

Le groupe sculpté que nous appelons aujourd'hui le « Laocoon du Vatican », en référence à son actuel lieu de conservation, a été découvert le 14 janvier 1506, dans une vigne de la colline de l'Oppius. Nous allons consacrer ce dossier aux questions que posent le lieu de sa découverte, son époque et l'état dans lequel on l'a trouvé.

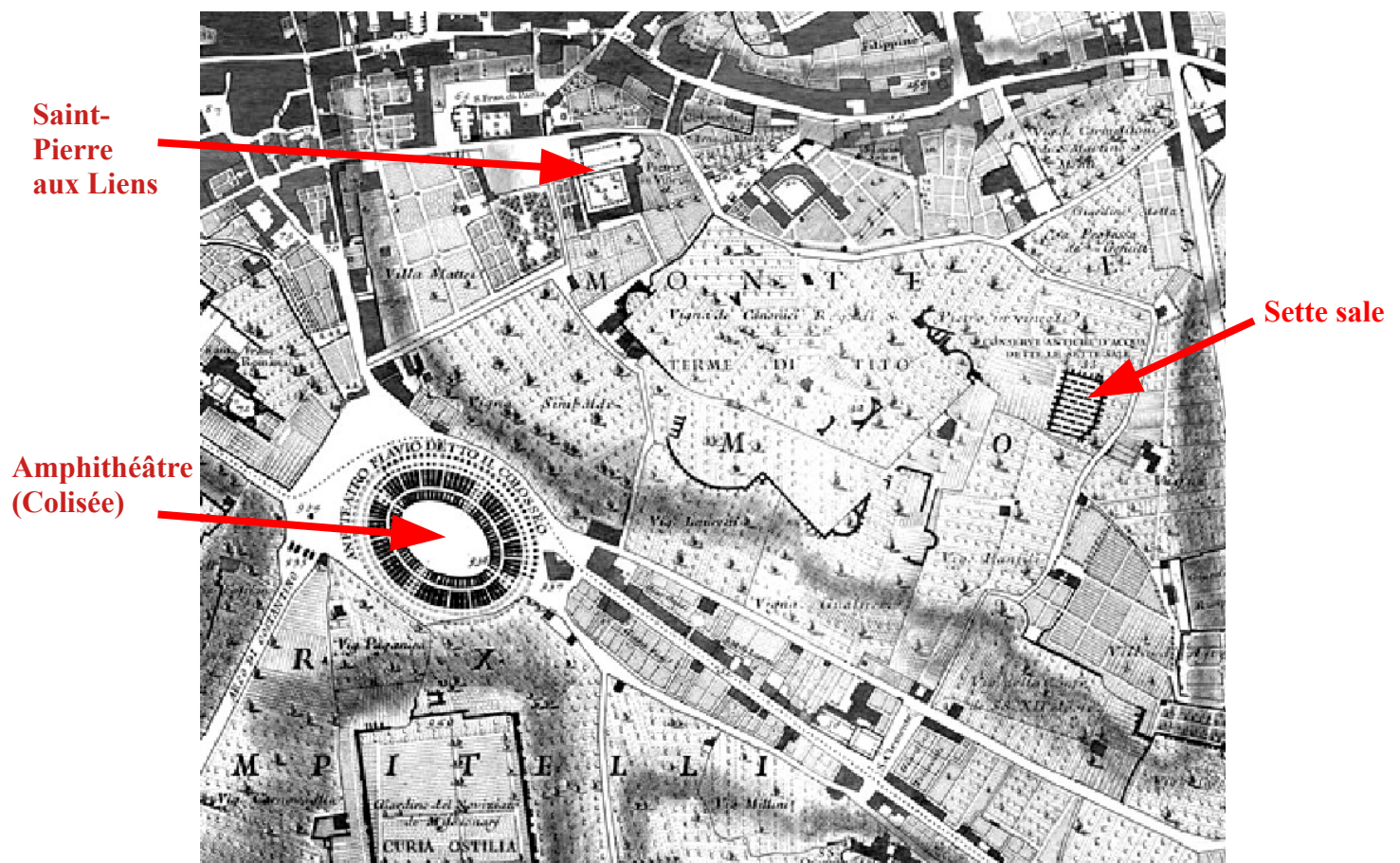
## I/ LA QUESTION DE SON EMPLACEMENT

### *Où le Laocoon a-t-il été installé dans l'antiquité ? et découvert à la Renaissance ?*

Dans une lettre du 31 janvier 1506, un certain Sabadino degli Arienti écrit à la marquise Isabella d'Este Gonzaga : « Uno romano, a questi dì, in una sua vigna in Roma, in loco dicto Capoce, appresso la chiesa de San Pietro in Vincula, non longe ab Amphitheatro, ha trovato tre figure ex lapide pario in una camera antiquissima, subterranea, bellissima, pavimentata et incrustata mirifice et haveva murato l'usso. »

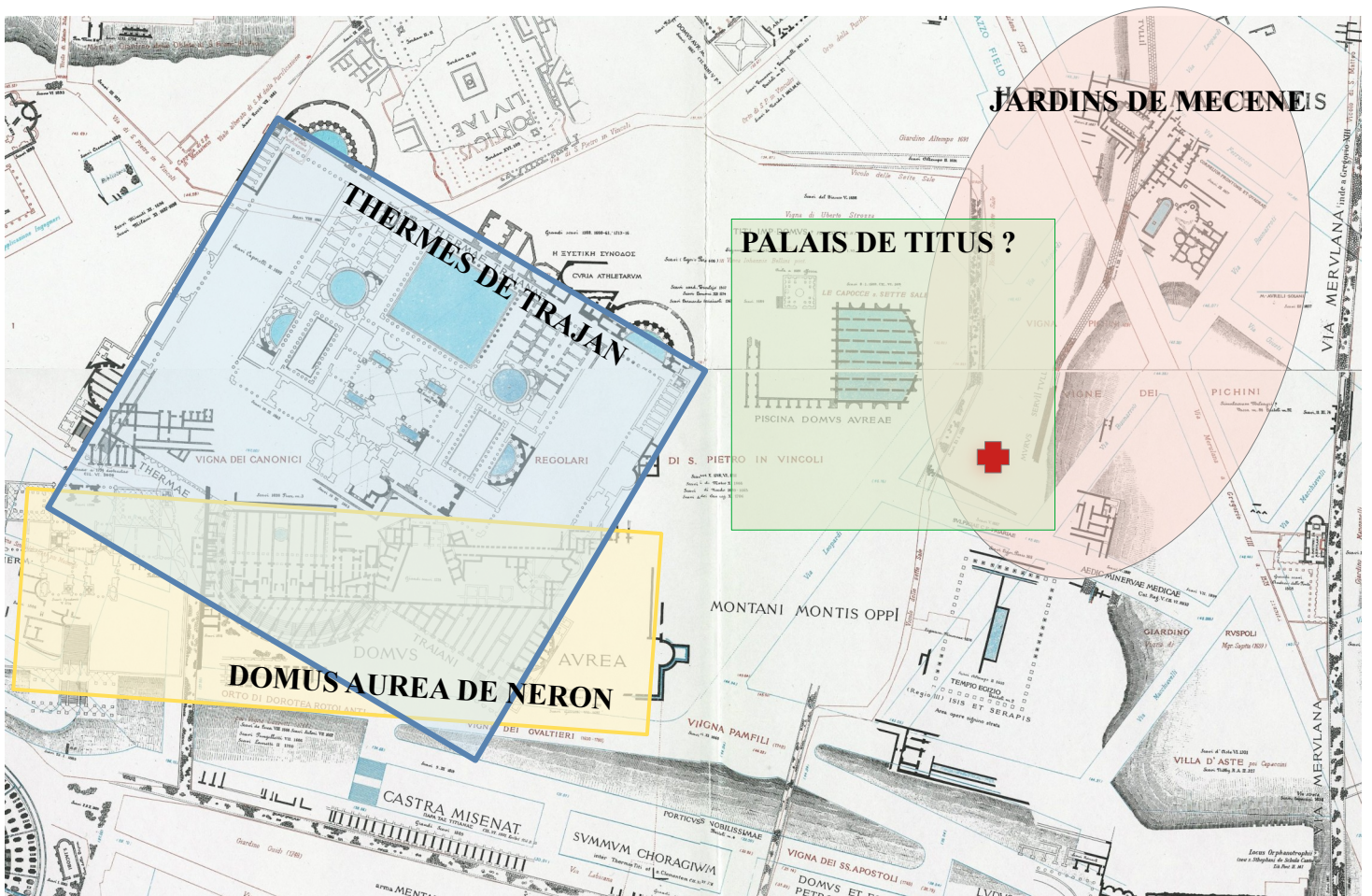
« Un Romain, ces jours-ci, dans une vigne qui lui appartenait à Rome, au lieu-dit Capoce, près de l'église de Saint-Pierre aux Liens, non loin de l'amphithéâtre [= le Colisée], a trouvé trois figures en pierre dans une salle très ancienne, souterraine, très belle, magnifiquement pavée et incrustée, dont on avait muré l'accès. »

On trouve d'autres précisions éparses dans d'autres lettres de la même époque : le propriétaire de la vigne se nommait Felice de Fredis, sa vigne se trouvait tout près des « Sette sale », la statue a été trouvée derrière une porte en plein cintre (arcus) murée, dans une pièce recouverte de plus de 4 m de terre (« in una camera subterranea et chavando sotto terra archa a brada »). On peut donc commencer à en circonscrire globalement l'emplacement sur ce plan de Giambattista Nolli, daté de 1748 :

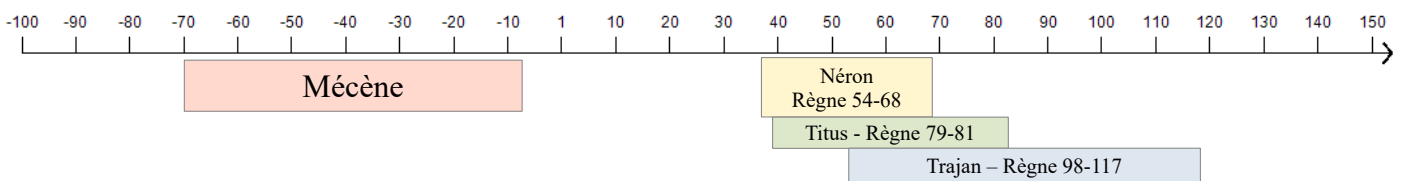


Malgré l'apparente précision des indications, on voit que la zone de recherche reste quand même assez étendue !





Voici le même plan de la colline de l'Oppius, mais cette fois élaboré entre 1893 et 1901 par un archéologue, Rodolfo Lanciani, en tenant compte des résultats des fouilles effectuées depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce plan met en évidence le feuilletage complexe des différents niveaux de constructions superposés les uns sur les autres au fil des siècles, puis pour la plupart recouverts de terre et ensuite de vignes à la Renaissance. J'ai identifié pour vous avec quatre couleurs les principaux espaces importants de cette colline de Rome, liés à quatre personnages célèbres de l'histoire romaine. **Remplacez-les sous cette frise chronologique** avec des boîtes ou un jeu de couleurs, en indiquant soit leurs dates de naissance et de mort, soit leurs dates de règnes s'il s'agit d'empereurs :



Revenez aux hypothèses de datation du *Laocoon* présentées dans le dossier 1\_Laocoon. Duquel de ces quatre personnages le groupe de marbre semble-t-il être **le plus proche chronologiquement** ? Dans ce cas, dans lequel des quatre espaces du plan la statue a-t-elle pu être installée ?

Que le *Laocoon* soit une authentique statue grecque hellénistique du III<sup>e</sup> s. av. JC ou une copie romaine de la fin du I<sup>er</sup> s. av.JC ou même de l'époque d'Auguste, c'est du banquier Mécène, ami d'Auguste, qu'elle est de toute façon chronologiquement la plus proche. *A priori*, c'est donc plutôt dans les jardins de Mécène que le *Laocoon* a pu être installé pour la première fois à Rome.

Si l'on se rappelle que, d'après Sabadino degli Arienti, le *Laocoon* a été trouvé dans une salle très belle qui devait en quelque sorte lui servir d'écrin, il est peu vraisemblable qu'il ait été beaucoup déménagé depuis sa première installation. Dans ce cas, le lieu de sa découverte est probablement aussi le lieu dans lequel il est resté durant toute l'antiquité. Le problème est donc de déterminer exactement le lieu de cette découverte...



## A/ La Domus Aurea ?

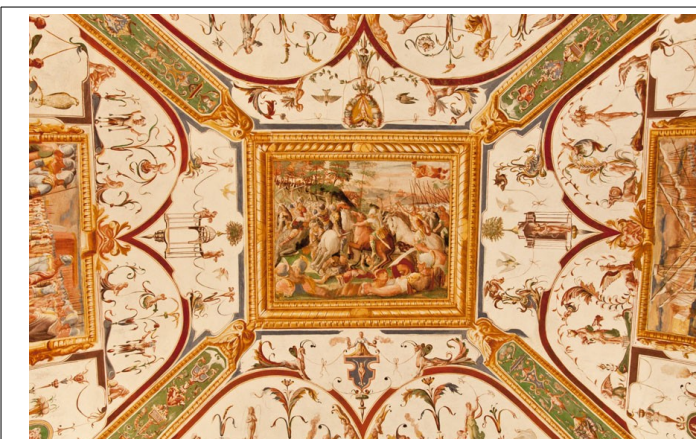
A l'époque de Lanciani, l'hypothèse privilégiée pour la localisation du Laocoon était celle d'une pièce de la *Domus Aurea*. Mais après la mort de Néron, ses successeurs Flaviens se sont empressés de faire disparaître les traces de son palais démesuré, en particulier en construisant le Colisée à la place du lac immense qui se trouvait dans la cuvette entre deux collines. Le pavillon de l'Oppius finit par être totalement obturé et a servi de fondation aux thermes de Trajan, les salles de Néron devenant des sortes de « grottes » que l'on a redécouvertes avec stupéfaction à la Renaissance.



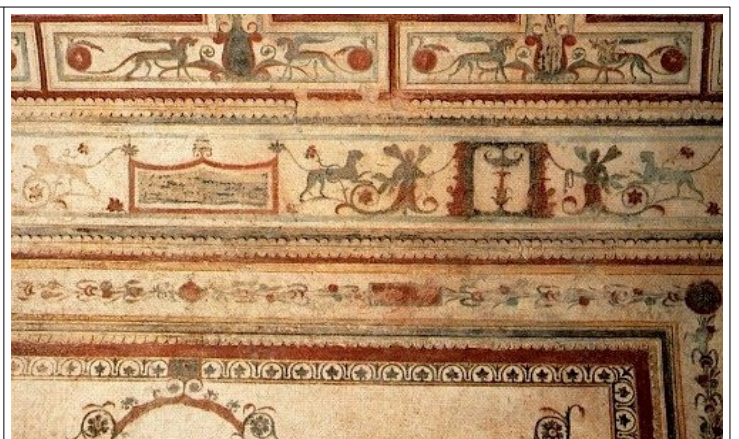
Au moment de la construction des thermes de Trajan, ces salles immenses avaient été dépouillées de leurs marbres et de la plupart de leurs décorations précieuses, mais leurs peintures étaient restées intactes, protégées de la lumière et, curieusement aussi, de l'humidité. La Renaissance découvrit alors des scènes d'une fraîcheur stupéfiante, et de petits motifs décoratifs qui allaient remporter un grand succès :

Les fresques de la *Domus Aurea* correspondent au quatrième style pompéien ; un style qui est caractérisé par ses architectures filiformes et végétalisées et une ornementation composée de plantes, d'animaux ou encore de monstres tels que le griffon ou les centaures. Les fresques ainsi découvertes inspirent un nouveau style de décoration plein de fantaisie que l'on baptise « **grotesques** », en référence à la « **grotte** » dans laquelle ils se trouvent. Au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, le mot « grotesque » perd un « t » : l'orthographe évolue en même temps que le style des « grotesques » se transforme. Pouvoir englober toutes les formes imaginatives de l'ornement devient la force du grotesque. Le mot se charge d'un sens comique, ridicule. Des bizarreries, monstres, drôleries et rinceaux habités, ou encore des singeries et chinoiseries fourmillent dans ces ornements. L'art grotesque sert à décorer les plafonds et les murs sur lesquels de grandes peintures ne pouvaient être apposées et de nombreux peintres se spécialisent dans ce genre, comme les célèbres artistes Domenico Ghirlandaio, Raphaël et Michel-Ange. Vers 1518, Raphaël et son atelier décorent les fameuses Loges du Vatican, et consacrent les grotesques qui connaissent alors un extraordinaire succès.

Voici deux exemples de décorations « grotesques ». L'une d'elles est antique, l'autre date du XVI<sup>e</sup> siècle : **indiquez sous chacune d'elles à quelle époque elle appartient selon vous.**



XVI<sup>e</sup> siècle. Mais c'est une très belle imitation de l'antique.



Antiquité. Mais la fraîcheur des peintures est extraordinaire.



Compte tenu de la somptuosité manifeste de la *Domus Aurea* et du goût bien connu de Néron pour les œuvres d'art, grecques en particulier, il était tentant de penser que le *Laocoon* avait été installé dans l'une de ses salles. C'est cette hypothèse qui a inspiré le tableau de Georges Chedanne qui figure dans le premier dossier. Mais des recherches récentes dans les archives notariales de Rome ont permis de mieux situer la vigne de Felice de Fredis, qui se trouvait manifestement plus au nord-est que le pavillon du sud de l'Oppius. La statue du *Laocoon*, si elle avait jamais été exposée dans la *Domus Aurea*, en aurait alors été enlevée, probablement après la mort de Néron. Mais où ?

## B/ Les Sette sale ?



La citerne des Sette sale – état actuel

Les « Sette sale » sont un ensemble de neuf galeries (et non pas sept) servant d'immense citerne-réservoir aux thermes de Trajan et récupérant l'eau de l'aqueduc de l'*Aqua Trajana*. Parce qu'on y a trouvé les restes d'une grotte réemployant des éléments de marbre de la *Domus Aurea*, on a pensé, depuis la Renaissance jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, que ces citernes alimentaient d'abord le palais de Néron, mais il s'est avéré par la suite qu'elles lui étaient postérieures et dataient du règne de Trajan. Quoique situé à proximité des « Sette sale », le lieu souterrain de la découverte du *Laocoon* n'a donc strictement rien à voir avec ce que la Renaissance considérait comme des grottes très anciennes, mais qui, pleines d'eau jusqu'au Moyen Âge, auraient difficilement pu abriter une quelconque œuvre d'art...

## C/ Les jardins de Mécène ?

Les recherches effectuées par Rita Volpe and Antonella Parisi leur ont permis en 2009 de nettement préciser la date d'achat de la vigne par Felice de Fredis et celle de la construction d'une demeure qui existe toujours actuellement, signalée par la croix rouge sur le plan de Lanciani. Elles ont émis l'hypothèse, très vraisemblable, que c'est lors du creusement des fondations de ce palais que les ouvriers auraient trouvé, à quatre mètres sous terre, la chambre murée dans laquelle se trouvait le *Laocoon*, donc assez loin du pavillon méridional de la *Domus Aurea*. Peut-on alors mieux préciser où la statue avait été installée dans l'antiquité ?

If one accepts the dating of *Laocoon* to sometime in the period 40 to 20 B.C., the group would have been part of a design developed by Maecenas himself in the years in which his gardens were being laid out. The domus of the princeps Titus (mentioned by Pliny but otherwise not known) could have been the very same residence in the horti of Maecenas, which was without doubt worthy of a princeps and where Tiberius had also once lived. And it is thus probable that the *Laocoon* group was situated in a building backing up to the old city wall (like the Auditorium of Maecenas) and provided with water. The *Laocoon* will have been part of a complex decorative program, similar to the one at Sperlonga, perhaps standing with other sculpture linked to the story of Troy. It probably had a special setting in a scenographic composition that made its relocation extremely difficult.

Si l'on accepte la datation romaine du *Laocoon* (que suggérait Pline l'Ancien), c'est bien dans les jardins de Mécène qu'il a dû être installé. La mention par Pline du palais de Titus n'étant pas attestée par ailleurs, on peut supposer qu'il s'agissait de la résidence de Mécène, occupée par la suite par Tibère, successeur d'Auguste. Dans ce cas, on peut envisager une localisation dans les jardins, adossée à l'ancienne muraille servienne, avec une scénographie complexe, des fontaines, des scènes mythologiques, etc. [cf Les bosquets mythologiques dans le parc de Versailles]. Ce qui justifierait que le groupe n'ait jamais été déplacé par la suite.



## II/ LE CONTEXTE ARTISTIQUE DE LA DÉCOUVERTE



Bas-relief de Filippo Ferrari (1883) - Façade du Palais des Beaux-Arts, Rome - © Agnès Vinas

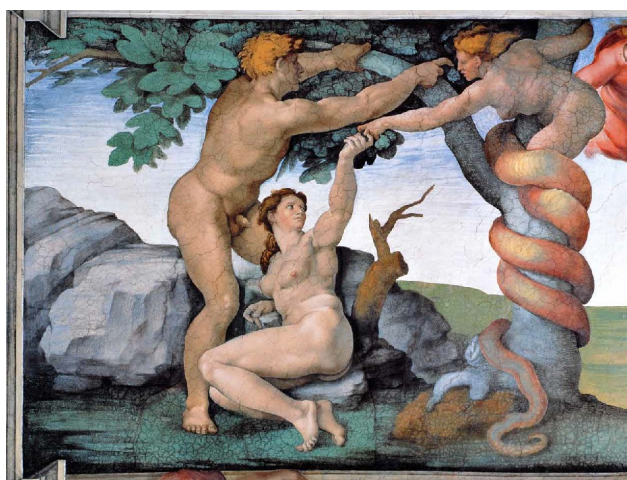
Sur ce bas-relief contemporain, le sculpteur Filippo Ferrari a reconstitué l'une des premières visites de tout ce que Rome comptait de personnalités importantes dans la salle souterraine où l'on venait de découvrir le *Laocoon* : d'abord Francesco da Sangallo, un architecte et sculpteur, avec son père Giuliano et Michel-Ange, puis très vite d'autres artistes comme le sculpteur Giovanni Cristofano, des ambassadeurs, des humanistes. Le cardinal Galeotto della Rovere, veut immédiatement acheter le groupe mille ducats, mais son oncle, le pape Jules II, s'y oppose : c'est lui qui l'aura. « Tout Rome, cardinaux et peuple, court nuit et jour à la vigne, on dirait un jubilé », dit Giovanni Sabadino degli Arienti.

1. Vous identifierez, sur ce bas-relief, en les numérotant, les personnages suivants :

(1) Le pape Jules II – (2) Un cardinal - (3) Michel-Ange - (4) Un ambassadeur. *Plusieurs possibilités pour ce dernier.*

2. « Cette statue a fait son apparition dans un moment de l'histoire où l'Antiquité est révérée. Elle montre aux contemporains de Jules II ce dont étaient capables leurs lointains ancêtres et laisse penser aux Européens du XVI<sup>e</sup> siècle qu'entre l'Antiquité et eux, il n'y a eu qu'une période de transition méritant d'être oubliée. L'émulation qui découle de cette découverte est immédiate, chez Michel-Ange en premier lieu. » (Paul Palayer).

Voici trois œuvres de Michel Ange qui peuvent avoir été influencées, directement ou plus tardivement, par le *Laocoon*. Pouvez-vous compléter pour chacune d'elles sa date de réalisation et son lieu de conservation ?



Adam et Eve

1508-1512

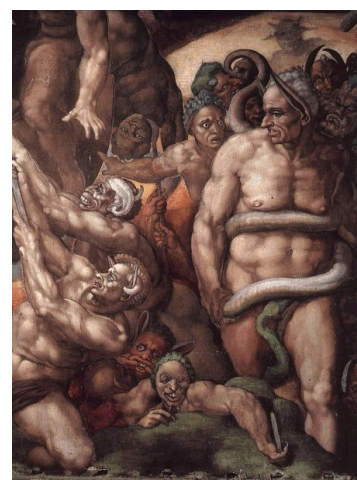
Chapelle Sixtine  
Plafond – Palais du Vatican



L'esclave rebelle

1513-1516

Musée du Louvre



Minos (Jugement dernier)

1536-1541

Chapelle Sixtine  
Mur du Jugement dernier  
Palais du Vatican

3. Jacopo Sadoletto (1477-1547), qui devait devenir cardinal en 1536, composa à l'occasion de cette découverte le poème que voici, traduit en prose du latin, sans respecter sa disposition en hexamètres dactyliques :

« Voilà que des profondeurs de la terre, des entrailles d'une ruine immense où il est resté enseveli pendant tant de siècles, revient enfin au jour ce Laocoon qui fut jadis dans des palais royaux et faisait l'ornement, ô Titus, de tes pénates. Ce chef-d'oeuvre d'un art divin, le plus beau qu'ait admiré la docte antiquité, est maintenant arraché aux ténèbres, et habite les superbes murailles de Rome renaissante.

Par où commencer ou finir ? (1) Parlerai-je du malheureux père, de sa double progéniture ou bien des dragons aux replis tortueux, à l'aspect effroyable ? Rappellerai-je leurs corps traînés, leurs fureurs, leurs morsures, et les vraies douleurs du marbre expirant ? L'esprit saisi d'horreur recule devant cette image muette, et la pitié se mêle à un grand effroi. (2) Les deux monstres aux yeux étincelants déroulent leurs spirales en un vaste cercle, s'avancent en formant leurs replis sinueux, et étreignent les trois corps dans leurs anneaux multiples. L'oeil peut à peine supporter le spectacle d'une fin si cruelle à voir, d'une destinée si horrible. Tout à coup, l'un d'eux s'élançait sur Laocoon qu'il enlance des pieds à la tête, puis blesse ses flancs d'une rageuse morsure. (3) Le corps enchaîné recule ; on voit les membres se tordre, le ventre se contracter pour se dérober à la blessure. Vaincu par la violence de la douleur et par l'affreux déchirement, Laocoon pousse un grand gémissement et, s'efforçant d'arracher de la plaie ces dents cruelles, saisit de sa nerveuse main gauche l'encolure du monstre ; les muscles se tendent, et toutes les forces du corps se concentrent en vain dans un effort suprême. Il ne peut supporter cette fureur, et ses cris plaintifs s'affaiblissent. Cependant, le serpent glissant multiplie ses morsures et emprisonne ses jambes dans ses anneaux. Sous la pression de ces spirales, les membres inférieurs se contractent, les cuisses s'enflent, le cœur oppressé cesse de battre, et les veines livides sont gonflées d'un sang noir. (4) La même force féroce s'acharne autant contre les enfants, les enserre violemment et déchire leurs pauvres membres. (4a) Déjà, après avoir, dans un anneau de sa croupe vigoureuse, saisi l'un d'eux qui de son dernier souffle appelait son père, le serpent arrache la chair de sa poitrine sanglante. (4b) Le second, qui n'est encore atteint d'aucune morsure et cherche à dégager son pied de la queue qui l'entoure, est glacé d'effroi à la vue de son malheureux père qu'il fixe de ses regards, et déjà la peur, prête à l'emporter, réprime et la plainte profonde et les larmes.

Vous, illustres artistes qui, déjà célèbres, avez produit ce chef-d'oeuvre, s'il est vrai que l'on peut devenir immortel par des moyens plus nobles que votre art, et offrir des titres plus glorieux à l'admiration de la postérité, cependant, quel que soit le talent qui peut apporter la gloire, il est beau de s'y livrer avec ardeur et de tenter d'arriver à la perfection. Vous avez excellé à animer de traits vivants la pierre insensible, et à faire respirer le marbre en lui communiquant la vie et le sentiment. Nous voyons les mouvements, la rage, la douleur ; nous entendons presque les gémissements. Jadis l'illustre Rhodes vous donna le jour ; une longue suite de siècles ignora les louanges dues à votre génie. Rome les voit de nouveau célébrer au grand jour par vos nombreux admirateurs : le chef-d'oeuvre ancien reçoit les jeunes hommages qui lui sont dus. Il est donc bien plus noble de se créer une seconde destinée par le talent ou par quelque labeur, que d'amasser le faste, les richesses et un luxe futile. »

a. Ce texte est ce qu'on appelle une *ekphrasis* (du grec ἔκφρασις, construit sur ἐκ-φράζω, je fais comprendre, j'explique jusqu'au bout). Quelle définition pouvez-vous donner de ce terme ?

*Il s'agit à l'origine d'un exercice pratiqué dans les écoles de rhétorique antiques gréco-romaines, et consistant en une description précise et détaillée d'une œuvre d'art. Les descriptions du bouclier d'Achille, chez Homère, ou d'Enée, chez Virgile, sont des exemples d'« ekphraseis » (pluriel d'« ekphrasis »).*

*NB : ce genre de description recourt volontiers à une autre figure de rhétorique, l'hypotypose, qui consiste à décrire ou raconter avec des procédés créant l'illusion que la scène se déroule sous nos yeux, en même temps que nous la lisons.*

b. Surlignez directement sur le texte les indices qui indiquent qu'il s'agit bien d'une *ekphrasis*.

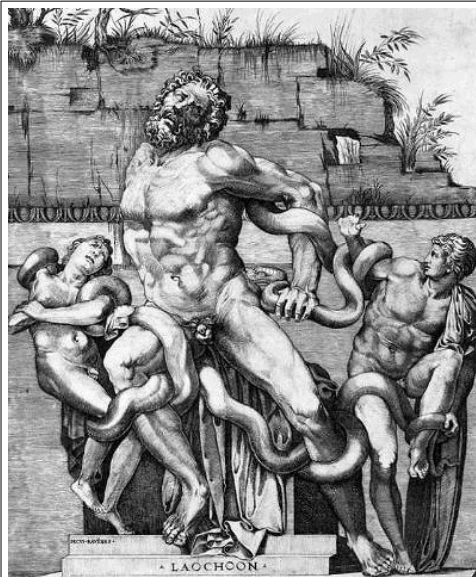
*Il s'agit bien d'une œuvre d'art, décrite avec le point de vue d'un spectateur, organisée dans un ordre concerté : (1) Impression d'ensemble – (2) Evocation des serpents (description + narration) attaquant (3) Laocoon (son flanc, ses jambes) et aussi (4) les deux enfants : (4a) le plus jeune et (4b) l'aîné.*

c. Qu'est-ce qui a particulièrement frappé Sadoletto (et ses contemporains) dans cette sculpture ?

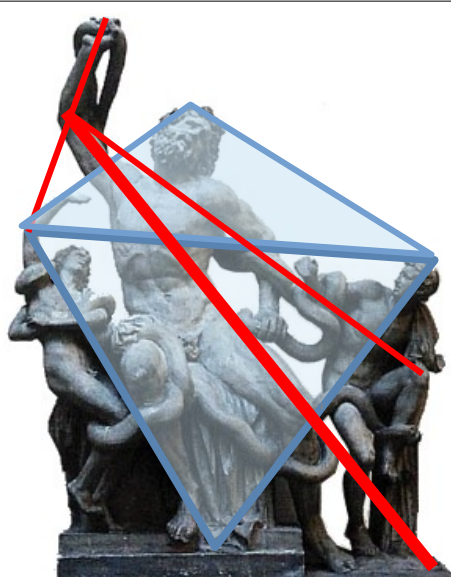
*Ce qui a particulièrement impressionné ces hommes de la Renaissance, c'est la virtuosité technique qui a permis de donner l'illusion de la vie alors qu'il s'agissait d'un bloc de marbre inerte : « Vous avez excellé à animer de traits vivants la pierre insensible, et à faire respirer le marbre en lui communiquant la vie et le sentiment. » Michel-Ange est l'un de ceux qui en ont tiré la leçon la plus spectaculaire.*



### III/ L'ÉTAT DE LA SCULPTURE ET SES RESTAURATIONS SUCCESSIVES



Le groupe au moment de sa découverte  
Gravure de Marco Dente  
(1515-1523)



La restauration de  
Giovanni Angelo Montorsoli  
(1532-1533)



La restauration de  
Filippo Magi  
(1957-1959)

Lors de sa découverte, le groupe du *Laocöon*, quoique remarquablement bien conservé, souffrait de quelques manques dans les parties plus fragiles, les bras droits de Laocöon et de son jeune fils essentiellement.

Michel-Ange ayant refusé d'en exécuter une restauration parce qu'il ne se sentait pas autorisé à toucher à ce qu'il considérait comme un chef d'oeuvre absolu, on attendit plusieurs années avant de se lancer dans une série de reconstitutions successives. Celle qui s'imposa pendant des siècles est celle de Montorsoli, un disciple de Michel-Ange ; c'est elle qui figure sur la majorité des reproductions et des copies du groupe, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle.

Mais en 1905, l'archéologue et collectionneur Ludwig Pollack découvrit par hasard, dans l'atelier d'un sculpteur romain proche du lieu de la découverte, ce qu'il identifia aussitôt comme l'amorce du bras manquant. Après un long débat d'experts, Filippo Magi remonta le bras retrouvé au début du siècle, et l'on considère à présent que cette version du *Laocöon* est probablement définitive.

Un critique d'art, J. Petitot, a pourtant écrit à propos du bras levé de Montorsoli : « Le plus fascinant dans la version au bras levé qui prévalut pendant plusieurs siècles est que, bien que philologiquement fautive, elle est "artistiquement vraie" car structurellement supérieure et compositionnellement plus riche. Elle accroît de façon notable les corrélations organiques entre les différentes parties du groupe et enrichit donc les potentialités d'interprétation » (*Morphologie et Esthétique*, p. 63)

Sans vous laisser impressionner par ce jargon, pouvez-vous expliquer cette phrase et tenter de la justifier en étudiant ce que l'ajout de cette ligne verticale apporte à l'ensemble ? Il est permis de mettre en évidence les lignes géométriques de la composition en les traçant sur l'image elle-même.

*J. Petitot considère probablement que la ligne verticale ajoutée par le bras dressé de Laocöon (et d'ailleurs aussi celle du bras de son fils, lui aussi ajouté, à gauche de la composition) donne de la hauteur à l'ensemble, qu'il « aère » en quelque sorte en l'étirant vers le haut alors que sans elle, la composition en double pyramide est un peu « tassée ».*

*Le bras levé permet en effet de prolonger des diagonales déjà existantes (en rouge), ce qui donne encore plus d'asymétrie et donc de dynamisme **baroque** à un ensemble déjà **dramatique**.*

*Par ailleurs, il ajoute un enjeu **pathétique** à la scène puisque Laocöon semble tenter d'éloigner de lui, ou de son fils, le serpent qu'il brandit, pendant que le bras tendu du fils vers son père suggère, lui, un appel à l'aide ou une tentative pour le toucher une dernière fois. Ces deux gestes créent une relation physique et affective entre les deux personnages, ce qui n'est pas le cas sur la gravure de gauche, qui restitue l'état initial du groupe au moment de sa découverte.*



## ET EN GUISE DE BILAN, LE JEU DES X ERREURS...



Hubert Robert – *La découverte du Laocoon* – 1773 – Virginia Museum of Fine Arts

A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en pleine période pré-romantique de fascination pour les ruines, le peintre français Hubert Robert prend prétexte de la découverte du *Laocoon* en 1506 pour peindre cette scène spectaculaire de « découverte du Laocoon ». Accordons-lui qu'un peintre n'a pas à respecter la réalité archéologique et historique et qu'il peut bien inventer ce qu'il veut... Mais à titre de bilan, en tenant compte de tout ce que vous venez d'apprendre, pouvez-vous dresser une liste aussi complète que possible des exagérations, erreurs et anachronismes qu'il semble avoir accumulés comme à plaisir ? Qui de vous élaborera la liste la plus longue ?

NB : Vous justifierez chacune de vos réponses en confrontant la version d'Hubert Robert aux faits avérés et incontestables mentionnés dans ce dossier.

### 1. Le lieu :

- *un palais immense et ouvert sur l'extérieur par plusieurs portes laissant passer la lumière sur les côtés et le fond, alors que le Laocoon a été trouvé dans une salle murée, à quatre mètres sous terre. Il n'a donc certainement pas été hissé latéralement en haut d'un escalier, mais soulevé en hauteur par un palan, à la verticale.*
- *ce palais à portiques intérieurs et colonnes corinthiennes ne correspond ni au pavillon de l'Oppius de la Domus Aurea, qui avait des décorations peintes bien plus intimistes et beaucoup moins monumentales, ni à plus forte raison aux citernes des Sette sale.*
- *il s'agit d'une sorte de galerie d'art contenant des statues sur des piédestals et des sarcophages, alors que le Laocoon était la seule œuvre d'art que l'on a trouvée sous la vigne de Felice de Fredis.*



- *La scène évoque un lieu de promenade, envahi de plusieurs groupes dont il est impossible d'estimer le nombre puisqu'on en devine jusqu'au fond de la galerie, très loin à l'arrière-plan, tandis qu'en 1506 le lieu de la découverte du Laocoon était une propriété privée, qui a, certes, reçu la visite beaucoup de curieux, mais venus uniquement pour admirer la nouvelle œuvre, pas pour se promener.*

## *2. Le groupe sculpté lui-même :*

- *les bras droits levés du père et du fils constituent un anachronisme, puisqu'il s'agit de la restauration effectuée par Montorsoli en 1532. En 1506, les deux bras avaient disparu.*
- *Hubert Robert ne semble pas très décidé sur la taille du groupe, sa hauteur en particulier. La présence d'une femme de même taille sur les marbres de l'escalier semble indiquer une hauteur à peu près équivalente, alors qu'avec une hauteur de 2,42m, le Laocoon est en fait nettement plus grand que nature.*