

DÉTOURAGE ET DÉTOURNEMENT, À PROPOS D'UN BAS-RELIEF DESSINÉ PAR PIRRO LIGORIO*

par Richard Veymiers

Résumé. – L'exceptionnel fonds d'images que constituent, au milieu du XVI^e s., les *Antichità romane* de Pirro Ligorio recèle le dessin d'un petit autel, localisé à Gaeta, qui porte une dédicace à Asklèpios et Hygie, et un relief le montrant sous la forme d'un serpent devant sa fille. À quel monument antique se rattache en réalité ce dessin si insolite ? Quel parcours a-t-il suivi avant et après avoir été ainsi relevé par l'antiquaire napolitain ? Cette enquête, amorcée à la Renaissance, nous a permis de retrouver la trace d'un document étonnant, totalement détourné par Ligorio, dont nous avons cherché à percer le sens et à mesurer l'impact durant l'Antiquité. Ce monument n'est nullement lié à Asklèpios et à la forme sous laquelle il arriva à Rome. La clé d'élucidation de son iconographie réside dans la protection que les divinités isiaques accordaient au transport du blé depuis Alexandrie jusqu'à Rome.

Mots clés. – Monde romain. Histoire de l'archéologie. Biographie culturelle des objets. Sens et impact des images. Projets antiquaires. Dessins d'après l'antique. Pirro Ligorio. Asklèpios et Hygie. Alexandrie et Rome. Sarapis et Agathos-Daimon. Personnification de l'Annone.

Reshaping and misrepresentation: concerning a bas-relief drawn by Pirro Ligorio

Abstract. – The exceptional collection of images assembled by Pirro Ligorio in the *Antichità romane* around the middle of the 16th cent. contains the drawing of an altar located in Gaeta with a dedication to Asclepius and Hygeia and a relief depicting the god, in the guise of a snake, in front of his daughter. To which ancient artefact is this singular drawing actually related? What course did it follow before and after being documented by the Neapolitan-born antiquarian? This investigation, beginning with the Renaissance, enables us to trace back an astonishing document, which was significantly misrepresented by Ligorio, and to scrutinize its meaning and impact in Antiquity. It is by no means connected to Asclepius and the serpentine form in which he arrived in Rome. The key to understanding it lies in the protective role of Isiac deities with regard over the grain supply from Alexandria to Rome.

Key-words. – Roman World. History of Archaeology. Cultural Biography of Objects. Meaning and Impact of Images. Antiquarian Projects. Drawings from the Antique. Pirro Ligorio. Asclepius and Hygeia. Alexandria and Rome. Sarapis and Agathos Daimon. Personification of the Annona.

Voici plus de vingt ans, l'exposition *Iside, il mito, il mistero, la magia*, montée à Milan au Palazzo Reale, entre les 22 février et 1^{er} juin 1997, sous l'égide d'Ermanno A. Arslan, offrait aux yeux des visiteurs un véritable trésor documentaire, relayé par un volumineux catalogue¹, dont l'impact

1. ARSLAN 1997.

* Qu'il me soit permis de dédier cette étude à François Lissarrague, qui m'a formé à la pratique de l'image. Qu'il reçoive ici l'expression de ma reconnaissance, de mon estime et de mon amitié. Il me faut remercier l'Istituto Massimiliano Massimo, qui m'a permis d'accéder au monument ciblé par cet article, et le Getty Research Institute, pour les conditions de travail exceptionnelles qu'il m'a offertes. Mes plus vifs remerciements vont aussi à Rose Campbell, Stéphanie Derwael, Élise Lehoux, Ginette Vagenheim, Vasso Zachari, Laurent Bricault, William Stenhouse et Emmanuel Lurin pour l'aide précieuse qu'ils m'ont apportée.

alla jusqu'à créer un nouvel élan scientifique qui ne s'est toujours pas essoufflé aujourd'hui². Le souci d'exhaustivité des éditeurs de cette importante publication les a même conduits à consacrer quelques chapitres au rayonnement d'Isis et des membres de son cercle divin après l'Antiquité³. Parmi le matériel mobilisé pour illustrer leur réception au Moyen Âge et à la Renaissance, un dessin à l'encre brune (fig. 1), daté de 1534 et attribué à Pirro Ligorio, figure un « petit autel dédié à Asklépios et Hygie », où Patrizia Castelli reconnaît une coiffure solaire qui serait, selon elle, le signe d'une confluence avec Isis⁴.

À quel monument antique se rattache précisément ce dessin à coloration isiaque ? Quel parcours a-t-il suivi avant et après avoir ainsi été relevé à la Renaissance⁵ ? Cette enquête nous invite à examiner d'abord le projet qui lui a donné corps, nous entraînant ainsi dans la Rome cosmopolite de Michel-Ange, véritable pôle d'attraction pour les artistes et les savants européens.

ITINÉRANCE MODERNE. DESSINS ET QUÊTE DE L'ANTIQUÉ

PIRRO LIGORIO ET LE DESSIN D'UN AUTEL DE GAETA

Amorcée dès le *Quattrocento*, la redécouverte de l'Antiquité classique⁶, des textes des Anciens et de leurs vestiges matériels, suscite un véritable réveil identitaire chez les humanistes qui prétendent y retrouver le berceau de la Rome chrétienne. On voit ainsi se développer au *XVI^e* s. une véritable culture antiquaire, construite par un groupe « bariolé » d'amateurs d'antiquités, visant à reconstituer, sur le modèle de Varron⁷, toute la civilisation classique par l'inventaire ordonné de ses témoins⁸. Le Napolitain Pirro Ligorio (1512/3-1583) était l'un de ces passionnés⁹. Arrivé à Rome vers 1534¹⁰, le jeune artiste s'intéresse rapidement aux monuments antiques, ce qui lui vaut d'entrer en 1549 au service du cardinal Hippolyte II d'Este¹¹. C'est durant ses années romaines, où il œuvre après 1555 comme architecte au Vatican jusqu'à son éviction par Pie V vers 1566, qu'il

2. Voir le bilan récent dressé par L. BRICAULT, R. VEYMIERS, « Quinze ans après. Les études isiaques (1997-2012) : un premier bilan », L. BRICAULT, M. J. VERSLUYS (éd.), *Egyptian gods in the Hellenistic and Roman Mediterranean: Image and reality between local and global (Supplemento a Mythos, 3)*, Palerme, Salvatore Sciascia, 2012, p. 1-23.

3. Un thème qui a fait l'objet d'une rencontre scientifique internationale les 19-21 octobre 2016 à l'Université de Toulouse-Jean-Jaurès (C. BONNET, L. BRICAULT, C. GOMEZ [éd.], *Les mille et une vies d'Isis. La réception des divinités du cercle isiaque de la fin de l'Antiquité à nos jours [coll. Tempus]*, Toulouse, PUM, 2018).

4. CASTELLI 1997, p. 607, et, dans l'« Appendice documentaria: materiali citati non presenti in mostra », p. 614-615, n° A22 : « Nel piccolo altare sono rappresentati Asclepio con Igea, quest'ultima identificabile con Iside dal copricapo solare ».

5. Une approche biographique conceptualisée par I. KOPYTOFF, « The cultural biography of things. Commoditization as process », A. APPADURAI (éd.), *The Social Life of Things*:

commodities in cultural perspective, Cambridge, CUP, 1986, p. 64-91, et prolongée, notamment, par H. P. HAHN, H. WEISS, *Mobility, Meaning and the Transformation of Things*, Oxford/Oakville, Oxbow Books, 2013.

6. Que célèbre, par ex., en 1464, la *jubilation* de Felice Feliciano, cet « ami incomparable » d'Andrea Mantegna, dont la passion était de transcrire et étudier les inscriptions romaines.

7. Et de ses *Antiquitates rerum humanarum et divinarum*.

8. La référence fondamentale reste à ce titre A. MOMIGLIANO, *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, Gallimard, 1983, p. 244-293 (chap. XI. « L'histoire ancienne et l'Antiquaire »). Sur l'Europe des antiquaires, voir aussi A. SCHNAPP, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Carré, 1993, p. 121-177.

9. Sa biographie la plus complète est celle de COFFIN 2004.

10. D'où la date attribuée à notre dessin par CASTELLI 1997, p. 614, n° A22.

11. C'est ainsi qu'il dirige les fouilles de la Villa d'Hadrien pour le cardinal, devenu en 1550 gouverneur de Tivoli (COFFIN 2004, p. 104-105).

compose la première série de ses *Antichità romane*¹², soit le projet d'encyclopédie illustrée du monde ancien le plus ambitieux de son temps, se fondant sur toutes les sources disponibles.

Cette œuvre colossale, qui se dote d'une seconde série réalisée à partir de 1568 à la cour du duc Alphonse II de Ferrare, pour remplacer les livres romains vendus en 1567, donc peu avant son départ, au cardinal Alexandre Farnèse, Ligorio la laisse sous une forme manuscrite, donc inachevée, comptant au total cinquante et un livres¹³. C'est au sein des livres de la bibliothèque Farnèse, parfois datés du pontificat de Jules III¹⁴, soit entre 1550 et 1555, et aujourd'hui abrités dans la Biblioteca Nazionale di Napoli¹⁵, que se trouve notre dessin, et en particulier le *Libro XXXVII* consacré aux inscriptions grecques, essentiellement votives, signalées à Rome ou ailleurs en Italie¹⁶. Le chapitre xxiii, intitulé *Di Aesculapio* (fig. 2), est illustré par deux monuments inscrits se rapportant au dieu médecin et à sa fille Hygie. À droite, un groupe en bronze, signalé à Rome « dans la bibliothèque d'[Angelo] Colocci », les représente en pied, avec leurs attributs respectifs, sur un socle portant le nom d'un certain Lucius Minicius Gordianus¹⁷. Notre autel figure à ses côtés, à gauche, avec l'annotation *In Gaeta | molto piccolo | et frusto*, qui nous renseigne sur sa localisation, la ville portuaire de Gaeta, et son apparence, petite et fruste. C'est la dédicace grecque, gravée sur sa face antérieure, qui justifie sa présence dans le 37^e livre. On lit ainsi ΓΝ ΓΑΟΥΙΟΣ ΦΙΛΑΝΙΜΟΣ | ΑΝΕΘΗΚΕΝ, soit « Gnaius Gavius Philonimus a consacré », sur le socle du monument, et ΑΣΛΗΠΙΩΙ ΣΩΤΗΡΙ | ΚΑΙ ΥΓΕΙΑ, soit « à As(k)lèpios sauveur et à Hygie », dans la partie supérieure du panneau central. Le relief qui y est sculpté s'éclaire à la lecture du texte du chapitre : c'est un Esculape serpentiforme, figuré tel qu'il était à son arrivée à Rome, devant une Hygie debout lui tendant une coupe tout en supportant une torche.

Même si elles n'ont pas été publiées, les *Antichità romane* de Ligorio ont connu une importante postérité à travers les siècles. Ses innombrables dessins suscitent déjà l'intérêt, la convoitise même, de ses contemporains qui partagent la même passion pour l'Antiquité. C'est notamment le cas du moine augustinien Onofrio Panvinio (1530-1568)¹⁸, arrivé à Rome en 1549, qui appartenait, comme Ligorio, au « cercle Farnèse », et avait repris nombre de ses dessins dans un manuscrit connu sous le nom de *Codex Ursinianus*. Dans ce recueil ayant appartenu à Fulvio Orsini (1529-1600), qui était également entré au service d'Alexandre Farnèse¹⁹, on trouve un dessin de notre autel sur un feuillet (fig. 3a) regroupant quatre autres monuments ligoriens portant une

12. COFFIN 2004, p. 19.

13. Dont plusieurs sont manquants ; voir VAGENHEIM 1987, en part. p. 267-268 (« la distribution des livres dans les *Antichità* »). Les manuscrits conservés font désormais l'objet d'une *Edizione nazionale delle opere di Pirro Ligorio*, qui a déjà donné lieu à neuf volumes.

14. Dont le nom apparaît à plusieurs reprises (H. DESSAU, « Römische Reliefs, beschreiben von Pirro Ligorio », *Sitzungsberichte der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 40, 1883, p. 1079 ; MANDOWSKI, MITCHELL 1963, p. 140). Ainsi que le signale VAGENHEIM 1987, p. 265-266, on ne peut toutefois dater les livres en se fondant sur des notices ponctuelles, les additions postérieures étant une constante à travers toute l'œuvre.

15. Reliés en dix volumes (cotés XIII B.1-10) à la fin du xvif s. (VAGENHEIM 1987, p. 269).

16. Biblioteca Nazionale di Napoli « Vittorio Emanuele III », Codex XIII B.7, fol. 205 r, p. 441 (au sein du *Di Aesculapio*

Cap. XXIII dans le *Libro XXXVII delle Antichità di Pirro Ligori, dove si tratta de molte inscriptioni greche, tanto di Roma come de altri luoghi*) : MANDOWSKI, MITCHELL 1963, p. 109, n° 107, pl. 64a ; ORLANDI 2008, p. 391, n° I. Le dessin ligorien est repris dans la base de données « Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance » (<http://census.bbaw.de/easydb/censusID=66016> [janvier 2018]).

17. Le dessin est endommagé, mais aisé à reconstituer grâce aux copies qui en ont été réalisées : MANDOWSKI, MITCHELL 1963, p. 109, n° 108, pl. 63d (copie de L. Holste) ; ORLANDI 2008, p. 391, n° II.

18. Sur Panvinio et son grand projet d'*Antiquitates Romanae* en 100 livres : FERRARY 1996.

19. C'est par son entremise que le cardinal aurait d'ailleurs acquis en 1567 les livres romains de Ligorio (VAGENHEIM 1987, p. 250, n. 163). Ainsi que le précise FERRARY 1996, p. 33, n. 86, cette acquisition ne constitue nullement un indice de datation pour les dessins du *Codex Ursinianus*.



1. Dessin de P. Ligorio (ca 1550-1565). Biblioteca Nazionale di Napoli, Codex XIII B.7, fol. 205 r, p. 441. D'après Arslan 1997, p. 615, n° A.22.



2. Feuillet du 23^e chapitre du 37^e livre des *Antichità romane* de P. Ligorio (ca 1550-1565). Biblioteca Nazionale di Napoli, Codex XIII B.7, fol. 205 r, p. 441. © Special Collections, Research Library, Getty Research Institute.

inscription grecque, dont le bronze de Colocci²⁰. L'autel y est reproduit, sans son commentaire, avec pour seule annotation *Caietae*, soit sa localisation, outre le renvoi à la page précise de Ligorio. Le dessin (fig. 3b) est moins détaillé que l'original dont il s'inspire, son auteur ayant supprimé l'effet de profondeur, et transcrit ANEOHCEN à la place d'ANEΘHKEN. De toute évidence, le copiste n'avait qu'une connaissance limitée du grec, comme nombre d'humanistes de l'époque d'ailleurs²¹. Le *Codex Ursinianus* réunissant des dessins de diverses mains²², il est peu vraisemblable qu'il s'agisse de Panvinio.

L'érudit s'était en effet attaché les services de plusieurs artistes, dont Étienne Dupérac (ca 1535-1604)²³, installé à Rome depuis 1559, avec lequel il collabore étroitement à partir de 1565²⁴.

20. Le manuscrit fut transféré au Vatican à la mort d'Orsini en 1600 : Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticanus Latinus 3439, fol. 125 v. (repris dans la base de données Censur : <http://census.bbaw.de/easydb/censusID=64862> [janvier 2018]).

21. Voir FERRARY 1996, p. 47, à propos de Panvinio.

22. Voir S. TOMASI VELLI, « Gli antiquari intorno al circo romano, riscoperta di una tipologia monumentale antica », *AnnPisa*, 20.1, 1990, p. 61-168 ; et surtout LURIN 2007, qui identifie trois mains d'artistes.

23. LURIN 2009.

24. Sur la collaboration entre Panvinio et Dupérac, voir aussi FERRARY 1996, p. 34-38 ; LURIN 2007.

Détourage et détournement, à propos d'un bas-relief dessiné par Pirro Ligorio 51

L'artiste français intègre ainsi le cercle Farnèse, tout en se formant aux études antiquaires²⁵, ce qui le conduit à composer vers 1575 un luxueux album intitulé *Illustrations des fragments antiques*²⁶, où l'image prime à nouveau sur le texte. Les deux exemplaires conservés à Paris comptent un feuillet consacré à Esculape et Hygie (fig. 4a) regroupant trois monuments dessinés avec élégance, mais dépourvus de toute annotation²⁷. É. Dupérac y reproduit l'autel de Gaeta et le petit bronze de Colocci, en s'inspirant directement des dessins ligoriens, et les associe à un bas-relief, que l'on retrouve, entre autres, dans le *Codex Pighianus*²⁸. L'original est fidèlement recopié dans le style enjolivé de l'artiste (fig. 4b), qui a rétabli l'autel dans une vue strictement frontale.

É. Dupérac est évidemment loin d'être le seul Français venu à Rome pour étudier l'antique²⁹. C'est le chemin que semble avoir pris aussi dans les années 1590 l'avocat et antiquaire aixois Pierre Antoine de Rascas de Bagarris (1562-1620)³⁰. Durant son séjour, dont nous ignorons la durée, le futur protégé d'Henri IV relève de nombreuses antiquités. On en a une attestation indirecte dans l'œuvre de l'humaniste lyonnais Jacob Spon (1647-1685) qui a abondamment utilisé les notes et dessins de Rascas de Bagarris³¹. L'une des dissertations intégrées à ses *Recherches curieuses d'Antiquité* parues à Lyon en 1683 fait ainsi connaître le dessin de l'autel de Gaeta que Rascas de Bagarris a copié du manuscrit ligorien (fig. 5)³². Le support, décrit comme un « bas-relief », y est dématérialisé et converti en une sorte de tableau au fond hachuré. Rascas de Bagarris a choisi d'en extraire l'image, reproduite dans son propre style, et l'inscription, où il réintègre le K du nom d'Asklèpios, corrigeant ainsi Ligorio³³.

25. Avec un intérêt particulier pour les religions antiques (voir LURIN 2009, p. 37, 53, n. 5, à propos du court traité, visiblement inachevé, qui figure dans l'une des deux copies de ses *Illustrations des fragments antiques*).

26. Sur cet album destiné aux « Beaux espritz et amateurs de la venerable antiquité », voir M. M. MCGOWAN, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2000, p. 170 ; LURIN 2009, p. 42.

27. 1/ Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, inv. 26425 r (au sein du troisième livre « contenant plusieurs Temples, faux Dieux, Autels, Sacrifices, Inscriptions, Epitaphes et ceremonies observees en la religion des anciens Romains, retirez des marbres antiques qui sont à Rome et autres lieux d'Italie », daté de 1575 par le frontispice) : J. GUIFFREY, P. MARCEL, *Inventaire général des dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles*, vol. 5, Paris, Morancé, 1910, p. 68, n° 3886 (où l'autel est décrit comme un « monument votif avec Hygie offrant une coupe à un serpent à tête humaine »). Le dessin est repris dans la base de données Census : <http://census.bbaw.de/easydb/censusID=64450> [janvier 2018]). 2/ Paris, BnF, Ms français 382, fol. 49 (au sein du deuxième livre). De l'avis de LURIN 2009, p. 55, n. 31, cet exemplaire aurait été réalisé après le retour de Dupérac en France en 1578.

28. Berlin, Staatsbibliothek, Codex Pighianus, fol. 022 r (daté vers 1550-1555) : JAHN 1868, p. 188, n° 62. Le monument, alors signalé dans la maison de Giovanni Battista Galletti à Rome, est aujourd'hui conservé au Musée du Louvre, inv. MA 602.

29. Lurin 2009, p. 37, déplore l'absence d'études d'ampleur sur le sujet depuis A. BERTOLOTTI, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Mantoue, G. Mondovi, 1886.

30. A. SCHNAPPER, *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. I. Histoire et histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1988, p. 240. Sur Bagarris, et sa correspondance avec Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, qu'il avait initié aux sciences antiquaires, voir Ph. TAMIZEY DE LARROQUE, *Pierre-Antoine de Rascas sieur de Bagarris. Lettres inédites écrites d'Aix et de Paris à Peiresc (1598-1610) (Les correspondants de Peiresc, 12)*, Aix-en-Provence, Illy & J. Brun, 1887.

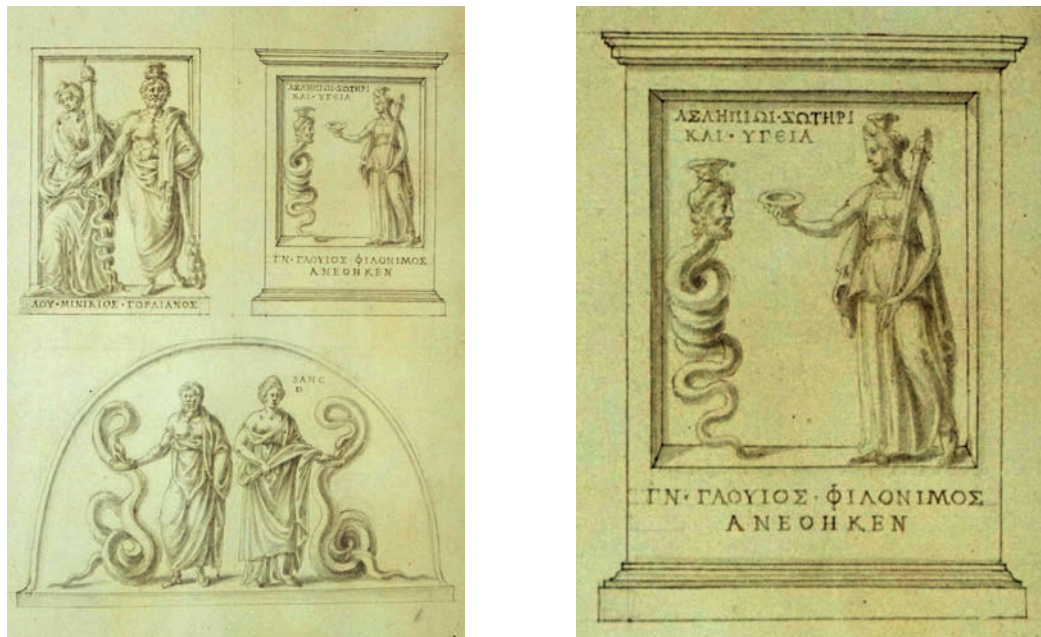
31. C'est particulièrement le cas dans son célèbre recueil d'épigraphie latine (J. SPON, *Miscellanea eruditae antiquitatis in quibus marmora, statuae, musiva, toreumata, gemmae, numismata, Grutero, Ursino, Boissardo, Reinesio, aliisque antiquorum monumentorum collectoribus ignota, et huiusque inedita referuntur ac illustrantur*, Lyon, Frères Huguétan, 1685). Sur Jacob Spon : R. ÉTIENNE, J.-Cl. MOSSIÈRE (dir.), *Jacob Spon. Un humaniste lyonnais du XVII^e siècle. Exposition organisée par la Gypsothèque de l'Université Lumière Lyon 2, 20 octobre-8 décembre 1993 (Publications de la bibliothèque Salomon-Reinach, 6)*, Lyon, Bibliothèque Salomon-Reinach, 1993.

32. SPON 1683, p. 528-529, décrivant un bas-relief « tiré des desseins de feu Monsieur de Bagarris, qui l'avoit copié d'un manuscrit de Ligorius » au sein de la trente et unième dissertation intitulée « Sur l'Histoire du Faux Prophète Alexandre de Lucien, illustrée par les Médailles ». Le dessin de Bagarris, publié par J. Spon, est repris dans un tout autre contexte par le pasteur J. SAURIN, *Discours historiques, critiques, théologiques et moraux, sur les evenemens les plus memorables du vieux, et du nouveau testament*, t. II, Amsterdam, Henri du Sauzet, 1720, p. 440-441.

33. Qui avait une connaissance très limitée du grec (VAGENHEIM 2007).



3a-b. Feuille du *Codex Ursinianus* composé par O. Panvinio (ca 1565). Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3439, fol. 125 v.
© Special Collections, Research Library, Getty Research Institute.



4a-b. Feuille de l'album *Illustrations des fragments antiques* d'É. Dupérac (ca 1575). Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, inv. 26425 r.
© Musée du Louvre.

Détourage et détournement, à propos d'un bas-relief dessiné par Pirro Ligorio 53



5. Dessin de P. A. Rascas de Bigarris (ca 1590). D'après Spon 1683, p. 529.

L'exceptionnel fonds d'images que constituent les *Antichità romane* de Ligorio suscite toujours autant d'intérêt au XVII^e s. à travers le réseau savant européen³⁴ connu sous le nom de « République des Lettres », au sein duquel l'antiquaire turinois Cassiano Dal Pozzo (1588-1657)³⁵, arrivé à Rome en 1612, joue un rôle central. Alors qu'il est au service du cardinal Francesco Barberini, le neveu du pape Urbain VIII, Cassiano conçoit, vers 1630, avec son frère Carlo Antonio, un vaste projet encyclopédique qu'il décrit comme un *Museo Cartaceo*³⁶. S'il s'inscrit dans la lignée de Ligorio³⁷, cet assemblage visuel, réalisé avec l'aide d'une véritable équipe d'artistes, dépasse les seuls intérêts antiquaires, en y intégrant notamment les connaissances des sciences naturelles, mais demeure lui aussi inachevé³⁸. Ces milliers de feuillets, thématiquement organisés, sont aujourd'hui disséminés en divers lieux³⁹. C'est dans l'un des deux volumes conservés au British Museum que figure notre

34. P. N. MILLER, *Peiresc's Europe. Learning and Virtue in the Seventeenth Century*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2000.

35. I. HERKLOTZ, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 28)*, Munich, Hirmer, 1999. Sur l'héritage ligorien : Russell 2007.

36. Auquel est consacrée la collection *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, dont les volumes se répartissent dans les *Series A: Antiquities and Architecture*, *Series B: Natural History* et *Series C: Prints*.

37. Une dette qu'il reconnaît dans une lettre adressée en 1654 à Reinhold Dehne à Vienne (RUSSELL 2007, p. 240, n. 8).

38. Pour un aperçu de ce véritable cabinet de curiosités, voir, par ex., HASKELL *et al.* 1993 ; dans ce volume, la contribution de N. TURNER, « Some of the copyists after the Antique employed by Cassiano », HASKELL *et al.* 1993, p. 27-37, présente certains des artistes employés par Cassiano.

39. Sur les différentes étapes de cette dispersion, voir le tableau fourni par HASKELL, MCBURNEY 2001, p. 21, fig. 12.

monument (fig. 6)⁴⁰, sur un feuillet réunissant six autres autels votifs⁴¹. Tous ces dessins, exécutés vers 1640 par la même main, sont des copies directes du manuscrit ligorien⁴², une filiation explicitée par les renvois à la pagination⁴³. Ils ont été sélectionnés avec attention au sein d'un projet retenant les objets ayant le meilleur impact visuel pour servir notamment de modèles aux artistes. Le bronze de Colocci n'a manifestement pas résisté au filtre, au contraire de l'autel de Gaeta, reproduit très fidèlement dans une vue frontale, mais sans la moindre indication, puisque ici seule l'image compte.

Dans l'orbite des Barberini, Cassiano Dal Pozzo se lie à de nombreux érudits, dont l'Allemand Lucas Holste (1596-1661)⁴⁴, parvenu à Rome en 1627, qui se voit confier à partir de 1636 la responsabilité de la bibliothèque du cardinal. Alors que Cassiano monte son « musée de papier », Francesco Barberini développe un projet de publication des *Antichità romane* de Ligorio, qu'il confie à l'humaniste florentin Giovanni Battista Doni (1594-1647)⁴⁵. Certains des livres de la bibliothèque Farnèse sont ainsi prêtés dans les années 1642-1643 à L. Holste qui peut commander des copies directes des dessins qu'il désire et les regrouper dans des manuscrits conservés aujourd'hui au Vatican. L'un de ces épitomés, réservé aux monuments inscrits, accueille sur un feuillet (fig. 7a) le bronze de Colocci et l'autel de Gaeta à côté d'une statue inscrite de la « Dea Syria »⁴⁶. L'autel, laissé légèrement de biais, y est soigneusement reproduit (fig. 7b) avec l'annotation *In Gaieta molto frusto*. Seule l'inscription en a été légèrement modifiée, le nom d'Asklèpios ayant été rectifié.

Si le projet est interrompu au décès de L. Holste, certaines inscriptions ligoriennes parviennent à G. B. Doni qui les intègre à sa vaste compilation épigraphique que publie, en 1731 seulement, Antonio Francesco Gori. Le texte de l'autel de Gaeta y est repris, sans son dessin, avec la précision *vidit Donius*⁴⁷. On le retrouve quelques années plus tard dans le recueil d'inscriptions thématique

40. Connus sous le nom de *Franks volumes* (du nom du dernier possesseur, A. W. Franks), ils font partie du fonds acquis en 1762 par le roi George III (HASKELL, McBURNEY 2001, p. 17).

41. Londres, British Museum, Franks II, fol. 20, n° 257 (le fol. 20 ayant été inventorié sous le n° 2005,0927.20) : Th. ASHBY, « Some Account of a Volume of Epigraphic Drawings now Preserved in the British Museum », *CR*, 18.1, Feb. 1904, p. 72, f. 20 ; C. Cl. VERMEULE, « The Dal Pozzo-Albani drawings of classical antiquities in the British Museum », *TransactAmPhilosSoc*, 50.5, 1960, p. 25, n° 257 ; STENHOUSE 2002, p. 71, n° 21.

42. C'est ce qu'a établi G. VAGENHEIM, « Des inscriptions ligoriennes dans le Museo Cartaceo. Pour une étude de la tradition des dessins d'après l'antique », I. JENKINS *et al.*, *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum. Proceedings of a conference convened jointly by the British Museum and the Warburg Institute on 14 and 15 December 1989 (Quaderni Puteani, 2)*, vol. I, s.l., Olivetti, 1992, p. 97-98, à propos des volumes du British Museum (contrairement à ceux de la Royal Library de Windsor, où le *Codex Ursinianus* joue le rôle d'intermédiaire).

43. STENHOUSE 2002, p. 48 (« Monuments relating to Roman gods and goddesses copied from a manuscript by Pirro Ligorio »).

44. Sur Holste : P. J. A. N. RIETBERGEN, « Lucas Holstenius (1596-1661), seventeenth-century scholar, librarian and

book-collector. A preliminary note », *Querendo*, 17.3-4, 1987, p. 205-230.

45. Sur ce projet : MANDOWSKY 1952-1954, p. 338-339 ; RUSSELL 2007, p. 245-249.

46. Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberini Latinus 4412, fol. 22. Le codex, acquis en 1902 avec le reste de la bibliothèque Barberini, y est décrit comme « Disegni all'acquarello di monumenti antichi (statue di marmo o di bronzo) che stanno in Roma o fuori ». Sur le Barb. Lat. 4412 : MANDOWSKY 1952-1954, p. 335-336 et 339. Sur la statue de la « Dea Syria » inscrite au nom de la *th(ea) Isis Chaiere* : MANDOWSKI, MITCHELL 1963, p. 108-109, n° 106, pl. 63c ; ORLANDI 2008, p. 389 (Biblioteca Nazionale di Napoli, Codex XIII B.7, fol. 205 r, p. 439 [*Di Dindymena Capo XXI*]).

47. A. Fr. GORI, *Io. Baptistae Donii Patricii Florentini Inscriptiones antiquae nunc primum editae notisque illustratae et XXVI. indicibus auctae*, Florentiae, ex regia typographia Magni Ducis Etruriae, 1731, p. 27, n° 89 (le n° 90 correspondant au texte du bronze de Colocci). On ne sait pas exactement par quel biais l'inscription avait été portée à la connaissance d'Ézéchiel Spanheim qui la signale en 1683 comme inédite dans sa correspondance avec un autre numismate, André Morell (A. MORELL, *Specimen universae rei nummariae antiquae*, Leipsig, J. Thomam Fritsch, 1695, *epist.* 6 ; repris dans Chr. S. LIEBE, *Gotha numaria, sistens thesauri Fridericiani, numismata antiqua, aurea, argentea, aerea*, Amsterdam, R. et J. Westenius & G. Smith, 1730, p. 463).



6. Dessin du *Museo Cartaceo* de C. Dal Pozzo (ca 1640). Londres, British Museum, Franks II, fol. 20, n° 257. © Trustees of the British Museum.



8. Gravure d'l. Lucchesini (ca 1739). D'après Muratori 1739, p. XX, n° 4.



7a-b. Feuillet de la compilation de L. Holste (ca 1642-1643). Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4412, fol. 22 r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

que publie à Milan entre 1739 et 1742 l'érudit Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), alors bibliothécaire et archiviste du duc d'Este à Modène⁴⁸. L'inscription y est traduite en latin, avec un dessin très fidèle à l'original (fig. 8), gravé par Ignazio Lucchesini⁴⁹, et un commentaire évoquant l'arrivée d'Asklèpios à Rome et trahissant ainsi l'influence du texte du chapitre ligorien⁵⁰.

Onofrio Panvinio, Étienne Dupérac, Pierre-Antoine Rascas de Bigarris, Cassiano dal Pozzo, Lucas Holste, Ludovico Antonio Muratori, tous témoignent de la postérité de l'œuvre de P. Ligorio entre les XVI^e et XVIII^e s. Le dessin de l'autel de Gaeta s'est ainsi diffusé sous des modalités diverses, au sein de projets antiquaires, ayant chacun leurs propres critères. Toutes ces reprises soulèvent avec leurs variations graphiques la question de l'apparence réelle du monument originel vu et dessiné par Ligorio. Erna Mandowsky et Charles Mitchell, les premiers éditeurs des dessins du livre Farnèse, le signalaient en 1963 comme « perdu »⁵¹. De fait, aucun antiquaire ne semble en avoir retrouvé la trace...

RAFFAELE FABRETTI ET LE DESSIN D'UN BAS-RELIEF DE L'ESQUILIN

Le dessin d'un bas-relief en marbre montrant une scène apparentée, mais *a priori* différente, est toutefois diffusé dans le recueil épigraphique publié à Rome en 1699 par Raffaele Fabretti (1618-1700)⁵², alors préfet des archives secrètes du château Saint-Ange. Le projet de Giovanni Battista Doni étant dans les limbes, l'érudit originaire d'Urbino avait entrepris sa propre compilation, réunissant quelque 4 640 inscriptions, ordonnées en dix chapitres thématiques⁵³. C'est dans le sixième chapitre consacré aux *sacra et ministri sacrorum*, dans les quelques pages traitant des divinités égyptiennes attestées à Rome, qu'apparaît le monument (fig. 9), pourtant anépigraphé, signalé par Fabretti dans le jardin (*hortus*) de la villa Palombara⁵⁴, située à l'est de Rome près de la porte antique de l'Esquilin⁵⁵. Le bas-relief y est brièvement décrit comme figurant Isis, avec situle, *calathos*, feuilles de persée, et Sarapis sous la forme d'un serpent.

Le recueil de Fabretti est l'une des très nombreuses sources qu'utilise le moine bénédictin français Dom Bernard de Montfaucon (1655-1741) dans son célèbre ouvrage *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*⁵⁶, publié en dix volumes à Paris en 1719, bientôt suivi en 1724 par cinq tomes

48. MURATORI 1739, I, p. XX, n° 4 (au sein du chapitre intitulé « Dii Antiquorum. Classis I. Aesculapius, & Hygia »). Quant au bronze de Colocci, on le retrouve à la p. LXXIV, n° 6.

49. Comme l'indique la signature dans l'angle inférieur droit de l'autel.

50. Le dessin est d'ailleurs précédé de la mention *Cajetae. Ex Ligorio*. Ainsi que l'atteste une lettre datée du 16 juin 1735, Muratori connaissait bien les livres ligoriens conservés dans la bibliothèque Farnèse (M. CAMPORI MATTEO [éd.], *Epistolario di L. A. Muratori*, vol. VIII, Modène, Società tipografica Modenese, 1905, p. 3443, n° 3510).

51. MANDOWSKI, MITCHELL 1963, p. 109, n° 107 (« original lost »).

52. Sur Fabretti : M. LUNI, *Raffaello Fabretti "archeologo" urbinato: principe della romana antichità*, Urbino, Accademia Raffaello, 2000 ; D. MAZZOLENI (éd.), *Raffaele Fabretti, archeologo ed erudito (Atti della Giornata di Studi, 24 maggio 2003) (Sussidi allo studio delle antichità cristiane, 17)*, Cité du Vatican, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2006.

53. Sur le travail de Fabretti, qui possédait sa propre collection épigraphique, voir I. CALABI LIMENTANI, « Le descrizioni dei musei lapidari nel "700 Italiano" », A. DONATI (éd.), *Il museo epigrafico: colloquio AIEGL - Borghesi 83, Castrocaro Terme, Ferrara, 30 settembre - 2 ottobre 1983 (Epigrafia e Antichità, 7)*, Faenza, Fratelli Lega, 1984, p. 30-33.

54. Après avoir commenté une plaque à *vestigia* dédiée à « Isis frugifère » (correspondant à RICIS 501/0111), FABRETTI 1699, p. 471, ajoute au-dessus du dessin : *Qua etiam ratione in marmore anaglyptico Hortorum Nobb. De Palumbaris ad veterem Portam Esquilinam, Isis cum Situla, Calatho, & Persae folio, Serapidi suo in Serpentem desinenti (salutare & ipsum animal) copulatur, ut hic videt.*

55. À l'emplacement des *Horti Lamiani* (HÄUBER 1990).

56. Sur Montfaucon, voir, entre autres, D.-O. HUREL, R. ROGE (éd.), *Dom Bernard de Montfaucon. Actes du colloque de Carcassonne, octobre 1996 : textes (Bibliothèque bénédictine, 4)*, Carcassonne, Ed. de Fontenelle, 1998.

de supplément⁵⁷. C'est au cours d'un voyage en Italie, effectué de 1698 à 1701, qu'il commence à concevoir cette colossale entreprise et à rassembler un trésor de dessins, dans le but avoué de réduire en une seule œuvre toute l'Antiquité, c'est-à-dire « tout ce qui se peut représenter dans les images »⁵⁸. Et son « Antiquité » visuelle englobe les cultures non classiques, comme l'atteste le volume consacré à « la religion des Égyptiens et des autres nations barbares », dont l'une des gravures reproduit le dessin dit « de Fabretti » (fig. 10a-b) à côté d'autres pièces sans considération de genre, ni de taille⁵⁹. Le bas-relief à l'effigie de Sarapis et d'Isis lui permet de traiter, avec deux œuvres à tête de taureau et de lion issues de son propre cabinet, des « dieux égyptiens à queue de serpents » qui ont une nature solaire. Son commentaire suit l'identification de Fabretti, tout en évoquant l'existence de monnaies à l'effigie de semblables Sarapis serpentiformes.

Le dessin de Fabretti ne semble pas avoir été reproduit dans d'autres œuvres antiquaires du XVIII^e s. On en a toutefois un écho dans la *Dissertation sur le Dieu Sérapis, Où l'on examine l'Origine, les Attributs et le Culte de cette Divinité* que publie en 1760 le père Charles Galliot (1695-1780)⁶⁰, alors garde du cabinet de curiosités de la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris⁶¹. Après avoir établi l'équivalence entre Sarapis et Osiris, l'antiquaire génois s'interroge sur les symboles qui le caractérisent, en mobilisant nombre de monuments figurés sans toutefois les reproduire⁶². Le bas-relief de Fabretti intervient ainsi lorsqu'il est question du serpent, incarnant les pouvoirs guérisseurs du dieu, auquel Isis donne ici des « feuilles apparemment médicinales ». Galliot connaît toutefois aussi le dessin de Rascas de Bagarris, publié par Spon en 1683, qu'il ne manque pas de rapprocher de celui de Fabretti montrant « un monument presque semblable » où Sarapis est « absolument le même »⁶³.

La question qui se pose à nouveau est celle de l'apparence réelle de ce relief aperçu par Fabretti à la fin du XVII^e s. dans le jardin de l'une des riches résidences érigées dès le Cinquecento sur l'Esquilin⁶⁴. Acquise en 1620 par Oddo V Palombara, la villa avait ensuite appartenu à son fils, Massimiliano, qui en avait fait un lieu de rencontre alchimique⁶⁵, en y faisant notamment bâtir vers 1680 la fameuse *Porta Magica*⁶⁶. Il n'est pas impossible que le relief ait participé avec son dieu-serpent de cette atmosphère si insolite. Quoi qu'il en soit, la villa resta la propriété de la famille Palombara jusqu'à ce que Carlo Massimo en fasse l'acquisition en 1804. Et on ignore ce qu'il est

57. MONTFAUCON 1719 et 1724.

58. Voir la préface dans MONTFAUCON 1719, I.1, p. i-xxiv.

59. MONTFAUCON 1719, II.2, p. 325-326, pl. CXXXVI, fig. 2 (au sein du *Chapitre XIX du Livre premier, La religion des Égyptiens*). Sur la méthode de travail de Montfaucon et la réalisation de ses gravures : E. VAIANI, « L'Antiquité expliquée de Bernard de Montfaucon: metodi e strumenti dell'antiquaria settecentesca », E. VAIANI, *Dell'antiquaria e dei suoi metodi. Atti delle giornate di studio (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia. Quaderni, 6)*, Pise, Scuola normale superiore, 2001, p. 155-175.

60. Ff. ZEHACKER, N. PETIT, *Le cabinet de curiosités de la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Des origines à nos jours*, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 1989, p. 145.

61. Le dessin de Fabretti est aussi brièvement évoqué dans le compte rendu du troisième tome du *Recueil d'antiquités* du comte de Caylus, paru dans *Mémoires pour l'histoire des sciences et beaux-arts*, II, janvier 1763, p. 238 (repris dans *Mémoires de*

Trévoux, 74, mars 1763, p. 30), en raison de la présence d'une gemme à l'effigie d'un Sérapis serpentiforme (comte de CAYLUS, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises. Tome troisième*, Paris, Desaint & Saillant, 1759, p. 55, pl. XIV, fig. VI).

62. GALLIOT 1760, p. 38-66 (« Attributs de Sérapis. Raisons & motifs de ces Attributs »).

63. GALLIOT 1760, p. 50.

64. CARDILLI 1983 ; L. CARDILLI ALLOISI, « Le ville Esquilina », CARDANO 1990, p. 71-76.

65. Où se rendit notamment Athanase Kircher (A. M. PARTINI, *Athanasius Kircher e l'alchimia. Testi scelti e commentati*, Rome, Mediterranee, 2004).

66. Sur la *Porta Magica* et la villa Palombara : CARDILLI 1983, p. 255-256 ; CARDANO 1990 (en part. B. JATTA, M. TOBIA, « La villa Palombara sull'Esquilino », CARDANO 1990, p. 93-97) ; C. LUCARINI, *La Porta Magica di Roma. Varco del nuovo sapere*, Rome, Ed. Nuova Cultura, 2014.

tanis : Qua etiam ratione in marmore anaglyptico Hortorum Nobb. de Palumbariis ad veterem Portam Esquilinam, Isis cum Situla, Calatho, & Perfæ folio, Serapidi suo in Serpentem desinenti (salutare & ipsum animal) copulatur, ut hic vides.



9. Dessin de R. Fabretti (ca 1699).
D'après Fabretti 1699, p. 471.



10a-b. Gravure de *L'Antiquité expliquée* de B. de Montfaucon (ca 1719). D'après Montfaucon 1719, II.2, pl. CXXXVI, fig. 2. © Special Collections, Research Library, Getty Research Institute.



11. Bas-relief, marbre blanc, Latium, II^e-III^e s.
Rome, EUR, Istituto Massimiliano Massimo.
© Istituto Massimiliano Massimo ; St. Derwael.

Détournage et détournement, à propos d'un bas-relief dessiné par Pirro Ligorio 59

advenu du monument de Fabretti, jusqu'à ce que l'archéologue allemand Friedrich von Duhn le signale en 1881-1882 parmi les « reliefs votifs » du recueil de sculptures romaines qu'il avait élaboré avec Friedrich Matz avant son décès en 1874⁶⁷. Le relief n'est toutefois plus abrité dans la villa Palombara, mais dans une autre villa de l'Esquilin que la famille Massimo avait achetée en 1789 aux Negroni⁶⁸. Tout en citant Fabretti, Matz et Duhn fournissent une description plus complète du monument, où ils reconnaissent sans certitude la personnification tourelée d'Alexandrie à côté d'un « hermès de Sarapis » à corps de serpent. Le dessin de Fabretti apparaît, malgré cette interprétation différente, fidèle à l'œuvre originale, dont ils soulignent la parenté avec un autre relief qu'ils connaissent par un dessin du British Museum, correspondant à celui du « Musée de papier » de Cassiano dal Pozzo.

Le parallèle disparaît de la bibliographie postérieure concernant le relief de Fabretti retrouvé par Matz et Duhn, le monument dessiné par P. Ligorio n'ayant jamais réapparu. Une autre voie mérite toutefois d'être explorée, tant les dessins d'après l'antique réinterprètent parfois les monuments qu'ils sont censés copier. P. Ligorio n'aurait-il pas déformé le relief décrit 150 ans plus tard par Fabretti ? Ne pourrait-il pas s'agir en fait de la même œuvre ?

QUAND DEUX MONUMENTS N'EN FONT QU'UN : LA FABRIQUE LIGORIENNE

Cette hypothèse amène à se pencher davantage sur les méthodes de travail de l'auteur des *Antichità romane* que certains érudits du xvii^e s, dont d'ailleurs Fabretti, considéraient comme un faussaire peu scrupuleux⁶⁹. La dédicace de l'autel de Gaeta est ainsi classée, comme nombre d'inscriptions ligoriennes⁷⁰, parmi les *falsae vel suspectae* du vol. XIV des *Inscriptiones Graecae* édité par Georg Kaibel en 1890⁷¹. Ligorio est en effet réputé pour les falsifications épigraphiques qu'il réalisait avec le concours de ses amis du « cercle » Farnèse, l'helléniste Benedetto Egio en particulier⁷².

67. MATZ, DUHN 1881-1882, p. 144, n° 3764 (« V. Massimi-Negroni »).

68. Son absence de l'ouvrage publié par C. V. MASSIMO, *Notizie storiche della villa Massimo alle terme Diocleziane: con un appendice di documenti*, Rome, Salviucci, 1836, pourrait être l'indice d'un transfert à une date postérieure. Sur l'histoire de la villa Peretti Montalto-Negroni : M. QUAST, *Die Villa Montalto in Rom: Entstehung und Gestaltung im Cinquecento (Tuduv-Studien. Reihe Kunstgeschichte, 45)*, Munich, Tuduv, 1991.

69. FABRETTI 1699, p. 25, 115, 365 et 507. Sur cette réputation de Ligorio, remontant à l'évêque espagnol Antonio Agustín, voir, par ex., GASTON 2002, p. 358-359 ; COFFIN 2004, p. 21.

70. C'est aussi le cas des inscriptions latines ; cf., outre les *falsae vel alienae* regroupées par Theodor Mommsen dans le *CIL X.1*, W. HENZEN, « Zu den Falschungen des Pirro Ligorio », *Commentationes philologicae in honorem Theodori Mommseni scripserunt amici*, Berlin, Weidmann, 1877, p. 627-643. Sur l'édition des inscriptions ligoriennes dans le *CIL* : G. VAGENHEIM, « Bartolomeo Borghesi, Theodor Mommsen et l'édition des inscriptions de Pirro Ligorio dans le *Corpus Inscriptionum*

Latinarum (CIL) », *Journal of the History of Collections*, 26.3, 2014, p. 363-371.

71. *IG XIV, 87**. Elle est également reprise, sans être considérée comme « fausse », dans le troisième volume du *Corpus Inscriptionum Graecarum* édité par J. FRANZ en 1853 (*CIG III*, 5979).

72. Sur Benedetto Egio et sa participation aux *Antichità* : M. H. CRAWFORD, « Benedetto Egio and the development of Greek Epigraphy », M. H. CRAWFORD (éd.), *Antonio Agustín between Renaissance and Counter-Reform (Warburg Institute Surveys and Texts, 24)*, Londres, The Warburg Institute, 1993, p. 133-154 ; VAGENHEIM 2007. Cette collaboration s'établissait au sein de l'*Accademia degli Sdegnati* (G. VAGENHEIM, « Les *Antichità romane* de Pirro Ligorio et l'*Accademia degli Sdegnati* », M. DERAMAIX *et. al.* [éd.], *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, Genève, Librairie Droz S.A., 2008, p. 99-127 ; *ead.*, « Antiquari e letterati nell'accademia degli Sdegnati: il sodalizio di Pirro Ligorio e Francesco Maria Molza », C. CHUMMO, A. GEREMICCA, P. TOSINI [éd.], *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie nell'Italia Centrale tra Cinque e Seicento*, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2017, p. 91-100).

Mais les monuments en question ne sont pas pour autant dépourvus de toute vérité⁷³. Nombre de ses dessins sont ainsi construits à partir d'une pièce authentique, mais lacunaire, qu'il restaure dans l'intégralité à partir de sources diverses grâce à ses connaissances des antiquités⁷⁴. Plutôt que d'y voir la marque du faussaire, il convient d'évaluer davantage les dessins ligoriens en tenant compte de la nature de son projet antiquaire⁷⁵.

Ligorio ne prétendait pas livrer, comme ses contemporains Smetius ou Pighius⁷⁶, des relevés « archéologiques » des antiquités. Son ambition était de faire revivre le passé classique avec l'aide d'images particulièrement poignantes, destinées à éclairer au mieux son discours, tout en offrant des modèles à ses contemporains, y compris aux artistes et à leurs mécènes⁷⁷. Ses dessins trouvent ainsi bien souvent leur explication dans le contexte textuel dans lequel ils s'inscrivent. C'est en extrayant les images de leurs commentaires que les copistes de Ligorio ont contribué à les faire apparaître comme fantaisistes⁷⁸. Les monuments inscrits du *Libro XXXVII* sont répartis en chapitres thématiques, consacrés à des divinités pour la plupart, constituant une véritable « mythologie figurée »⁷⁹. L'autel de Gaeta vient ainsi illustrer, avec le bronze de Colocci, un chapitre présentant la légende de l'arrivée d'Esculape à Rome lors d'une épidémie en 291 av. J.-C.⁸⁰ Le récit suit (sans la citer) la trame de Valère Maxime marquée par l'épiphanie du dieu sous la forme d'un grand serpent à Épidaure, son embarquement dans la trirème de la délégation romaine⁸¹, et son installation sur l'île Tibérine, où un temple lui est dédié, après une escale à Antium⁸². Il est très vraisemblable que ce commentaire érudit, faisant également appel aux textes grecs de Cornutus et Pausanias⁸³ pour justifier le bâton tenu par Esculape sur le bronze de Colocci, n'ait pas été rédigé par Ligorio. L'ensemble de la page a d'ailleurs été barré de traits croisés (fig. 2) pour signifier qu'elle ne devait pas être reprise dans la version définitive. Son contenu révélait-il, de manière trop explicite, la participation de ses amis hellénistes à son œuvre ?⁸⁴

73. Voir, à ce titre, les travaux de G. VAGENHEIM, « La falsification chez Pirro Ligorio à la lumière des Fasti Capitolini et des inscriptions de Préneste », *Eutopia*, 3.1-2, 1994, p. 67-104 ; VAGENHEIM 2010 ; ead., « La falsificazione epigrafica nell'Italia della seconda metà del Cinquecento. *Renovatio ed inventio nelle Antichità Romane* attribuite a Pirro Ligorio », J. CARBONELL MANILS, H. GIMENO PASCUAL, J. L. MORALEJO ÁLVAREZ (éd.), *El monument epigráfico en contextos secundarios: procesos de reutilización, interpretación y falsificación (Congresos, 7)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, p. 217-226.

74. Sur les restaurations de Ligorio, peut-être encouragées par le cardinal Hippolyte II d'Este lui-même, voir MANDOWSKY 1952-1954, p. 340-358. Citons, en guise d'exemple, deux bas-reliefs fragmentaires (dont l'un conservé aujourd'hui au Neues Museum de Berlin, inv. Sk 1778), qu'il combine et convertit en un bel autel inscrit pour illustrer son chapitre relatif à Jupiter Dolichenus (Biblioteca Nazionale di Napoli, Codex XIII B.7, p. 426 ; MANDOWSKY 1952-1954, p. 354-358, pl. 11-14).

75. Ainsi que l'écrit très justement GASTON 2002, p. 369 : « If Ligorio's iconography of excavated statuary is often fanciful, we need to know what logic governed it, and what he hoped to achieve through it, rather than just dismissing it as wrong, or meaningless ».

76. MANDOWSKY 1952-1954, p. 341-342. Sur les dessins de Pighius : JAHN 1868.

77. COFFIN 2004, p. 21.

78. Ainsi que le souligne déjà MANDOWSKY 1952-1954, p. 341.

79. ORLANDI 2008, p. XII-XIII.

80. Voir le commentaire transcrit par ORLANDI 2008, p. 456 : *In questo simbolo veggiamo Aesculapio in guisa di serpente, che è come si racconta nell'istorie romane, che egli da Epidaurò in tal maniera venne a Roma, come havemo detto, nella forma de la nave de l'isola Tiberina, et di più vi è Hygia, figliola di esso autore della medicina (...)*.

81. Menée par le légat « Quintus Ogulnius » (que le texte de Ligorio transforme erronément en « Quintus Iulius »).

82. V. Max. 1.8.2 (R. COMBES, *Valère Maxime. Faits et dits mémorables*. Tome I : *Livres I-III [CUF]*, Paris, Les Belles-Lettres, 1995, p. 140-142). Sur cette légende et ses différentes versions (dont celle d'Ovide), voir, entre autres, M. PFAFF-REYDELLET, « L'arrivée d'Esculape à Rome, une épiphanie bien déconcertante (Ovide, *Métamorphoses*, XV ; 622-744) », S. ESTIENNE, D. JAILLARD, N. LUBTCHANSKY (éd.), *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine. Actes du colloque de Rome, 11-13 décembre 2003 (Collection du Centre Jean-Bérard, 28)*, Naples, Centre Jean-Bérard, 2008, p. 69-84.

83. Corn. ND 23 ; Paus. 2.27.2.

84. Sur la censure dont font parfois l'objet les amis de Ligorio dans les *Antichità romane*, voir VAGENHEIM 2007.

Détourage et détournement, à propos d'un bas-relief dessiné par Pirro Ligorio 61

Cherchant une illustration à son récit mythologique mais ne disposant pas de monument authentique à ce type⁸⁵, Ligorio a décidé, probablement de concert avec ses amis, d'adapter, de recomposer un relief préexistant. De telles manipulations se retrouvent tout au long des *Antichità romane*⁸⁶. Pour mesurer pleinement les changements opérés par l'artiste antiquaire, mieux vaut évidemment se reporter à la pièce originelle qu'au dessin de Fabretti. Mais qu'est-il advenu du relief signalé par Matz et Duhn dans la Villa Massimo-Negrone ? Il nous a été possible d'en retrouver la trace⁸⁷, à la suite de Daniela Gallo⁸⁸. Le monument est transporté à la fin du XIX^e s. dans le « Palazzo Massimo alle Terme »⁸⁹, érigé à la suite de la destruction de la villa pour permettre l'aménagement de la gare de Rome-Termini. « L'Istituto Massimiliano Massimo » quitte le Palazzo en 1960 pour s'installer dans le quartier de « l'Esposizione Universale di Roma ». Le relief est alors transféré dans la nouvelle école jésuite pour en orner l'un des murs du jardin, jusqu'à ce qu'on le rentre au début des années 2010⁹⁰. L'original sous les yeux (fig. 11), il est désormais possible d'apprécier le montage de Ligorio qui le déforme à trois égards. Comme pressenti, il a enrichi le relief d'une inscription votive de manière à l'accorder à son chapitre⁹¹. Il en a par ailleurs travesti la nature, en le convertissant en un autel mouluré, soit un type de monument plus apte à porter semblable dédicace. Enfin, il a modifié l'iconographie même du relief en fonction des besoins de sa lecture. La déesse qui se dresse face au dieu-serpent est ainsi affublée d'attributs qu'il justifie dans son commentaire, en l'occurrence une torche et une patère. Ligorio s'est clairement inspiré d'un type divin qu'il connaît par ailleurs, comme l'atteste une statuette de Diane en bronze reproduite dans son *Libro XXXIII*⁹². Les dessins de Ligorio et de Fabretti se rapportent donc bel et bien à une seule et même œuvre.

ITINÉRANCE ANTIQUE. SENS ET IMPACT D'UNE STÈLE INSOLITE

Cette unité documentaire rétablie, au terme d'un voyage amorcé en pleine Renaissance, il faut maintenant nous tourner vers le monument lui-même et sa vie durant l'Antiquité. Quel est le sens de cette image ? Comment a-t-elle été élaborée ? Pour répondre à quelles intentions ? Dans quel contexte son support a-t-il évolué ? Comment a-t-il été perçu ? À quelle pratique a-t-il répondu ? Il n'est guère possible de comprendre ce que fut cette « image-objet » pour les Anciens sans se confronter à ces questions.

Ce monument (fig. 11) se présente comme une stèle de format quadrangulaire et de petite taille, soit 43 cm de long pour 37 cm de haut. Le matériau, du marbre blanc avec des mouchetures

85. À l'instar, par ex., des médaillons narratifs émis à Rome sous Antonin le Pieux (voir, dernièrement, H. MOREAU, « L'iconographie de l'île Tibérine », *Latomus*, 73.4, 2014, p. 889-909).

86. Cf., en guise d'éloquent parallèle, les monuments relatifs à Hercule au jardin des Hespérides étudiés par VAGENHEIM 2010. Il en va de même pour certains types monétaires construits « de toute pièces » par Ligorio (cf., par ex., I. CAMPBELL, « Pirro Ligorio and the Temples of Rome on Coins », R. W. GASTON [éd.], *Pirro Ligorio: Artist and Antiquarian* [*Villa I Tatti*, 10], Florence, Silvana, 1988, en part. p. 96-100).

87. Grâce à l'intermédiaire de Stéphanie Derwaël que je remercie très chaleureusement.

88. GALLO 1982, p. 139.

89. C'est là que le signale GROSSI GONDI 1910, p. 150.

90. C'est Giuseppina Capriotti Vittozzi qui a demandé qu'on le déplace à l'intérieur de l'Institut dans le souci de le préserver.

91. STENHOUSE 2002, p. 71, suppose que le texte est probablement adapté de deux modèles.

92. MANDOWSKI, MITCHELL 1963, p. 63, pl. 13, n° 16 ; ORLANDI 2008, p. 43, n° III.

bleuâtres, peut être identifié à du marbre de Luni⁹³. Le panneau central, délimité par un bord d'environ 3 cm, accueille une scène en bas relief figurant une dyade, où l'on reconnaît notamment l'usage du foret, pour marquer les mèches de cheveux et les boucles de barbe, ainsi que le contenu de la corne d'abondance. À gauche, un serpent, dressé de trois quarts vers la droite sur trois circonvolutions de la queue, présente une imposante tête masculine, chevelue et barbue, surmontée d'un *calathos* lisse, haut et large. À droite, une figure féminine debout, tournée de trois quarts vers la gauche, tend devant lui une gerbe d'épis serrée dans la main droite, tout en supportant une corne d'abondance dans la gauche. Sa tête est garnie de cheveux tirés en rouleau, d'où s'échappe une longue mèche retombant sur l'épaule droite, et surmontée d'une coiffe conique et striée, correspondant vraisemblablement à une couronne tourelée. Elle est vêtue d'un *chiton* talaire, serré sous la poitrine, à manches courtes et encolure en V, que recouvre partiellement un *himation* plus lourd ramené de l'épaule gauche jusqu'au bras gauche en enveloppant la partie inférieure du corps. À ses pieds, à droite, est posé un sac de blé resserré au niveau du col.

Une iconographie si insolite pour un monument vraisemblablement fabriqué en Italie sous les Antonins ou les Sévères n'a pas manqué d'éveiller l'intérêt de savants qui n'établissent toutefois pas le lien avec le dessin de Ligorio. Outre quelques citations ou descriptions rapides⁹⁴, le relief a fait ainsi l'objet au cours du XX^e s. de deux études approfondies réalisées par des chercheurs italiens qui y ont eu directement accès⁹⁵. En 1910, l'archéologue jésuite romain Felice Grossi Gondi fournit la première photographie du monument où il reconnaît une « représentation mythologique syncrétiste » mettant en scène Sérapis-Esculape et Isis-Fortuna⁹⁶. En 1982, Daniela Gallo, alors chercheuse en histoire de l'archéologie à Pise, y voit un « syncrétisme philosophico-religieux » plus riche encore⁹⁷, faisant intervenir Sérapis-Agathos Daimon-Aiôn et Isis-Déméter, voire Isis-Korè. Ces travaux érudits sont essentiellement centrés sur des questions d'identification, recourant au concept commode, mais vague, de « syncrétisme »⁹⁸. De fait, la singularité foncière de cette image invite à tenter d'en comprendre le sens, d'en percer le discours⁹⁹, pour pouvoir ensuite en mesurer l'impact.

93. Sur ce type de marbre, voir, par exemple, P. PENSABENE, « Le principali cave di marmo bianco », DE NUCCIO, UNGARO 2002, p. 212-214. Pour un parallèle présentant de semblables mouchetures gris-bleu, cf. les fragments d'une statue de paysan publiés par Fr. QUEYREL, J. MARCADÉ, « III-La décoration : le décor sculpté », M. SABRIÉ, R. SABRIÉ (dir.), *La Maison au grand triclinium du clos de la Lombarde à Narbonne (Archéologie et histoire romaine, 19)*, Montagnac, Monique-Mergoïl, p. 160-174.

94. Pour ces références de seconde main, voir W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 4, 1909-1915, s.v. « Serapis », p. 382 ; WEBER 1914, p. 46, n. 31, fig. 23 ; COOK 1925, p. 1128-1129 ; Ch. PICARD, *La sculpture antique de Phidias à l'ère byzantine (Manuels d'histoire de l'art)*, Paris, H. Laurens, 1926, p. 451 ; KATER-SIBBES 1973, p. 128, n° 686, pl. XIX ; HORNOSTEL 1973, p. 298, n. 1 ; PIETRZYKOWSKI 1978, p. 960, n° 1 ; LECLANT, CLERC 1994, p. 687, n° 208 ; VEYMIERS 2009, p. 184.

95. GROSSI GONDI 1910 ; GALLO 1982.

96. Un syncrétisme « favorito evidentemente dalla grande idea monoteistica cristiana » (GROSSI GONDI 1910, p. 158), selon la perspective évolutionniste de l'époque, que l'on retrouve, entre autres, chez G. LAFAYE, *Histoire du culte des divinités d'Alexandrie, Sérapis, Isis, Harpocrate et Anubis hors*

d'Égypte, Paris, Ernest Thorin, 1884, ou Fr. CUMONT, *Les religions orientales dans le paganisme romain. Conférences faites au Collège de France en 1905 (Annales du Musée Guimet. Bibliothèque de vulgarisation, 24)*, Paris, E. Leroux, 1906.

97. GALLO 1982, p. 142.

98. Sur ce label moderne et ses limites d'utilisation, voir, à propos des divinités égyptiennes, Fr. DUNAND, « Syncrétisme ou coexistence : images du religieux dans l'Égypte tardive », C. BONNET, A. MOTTE (éd.), *Les syncrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique. Actes du colloque international en l'honneur de Franz Cumont à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort, Rome, Academia Belgica, 25-27 septembre 1997 (Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes, 36)*, Bruxelles/Rome, Brepols/Institut historique belge de Rome, 1999, p. 97-116, qui insiste sur les réalités subtiles inhérentes à la polysémie des images dans les sociétés antiques.

99. Un discours que d'aucuns n'hésitent pas à qualifier de « théologie en images » (P. CORDIER, V. HUET, « Une théologie en images ? Isis et les autres », C. BONNET, J. RÜPKE, P. SCARPI [éd.], *Religions orientales-culti misterici : neue Perspektiven = nouvelles perspectives = prospettive nuove : im Rahmen des trilateralen Projektes "Les religions orientales dans le monde gréco-romain"* [PAwB, 16], Stuttgart, Fr. Steiner, 2006, p. 65-73).

Détourage et détournement, à propos d'un bas-relief dessiné par Pirro Ligorio 63

À LA RENCONTRE DE SARAPIS ET DE L'AGATHOS-DAIMON ALEXANDRIN

Les commentateurs s'accordent depuis Matz et Duhn sur la nature sarapiaque du dieu-serpent. Cette tête calathophore est en effet bien celle que le dieu d'origine égyptienne affiche le plus souvent à l'époque impériale. Son apparence hellénisée, l'apparentant à un Zeus ou un Asklèpios, Sarapis la doit à Ptolémée I^{er}, qui avait transféré à Alexandrie le seigneur des catacombes memphite, Osiris-Apis, pour promouvoir un nouveau culte à destination des Grecs d'Égypte¹⁰⁰. Sa couronne demeure toutefois égyptienne jusqu'à ce que le *calathos* se substitue à l'*atef* d'Osiris au cours du II^e s. av. J.-C. pour souligner le pouvoir agraire du dieu¹⁰¹. Héritier de la fluidité des conceptions théologiques égyptiennes, Sarapis évolue d'emblée comme un être polymorphe, susceptible de s'incarner sous des formes diverses, traduisant parfois des rapprochements divins¹⁰².

Notre relief illustre l'une de ses plus étonnantes métamorphoses en le présentant sous l'aspect ophiomorphe de l'Agathos-Daimon¹⁰³, le « Bon Génie » protecteur d'Alexandrie, équivalent au Shaï égyptien¹⁰⁴, qui présidait, entre autres, au Destin. Les sources écrites attestent en effet l'existence d'un culte rendu par les Alexandrins à ce serpent divin qui suscite une importante ferveur à l'époque impériale¹⁰⁵. Introduite par une émission datée de l'an 3 de Néron¹⁰⁶, soit en 56/57 apr. J.-C., son image, celle d'un serpent barbu, couronné d'un *pschent*, est l'un des types les plus fréquents du monnayage alexandrin pendant plus de deux cents ans. Nombre de ces frappes l'associent à une Isis prenant la forme de la déesse-cobra Thermouthis¹⁰⁷, soit la Renenoutet égyptienne, parèdre de Shaï et protectrice des récoltes.

Une telle association reflète l'étroitesse des liens qui unissaient Sarapis et l'Agathos-Daimon¹⁰⁸. Ce rapprochement a évidemment pris racine dans le paysage religieux alexandrin, où les deux divinités partageaient certaines sphères de compétences, notamment comme dispensateurs de richesses agraires. C'est vraisemblablement le rôle tutélaire de Sarapis à Alexandrie qui lui a valu de prendre l'aspect du Bon Génie¹⁰⁹. Cette image composite est introduite dans le monnayage alexandrin de bronze parmi les nombreux types divins, sarapiaques en particulier, émis à la fin du règne d'Hadrien, après son voyage en Égypte en 130/131¹¹⁰. Une émission (fig. 12) datée

100. Sur cet épisode longtemps controversé : Ph. BORGEAUD, Y. VOLOKHINE, « La formation de la légende de Sarapis : une approche transculturelle », *ArchRel*, 2.1, 2000, p. 37-76. Sur l'iconographie de Sarapis, voir, entre autres, KATER-SIBBES 1973 ; HORNOSTEL 1973 ; LECLANT, CLERC 1994 ; VEYMIERS 2009.

101. Voir à ce titre M. MALAISE, « Le calathos de Sérapis », *SAK*, 38, 2009, p. 173-193 (et notre recension dans BRICAULT, VEYMIERS 2014, p. 373, qui suggère un emprunt à Déméter).

102. Pour des bilans récents sur la transformation des images divines : Fr. DUNAND, « Images de dieux en dialogue », L. BRICAULT, C. BONNET (éd.), *Panthée: Religious Transformations in the Graeco-Roman Empire (RGRW, 177)*, Leyde/Boston, Brill, 2013, p. 191-232 ; R. VEYMIERS, « Nouveaux visages des dieux en Égypte gréco-romaine », A. QUERTINMONT (dir.), *Dieux, génies, démons en Égypte ancienne. Musée royal de Mariemont, du 21 mai au 20 novembre 2016*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2016, p. 135-145.

103. Sur l'Agathos Daimon alexandrin : MALAISE 2005, p. 159-167. Sur son iconographie, voir, notamment, Fr. DUNAND, « Les représentations de l'Agathodémon. À

propos de quelques bas-reliefs du Musée d'Alexandrie », *BIFAO*, 67, 1967, p. 9-48 ; DUNAND 1981.

104. Comme l'a établi de manière convaincante J. QUAEGBEUR, *Le dieu égyptien Shaï dans la religion et l'onomastique (OLA, 2)*, Louvain, Leuven University Press, 1975, p. 170-176.

105. Des textes parfois emplis de légendes (*Roman d'Alexandrie*, 1.32.5-7 et 10-13).

106. Au revers d'une série de tétradrachmes en argent portant la légende NEO ΑΓΑΘΟ ΔΑΙΜ (*RPC I*, n° 5210 ; *SNRIS*, Alexandria 11a).

107. La plus ancienne est une série de tétradrachmes en argent datée de l'an 10 d'Hadrien (*RPC III*, n° 5596 ; *SNRIS*, Alexandria 156).

108. Sur ce rapprochement : PIETRZYKOWSKI 1978 ; MALAISE 2005, p. 168-176 ; VEYMIERS 2009, p. 175-184.

109. C'était déjà l'avis de P. M. FRASER, *Ptolemaic Alexandria*, vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 116, 209-210, 248 et 804, et de PIETRZYKOWSKI 1978, p. 963-966. Sans doute n'est-il pas nécessaire de faire le détour par Osiris, parfois confondu avec Shaï (MALAISE 2005, p. 174-175).

110. *RPC III*, p. 659-661 (tableau 4).

de l'an 18, soit en 133/134 apr. J.-C., est ainsi la première à figurer notre Sarapis-serpent dressé de profil, serrant deux épis de blé dans les replis de la queue¹¹¹. Le type est ensuite repris ponctuellement sur des frappes de divers modules sous les règnes d'Antonin¹¹², Marc Aurèle et Commode, selon des combinaisons changeantes¹¹³.

Ainsi officialisée par les monnaies, l'image de Sarapis-serpent gagne en popularité, se prêtant à de nouvelles utilisations dans d'autres sphères. Des artisans vont ainsi copier et réinterpréter ces modèles monétaires sur d'autres supports matériels, en particulier les gemmes qui les transfèrent alors dans le monde privé des croyances¹¹⁴. Sarapis-serpent fait alors pleinement partie de la culture visuelle d'Alexandrie et de sa *chôra*, se retrouvant sur des lampes et figurines en terre cuite¹¹⁵, des récipients en céramique¹¹⁶, mais aussi des monuments plus imposants en pierre (fig. 13)¹¹⁷. La création du schéma monétaire ne marque toutefois pas forcément le point de départ de cette iconographie. Une stèle égyptienne en calcaire figurant deux cobras à têtes d'Isis et Sarapis a ainsi été datée, en raison de son style archaïsant, de l'époque augustéenne¹¹⁸. Sarapis-serpent entre naturellement en interaction avec les autres membres du paysage religieux de l'Égypte romaine, qui prennent parfois aussi un aspect ophiomorphe¹¹⁹. Avec Isis, sous la forme de Thermouthis, il forme, à l'instar de l'Agathos-Daimon, un couple de serpents divins¹²⁰, encadrant parfois Harpocrate¹²¹, ou le soi-disant Osiris-Canope¹²².

111. *RPC* III, n° 5907 ; *SNRIS*, Alexandria 220.

112. La série la plus abondante date de l'an 17 d'Antonin le Pieux, soit 153/154, où l'atelier émet des monnaies à ce type au nom d'Antonin, Faustine la Jeune et Marc Aurèle César (DATTARI 1901, n° 2828-2830, 3207 et 3294 ; *SNRIS*, Alexandria 298a, 328a et 347).

113. Une variante particulièrement originale, attestée dès l'an 23 d'Antonin (DATTARI 1901, n° 2831-2832 ; *SNRIS*, Alexandria 299), soit 159/160, le figure, à l'instar de l'Agathos Daimon thériomorphe, sur le dos d'un cheval dont il s'approprie la puissance pour lutter contre les forces hostiles.

114. Cf., par ex., une intaille en hématite dans VEYMIERS 2009, p. 181 et 347, pl. XXIII, n° VI.AA 3. Sur ces interactions entre gemmes et monnaies : L. BRICAULT, R. VEYMIERS, « Gens isiaque et intailles. L'envers de la médaille », P. IOSSIF, Fr. de CALLATAY, R. VEYMIERS (éd.), *Greek and Roman Coins seen through their images: Noble Issuers, Humble Users? Proceedings of the International Conference organized by the Belgian and French Schools at Athens, 26-28 September 2012 (Série Histoire, 3)*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2018, p. 491-513.

115. Cf., par ex., deux lampes alexandrines dans TRAN TAM TINH, JENTEL 1993, p. 345-346, n° 451-452, pl. 113-114, fig. 424-425, et la figurine de Kasr Daoud, dans le Delta, dans Fr. DUNAND, *Catalogue des terres cuites gréco-romaines d'Égypte. Musée du Louvre, Département des antiquités égyptiennes*, Paris, RMN, 1990, p. 169-170, n° 460.

116. Cf. deux bols fragmentaires provenant de Canope et Kôm el-Chougafa (E. BRECCIA, *Monuments de l'Égypte gréco-romaine. Tome premier*, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1926, p. 79, pl. XLIII, fig. 11), où Sarapis est simplement anguipède, un mode de représentation beaucoup plus rare.

117. Cf., par ex., le pied « votif » en marbre dans DUNAND 1981, p. 280, n° 39*.

118. Voir, pour l'*editio princeps*, S. WALKER, P. HIGGS, *Cleopatra – Regina d'Egitto. Roma, Fondazione Memmo, 12 ottobre 2000 – 25 febbraio 2001*, Milan, Electa, 2000, p. 61-62, n° I.49 (où les dieux sont considérés comme Dionysos et Isis). Pour l'identification à Sarapis et Isis, voir R. VEYMIERS, « Stela with snake-bodied Isis and Serapis », J. SPIER, T. POTTS, S. E. COLE (éd.), *Beyond the Nile, Egypt and the Classical World. The J. Paul Getty Museum: Los Angeles, March 27-September 9, 2018*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2018, p. 245-246, n° 148. Une datation plus récente ne nous semble pas exclue, les tendances archaïsantes se prolongeant jusqu'au III^e s. apr. J.-C. (M. D. FULLERTON, *The Archaistic Style in Roman Statuary [Mnemosyne Suppl., 110]*, Leyde, Brill, 1990, p. 194-195).

119. C'est le cas, par ex., de Dionysos (D. M. BAILEY, « A Snake-Legged Dionysos from Egypt, and Other Divine Snakes », *JEA*, 93, 2007, p. 263-270), et d'Anubis (M. MALAISE, « Anubis et Hermanubis à l'époque gréco-romaine. Who's who? », BRICAULT, VEYMIERS 2014, p. 84-85, fig. 9).

120. Cf., par ex., la scène peinte — désormais effacée — au registre principal d'une stèle funéraire abydonienne en calcaire (A. ABDALLA, *Graeco-Roman Funerary Stelae from Upper Egypt [Liverpool Monographs in Archaeology and Oriental Studies]*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992, p. 35 et 108-109, n° 59, pl. 23c).

121. Une composition populaire sur les lampes alexandrines (cf., entre autres, TRAN TAM TINH, JENTEL 1993, p. 299-303, n° 407-415, pl. 103-105, fig. 384-392).

122. Sur une stèle en calcaire dite « d'Oxyrhynchos » (J. M. EISENBERG, *A Catalog of Late Egyptian and Coptic Sculptures*, New York, Royal-Athena Galleries, 1960, p. 18 et 21, pl. 15, n° 26).

Détourage et détournement, à propos d'un bas-relief dessiné par Pirro Ligorio 65

Véhiculée sur des supports circulant parfois sur de longues distances, l'image de Sérapis-serpent va évidemment sortir du territoire nilotique et se retrouver, au cours de cette biographie évolutive¹²³, dans d'autres sphères culturelles, tant en Orient qu'en Occident. Une bague en or à son effigie a ainsi été découverte dans un puits désaffecté de Nea Paphos à Chypre¹²⁴. Un groupe en bronze archaïsant, l'associant à sa parèdre « Isis-Thermouthis », est réputé provenir de Cyzique, en Mysie¹²⁵. Ainsi que l'atteste notre relief, le motif a été reproduit dans la péninsule Italique dès le II^e, voire le début du III^e s. apr. J.-C. On en a un autre écho dans un buste acéphale en *rosso antico* (fig. 14)¹²⁶, vraisemblablement enchâssé à l'origine dans un pied votif¹²⁷, qui appartenait au mobilier du *Serapeum* fondé le 24 janvier 127, soit le *dies natalis* d'Hadrien, dans un quartier commercial et très urbanisé d'Ostie¹²⁸. Enfin, le véritable arsenal d'images divines qu'offrent les petits bronzes frappés et distribués à Rome au IV^e s., à l'occasion des *Vota Publica*¹²⁹, accueille un type à l'effigie d'Isis et Sarapis anguipèdes (fig. 15)¹³⁰.

L'identité du dieu-serpent figuré sur notre relief peut donc être tenue comme acquise. Cette forme hybride, qui ne gênait visiblement pas les Romains, participe bien de la nature de Sarapis et d'Agathos-Daimon. C'est pourquoi les savants la qualifient communément de « Sarapis-Agathos-Daimon », constituant une séquence absente des sources écrites, qui n'a de réelle existence que dans nos classifications modernes. Rien ne nous permet de savoir de quel nom les Anciens désignaient concrètement ces images¹³¹. Et il serait bien peu pertinent de n'imaginer qu'une seule appellation. De telles formes divines se prêtaient à un jeu d'identités multiples et pouvaient être diversement perçues selon les circonstances, certains reconnaissant Sarapis là où d'autres évoqueraient un tout autre nom.

ANNONA ET L'APPROVISIONNEMENT EN BLÉ DE ROME

La déesse qui se dresse face au dieu-serpent fait, quant à elle, l'objet de divergences d'opinions. Bien des identités ont en effet été proposées par les commentateurs. Les uns fondent essentiellement leur raisonnement sur la nature de son compagnon. C'est ainsi que le nom avancé dès

123. Sur la trajectoire biographique des images, voir, par ex., en ce qui concerne le *basileion*, R. VEYMIERS, « Le *basileion*, les reines et Actium », L. BRICAULT, M. J. VERSLUYS (éd.), *Power, Politics and the Cult of Isis. Proceedings of the Vth International Conference of Isis Studies, Boulogne-sur-Mer, October 13-15 2011* (RGRW, 180), Leyde, Brill, 2014, p. 195-236.

124. VEYMIERS 2009, p. 182 et 347, pl. 60, n° VI.AA 4.

125. A. MORDTMANN, « Monuments relatifs au culte d'Isis à Cyzique », *RA*, 37, 1879, p. 260, pl. IX, fig. 2.

126. I. RODÀ, « La escultura del Serapeo ostiense », *MAR* 2001, p. 245 et 271, n° 20, fig. 17 ; M. DE NUCCIO, L. UNGARO (éd.), *I marmi colorati della Roma imperiale. Roma, Mercati di Traiano, 28 settembre 2002 - 19 gennaio 2003*, Venise, Marsilio, 2002, p. 309, n° 9 (avec fig. en couleurs).

127. Sur les pieds de Sarapis, voir notamment L. CASTIGLIONE, « Zur Frage der Sarapis-Füsse », *ZAS*, 97, 1971, p. 30-43.

128. Sur ce sanctuaire : *MAR* 2001. Sur sa fondation évoquée dans les *Fasti Ostienses* : *RICIS* 503/1102.

129. Voir le tableau dans *SNRIS*, p. 237.

130. Le couple divin y tient une hydrie, surmontée d'un serpent, soit l'un des récipients emblématiques des cultes

isiaques. Sur ces frappes portant au droit le buste de Julien, Jovien, ou Sarapis radié, voir A. ALFÖLDI, *A Festival of Isis in Rome under the Christian Emperors of the IVth century (Dissertationes Pannonicae, II.7)*, Budapest, Institute of numismatics and archaeology of the Pázmány-university, 1937, p. 24, 67, pl. II, 19 et 34, 68, pl. V, 22 et 80, pl. VI, 29 ; *SNRIS*, Roma V40, V49 et V117 ; L. BRICAULT, V. DROST, *Les monnaies romaines des Vota Publica à types isiaques (Suppl. à la Bibliotheca Isiaca)*, Bordeaux, Ausonius, à paraître.

131. On se gardera de mobiliser à ce titre une stèle en calcaire dédiée à « Hélios grand Sarapis » qui figure Isis sous l'aspect de Thermoutis à côté d'un serpent dont la tête n'est pas conservée (É. BERNAND, *Inscriptions grecques d'Égypte et de Nubie au Musée du Louvre*, Paris, CNRS, 1992, p. 87-88, n° 34, pl. 25). Même si le reptile figurait vraisemblablement Sarapis en Agathos-Daimon (E.-Fr. JOMARD [éd.], *Description de l'Égypte, ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française. Antiquités, Planches. Tome Cinquième*, Paris, Imprimerie royale, 1822, pl. 69, fig. 11), la dédicace véhicule son propre discours et ne fait pas office de légende à côté de l'image.



12. Monnaie, AE, Alexandrie, an 18 d'Hadrien (133/134).
Londres, British Museum, BNK,G.931.
© Trustees of the British Museum.



13. Pied, marbre blanc, Égypte, II-III^e s. Turin,
Museo Egizio, S17137.
© Museo Egizio.



14. Buste, rosso antico,
Ostie (près du *Serapeum*), II^e s.
Ostie, Museo Ostiense, 209.
D'après De Nuccio, Ungaro 2002, p. 309, n° 9.



15. Médaille, AE, Rome, Julien (361-363).
D'après Numismatica Ars Classica (*Auction*, 92.1),
23 mai 2016, n° 766.

Fabretti, et souvent repris après lui, est naturellement celui d'Isis, la parèdre de Sarapis. Une démarche identique est suivie par ceux qui y reconnaissent plutôt la Tychè d'Alexandrie¹³², personnifiant la ville protégée par Sarapis, voire Agathè Tychè¹³³, le pendant de l'Agathos-Daimon grec. D'autres ont davantage porté attention à l'iconographie même de la déesse, avançant le nom de Tychè, de par la corne d'abondance, ou celui de Déméter, voire Korè, en raison notamment des épis de blé, sans oublier, malgré tout, d'y associer Isis¹³⁴.

L'identité de cette déesse n'est effectivement pas aisée à déterminer. Il faut tenir compte de l'ensemble de ses traits iconographiques, et tenter une analyse sérielle, en mobilisant, si possible, des parallèles. En Égypte romaine, l'image d'une déesse debout, avec épis et corne d'abondance, ferait songer à l'un des types monétaires alexandrins d'Euthénia, la personnification de l'abondance en blé, souvent couplée avec le Nil qui en est à l'origine¹³⁵. C'est à une autre abstraction divinisée au symbolisme proche, et convenant parfaitement au contexte italique, qu'il faut toutefois rapporter la déesse de notre relief. L'association des épis, de la *cornucopia*, du sac de blé, voire de la couronne tourelée, évoque l'aspect que prend à partir des Antonins la personnification de l'Annone¹³⁶, soit le service administratif impérial chargé d'assurer l'approvisionnement en blé de la population de Rome.

L'iconographie de l'Annone est introduite dans le monnayage impérial romain pour glorifier aux yeux de tous la prévoyance du Prince en matière de ravitaillement. Des sesterces au nom de Néron, datés vers 63/64, familiarisent ainsi les esprits avec la déesse, figurée debout devant Cérès pour veiller à l'arrivée et à la distribution des blés provinciaux que symbolisent la proue d'un navire et un *modius* posé sur un autel¹³⁷. La légende qui les accompagne célèbre les bienfaits d'*Annona Augusti Ceres*¹³⁸. Après avoir acquis son autonomie sur une série d'as au nom de Vitellius, datés de 68/69, qui la désolidarisent de Cérès¹³⁹, la personnification de l'Annone devient l'un des types récurrents des ateliers impériaux jusqu'au règne de Dioclétien. Son iconographie monétaire se décline en de multiples variantes combinatoires, l'une des images les plus fréquentes la figurant debout, un *modius* à ses pieds, tenant des épis et une corne d'abondance (fig. 16a-b)¹⁴⁰.

Popularisée par les monnaies, l'image de l'Annone se répand à partir du II^e s. sur d'autres types de support souvent liés d'une manière ou d'une autre au fonctionnement du service administratif¹⁴¹. C'est le cas du sarcophage romain en marbre dit « de l'annone »¹⁴², daté des années

132. Selon la proposition (toutefois hypothétique) de MATZ, DUHN 1881-1882, p. 144, reprise (et validée) par WEBER 1914, p. 46, n. 31, et PIETRZYKOWSKI 1978, p. 960.

133. COOK 1925, p. 1128.

134. GROSSI GONDI 1910, p. 155 (Tychè/Fortuna, Isis-Tychè) ; GALLO 1982, p. 140 (Déméter, Isis-Déméter, [Isis-]Korè).

135. Sur cette déesse : M.-O. JENTEL, *Euthénia. Corpus des monuments et étude iconographique (Hier pour aujourd'hui, 5)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1993. Sur ces frappes, souvent légendées du nom de la déesse, cf., par ex., DATTARI 1901, n° 3722-3724, en l'an 3 de Lucius Verus. Une variante la figure debout, sans corne d'abondance, mais avec un *modius* à ses pieds (DATTARI 1901, n° 2552-2555, en l'an 23 d'Antonin).

136. Une identification que nous avons déjà avancée à titre d'hypothèse dans VEYMERS 2009, p. 184.

137. RIC I², p. 156, 159, n° 98-99, p. 161, n° 137-142, pl. 19.

138. À la suite de monnaies frappées au nom de Claude avec la légende *Ceres Augusta* (RIC I², p. 127, n° 94, et p. 129, n° 110, pl. 16) qui devaient servir les mêmes desseins propagandistes (RICKMAN 1980, p. 260 ; B. St. SPAETH, *The*

Roman goddess Ceres, Austin, University of Texas Press, 1996, p. 47-48).

139. RIC I², p. 275, n° 144, où l'*Annona Augusti* tient une Victoire et une corne d'abondance, un *modius* à ses pieds, à côté d'un navire.

140. Cf. les émissions citées par RICKMAN 1980, p. 260-267 ; PAVIS D'ESCURAC 1981. Sur ce type sous Alexandre Sévère, cf. aussi B. LICHOCKA, « Une monnaie d'Alexandre Sévère au type d'*Annona Augusti* de la collection du Museo Nazionale delle Terme à Rome », H.-Chr. NOESKE, H. SCHUBERT (éd.), *Die Münze: Bild, Botschaft, Bedeutung. Festschrift für Maria R.-Alföldi*, Francfort/Main, P. Lang, 1991, p. 335-341.

141. Signalons, parmi les exceptions possibles, la statuette en marbre d'une déesse identifiée à *Annona* dans le mobilier du sanctuaire romain de Thun-Allmendingen dans les Alpes suisses (D. KASPAR, « Die farbige Dea Annona im römischen Heiligtum von Thun-Allmendingen BE », *ASchw*, 19, 1996, p. 123-129).

142. M. BERTINETTI, L. de LACHENAL, B. PALMA, *Catalogo delle sculture esposte nelle Aule delle Terme (Museo Nazionale Romano. Le Sculture, I.8.1)*, Rome, De Luca, 1985, p. 46-51, n° II,1 ; GASPARRI, PARIS 2013, p. 348-349, n° 253.



16a. Monnaie, AE, Rome, Antonin le Pieux (141-143).
D'après Roma Numismatics Ltd (*E-Sale*, 17), 25 avril 2015, n° 688.



16b. Monnaie, AR, Rome, Sévère Alexandre (222-228).
D'après Roma Numismatics Ltd (*E-Sale*, 28), 2 juillet 2016, n° 604.



17. Sarcophage, marbre blanc, Rome (Via Latina), 270-280. Rome, Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme, 40799. D'après Reinsberg 2006, pl. 67, fig. 1.

270 apr. J.-C., dont la cuve porte une représentation symbolique du système d'approvisionnement de Rome¹⁴³. D'aucuns ont proposé de l'attribuer à un haut fonctionnaire, sans doute l'un de ces préfets de l'annone¹⁴⁴. Le défunt y est figuré avec son épouse au centre d'une scène intégrant, outre l'Afrique et le Portus d'Ostie, deux personnifications du système annonaire (fig. 17). L'une d'elles, coiffée d'une couronne murale, tient une rame et une tessère frumentaire. Cette apparence, qui s'inspire de l'une de ses images monétaires¹⁴⁵, est également la sienne sur une base cylindrique de marbre du III^e s. apr. J.-C.¹⁴⁶, l'associant à Rome et à la Sicile, ainsi que sur une peinture murale appartenant au programme décoratif d'un lairac privé aménagé dans les années 210-215 au sein d'une boulangerie d'Ostie¹⁴⁷. Cet ensemble pictural place l'arrivée de l'annone sous la providence de Caracalla¹⁴⁸, célébré comme nouvel Auguste et nouvel Alexandre, et de diverses divinités, dont Silvanus, les Dioscures, mais aussi Isis et Harpocrate.

Les divinités isiaques étaient en effet devenues au début de l'époque antonine des protectrices de l'annone, qui provenait alors majoritairement d'Égypte¹⁴⁹, et de la flotte frumentaire chargée de transporter le blé depuis Alexandrie jusqu'à Rome¹⁵⁰. C'est dans cette évolution que réside la clé d'élucidation de la scène de notre relief. Cette extension des compétences d'Isis et de Sarapis suscite à travers le monde romain une dynamique religieuse que les médias figurés reflètent et activent en même temps. On en trouve naturellement un écho à Alexandrie, là où l'on chargeait les cargaisons, à travers deux types monétaires figurant, dès le règne de Trajan, Sarapis naviguant avec Isis et Déméter¹⁵¹. Une variante y ajoute l'image d'Euthénia, soit l'équivalent égyptien de l'*Annona* romaine¹⁵². Toutes ces monnaies ont inspiré les concepteurs de gemmes (fig. 18) associant, selon des combinaisons variées, Sarapis à diverses divinités maritimes et frugifères¹⁵³.

143. Il appartient à cette catégorie de sarcophages, analysés par REINSBERG 2006 (p. 216, n° 82), qui portent des scènes idéologiques célébrant les valeurs de la vie romaine.

144. PAVIS D'ESCURAC 1981, p. 798. Il paraît vain de vouloir toutefois chercher à l'identifier, à l'instar de G. UGGERI, « Sul sarcofago di Flavio Arabiano prefetto dell'Annona », *RendPontAc*, 40, 1967-1968, p. 113-122, qui l'attribue à Flavius Arabianus, en charge sous Aurélien, d'après SHA *Aurel.* 47.2-4.

145. Cf., par ex., au revers de sesterces au nom d'Antonin (RIC III, p. 123, n° 757, pl. V, fig. 112).

146. G. LIPPOLD, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums* III.2, Berlin, Walter de Gruyter, 1956, p. 357-358, n° 98, pl. 154.

147. Il s'agit de la pièce 25, qualifiée de « *sacellum* de Silvanus », du Caseggiato dei Molini (Reg. I, Ins. III, 1). Sur ce programme décoratif et son interprétation : BAKKER 1994, p. 65-66 et 135-167 ; E. M. MOORMANN, « Mural paintings in the Sacello del Silvano », BAKKER 1994, p. 262-272.

148. L'un des vigiles chargés de faire des rondes de nuit, un certain Calpurnius, a laissé près de la figure de Silvanus un graffito daté de 215 apr. J.-C. avec des *vota decennialia* pour Caracalla (BAKKER 1994, p. 159-160, fig. 22, pl. 86). Un autre graffito, inscrit sur le mur est, marque le passage en ces lieux de Marius et Anna le 25 avril 215, soit le jour de la fête des *Serapia* (BAKKER 1994, p. 160-161, fig. 23).

149. Sur l'importance du tribut égyptien pour l'*Vrbs* durant le Principat et les sources littéraires qui l'attestent, voir P. ERDKAMP, *The Grain Market in the Roman Empire. A social, political and economic study*, Cambridge, CUP, 2005, p. 225-237, analysant finement un passage de Flavius Josèphe (*Bj* 2.383-386),

à partir duquel la contribution égyptienne a pu être sous-estimée. Sur l'Égypte comme province frumentaire, voir aussi les travaux antérieurs de G. GERACI, « L'Egitto provincia frumentaria », *Le ravitaillement en blé de Rome et des centres urbains des débuts de la République jusqu'au Haut-Empire. Actes du colloque international organisé par le Centre Jean-Bérard et l'URA 994 du CNRS, Naples, 14-16 février 1991* (Coll. Centre Jean-Bérard, 11, CÉFR, 196), Naples-Rome, Centre Jean-Bérard, ÉFR, 1994, p. 279-294 ; G. GERACI, « Alessandria, l'Egitto e il rifornimento frumentario di Roma in età repubblicana e imperiale », Br. MARIN, C. VIRLOUVET (éd.), *Nourrir les cités de Méditerranée. Antiquité - Temps modernes*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2003, p. 625-690.

150. Sur Isis et Sarapis marins et leur rapport avec l'annone, voir essentiellement BRICAULT 2006, qui en prépare une édition augmentée de langue anglaise à paraître d'ici 2019-2020.

151. Le type de Sarapis entre Isis à la voile et Déméter est attesté sur des bronzes dès l'an 12 de Trajan, soit en 108/109 (RPC III, n° 4301 ; SNRIS, Alexandria 137b), et celui de Sarapis entre Déméter et Isis au gouvernail (dite « Isis-Tychè »), dès l'an 2 d'Antonin, soit en 138/139 (DATTARI 1901, n° 2859 ; SNRIS Alexandria 294a).

152. Attestée en l'an 21 d'Antonin, soit en 157/158 (Fr. R. KÜNKER [Auktion, 89], Osnabrück, 8 mars 2004, n° 1801 ; SNRIS, Alexandria 295A).

153. La série la plus riche est constituée d'intailles, souvent en cornaline, sur lesquelles Sarapis navigue entre Isis à la voile et Isis au gouvernail (voir notamment VEYMIERS 2009, p. 138-140).

La triade Isis-Sarapis-Déméter se retrouve de manière plutôt inattendue comme parasème d'une des embarcations figurées sur une fresque marine ornant au milieu du II^e s. l'une des pièces d'un complexe situé sur la rive droite du Tibre, à proximité immédiate du port fluvial de San Paolo¹⁵⁴. Les prérogatives maritimes d'Isis et Sarapis ont en effet conduit les marins à garnir les bateaux de leurs images, ou à leur attribuer leurs noms, à des fins propitiatoires¹⁵⁵. La peinture d'une tombe de la nécropole de Porta Laurentina à Ostie, montrant le chargement du grain sur l'*Isis Giminiana* (fig. 19)¹⁵⁶, est une autre illustration, légèrement plus tardive, de cette pratique, dont la réalité est confirmée par des ancres en plomb sorties des eaux méditerranéennes¹⁵⁷.

En protégeant les navires frumentaires des périls marins, Isis et Sarapis garantissent le ravitaillement de Rome et le bien-être de ses habitants. C'est ce que consacre officiellement une série de médaillons en bronze frappés en 190 au nom de Commode à la suite d'une violente famine ayant frappé l'*Vrbs* l'année précédente¹⁵⁸. On y voit Sarapis, coiffé du *calathos*, siégeant à la poupe d'une galère qui navigue, avec quatre autres bateaux, vers le phare d'Ostie, où l'attend l'empereur sur le point de sacrifier un taureau (fig. 20). Des vœux de félicité, directement liés à l'annonce, y font office de légende, traduisant l'espoir implicite que la récente tragédie ne puisse se reproduire.

Ce rôle de Sarapis qui, dans ce domaine strictement économique, prend même le pas sur sa parèdre¹⁵⁹, éclaire évidemment le sens de la composition sculptée sur notre stèle. Sous l'aspect de l'Agathos-Daimon alexandrin, coiffé du *calathos*, soit un boisseau à grains, Sarapis se présente comme une divinité frugifère de première importance, assurant la production céréalière de l'Égypte que la personnification de l'Annone va distribuer à la population de Rome. Ce n'est vraisemblablement pas un hasard si l'autre monument sculpté montrant cette forme de Sarapis en Méditerranée occidentale a été mis au jour à Ostie, à proximité immédiate d'un sanctuaire en relation étroite avec les commerçants environnants.

CONTEXTES ET USAGES : L'ÉVENTAIL DES POSSIBLES

Dans quel cadre antique s'inscrivait notre monument ? P. Ligorio le signalait au milieu du XVI^e s. à Gaeta (*Caieta*)¹⁶⁰, qui dépendait durant l'Antiquité du municpe de Formiae, situé le long

154. Sur cette fresque du complexe de Pietra Papa : G. JACOPI, « Scavi in prossimità del porto fluviale di S. Paolo, località Pietra Papa », *MonAnt*, 39, 1943, col. 46-54, fig. 52, pl. III-IV ; GASPARRI, PARIS 2013, p. 466-468, n° 341.

155. BRICAULT 2006, p. 168-170.

156. Sur cette fresque datée de la fin du II^e ou de la 1^{re} moitié du III^e s. : B. NOGARA, *Le Nozze Aldobrandine: i paesaggi con scene dell'Odissea e le altre pitture murali antiche conservate nella Biblioteca Vaticana e nei musei pontifici (Collezioni archeologiche, artistiche e numismatiche dei palazzi apostolici, 2)*, Milan, U. Hoepli, 1907, p. 71-72, pl. XLVI ; LA ROCCA *et al.* 2009, p. 237 et 300, n° IV.9. Sur les inscriptions qui l'accompagnent : *CIL* XIV, 2028 ; *RICIS* 503/1132.

157. Cf., par ex., l'exemplaire au jas inscrit des noms d'*Isis* et *Sarapis* (au nominatif) découvert à quelques encablures de Magtab, au nord de l'île de Malte (*RICIS* 517/0101).

158. Sur ces médaillons : Fr. GNECCHI, *I medaglioni romani, descritti ed. illustrate*, vol. II, Milan, V. Hoepli, 1912, p. 71,

n° 172-174 et 175-176, pl. 89, fig. 6 et 7-8 ; *SNRIS*, Roma M5a-b. Sur les circonstances de cette émission et leur possible rapport aux fêtes du *Sacrum Phariae* et des *Serapia* du 25 avril, voir L. BRICAULT, « Un phare, une flotte, Faustine et l'Annone », *CE*, 149, 2000, p. 143-145 ; BRICAULT 2006, p. 152-153.

159. Ainsi que le note BRICAULT 2006, p. 165, en citant notamment la dédicace à *Jupiter Sol Optimus Maximus Sarapis* laissée à Phoenix, en Crète, sous le règne de Trajan, par le commandant de l'*Isopharia*, un navire marchand alexandrin (*RICIS* 203/0701).

160. À l'instar d'un autre autel inscrit orné d'un relief à l'effigie de deux hippopotames (Biblioteca Nazionale di Napoli, Codex XIII B.7, fol. 205 r, p. 470 [*Fuor di Roma, in Gaeta per la Via Appia*] : MANDOWSKY, MITCHELL 1963, p. 112, n° 113, pl. 66d ; ORLANDI 2008, p. 420).



18. Intaille, lapis-lazuli, II^e-III^e s. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Ж 6722. D'après Veymiers 2009, pl. 58, n° V.CB 12.



19. Fresque, Ostie (nécropole de Porta Laurentina), II^e/III^e s. Cité du Vatican, Musei Vaticani, 79638. D'après La Rocca *et al.* 2009, p. 237, n° IV.9.



20. Médaillon, AE, Rome, Commode (190 apr. J.-C.). D'après Numismatica Ars Classica (*Auction*, 29), 11 may 2005, n° 559.

de la via Appia à mi-chemin entre Naples et Rome. Les localisations données par l'antiquaire sont généralement considérées comme dignes de foi, surtout lorsqu'elles ne viennent pas, comme ici, renforcer le discours qu'il construit autour des monuments¹⁶¹. Il lui aurait été si facile de faire provenir l'« autel » d'Antium, ou simplement de Rome, pour le relier directement à la légende de l'arrivée d'Esculape en Italie. Réputé pour la douceur de son climat, le promontoire de Gaeta abritait durant le principat un port, restauré par Antonin le Pieux¹⁶², et quelques sanctuaires¹⁶³, dont l'un a pu être dédié aux divinités isiaques¹⁶⁴.

De tels reliefs ont été en effet retrouvés dans des lieux de culte, où ils étaient exposés, après avoir été consacrés par des fidèles, pour participer à la performativité des rites, tout en encourageant l'assistance à faire d'aussi prestigieuses offrandes¹⁶⁵. C'est le cas, par exemple, d'une série de plaques votives en marbre mises au jour dans le sanctuaire de Jupiter Dolichenus aménagé dès l'époque antonine sur l'Aventin à Rome¹⁶⁶. L'une d'elles (fig. 21), légèrement plus grande que notre stèle, en présente en tout cas le même style, marqué par l'usage caractéristique du forêt, et figure Sarapis et Isis, encadrés par le couple dolichénien, sous le Soleil, la Lune et les Dioscures¹⁶⁷.

Les sanctuaires ne sont toutefois pas les seuls cadres d'utilisation possibles de ce type de monuments, qui pouvaient rencontrer diverses fonctions. Certains ont ainsi été retrouvés dans de riches propriétés privées¹⁶⁸, où ils pouvaient agrémenter les jardins et les péristyles, comme servir au sein des laraires de réceptacles aux dévotions de la famille¹⁶⁹. D'autres ont été consacrés sur des lieux de travail au sein d'édifices civils que sont, par exemple, les *macella* ou les *horrea*¹⁷⁰. Il serait ainsi tentant de spéculer sur un rapport entre notre relief et les milieux engagés dans l'administration des blés importés. Mais l'éventail des possibilités est large, nous imposant de résister à cette tentation très moderne de vouloir à tout prix trancher, de surcroît pour un monument dont nous ignorons tout du contexte originel.

161. Sur les localisations de Ligorio et leur fiabilité : MANDOWSKI, MITCHELL 1963, p. 43-44.

162. D'après SHA *Anton.* 8.2-3.

163. Voir le dossier consacré à *Formiae* et son territoire dans FERRANTE, LACAM, QUADRINO 2016, et son introduction par J.-Cl. LACAM, A. VELLA, « *Formiae* (Formia). Introduction », FERRANTE, LACAM, QUADRINO 2016, p. 47-57.

164. D'aucuns ont évoqué l'existence d'un temple dédié à Sarapis sur la plage nommée Serapo (L. SALEMME, *Il borgo di Gaeta: contributo alla storia locale*, Turin, ITER, 1939, p. 115-116 ; CONTICELLO-DE' SPAGNOLIS 1986, p. 3). Cette spéculation toponymique, entretenue par la tradition populaire, pourrait peut-être éclairer la présence d'un autel fragmentaire en marbre blanc décoré de scènes isiaques parmi les antiquités exposées dans un restaurant local, situé aux alentours de la cathédrale, à quelques pas de la mer. Ce monument, actuellement inédit, fera l'objet d'une prochaine étude co-signée avec L. Bricault et G. Capriotti Vittozzi. Signalons enfin la présence d'une statue d'Isis en marbre de Luni dans le Museo Diocesano de Gaeta (CONTICELLO-DE' SPAGNOLIS 1986, p. 9-10, fig. 4-6, suggère d'en faire une œuvre locale, bien que sa provenance exacte soit inconnue).

165. Sur ce type d'objets, voir SCHRAUDOLPH 1993, qui regroupe divers plaques, autels et bases d'Italie consacrés à des divinités.

166. Sur ce sanctuaire : COLINI 1935. Sur les reliefs votifs, voir aussi SCHRAUDOLPH 1993, p. 227, doc. L77-L81 et 83 (?).

167. COLINI 1935, p. 152-153, n° 17, fig. 9 ; SCHRAUDOLPH 1993, p. 227, doc. L79 (fin du III^e s.) ; LA ROCCA, PARISI PRESCICCE, LO MONACO 2015, p. 256 et 406, n° IV.9.10 (2^e moitié du III^e s.). Sur la dédicace, adressée au seul *Jupiter Optimus Dolichenus*, voir RICIS 501/0129.

168. Le péristyle de la « Casa degli amorini dorati » à Pompéi (VI 16, 7.38) en constitue un bel exemple (G. PUGLIESE CARRATELLI [dir.], *Pompei: pitture e mosaici. Volume V. Regio VI, parte 2 [EAA]*, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 1994, p. 741-777).

169. GALLO 1982, p. 142, supposait que le relief avait été utilisé dans l'une des demeures antiques de l'Esquilin. Des statues d'Isis et de Sarapis ont ainsi été retrouvées près de l'église de Sant'Eusebio, à l'emplacement des *Horti Lamiani*, au sein d'un bâtiment circulaire, doté de quatorze niches, souvent identifié à un laraire (HÄUBER 1990, p. 72 et 75, fig. 51-52).

170. SCHRAUDOLPH 1993, p. 43-44.



21. Bas-relief, marbre blanc, Rome (*Dolichenum* de l'Aventin), III^e s. Rome, Musei Capitolini – Centrale Montemartini, AC 9750.
D'après La Rocca, Parisi Presicce, *Lo Monaco* 2015, p. 256, n° IV.9.10.

On ne peut d'ailleurs exclure que son parcours biographique l'ait conduit à Gaeta avant le passage de Ligorio, mais après l'Antiquité. De tels objets étaient aisément transportables, évoluant dans des contextes multiples au cours de leur histoire. C'est ainsi qu'il fut d'ailleurs transféré à Rome entre le milieu du XVI^e et la fin du XVII^e s. pour orner, comme tant d'antiquités à la Renaissance, le jardin d'une luxueuse résidence et interagir avec de nouveaux spectateurs.

Richard VEYMIERS

*Leiden University, Faculty of Archaeology,
Marie Skłodowska-Curie Research Fellow,
Van Steenis Building, Einsteinweg 2,
NL-2333 CC Leiden.
r.f.j.veymiers@arch.leidenuniv.nl*

ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

ARSLAN 1997

E. A. ARSLAN (éd.), *Iside. Il mito, il mistero, la magia. Catalogo della mostra a Milano, Palazzo Reale, 22 febbraio - 1 giugno 1997*, Milan, Electa.

BAKKER 1994

J. Th. BAKKER, *Living and Working with the Gods. Studies of Evidence for Private Religion and its Material Environment in the City of Ostia (100-500 AD)* (*Dutch Monographs on Ancient History and Archaeology*, 12), Amsterdam, J. C. Gieben.

74 Richard Veymiers

- BRICAULT 2006 L. BRICAULT, *Isis, Dame des flots (Aegyptiaca Leodiensia, 7)*, Liège, CIPL.
- BRICAULT, VEYMIERS 2014 L. BRICAULT, R. VEYMIERS (éd.), *Bibliotheca Isiaca III*, Bordeaux, Ausonius.
- CARDANO 1990 N. CARDANO (éd.), *La Porta Magica. Luoghi e memorie nel giardino di piazza Vittorio*, Rome, Palombi Editori.
- CARDILLI 1983 L. CARDILLI, « Le ville Esquiline », G. PISANI SARTORIO, L. QUILICI (éd.), *L'archeologia in Roma capitale tra sterro e scavo. Mostra, Roma, Auditorium di Mecenate, novembre 1983-gennaio 1984*, Venise, Marsilio, p. 253-270.
- CASTELLI 1997 P. CASTELLI, « "Iside Venerata" nel labirinto del sapere tra Medioevo e Rinascimento », *ARSLAN* 1997, p. 598-617.
- COFFIN 2004 D. R. COFFIN, *Pirro Ligorio: The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian. With a Checklist of Drawings*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press.
- COLINI 1935 A. M. COLINI, « La scoperta del santuario delle divinità dolichene sull'Aventino », *BCom*, 63.4, p. 145-159.
- CONTICELLO-DE' SPAGNOLIS 1986 M. CONTICELLO-DE' SPAGNOLIS, *Le sculture del Museo diocesano di Gaeta*, Rome, "L'Erma" di Bretschneider.
- COOK 1925 A. B. COOK, *Zeus. A Study in Ancient Religion. 2: Zeus God of the Dark Sky (thunder and lightning). Part 2: Appendixes and Index*, Cambridge, CUP.
- DATTARI 1901 G. DATTARI, *Monete imperiali greche: Numi Augg. Alexandrini*, 2 vol., Le Caire, IFAO.
- DE NUCCIO, UNGARO 2002 M. DE NUCCIO, L. UNGARO (éd.), *I marmi colorati della Roma imperiale. Roma, Mercati di Traiano, 28 settembre 2002 - 19 gennaio 2003*, Venise, Marsilio.
- DUNAND 1981 Fr. DUNAND, *LIMC*, I.1 et 2, s.v. « Agathodaimon », p. 277-282 et 203-207.
- FABRETTI 1699 R. FABRETTI, *Inscriptionum antiquarum quae in aedibus paternis asservantur explicatio et additamentum*, Rome, D. A. Herculis.
- FERRANTE, LACAM, QUADRINO 2016 Cr. FERRANTE, J.-Cl. LACAM, D. QUADRINO (éd.), *Fana, templa, delubra. Corpus dei luoghi di culto dell'Italia antica (FTD) - 4. Regio I: Fondi, Formia, Minturno, Ponza*, Paris, Collège de France.
- FERRARY 1996 J.-L. FERRARY, *Onofrio Panvinio et les antiquités romaines (Coll. de l'ÉfR, 214)*, Rome.
- GALLIOT 1760 Ch. GALLIOT, *Dissertation sur le Dieu Sérapis, Où l'on examine l'Origine, les Attributs & le Culte de cette Divinité*, Amsterdam/Paris, J. Barbou.
- GALLO 1982 D. GALLO, « Una rappresentazione di Serapis-Agathodaimon a Roma », U. BIANCHI, M. J. VERMASEREN (éd.), *La soteriologia dei culti orientali nell'Impero Romano. Atti del Colloquio Internazionale, Roma, 24-28 Settembre 1979 (ÉPRO, 92)*, Leyde, Brill, p. 139-144.
- GASPARRI, PARIS 2013 C. GASPARRI, R. PARIS (éd.), *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*, Milan, Electa.
- GASTON 2002 R. W. GASTON, « Merely Antiquarian: Pirro Ligorio and the Critical Tradition of Antiquarian Scholarship », A. J. GRIECO, M. ROCKE, F. GIOFFREDI SUPERBI (éd.), *The Italian Renaissance in the twentieth century: acts of an international conference. Florence, Villa I Tatti, June 9-11, 1999 (Villa I Tatti, 19)*, Florence, L. S. Olschki, p. 355-373.
- GROSSI GONDI 1910 F. GROSSI GONDI, « Di una singolare rappresentazione mitologica sincretistica del culto romano », *BCom*, 38.2-3, p. 150-160.
- HASKELL et al. 1993 Fr. HASKELL et al., *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Exhibition, from 14 May to 30 August 1993 in the Prints and Drawings Gallery of the British Museum in London (Quaderni Puteani, 4)*, s.l., Olivetti.
- HASKELL, MCBURNEY 2001 Fr. HASKELL, H. MCBURNEY, « General Introduction to the Paper Museum of Cassiano dal Pozzo », Fr. HASKELL et al., *Ancient Mosaics and Wallpaintings (The*

Détourage et détournement, à propos d'un bas-relief dessiné par Pirro Ligorio 75

- Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A: Antiquities and Architecture*, 1), Londres, Harvey Miller, p. 9-26.
- HÄUBER 1990 R. Chr. HÄUBER, « Zur Topographie der Horti Maecenatis und der Horti Lamiani auf dem Esquilin in Rom », *KölnJb*, 23, p. 11-107.
- HORNPOSTEL 1973 W. HORNPOSTEL, *Sarapis. Studien zur Überlieferungs-geschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes* (ÉPRO, 32), Leyde, Brill.
- JAHN 1868 O. JAHN, « Über die Zeichnungen antiker Monumente im Codex Pighianus », *Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse*, 20, p. 161-235.
- KATER-SIBBES 1973 G. J. F. KATER-SIBBES, *Preliminary Catalogue of Sarapis Monuments* (ÉPRO, 36), Leyde, Brill.
- LA ROCCA *et al.* 2009 E. LA ROCCA *et al.* (éd.), *Roma: La Pittura di un Impero. Scuderie del Quirinale, Rome, 24 September 2009-17 January 2010*, Milan, Skira.
- LA ROCCA, PARISI PRESICCE,
LO MONACO 2015 E. LA ROCCA, Cl. PARISI PRESICCE, A. LO MONACO (éd.), *L'età dell'angoscia: da Commodo a Diocleziano: 180-305 d.C. Mostra, Roma, Musei Capitolini, 28 gennaio - 4 ottobre 2015*, Rome, MondoMostre.
- LECLANT, CLERC 1994 J. LECLANT, G. CLERC, *LIMC*, VII.1 et 2, s.v. « Sarapis », p. 666-692 et 504-518.
- LURIN 2007 E. LURIN, « Les restitutions de scènes antiques : Onofrio Panvinio iconographe et inventeur d'images », M. HOCHMANN *et al.* (dir.), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance. Actes du colloque de la Villa Médicis (Rome, 20-23 avril 2005)* (Coll. d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, 7), Paris/Rome, Somogy/Académie de France à Rome, p. 153-173.
- LURIN 2009 E. LURIN, « Un homme entre deux mondes : Étienne Dupérac, peintre, graveur et architecte, en Italie et en France (c. 1535?-1604) », H. ZERNER, M. BAYARD (éd.), *Renaissance en France, renaissance française*, Rome, Académie de France à Rome, p. 37-59.
- MALAISE 2005 M. MALAISE, *Pour une terminologie et une analyse des cultes isiaques (Mémoires de la Classe des Lettres-in 8°, 3° sér., 35)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique.
- MANDOWSKY 1952-1954 E. MANDOWSKY, « Some observations on Pyrrho Ligorio's drawings of Roman monuments in Cod. B.XIII.7 at Naples », *RendPontAc*, 27, p. 335-358.
- MANDOWSKI, MITCHELL 1963 E. MANDOWSKI, Ch. MITCHELL, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities: the Drawings in MS XIII. B. 7 in the National Library in Naples (Studies of the Warburg Institute, 28)*, Londres, The Warburg Institute.
- MAR 2001 R. MAR (éd.), *El Santuario de Serapis en Ostia (Documents d'arqueología clásica, 4)*, Tarragone, Grup de recerca seminari de topografia antiga, Universitat Rovira i Virgili.
- MATZ, DUHN 1881-1882 Fr. MATZ, Fr. von DUHN, *Antike Bildwerke in Rom, mit Ausschluss der grösseren Sammlungen. Dritter Band. Reliefs und Sonstiges*, Leipzig, Karl W. Hiersemann.
- MONTFAUCON 1719 B. de MONTFAUCON, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 5 t., 10 vol., Paris.
- MONTFAUCON 1724 B. de MONTFAUCON, *Supplément au livre L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 5 t., Paris.
- MURATORI 1739-1742 L. A. MURATORI, *Novus thesaurus veterum inscriptionum in praecipuis earumdem collectionibus hactenus praetermissarum, collectore*, 4 vol., Milan, Ex aedibus Palatinis.
- ORLANDI 2008 S. ORLANDI (éd.), *Libri delle iscrizioni latine e greche. Volume 7. Libri XXXIV-XXXVIII. Codice XIII B.7 (Edizione nazionale delle opere di Pirro Ligorio. Libri delle Antichità — Napoli, 7)*, Rome, De Luca.
- PAVIS D'ESCURAC 1981 H. PAVIS D'ESCURAC, *LIMC*, I.1 et 2, s.v. « Annona », p. 795-799 et 644.

- PIETRZYKOWSKI 1978 M. PIETRZYKOWSKI, « Sarapis – Agathos Daimon », M. B. DE BOER, T. A. EDWARDS (éd.), *Hommages à Maarten J. Vermaseren (ÉPRO, 68.3)*, vol. III, Leyde, Brill, p. 959-966.
- REINSBERG 2006 C. REINSBERG, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. 3. Vita Romana (Die antiken Sarkophagreliefs, 1.3)*, Berlin, Gebr. Mann.
- RIC I² C. H. V. SUTHERLAND, *The Roman Imperial Coinage. I. From 31 BC to AD 69*, 2^e éd., Londres, Spink & Son, 1984.
- RIC III H. MATTINGLY, E. SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage. III. Antoninus Pius to Commodus*, Londres, Spink & Son, 1930.
- RICIS L. BRICAULT, *Recueil des inscriptions concernant les cultes isiaques (Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 31)*, 3 vol., Paris, AIBL, 2005.
- RICKMAN 1980 G. RICKMAN, *The Corn Supply of Ancient Rome*, Oxford, Clarendon Press.
- RPC I A. BURNETT, M. AMANDRY, P. P. RIPOLLÈS, *Roman provincial coinage. I. From the death of Caesar to the death of Vitellius (44 BC-AD 69)*, Londres/Paris, British Museum Press/Bibliothèque nationale de France, 1992.
- RPC III M. AMANDRY *et al.*, *Roman provincial coinage. III. Nerva, Trajan and Hadrian (AD 96-138)*, Londres/Paris, British Museum Press/BnF, 2015.
- RUSSELL 2007 S. RUSSELL, « Pirro Ligorio, Cassiano Dal Pozzo and the Republic of Letters », *BSR*, 75, p. 239-274.
- SCHRAUDOLPH 1993 E. SCHRAUDOLPH, *Römische Götterweihungen mit Reliefschmuck aus Italien: Altäre, Basen und Reliefs (Archäologie und Geschichte, 2)*, Heidelberg, Archäologie und Geschichte.
- SNRIS L. BRICAULT (dir.), *Sylloge Nummorum Religionis Isiacae et Sarapiacae (Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 38)*, Paris, De Boccard, 2008.
- SPON 1683 J. SPON, *Recherches curieuses d'Antiquité, contenues en plusieurs dissertations, sur des Médailles, Bas-reliefs, Statues, Mosaiques & Inscriptions antiques*, Lyon, Th. Amaulry.
- STENHOUSE 2002 W. STENHOUSE, *Ancient Inscriptions (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A. Antiquities and Architecture, 7)*, Londres, The Royal Collection-Harvey Miller.
- TRAN TAM TINH, JENTEL 1993 V. TRAN TAM TINH, M.-O. JENTEL, *Corpus des lampes à sujets isiaques du Musée gréco-romain d'Alexandrie (Hier pour aujourd'hui, 6)*, Québec, Librairie des Presses de l'Université Laval.
- VAGENHEIM 1987 G. VAGENHEIM, « Les inscriptions ligoriennes. Notes sur la tradition manuscrite », *Italia medioevale e umanistica*, 30, p. 199-309.
- VAGENHEIM 2007 G. VAGENHEIM, « La collaboration de Benedetto Egio aux Antichità romane de Pirro Ligorio : à propos des inscriptions grecques », E. CARRARA, S. GINZBURG (éd.), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Pise, Scuola Normale Superiore, p. 205-224.
- VAGENHEIM 2010 G. VAGENHEIM, « Mythologie et falsification dans les Antichità romane de Pirro Ligorio (1512-1583) : l'exemple d'Hercule au jardin des Hespérides », V. LEROUX (éd.), *La mythologie classique dans la littérature néo-latine. En hommage à Geneviève et Guy Demerson*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, p. 409-424.
- VEYMIERS 2009 R. VEYMIERS, Ἰεῶς τῆ φεροῦντι. *Sérapis sur les gemmes et les bijoux antiques (Mémoires de la Classe des Lettres de l'Académie royale de Belgique. Collection in-4°, 3^e sér., t. I, 2061)*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique.
- WEBER 1914 W. WEBER, *Die ägyptisch-griechischen Terrakotten*, Berlin, Karl Curtius.