antiques du Louvre*, 2004. pp. 130-136).
[4] Vaughan, « The restoration of classical sculpture in the eighteenth century and the problem of authenticity ». In Jones, *Why Fakes Matter*, 1992, pp. 41-50. « chevalier composite ».
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°128.
[6] Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, pp. 212-213.
[7] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°164.
[8] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°91 et 118. Dans le premier volume de sa *Raccolta* Bartolomeo Cavaceppi conseille l'emploi de goujons de préférence au mortier pour assurer la pérennité de la restauration (voir : Howard, op. cit., pp. 144-145).
[9] Howard, op. cit., pp. 144-145.

6 : « Con la pelle sua », la surface du marbre.

La restauration des antiques à Rome dans la seconde moitié du XVIIIème siècle ne consistait cependant pas en une simple opération d'assemblage de fragments antiques et modernes. Entre les mains des restaurateurs, les statues découvertes étaient aussi nettoyées et patinées. Ce traitement de la surface des marbres répondait à divers impératifs. Il s'agissait bien entendu en premier lieu de faire disparaître les traces d'un long enfouissement. Dans sa correspondance, Gavin Hamilton évoque ainsi à plusieurs reprises sa volonté de faire disparaître les concrétions de la surface des œuvres mises au jour par ses équipes[1]. Il convenait de plus à une époque où la blancheur présumée de la sculpture antique faisait l'objet d'une admiration particulière[2], de rendre à ces vestiges ce que l'on pensait avoir été leur beauté première. Enfin, il importait d'homogénéiser l'aspect de fragments de provenance souvent diverse et de dissimuler le travail des restaurateurs[3].

Ces opérations se déroulaient en plusieurs temps. Un premier nettoyage relativement sommaire semble parfois avoir été entrepris par Gavin Hamilton et ses équipes avant de confier l'œuvre à un restaurateur. En 1774, l'artiste écossais écrit par exemple à propos d'un buste de Sabine[4] : « This you may imagin was destin'd for whitehal, but as the devil woud have it I was tempted one morning to have it brought down to the kitchen to have her washed. »[5] Au cours de la restauration, des opérations de nettoyage plus drastiques étaient menées. Il est probable qu'une bonne part d'entre elles aient eu lieu avant l'assemblage des fragments. C'est cependant une fois la statue assemblée qu'on lui appliquait sa patine, celle-ci devant couvrir aussi les joints.

Le nettoyage et la patine des antiques faisaient appel à des techniques variées allant du simple rinçage à l'eau à l'utilisation d'acides et d'outils métalliques. À propos du nettoyage du buste de Sabine, Gavin Hamilton fait référence à l'emploi d'un « asciaquatore », outil ayant probablement servi à rincer l'œuvre[6]. Dans la même lettre, le fouilleur mentionne en outre son

[1] Voir par exemple : Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettres n°127 et 134.
[2] Johann Joachim Winckelmann se fait l'interprète et l'avocat d'un sentiment généralement partagé par ses contemporains en écrivant : « La couleur contribue à la beauté, mais elle n'est pas la beauté même : elle la rehausse, elle et ses formes. Comme le blanc est la couleur qui réfléchit le plus grand nombre de rayons lumineux, c'est aussi la plus sensible, et un beau corps sera d'autant plus beau qu'il est plus blanc, […] » (voir : Winckelmann, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, 1764, p. 244).
[3] Howard, *Antiquity Restored*, 1990, pp. 130-141.
[4] Annexes, I, n°84.
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°78. « Comme vous pouvez l'imaginer je le destinais à Withehall, mais le diable me pris un matin de le faire descendre à la cuisine pour le faire laver. »
[6] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°120. Le verbe « sciacquare » signifie en effet « rincer » en italien.

intention initiale de la traiter à l'« aquafortis » ou acide nitrique[1]. Les techniques utilisées allaient en effet bien au-delà du simple rinçage. On sait par exemple que Bartolomeo Cavaceppi utilisait non seulement des acides mais aussi des abrasifs pour blanchir la surface des antiques qui passaient entre ses mains[2]. Dans ce but, des râpes ou des roues à polir pouvaient même être employées[3]. Une lettre conservée au British Museum dans les archives Townley fournit enfin une recette alors utilisée pour patiner les marbres : « Mix up a marble or Portland dust to the colour wanted, then mix up white of egg to froth and grind it in a little unstacked lime well pounded. »[4] La correspondance de Gavin Hamilton indique bien que l'artiste faisait patiner ses antiques. En 1775, il écrit ainsi à Charles Townley : « […] pray tell your friend Mr Price not to wash his statue but reather take off the dust with a pencel or even the bellows, otherwise the modern tasselli will come too white for the rest & remain in spots. »[5] Le degré d'intervention semble cependant avoir varié en fonction des œuvres et des restaurateurs. Thomas Jenkins et Carlo Albacini recherchaient par exemple avec un soin particulier l'obtention d'une surface blanche uniforme[6].

Parallèlement, une vision critique de ces pratiques se développait pourtant. En 1769, dans le deuxième volume de sa *Raccolta*, Bartolomeo Cavaceppi présente la surface des sculptures comme le siège de leur authenticité. Selon lui, du fait de la disparition de leur surface, les antiques nettoyées à l'aide d'une râpe ou d'une roue à polir valent moins que des copies modernes[7]. Dans le catalogue manuscrit de sa collection, Charles Townley pousse encore plus loin la défense de la surface des antiques : « The face anciently had been stained with red tint […] but unfortunately this head, on its discovery, fell into the hands of Francesco Cavaceppi, an ignorant sculptor, who used every means to expunge the red colour by the spirit

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°120.
[2] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, p. 54.
[3] Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*, 1982, p. 147 et p. 214.
[4] Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, 2009, p. 89. « Mélanger de la poudre de marbre ou de pierre de Portland jusqu'à obtenir la teinte voulue, puis y incorporer du blanc d'œuf battu en mousse et écraser le mélange dans un peu de chaux bien pilée. »
[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°97. « […] je vous prie de dire à votre ami M Price de ne pas laver sa statue mais plutôt d'en retirer la poussière avec une petite brosse ou même un soufflet, les restaurations modernes deviendront sinon trop blanches par rapport au reste et formeront des tâches. »
[6] Vaughan, « The restoration of classical sculpture in the eighteenth century and the problem of authenticity ». In Jones, *Why Fakes Matter*, 1992, pp. 41-50.
[7] Howard, op. cit., p. 147.

of salt and aquafortis. »[1] Gavin Hamilton et Giovanni Battista Piranesi[2] attaquèrent de même les méthodes de Thomas Jenkins et Carlo Albacini. En 1775, Gavin Hamilton déclare au sujet d'une statue de Pâris en sa possession : « It is the same with that of Jenkins for wich I gave him the head, with this difference that his is pomiced down to make it white & smooth, whereas this is in its Vergin state, a little corroded & staind tho of an equal hue. »[3] Un an plus tard, l'artiste écrit à Charles Townley à propos de la restauration d'une Vénus par Thomas Jenkins : « It has been originally good but being much corroded they have barberously given it the rota all over, excepting the vase with drapery over it wich is vergin. »[4] Dans une certaine mesure, Gavin Hamilton semble en effet avoir accordé de l'importance à la préservation de la surface d'origine des œuvres. En mars 1776, il décrit la grande Vénus d'Ostie en ces termes : « The naked body is entire & the whole con la pelle sua of salino marble & fine colour. »[5] Mais le fouilleur écossais était avant tout un homme de son siècle. Seules les interventions particulièrement destructrices semblent avoir à ses yeux été critiquables.

7 : Conserver les œuvres à l'état fragmentaire, vers un nouveau rapport à l'antique.

En 1798, Gavin Hamilton s'éteint sans jamais avoir été témoin d'un changement radical dans les pratiques de restaurations. Certes les restaurateurs prêtent désormais une plus grande attention aux fragments et à la cohérence historique de leurs ajouts. Mais les découvertes de Gabies comme celles du Pantanello font dans leur grande majorité l'objet de restaurations interventionnistes visant à les restituer dans leur « ancienne beauté » en en faisant disparaître toute lacune[6]. À la mort de Gavin Hamilton, seul peu d'antiques laissés à l'état fragmentaire

---

[1] Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, p. 200. « Le visage avait été anciennement tinté de rouge […] mais cette tête tomba malheureusement au moment de sa découverte entre les mains de Francesco Cavaceppi, un sculpteur ignorant qui utilisa tous les moyens pour ôter la couleur rouge par l'action du sel et de l'acide nitrique. » L'utilisation du prénom « Francesco » est très probablement une erreur de la part de Charles Townley. Gerard Vaughan attribut d'ailleurs bien la restauration de l'œuvre en question, un buste de Jupiter-Sérapis, à Bartolomeo Cavaceppi (voir : Vaughan, « The restoration of classical sculpture in the eighteenth century and the problem of authenticity ». In Jones, *Why Fakes Matter*, 1992, pp. 41-50).

[2] Pour la critique par Giovanni Battista Piranesi des procédés utilisés par Thomas Jenkins et Carlo Albacini voir : Vaughan, op. cit.

[3] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°96. « Elle est identique à celle de Jenkins dont je lui ai donné la tête, si ce n'est que la sienne a été poncée jusqu'à devenir blanche et lisse, alors que celle-ci est vierge, un peu corrodée et tâchée bien que d'une teinte égale. »

[4] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°129. « Elle était à l'origine de bonne facture mais étant très corrodée ils ont barbarement travaillé sa surface à la roue abrasive, mis à part le vase et le drapé au-dessus qui demeurent vierges. »

[5] Cassidy, *LLGH*, vol. 1, lettre n°127. « La partie nue du corps est entière et le tout avec sa propre peau de marbre Salino et de belle couleur. »

[6] Laugier, « Les fouilles de Gabies : de la fouille au musée, un mécénat exemplaire du prince Marcantonio IV Borghèse ». In Martinez, *Les Antiques du Louvre*, 2004. pp. 130-136. Quelques antiques issus des fouilles de Gabies furent cependant laissés à l'état fragmentaire (voir par exemple : Annexes, I, n°68 et 69).

suscitent, à l'image du Torse du Belvédère, l'admiration de ses contemporains[1]. En somme, depuis ses premiers pas dans la ville sainte, peu semble avoir changé.

Ce n'est cependant que façade. L'Europe, progressivement, assimile l'apport winckelmannien[2] et voit poindre un nouveau rapport à l'authenticité bientôt porté par la naissance du sentiment romantique[3]. Au cours de la seconde moitié du XVIIIème siècle, les germes d'un rejet radical des restaurations interventionnistes murissent. Déjà, des voix s'élèvent pour les dénoncer. Visitant l'Italie au milieu du XVIIIème siècle, l'abbé Barthélemy déclare : « Presque toutes les statues qu'on découvre sont mutilées ; on les répare aussitôt à Rome. Ce n'est pas mon dessein de m'élever contre cet usage ; cependant je ne vois pas que le torse du Belvédère mérite moins d'éloges pour n'avoir pas été restauré, ni que tant d'autres statues en méritent davantage pour l'avoir été. »[4] En 1770, Giovanni Casanova écrit de même qu'il serait préférable de ne pas toucher aux œuvres antiques, aucun artiste n'étant en mesure de les restaurer de façon adéquate[5].

Parmi les artistes, les fouilleurs, les restaurateurs et les antiquaires romains, les fragments commencent à être appréciés pour eux-mêmes. La réunion de collections de fragments conservés dans la perspective de restaurations futures, habitue probablement l'œil de Gavin Hamilton et de ses pairs à la beauté des œuvres lacunaires. Bartolomeo Cavaceppi semble par exemple avoir eu un goût particulier pour les pieds antiques qu'il collectionnait de préférence à tout autre type de fragments[6]. Le mot de Thomas Jenkins, déclarant à Gavin Hamilton qu'il ne comprenait pas pourquoi les amateurs britanniques n'accordaient aucune valeur à une statue dépourvue de tête[7], témoigne aussi de cette lente évolution.

La correspondance de Gavin Hamilton atteste du fait que l'artiste n'était pas totalement étranger à ce mouvement de fond. En 1783, il écrit ainsi : « The above Erma leans a little on one side but I have not ventured to ~~restore~~ make any alteration in a place near the greek inscription. »[8] Avant 1794, sa correspondance ne conserve cependant pas de témoignage indubitable d'une volonté de conserver une œuvre importante dans son état fragmentaire. En

[1] Scott, *The Pleasures of Antiquity*, 2003, chapitre 4.
[2] Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, p. 122.
[3] Howard, « Fakes, intention, proofs and impulsion: the case for Cavaceppi and clones ». In Jones, *Why Fakes Matter*, 1992, pp. 51-62.
[4] Barthélemy, *Voyage en Italie de M l'abbé Barthélemy*, 1801, p. 356.
[5] Rossi Pinelli, « Sculptura antica e restauri storici ». In Settis, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 1986, p. 203.
[6] Howard, op. cit.
[7] Vaughan, « The restoration of classical sculpture in the eighteenth century and the problem of authenticity ». In Jones, *Why Fakes Matter*, 1992, pp. 41-50.
[8] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°201. « Ce pilier hermaïque penche un peu d'un côté mais je ne me suis pas aventuré à ~~restaurer~~ apporter une quelconque altération à un endroit proche de l'inscription grecque. »

mai de cette année, Gavin Hamilton affirme à Charles Townley à propos de l'Antinoüs Braschi : « The thighs are wanting, which makes a restoration necessary to enjoy the whole together, otherwise it must have been placed on two different pedistalls as fragments & for my own part I should have liked it so, but this woud not have done for the Pope nor coud I have sold it but by a restoration. […] but I am entirely of your opinion that it was more interesting in two different fragments than when restored. »[1] Comme le montre cette extrait, Charles Townley influença probablement Gavin Hamilton en la matière. Une telle réponse n'aurait cependant pas été possible si l'antiquaire écossais n'avait été familier avec l'idée de laisser certains antiques vierges de toute restauration.

[1] Cassidy, *LLGH*, vol. 2, lettre n°317. « Les cuisses ont disparu, ce qui rend une restauration nécessaire pour profiter du tout assemblé, autrement elle aurait dû être placée sur deux piédestaux différents sous forme de fragments et pour ma part je l'aurais aimée ainsi, mais cela n'aurait pas convenu au pape et je n'aurais pu la vendre sans la restaurer. […] mais je suis entièrement de votre avis qu'elle était plus intéressante en deux fragments différents qu'une fois restaurée. »

Figure 5 : Archibald Skirving. Gavin Hamilton, Rome, vers 1788, Scottish National Portrait Gallery.

© National Galleries of Scotland

CONCLUSION :

« The great harvest », que d'images suggérées par cette métaphore. Surgit d'abord l'idée d'une exploitation économique des vestiges de la Rome antique, bientôt suivie par le sentiment d'un véritable enthousiasme chez Gavin Hamilton. Vient ensuite la comparaison avec un labour profond, bouleversant les strates archéologiques et arrachant les œuvres à leur contexte. Naît enfin la vision d'une récolte méthodique, exhumant avec efficacité les plus beaux trésors du sous-sol romain.

Un gouffre séparait bien les méthodes de fouille de Gavin Hamilton des pratiques de l'archéologie moderne. Sur les chantiers de l'antiquaire écossais, aucun compte n'était tenu de la stratigraphie ou des œuvres jugées de piètre qualité. Des artefacts aujourd'hui considérés comme de précieux indices, à l'image de la céramique, étaient purement et simplement ignorés. Le souci de documentation, consubstantiel à toute démarche scientifique, n'était enfin présent qu'à l'état embryonnaire parmi les préoccupations de l'artiste. De fait, les pratiques de Gavin Hamilton étaient encore largement tributaires de la façon dont les antiques avaient été recherchés et mis au jour au cours des siècles précédents. La focalisation de son attention sur quelques œuvres jugées dignes d'être exhumées en témoigne. Parfois, la législation pontificale elle-même contribuait à l'inertie des pratiques. L'obligation de rendre à son propriétaire le terrain fouillé dans son état d'origine encourageait par exemple l'artiste et ses pairs à ne jamais dégager un site dans son intégralité et à remblayer progressivement les parcelles fouillées. Une analyse des méthodes de Gavin Hamilton ne doit cependant pas se limiter à ces constats. Si elles ne peuvent être considérées comme scientifiques, force est cependant de reconnaître leur caractère systématique et parfois pionnier. Les équipes d'ouvriers de Gavin Hamilton semblent notamment avoir quadrillé efficacement l'ensemble de la surface des parcelles fouillées. Les techniques de prospection employées par l'artiste écossais, de même que son interprétation des sites et des œuvres, reposaient qui plus est sur une confrontation efficace des sources littéraires et des indices matériels, en rupture avec la traditionnelle hégémonie des textes sur le savoir antiquaire[1]. Malgré l'absence de documentation et le bouleversement des couches stratigraphiques, Gavin Hamilton prêta une attention croissante au contexte de découverte de ses marbres. À la mémoire du site où les œuvres avaient été découvertes s'ajoutaient ainsi souvent, en particulier dans les années

[1] Sweet, *Antiquaries*, 2004, introduction.

1790, des indications précises concernant leur emplacement sur la parcelle fouillée, notamment par rapport aux structures mises au jour. Si ailleurs en Europe quelques antiquaires commençaient à développer des méthodes en avance sur celles employées par Gavin Hamilton[1], tel n'était pas le cas en Italie où en lieu et place d'artefacts préhistoriques alors peu appréciés pour leurs qualités esthétiques, les fouilleurs mettaient au jour des œuvres considérées comme autant de modèles pour les productions artistiques contemporaines. Le statut particulier de l'art gréco-romain et le monopole des classes dirigeantes sur ses vestiges[2] contribuaient à le placer hors de portée des méthodes développées pour l'étude des antiquités nationales par des antiquaires issus de milieux plus modestes et victimes de stéréotypes négatifs[3]. Quoi qu'il en soit, ces méthodes novatrices et rarement employées étaient alors encore à leurs balbutiements et personne n'aurait songé au XVIIIème siècle à critiquer les pratiques de Gavin Hamilton. Bien au contraire, ce dernier bénéficiait d'une réputation de fouilleur hors pair et Ennio Quirino Visconti lui-même vanta ses mérites dans les *Monumenti Gabini*[4].

À l'image de ses méthodes de fouilles et d'interprétation, l'univers de représentations médiateur de la relation de Gavin Hamilton à l'Antiquité oscillait entre héritage des générations précédentes et éléments novateurs. Certes le panthéon d'œuvres universellement admirées auquel il se référait régulièrement dans sa correspondance était tributaire de représentations déjà anciennes. Mais son recours au cadre d'analyse winckelmannien prouve sa familiarité avec des thèses alors en pointe des travaux antiquaires. Le maniement du concept d'art grec par Gavin Hamilton, illustre quant à lui l'évolution du sens donné à cette notion au siècle des Lumières. L'œuvre picturale du fouilleur, tout comme ses lettres, témoignent d'une fascination pour un art grec qui bien que mieux défini et ardemment invoqué, demeurait une notion relativement vague aux yeux de l'artiste. Il en allait d'ailleurs de même pour la différenciation des prototypes originaux de types statuaires et de leurs copies. Enfin, les partis pris de restauration retenus sous la supervision de Gavin Hamilton balançaient eux aussi entre héritage et pratiques novatrices. Tout comme la compagnie de James Stuart et Nicholas Revett lors de son premier voyage en Italie, l'éducation universitaire reçue par Gavin Hamilton à Glasgow joua probablement un rôle déterminant dans la formation de son appréhension de l'Antiquité. Dans le milieu des antiquaires romains qui plus est, la circulation des idées stimulait

[1] Dès la seconde moitié du XVIIème siècle, Olaus Verelius étudia en détail les différentes strates d'un tumulus qu'il fouillait en Suède (voir : Schnapp, « Between antiquarians and archaeologists – continuities and ruptures », *Antiquity*, mars 2002, n°291, pp. 134-140). Au XVIIIème siècle, certains antiquaires britanniques prêtèrent de même attention à la stratigraphie mais aussi aux objets de la vie quotidienne découverts au cours des fouilles qu'ils menaient en Grande-Bretagne (voir : Sweet, *Antiquaries*, 2004, introduction).
[2] Sweet, op. cit., 2004, chapitre 2.
[3] Idem, introduction et chapitre 2. Voir aussi : Scott, *The Antiquary*, 1969 (première édition en 1816).
[4] Visconti, *Monumenti Gabini della villa Pinciana*, 1797, pp. 8-9.

la formation d'une culture commune que l'artiste écossais s'appropria. Si Gavin Hamilton ne fut pas l'auteur d'avancées théoriques décisives, les conseils qu'il donna à Antonio Canova montrent du moins qu'il produisit une réflexion complexe sur l'Art, le Beau et l'Antique.

Un même schéma structure donc avec constance les pratiques, méthodes et représentations de Gavin Hamilton. Les idées et les usages établis y composent systématiquement avec la nouveauté. Pour comprendre ce qui pourrait passer pour un paradoxe, il faut se placer sur le plan de la dynamique d'évolution des savoirs. Loin d'être brusque, le basculement d'un paradigme dominant à un autre s'inscrit toujours dans la durée. Les éléments de sa remise en cause s'insinuent lentement en son sein et s'y accumulent souvent bien avant de le renverser[1]. L'ambiguïté du regard posé par Gavin Hamilton sur l'Antiquité est ainsi caractéristique d'une période d'émergence d'un nouveau rapport à cet horizon. À travers la correspondance de l'artiste, le lecteur assiste aux prémices de la naissance d'une approche scientifique de l'Antiquité et de la restauration, ainsi qu'à l'enracinement de représentations qui permettront au XIXème siècle le triomphe du paradigme esthétique de la supériorité d'un art grec cette fois clairement défini.

La seconde moitié du XVIIIème siècle correspond en effet à une période d'accumulation de connaissances plus précises sur l'Antiquité et de développement de méthodes plus rigoureuses. Mais de l'interprétation des vestiges à la restauration, les germes d'une nouvelle approche apparaissent d'abord sans exclure l'héritage des siècles précédents. Au sein de cette évolution, le milieu des antiquaires romains joue un rôle clé[2]. Sanctuaire des antiques les plus renommés mais aussi mine de découvertes sans cesse renouvelées, la ville éternelle attire à elle nombre d'antiquaires de talent et fournit à leurs études une matière abondante. Entre 1750 et 1800, deux générations d'antiquaires incarnées par Johann Joachim Winckelmann et Ennio Quirino Visconti y révolutionnent l'appréhension de l'Antiquité. S'il n'est pas théorique, l'apport de Gavin Hamilton à ce mouvement n'en est pas moins essentiel. Appartenant à la première génération de ces antiquaires, le fouilleur écossais nourrit en effet de ses découvertes les avancées théoriques de ses pairs[3]. À la pointe des recherches antiquaires, Rome n'en était pas moins un conservatoire de représentations et de pratiques

[1] Voir par exemple : Raspi et Polignac (de), *La Fascination de l'Antique*, 1998, introduction. Thomas Kuhn étudie en détail le processus de remise en cause de paradigmes scientifiques anciens et l'émergence de paradigmes concurrents. Il met en évidence la durée des périodes de transitions entre apparitions d'anomalies dans le paradigme dominant (« science normale ») et établissement d'un nouveau paradigme (voir : Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, 2008).

[2] Notamment aux côtés des personnages gravitant autour des sites de Campanie et des collections de Portici. Le rôle de Naples est alors essentiel. Gavin Hamilton n'ayant que peu fréquenté cette ville, nous nous concentrerons cependant ici sur celui joué par Rome.

[3] Bignamini, *DD*, vol. 1, p. 7.

anciennes. Ses antiquaires les plus novateurs avaient beau vanter les mérites de l'art grec et chercher à identifier des prototypes originaux, leur attachement et leur familiarité avec les productions de l'art romain impérial les poussaient à résister à une remise en cause radicale de son statut[1]. De même, l'industrie de la restauration née dans la ville à la faveur de la politique des papes et du Grand Tour, contribuait à maintenir la pratique d'interventions lourdes sur les antiques mis au jour. En mettant à bas ces barrières, la prise de Rome par les Français, la fin du Grand Tour et le transfert au Louvre des plus grands chefs d'œuvres des collections pontificales contribuèrent à hâter le basculement vers de nouveaux paradigmes méthodologiques et esthétiques. Paradoxalement, la chute de Rome en 1798 favorisa donc l'avènement des changements que la ville avait porté en gestation.

Le rejet des restaurations interventionnistes, l'idée de la supériorité de l'art grec et l'approche archéologique des vestiges de l'antiquité tendent dès lors à s'imposer. Certes le chemin à parcourir était encore long avant l'avènement de l'archéologie moderne[2]. Certes le remplacement de l'art romain par l'art grec dans le panthéon esthétique occidental ne s'imposa que progressivement au goût européen. Mais l'entrée dans le XIXème siècle, au seuil duquel Gavin Hamilton disparaît, marque le passage vers un nouveau rapport à l'Antiquité.

L'achat des marbres du Parthénon par le British Museum en 1816 symbolise ce basculement. L'Europe est alors confrontée pour la première fois à un chef d'œuvre original du Vème siècle avant Jésus-Christ. L'amour pour l'art grec peut désormais se fixer sur un objet clairement défini. Signe d'un changement profond, il est décidé de ne pas restaurer ces vestiges[3]. Dans sa biographie de Joseph Nollekens, John Thomas Smith rapporte ce que le sculpteur lui aurait confié face à la frise des Panathénées, peu après son achat par le musée : « There, you see – look at the shoulder and part of the breast – look at the veins ! The ancients did put veins to their gods, though my old friend, Gavin Hamilton, would have it they never did. »[4] Gavin Hamilton n'était pas oublié, mais une page venait de se tourner.

---

[1] À l'image d'Ennio Quirino Visconti (voir : Haskell et Penny, *Pour l'Amour de l'Antique*, 1988, pp. 126-127).

[2] Alain Schnapp situe par exemple l'avènement de l'archéologie en tant que discipline indépendante au milieu du XIXème siècle (voir : Schnapp, « Between antiquarians and archaeologists – continuities and ruptures », *Antiquity*, mars 2002, n°291, pp. 134-140).

[3] Vaughan, « The restoration of classical sculpture in the eighteenth century and the problem of authenticity ». In Jones, *Why Fakes Matter*, 1992, pp. 41-50.

[4] Smith, *Nollekens and his times*, 1828, p. 388. « Là, vous voyez – regardez l'épaule et une partie de la poitrine – regardez les veines ! Les anciens mettaient bien des veines à leurs dieux, bien que mon vieil ami, Gavin Hamilton, aurait pensé qu'ils ne l'avaient jamais fait. »

BIBLIOGRAPHIE :

La bibliographie suivante suit l'ordre alphabétique des noms d'auteurs. Pour un même auteur, les monographies sont présentées avant les articles et les ouvrages collectifs en tête.

Les notices bibliographiques suivent le modèle suivant :

1 : Pour les monographies :

NOM DE L'AUTEUR prénom. *Titre*. Lieu de publication, Nom de l'éditeur, Année de publication. Volume (ou nombre de volumes), Nombre de pages. ISBN

2 : Contribution à un ouvrage collectif :

NOM DE L'AUTEUR DE LA CONTRIBUTION prénom. « Titre de la contribution ». In NOM(S) DE(S) AUTEUR(S) DE L'OUVRAGE prénom(s). *Titre de l'ouvrage*. Lieu de publication, Nom de l'éditeur, Année de publication. pagination inclusive. ISBN

3 : Pour les articles :

NOM DE L'AUTEUR prénom. « Titre de l'article ». *Titre du périodique*, date, désignation du fascicule, pagination inclusive.

4 : Pour les catalogues d'expositions :

NOM DE L'AUTEUR prénom. [Lieu et date de l'exposition]. Lieu de publication, Nom de l'éditeur, Année de publication. Nombre de pages. ISBN

Les numéros ISBN ne sont fournis que lorsqu'ils ont pu être trouvés. Nombre d'ouvrages ont été consultés dans des éditions anciennes n'ayant pas de numéro attribué.

L'ouvrage indiqué entre crochets ([…]) n'a pas pu être consulté.

La constitution de cette bibliographie a été arrêtée au 18 août 2016. Une bibliographie analytique est fournie en annexe.

***

Académie des inscriptions et belles-lettres. *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, avec les Mémoires de littérature tirés des registres de cette académie*. Paris, Imprimerie royale, 1759. Vol. 25, 507 p.

ADDISON Joseph. *Remarks on Several Parts of Italy, &c. in the Years, 1701, 1702, 1703*. Londres, J. and R. Tonson, 1753. 322 p.

ANDERSON James. « Biographical Sketches of Eminent Scottish Artists : Gavin Hamilton ». *The Bee*, juillet 1793, n°16, pp. 1-8.

ANDRIEUX Maurice. *La vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIIIème siècle.* Paris, Hachette, 1962. 271 p. ISBN 0049450085

BARTHÉLEMY Jean-Jacques. *Voyage en Italie de M. l'abbé Barthélemy*. Paris, F. Buisson, 1801. 471 p.

BAXANDALL Michael. *L'œil du Quattrocento*. Paris, Gallimard, 1985. 254 p. ISBN 978-2-07-070444-6

BIGNAMINI Ilaria, HORNSBY Clare. *Digging and dealing in eighteenth-century Rome.* New Haven, Yale University Press for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2010. 2 vols., 288 et 176 p. ISBN 978-0-300-16043-7

BIGNAMINI Ilaria, WILTON Andrew. *Grand Tour : The Lure of Italy in the Eighteenth Century* [exposition, Londres, Tate Gallery, 10 octobre 1996 - 5 janvier 1997, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 5 février 1997-7 avril 1997]. Londres, Tate Gallery, 1996. 328 p. ISBN 978-1-85437-188-1

BIGNAMINI Ilaria. *Archives and excavations : essays on the history of archaeological excavations in Rome and southern Italy from the Renaissance to the nineteenth century.* Londres, British School at Rome, 2004. 308 p. ISBN 0-904152-43-X

BIGNAMINI Ilaria. « The Campo Iemini Venus Rediscovered ». *Burlington Magazine*, août 1994, n°136, pp. 548-552.

BOURGEOIS Brigitte. « À propos de la restauration des marbres antiques du Louvre, méthodologie de l'intervention et résultats ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1997, vol. 141, n°1, pp. 144-155.

BROSSES (de) Charles. *Le président de Brosses en Italie : lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*. Paris, Didier, 1858. Vol. 2, 504 p.

CARLYLE Alexander. *Autobiography of the Rev. Dr. Alexander Carlyle, Minister of Inveresk, containing memorials of the men and events of his time.* Édimbourg, Blackwood, 1860. 576 p.

CASSIDY Brendan. *The life & letters of Gavin Hamilton (1723-1798) : artist & art dealer in eighteenth-century Rome.* Londres, Harvey Miller, 2011. 2 vols., 415 et 440 p. ISBN 978-1-905375-89-9

CASSIDY Brendan. « Gavin Hamilton, Thomas Pitt and statues for stowe ». *Burlington Magazine*, décembre 2004, n°146, pp. 806-814.

CAYLUS (de) Anne Claude Philippe. *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile*. Paris, Tiliard, 1757. 518 p.

CESAREO Antonello. « Gavin Hamilton : 'a gentleman of probity, knowledge and real taste' ». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, n°26, pp. 211-322.

CIMA Maddalena. « Gavin Hamilton a Gabii. Gli scavi settecenteschi di Pantano Borghese ». In CAMPITELLI Alberta. *Villa Borghese : storia e gestione.* Milan, Skira, 2005. pp. 43-55. ISBN 88-8491-600-3

COLLINS Jeffrey*. Papacy and politics in eighteenth-century Rome : Pius VI and the arts.* Cambridge, Cambridge University Press, 2004. 355 p. ISBN 0-521-80943-6

COLTMAN Viccy. *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760.* Oxford, Oxford University Press, 2009. 315 p. ISBN 978-0-19-955126-2

CONTI Alessandro. *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte.* Milan, Electa, 1973. 286 p. ISBN 978884359821

COOK Brian Francis. *The Townley marbles.* Londres, British Museum Publications, 1985. 64 p. ISBN 0-7141-1279-8

CUNNINGHAM Allan. *The Lives of the Most Eminent British Painters and Sculptors*. Londres, John Murray, 1830. Vol. 2, 351 p.

CUST Lionel, COLVIN Sidney. *History of the Society of Dilettanti.* Londres, MacMillan, 1898. 336 p. ISBN 1-273-39463-1

DALLAWAY James. *Anecdotes of the Arts in England, or Comparative Remarks on Architecture, Sculpture, and Painting, chiefly illustrated by specimens at Oxford*. Londres, Thomas Cadell and William Davies, 1800. 557 p.

DÉCULTOT Élisabeth. *Johann Joachim Winckelmann : Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art.* Paris, Presses Universitaires de France, 2000. 337 p. ISBN 2-13-051037-X

ESTE (d') Antonio. *Memorie di Antonio Canova*. Florence, Felice Le Monnier, 1864. 498 p.

FÉA Carlo. « Antichita ». *Antologia Romana*, mars 1792, vol. 18, n°40, pp. 313-317.

FITZMAURICE Edmund George. *Life of William, earl of Shelburne, afterwards first marquess of Landsdowne*. Londres, Macmillan and co, 1875. 2 vols., 444 et 400 p.

FORD Brinsley. « Thomas Jenkins : Banker, Dealer and Unofficial English Agent ». *Apollo*, juin 1974, n°99, pp. 416-425.

FORD Brinsley. « James Byres : Principal Antiquarian for the English Visitors to Rome ». *Apollo*, juin 1974, n°99, pp. 446-461.

GIBBON Edward. *The history of the decline and fall of the Roman Empire*. Londres, William Strahan and Thomas Cadell, 1776. Vol. 1, 706 p.

GORANI Joseph. *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernements, et des mœurs des principaux états de l'Italie*. Paris, Buisson, 1793. 496 p.

GRAN-AYMERICH Ève. *Dictionnaire biographique d'archéologie*. Paris, CNRS, 2001. 741 p. ISBN 2-271-05702-7

HASKELL Francis, PENNY Nicholas. *Pour l'Amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen.* Paris, Hachette, 1988. 376 p. ISBN 2-01-011642-9

HAUTECOEUR Louis. *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIème siècle.* Paris, Fontemoing, 1912. 316 p.

HILL Susan. *Catalogue of the Townley archive at the British Museum.* Londres, British Museum, 2002. 98 p. ISBN 0-86159-138-0

HOWARD Seymour. *Antiquity restored : essays on the afterlife of the antique*. Vienne, IRSA, 1990. 344 p. ISBN 3-900731-11-X

HOWARD Seymour. *Bartolomeo Cavaceppi, Eighteenth-Century Restorer*. New York et Londres, Garland Publishing, 1982. 281 p. ISBN 0-8240-3935-1

HOWARD Seymour. « Albani, Winckelmann and Cavaceppi : The transformation from amateur to professional antiquarianism ». *Journal of the History of Collections*, 1992, vol. 4, n°1, pp. 27-38.

HUBER Michael, ROST Carl Christian Heinrich. *Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abrégée des principaux graveurs, et un catalogue raisonné de leurs meilleurs ouvrages ; depuis le commencement de la gravure jusqu'à nos jours.* Zurich, Orell, Gessner, Fuesslin et Compagnie, 1800. Vol. 3, 329 p.

INGAMELLS John. *A dictionary of British and Irish travellers in Italy : 1701-1800.* New Haven, Yale University Press, 1997. 1070 p. ISBN 0-300-07165-5

IRWIN David. « Gavin Hamilton archaeologist, painter and dealer ». *The Art Bulletin*, juin 1962, n°44, pp. 87-102.

KUHN Thomas. *La structure des révolutions scientifiques*. Paris, Flammarion, 2008. 284 p. ISBN 978-2-0812-1485-9

LAUGIER Ludovic. « Les fouilles de Gabies : de la fouille au musée, un mécénat exemplaire du prince Marcantonio IV Borghèse ». In MARTINEZ Jean-Luc. *Les Antiques du Louvre : une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon.* Paris, Fayard et Musée du Louvre, 2004. pp. 130-136. ISBN 2-213-62037-7

LAVAGNE Henri. « Deux antiquaires à la villa d'Hadrien ». *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 2000, pp. 72-76.

[LLOYD WILLIAMS Julia. *Gavin Hamilton 1723-1798*. Royaume-Uni, National Galleries of Scotland, 1994. 46 p. ISBN 0-903598-42-6]

MACCARTHY Sarah, NURSE Bernard, GAIMSTER David. *Making history : antiquaries in Britain, 1707-2007* [exposition, Londres, Royal Academy of Arts, 15 septembre – 2 décembre 2007]. Londres, Royal Academy of Arts, 2007. 267 p. ISBN 978-1-905711-03-1

MACDONALD William Lloyd, PINTO John. *Hadrian's villa and its legacy*. New Haven, Yale University Press, 1995. 392 p. ISBN 0-300-05381-9

MAFFEI Paulo Alessandro. *Raccolta di statue antiche e moderne : data in luce sotto i gloriosi auspicj della Santita di N.S. Papa Clemente XI*. Rome, Stamperia alla Pace, 1704. 453 p.

MICHAELIS Adolf. *Ancient marbles in Great-Britain*. Cambridge, Cambridge University Press, 1882. 896 p.

MOSSER Monique, LAVAGNE Henri. *Hadrien empereur et architecte : la Villa d'Hadrien, tradition et modernité d'un paysage culturel.* Genève, Vögele, 2002. 199 p. ISBN 3-9522154-2-2

OZOUF Mona. « Le concept d'opinion publique au XVIIIe siècle ». In BEAUD Paul, FLICHY Patrice, PASQUIER Dominique. *Sociologie de la communication*. Issy-les-Moulineaux, Centre national d'étude des télécommunications, 1997. pp. 349-365. ISBN 2-9511824-0-6

PIETRANGELI Carlo. *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*. Rome, Istituto di studi romani, 1958. 191 p.

PIETRANGELI Carlo. « The discovery of Classical Art in Eighteenth-Century Rome ». *Apollo*, 1983, n°67, pp. 150-173.

PINELLI Orietta. « Chirurgia della memoria : scultura antica e restauri storici ». In SETTIS Salvatore. *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Turin, Giulio Einaudi, 1986, vol. 3, pp. 181-210. ISBN 88-06-57869-3

POLIGNAC (de) François. « Fouilles et découvertes, collections et documentation : le tournant de la décennie 1720-1730 ». In POLIGNAC (de) François, RASPI SERRA Joselita. *La fascination de l'antique 1700-1770 : Rome découverte, Rome inventée.* Paris, Somogy, Musée de la civilisation gallo-romaine, 1998. pp. 26-29. ISBN 2-85056-344-7

POTTS Alex. « Greek sculpture and Roman copies : Anton Raphael Mengs and the Eighteenth-Century ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1980, n°43, pp. 150-173.

QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine Chrysostome. *Canova et ses ouvrages ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*. Paris, Adrien Le Clere, 1834. 420 p.

RAMAGE Nancy. « Goods, Graves, and Scholars : 18th-Century Archaeologists in Britain and Italy ». *American Journal of Archeology*, octobre 1992, n°96, pp. 653-661.

RICHARDSON Jonathan. *An essay on the theory of painting*. Londres, printed for A. C. and sold by A. Bettesworth, 1725. 298 p.

RIDLEY Ronald. « To protect the Monuments : the Papal Antiquarian (1534-1870) ». *Xenia Antiqua*, 1992, n°1, pp. 117-154.

ROWLAND PIERCE Stephen. « Thomas Jenkins in Rome ». *The Antiquaries Journal*, septembre 1965, n°45, pp. 200-229.

SCHNAPP Alain. *La Conquête du Passé : aux origines de l'archéologie*. Paris, Carré, 1993. 384 p. ISBN 2-908393-17-4

SCHNAPP Alain. « Between antiquarians and archaeologists – continuities and ruptures ». *Antiquity*, mars 2002, n°291, pp. 134-140.

SCOTT Jonathan. *The Pleasures of Antiquity : British Collectors of Greece and Rome.* New Haven, Yale University Press, 2003. 288 p. ISBN 978-0-300-09854-9

SCOTT Walter. *The Antiquary*. Londres, Dent, 1969. 418 p. ISBN 0-460-01126-X

SMITH John Thomas. *Nollekens and his times: comprehending a life of that celebrated sculptor; and memoirs of several contemporary artists, from the time of Roubiliac, Hogarth, and Reynolds, to that of Fuseli, Flaxman, and Blake*. Londres, Henry Colburn, 1828. Vol. 1, 466 p.

SMITH HAMILTON Arthur. *A catalogue of the Ancient Marbles at Lansdowne House based upon the work of Adolf Michaelis with an Appendix containing Original Documents relating to the Collection*. Londres, Woodfall and Kinder, 1889. 90 p.

SMITH HAMILTON Arthur. « Gavin Hamilton's Letters to Charles Townley ». *The Journal of Hellenic Studies*, 1901, vol. 21, pp. 306-321.

SMOLLETT Tobias. *Travels through France and Italy : containing observations on character, customs, religion, government, police, commerce, arts, and antiquities*. Londres, R. Baldwin, 1766. Vol. 2, 310 p.

STUART James, REVETT Nicholas. *The Antiquities of Athens. Measured and Delineated by James Stuart. F. R. S and F. S. A and Nicholas Revett, Painters And Architects*. Londres, John Haberkorn, 1762. Vol. 1, 220 p.

STUART James, REVETT Nicholas. *The Antiquities of Athens*. *Measured and Delineated by James Stuart. F. R. S and F. S. A and Nicholas Revett, Painters And Architects*. Londres, Joseph Woods, 1816. Vol. 4, 266 p.

SWEET Rosemary. *Antiquaries: the discovery of the past in eighteenth-century Britain.* Londres, Hambledon and London, 2004. 473 p. ISBN 1-85285-309-3

VAUGHAN Gerard. « The restoration of Classical Sculpture in the Eighteenth Century and the problem of Authenticity ». In JONES Mark. *Why fakes matter : essays on problems of authenticity.* Londres, British Museum press, 1992. pp. 41-51. ISBN 0-7141-1721-8

VISCONTI Ennio Quirino. *Monumenti Gabini della villa Pinciana descritti da Ennio Quirino Visconti*. Rome, Presso Antonio Fulgoni, 1797. 235 p.

WEISS Charles. *Biographie universelle, ou Dictionnaire historique contenant la nécrologie des hommes célèbres de tous les pays*. Paris, Furne, 1841. Vol. 2, 768 p.

WINCKELMANN Johann Joachim. *Histoire de l'art dans l'Antiquité*. Paris, Librairie Générale Française, 2005. 873 p. ISBN 2-253-13127-X

WINCKELMANN Johann Joachim. *Monumenti antichi inediti*. Rome, A spese dell'autore, 1767. 360 p.

WINCKELMANN Johann Joachim. *Recueil de lettres de M. Winckelmann, sur les découvertes faites à Herculanum, à Pompeii, à Stabia, à Caserte & à Rome : avec des notes critiques*. Paris, Chez Barrois l'aîné, libraire, 1784. 350 p.

RÉSUMÉ :

Entre 1769 et 1796, le peintre néoclassique, marchand et antiquaire écossais Gavin Hamilton mène une fructueuse série de fouilles dans la campagne romaine. Cette « grande moisson », pour reprendre l'expression de l'artiste, met au jour nombre de marbres ornant aujourd'hui les plus grands musées du monde. Figure centrale de l'étape romaine du Grand Tour, Gavin Hamilton vend ses découvertes à quelques-uns des plus grands amateurs britanniques de son temps. Lord Shelburne, Charles Townley et bien sûr les autorités pontificales figurent parmi ses clients. Connaisseur, il fréquente certains des plus éminents antiquaires du siècle des Lumières. Une vieille amitié le liait à James Stuart et Nicholas Revett et ses activités le rapprochèrent de la dynastie des Visconti. Récemment publiée, sa correspondance constitue une mine d'information sur son réseau, son commerce, ses méthodes de fouille et sa vision de l'Antiquité. À travers l'analyse de ces diverses facettes du personnage et de ses activités, cette étude vise à comprendre comment les pratiques de Gavin Hamilton, son approche de l'antique et l'univers de représentations culturelles médiateur de sa relation à cet horizon, s'insèrent dans l'émergence et le développement au XVIIIème siècle d'une nouvelle manière d'appréhender l'Antiquité. Les lettres de Gavin Hamilton illustrent l'importance du milieu romain dans la préparation des bouleversements qui au XIXème siècle donneront naissance à l'archéologie moderne, au paradigme esthétique de la supériorité de l'art grec et à une nouvelle conception de la restauration des antiques.

Mots clés : GAVIN HAMILTON, TOWNLEY, SHELBURNE, WINCKELMANN, VILLA D'HADRIEN, MONTE CAGNOLO, ROMA VECCHIA, OSTIE, GABIES, GRAND TOUR, ROME, XVIIIÈME SIÈCLE, ARCHÉOLOGIE, ANTIQUAIRE, COLLECTION, RESTAURATION.