

LE MUSEE DE PORTRAITS DE PAOLO GIOVIO A BORGO VICO

Qu'est-ce qu'un musée ?

La réponse semble aller de soi depuis la création des grands musées modernes. Il n'en était pas ainsi dans la première moitié du XVI^e siècle, quand l'humaniste comasque Paolo Giovio, historien, homme d'Eglise et médecin, conçut l'ambitieux projet du "*sacro museo nostro*". Une galerie de portraits d'hommes célèbres.

Comme le savoir et l'imaginaire de tous les intellectuels de la Renaissance, la culture de Giovio est tributaire de trois influences qui sont alors inextricables et forment cet ensemble cohérent qu'on appelle humanisme. Ce sont l'héritage médiéval, l'Antiquité revisitée et la nouvelle donne technologique, philosophique et politique qui caractérise la fin du XV^e et les débuts du XVI^e siècles. Le *tout* humaniste est trinitaire.

Du musée, le nom et le concept sont grecs d'abord, puis romains. Mais la notion antique recouvre-t-elle exactement la réalité que deviendra la galerie de Borgo Vico, sur les bords du lac de Côme ?

Au départ, il y a le Mouséion, cette colline d'Athènes dédiée aux Muses, filles de Zeus et de Mnémosyné ou Mémoire, divinités dont les compétences, qui vont de l'Histoire à l'Astronomie en passant par la Danse, la Rhétorique ou la Tragédie, pourraient nous sembler aujourd'hui bien hétéroclites, si la muséologie moderne, en s'intéressant aux Arts comme aux Sciences et aux Techniques, n'avait regroupé ces savoirs dans une même volonté de présentation didactique. Rien de pareil à Athènes, sinon à l'âge classique une galerie de peinture, la pinacothèque, installée sur l'Acropole, dans le

voisinage du Parthénon, autrement dit dans un contexte religieux qui nous semble étranger à la notion de musée. Si le musée deviendra une sorte de temple, le temple lui n'est pas un musée.

On retrouve le Mouséion au III^e siècle avant notre ère, à Alexandrie. Ptolémée Philadelphe place sous la protection des filles de la Mémoire le collège de savants qu'il réunit près de la célèbre bibliothèque et dont il orne le séjour d'une collection de sciences naturelles et d'un jardin botanique. A l'usage des chercheurs, cet ensemble n'est pas encore un musée, mais plutôt un laboratoire et une banque de données. Un lieu d'échanges, certes, mais réservé aux spécialistes, au sens en quelque sorte que prendra le mot *museum* à Rome, lorsqu'il désignera une villa destinée aux débats des rhéteurs et des philosophes.

Dès la fin de la République et sous le Principat, le développement économique et culturel de la civilisation romaine va permettre de réunir dans la Ville et dans les grandes métropoles italiennes d'importantes collections d'œuvres d'art, dont bon nombre sera exposé au public par l'Etat, les municipalités ou les bonnes grâces du mécénat privé. Mais les statues qui participent à la décoration urbaine ou agrémentent les portiques que des milliardaires en mal de réputation ouvrent aux promeneurs, ne sauraient constituer un véritable musée. Elles ne relèvent que d'une délectation esthétique sans lieu *ad hoc* ni projet didactique. Si l'on y muse c'est qu'on s'y promène le nez en l'air ; et si l'on s'y amuse c'est, au profit d'autres, oublieux tout à fait des filles de la Mémoire. Un jardin public n'est pas un musée.

Au Moyen Age, l'Eglise va se charger de recueillir et de collectionner les objets précieux, c'est-à-dire sacrés. Ce seront les trésors, ces entassements de reliques et d'orfèvrerie le plus souvent serrés dans les cryptes, autrement dit cachés. Ces objets, certes, sont exhibés lors des fêtes, on les porte en procession, mais ce qu'ils donnent à voir c'est moins eux-mêmes que l'invisible puissance dont ils sont les témoins, et qu'ils matérialisent un temps avant de rejoindre leur cachette. Or si l'on peut concevoir des musées imaginaires, il serait absurde d'en imaginer de secrets. Le trésor n'est pas un musée.

La tradition muséologique voit en Jean de Berry le collectionneur par qui l'on passe du trésor médiéval au musée de la Renaissance. La collection de tableaux qu'il réunit en son château de Bicêtre est, en effet, déjà très proche de celle que constituera Paolo Giovio à Borgo Vico, au siècle suivant. Avec les notions de lieu et d'ordre, on voit se dessiner l'idéal muséologique moderne.

Le mot *musée*, déjà employé en cette seconde moitié du XV^e siècle pour désigner les collections des Médicis, venait de sortir du contexte

antique. Il restait encore à ouvrir au public de telles collections d'oeuvres classées, ce que fera en 1471 le pape Sixte IV en offrant le musée du Capitole "au Sénat et au Peuple romain". Mais le souverain pontife se conduit davantage en prince libéral et humaniste qu'en conservateur : il n'est pas le créateur de la collection qu'il expose. Cependant, et pour la première fois, nous avons un lieu, un ordre et un public. Il ne manque plus qu'une notion, l'*exemplum*, autrement dit la volonté didactique, et le musée moderne sera né.

L'idée pédagogique était dans l'air. L'urgence d'une éducation nouvelle, condition de survie d'une culture rénovée, se faisait ressentir depuis le XIVe siècle et la recherche concernait pour une part les exemples à suivre. Ainsi Pétrarque avait-il réuni une collection de monnaies romaines qu'il offre en 1354 à l'empereur Charles IV accompagné du billet suivant, où l'on décèle déjà quelque chose du projet giovien :

"Je t'ai fait don de quelques portraits de nos princes, en or et en argent, gravés de caractères anciens d'une grande finesse, qui faisaient mes délices et parmi lesquels il y avait un César Auguste dont le visage semblait respirer ; voilà, César, ceux à qui tu succèdes ; voilà ceux que tu dois t'appliquer à imiter et à admirer, à la devise et à l'image desquels tu dois te conformer, ceux que je ne voulais donner à personne sinon à toi, dont l'autorité m'a ému." (*Epistolae de rebus familiaris*, Liv X, Lettre 3).

Ce texte met bien en évidence les quelques traits essentiels de la pensée humaniste que le musée giovien réalisera. Pétrarque insiste sur le fait qu'il s'agit là des portraits de *nos* princes, ceux dans la lignée de qui nous sommes, nous les modernes ; que ces portraits sont si ressemblants que la vie semble y palpiter ; que leur authenticité est corroborée par une inscription, esquisse d'éloge ; qu'ils s'agit bien enfin de modèles auxquels il faut s'appliquer à ressembler. L'*exemplum* est une notion fondamentale sans laquelle le musée n'est qu'une collection, autrement dit un entassement d'objets qui participe davantage de l'*avoir* que de l'*être*. Mais c'est aussi une notion-phare qui, dépassant la stricte muséologie, permet d'éclairer la révolution intellectuelle qui caractérise la Renaissance. Le sacré n'est plus l'unique principe qui dispense de l'être et *modèle* l'homme. Pas plus que l'Antiquité n'est capable de fournir à elle seule les exemples à partir desquels fonder un *homo novus*. A travers l'Histoire, mais aussi la Géographie, la recherche identitaire se fait tous azimuts.

Avec le musée, moderne avatar de la médiévale alchimie, la Renaissance tente la transmutation de l'*avoir* en *être*. Aussi ce qu'elle offre à l'homme nouveau, à travers une expérience comme celle du Musée giovien, est-ce moins une galerie d'ancêtres qu'une galerie

des glaces et, de miroir en miroir, la mise en abîme de ce qu'il rêve d'être : un homme universel et tout-puissant.

Mais venons en à la peinture. Et plus précisément au portrait. Rappelons d'abord que fabriquer des images ressemblantes, cela paraît avoir été dans l'Antiquité la tâche privilégiée de la sculpture. Qu'il s'agisse de *statua* en pied ou de *signum* en buste, la sculpture seule trace le signe de ce qui est. C'est elle qui est vraiment *monumentale*, qui fixe les images dans les mémoires. Le portrait pictural, lui, a surtout une valeur religieuse, superstitieuse et familiale, comme en témoignent les noms qui le désignent, *imago* ou *simulacrum* -l'un et l'autre terme désignant également les fantômes, lémures et autres apparitions nocturnes-, comme en témoigne aussi l'existence d'un *jus imaginum*, droit des images qui autorise les patriciens à posséder dans leurs pénates une galerie d'ancêtres. Le portrait antique est l'objet d'un culte intime et lié à la mort : il est objet magique.

Dans l'art du portrait, le Moyen Age n'apporte rien à la Renaissance : les représentations de saints n'ont pas davantage les exigences du genre que les hagiographies celles de la biographie historique. Mais on sait combien la culture médiévale laisse peu de place à l'individu et combien sa préoccupation du salut éternel entrave toute recherche de renommée mondaine. Marquée par une volonté de retour au temporel, la Renaissance retrouve nécessairement l'individu et l'Histoire. Elle sera donc aussi renaissance du portrait. On verra dès le XIV^e siècle des peintres comme Jean van Eyck (La Vierge au chancelier Rolin) ou Hans Memling (Le Jugement dernier) faire intervenir dans une scène religieuse le donateur pour le premier, ou représenter les commanditaires sur les volets extérieurs d'un tryptique pour le second. Le développement de ces tentatives sera fulgurant et le portrait envahira bientôt tout l'espace du tableau au point de constituer un genre autonome auquel vont s'adonner tous les peintres des XV^e et XVI^e siècles. Ce double engouement, celui d'une classe dominante ivre de vivre pour sa propre image, comme celui des artistes pour un art nouveau, va permettre la conception puis la réalisation d'un projet tel que le Musée giovien.

Exemplum ou image narcissique, ou simple volonté de *connaître* l'autre en le *reconnaissant*, désormais tout le monde veut du portrait. Ainsi Frédéric d'Urbin charge-t-il le peintre flamand Juste de Gand d'orner sa bibliothèque de portraits de philosophes et de savants de l'Antiquité, mais aussi du Moyen Age et de la Renaissance. On retrouve d'ailleurs parmi ces noms des personnages qui figurent dans le Musée de Borgo Vico et auxquels Giovio consacra un *elogium*,

monographie en latin racontant et commentant leur vie et leurs oeuvres : Jean Scot, Albert le Grand, Saint Thomas d'Aquin, Dante, Pétrarque, le cardinal Bessarion ou Boèce. Plus tard, en 1540, Domenico Campagnuola peindra dans la bibliothèque de Padoue les portraits des Romains célèbres.

Or, et ceci nous intéresse tout particulièrement dans la perspective qui est la nôtre d'éclairer la naissance du projet giovien, un projet à la fois muséographique et littéraire, le phénomène ne se limite pas à la seule peinture : l'édition désormais s'en mêle. Ces galeries picturales, d'ailleurs, avaient déjà quelque chose à voir avec le livre et l'écrit puisqu'elles étaient réalisées dans des bibliothèques, comme si le lecteur de la Renaissance avait eu le sentiment de mieux saisir la pensée d'un auteur dès lors qu'en levant les yeux il pouvait voir l'*afresco* ou le tableau représentant ses traits.

Cette mode, qui nous représente en quelque sorte l'envers du projet giovien au commencement duquel fut l'image, s'étend dans l'édition contemporaine. Le public veut *voir* l'auteur et nul doute que l'auteur, s'il est vivant, prenne plaisir à se montrer. On constate un phénomène de même nature avec les autoportraits et l'apparition de la signature sur les oeuvres. Ainsi paraissent dès la fin du XVe des ouvrages agrémentés du portrait de l'auteur ou du traducteur.

On publie, d'autre part, des recueils de gravures accompagnées d'un texte souvent sommaire. Ce type de publications précède l'oeuvre de Giovio et la mode n'en sera pas passée après sa mort, comme l'atteste un des best-sellers du genre publié à Lyon en 1553 par Guillaume Rouillé et plusieurs fois réimprimé : le Prontuario de le medaglie de più illustri e fulgenti huomini e donne dal principio del Mondo insino al presente tempo, con le loro vite in compendio raccolte. La Renaissance raffole d'illustrations d'hommes illustres.

Or ce goût n'est pas toujours innocent. Il est frappant de constater que les protestations d'authenticité de ces images semble plus importante que leur *authenticité réelle* - si l'on ose dire. A la ressemblance se mêle une sorte de *faire semblance* dont un homme comme Machiavel a défini les règles en matière de renommée politique : "Il n'est donc pas nécessaire à un Prince d'avoir toutes les qualités dessus nommées, mais bien il faut qu'il paraisse les avoir. Et même, j'oserais bien dire que, s'il les a et qu'il les observe toujours, elles lui portent dommage ; mais, faisant bien semblant de les avoir, alors elles sont profitables." (Le Prince, 18). La renaissance de la civilisation et de l'individu est d'abord la naissance d'une civilisation de l'image, c'est-à-dire de la semblance, (le mot *sembianza* a parfois le sens de *portrait*), une civilisation où *faire semblant* suffit parfois à *faire semblance*.

Lorsque Paolo Giovio, homme de cour et d'Eglise, annaliste reconnu et acteur de l'histoire de son temps, commence à concevoir l'ensemble qui deviendra le Musée de Borgo Vico, le monde est en train de changer. En l'espace d'une cinquantaine d'années, qui correspondent grosso modo à l'élaboration du projet, puis à sa réalisation tant muséologique que littéraire, l'Européen triomphant du XVe siècle a vu ses certitudes pour le moins ébranlées.

La découverte en 1492 d'un nouvel hémisphère par Christophe Colomb, dont nous savons qu'elle retient l'attention de Giovio, et la rencontre avec ces peuples inconnus de bons puis de mauvais sauvages ont certes élargi le champ de la science et de la conscience humaines, mais le débat qui va s'ouvrir sur la question de l'esclavage, et dont se feront l'écho un Las Casas ou un Montaigne, ne tardera pas à délimiter sur ce champ nouveau sa parcelle de mauvaise conscience. Avec la Conquête, toute l'Europe se trouve engagée dans une aventure intellectuelle et militaire pleine d'exaltants dangers. Passionné d'histoire contemporaine, Paolo Giovio, auteur des Historiae sui temporis, entretiendra d'ailleurs une correspondance privée avec Hernan Cortès et s'informerera régulièrement des progrès de son entreprise - dans l'espoir, récompensé, de recevoir son portrait.

Lorsqu'en 1543 paraît le sixième livre du De Revolutionibus orbium coelestium de Nicolas Copernic, c'en est fini de la terre théologique située au centre de l'univers. Du point de vue de l'histoire des sciences en tout cas, car la querelle théologique commence qui va briser Galilée et conduire Giordano Bruno au bûcher. Plus grave encore est la crise religieuse qui aboutit à la Réforme et à ses rapides succès dans les royaumes du Nord. Du reste, il est à noter que, si Colomb et Cortès sont présents dans le Musée - et les Elogia -, aucun des savants ou théologiens réformateurs contemporains de notre évêque de Nocera n'y figure.

C'est donc dans une période de profondes remises en question que Giovio conçoit son Musée, et sans doute entrevoit-il là un moyen original de pallier la crise politique, intellectuelle et morale qui en découle. Contre le rationalisme triomphant du XVe siècle et devant tant de choses désormais inexplicables parce que trop diversement expliquées, ne remarque-t-on pas, d'ailleurs, un retour de ce que Eugenio Battisti a qualifié d'"antirenaissance", à savoir la sorcellerie et un regain d'engouement pour l'alchimie ? On peut se demander dès lors si l'entreprise de Giovio ne participe pas d'une volonté de refonder la culture humaniste en péril, de la refondre pour lui donner enfin une forme fixe, nécessairement idéale, et la faire atteindre ainsi à une sorte de classicisme.

En réunissant les portraits des philosophes et poètes disparus ou vivants, des artistes et des hommes politiques et de guerre, l'annaliste comasque veut donner à voir l'histoire du monde depuis l'Antiquité jusqu'à son temps. Débarrassée de la toute-puissance divine sur les événements terrestres, l'Histoire renoue avec la conception individualiste des historiens antiques : elle est la résultante de l'intervention des grands hommes dans leur temps. La référence reste Plutarque et ses Vies parallèles des hommes illustres. Giovio a du reste écrit des Vies, et c'est lui qui soufflera à Giorgio Vasari l'idée de composer un panorama de l'art italien par le truchement de la biographie.

Nous voici de retour à l'*exemplum*. Ce qui nous ramène à cette notion capitale dans la germination de l'idée de musée, c'est à la fois cette volonté d'asseoir la culture sur des piliers stables et la méthode historiographique choisie pour mener à bien la tâche et dont témoignent les Elogia, ces monographies accrochées sous les toiles. Pour les intellectuels de la Renaissance, l'Histoire n'est pas le lieu du transitoire, elle n'est pas ce qui *passé en se passant*, mais bien *ce*, et plus exactement *ceux* qui restent : une galerie de portraits exemplaires afin d'"enflammer les bons mortels par l'exemple et de les conduire aux vertus par l'émulation de la gloire." Rien de moins.

Mais qu'on ne se méprenne pas : avant d'en arriver à cette claire définition de son projet, il aura fallu à Giovio le dépêtrer du désordre des collections à la mode. On sait, en effet, que ce qui deviendra le Musée n'est au départ que "divertissement" d'homme de cour s'amusant à réunir des "antiquailles" (1). Le génie de Giovio, ses talents de polygraphe mis à part, est d'avoir su mettre de l'ordre, et conséquemment faire apparaître du sens, dans le fatras d'objets qui caractérise l'intérieur d'un gentilhomme de son temps.

Mais comment collecter les oeuvres : avec fièvre ou méthode ? Essayons de raconter les faits. En 1521, Giovio loge chez le cardinal Giuliano de Medici qui a mis un appartement à sa disposition. Il faut croire que les murs en sont vides et que ce vide fait horreur à notre courtisan. Lui revient alors cette singulière "*libido haud illaudabilis*", qu'il dit avoir depuis longtemps, ce "désir qu'on ne peut pas ne pas louer" de décorer les lieux. Dans une lettre du 28 août 1521, texte fondateur du Musée giovien, à Mario Equicola, secrétaire du marquis de Mantoue, il écrit :

"Il y a longtemps que s'est emparé de mon esprit le désir qu'on ne peut pas ne pas louer de décorer ma mercuriale et palladienne chambre à coucher des très véridiques images des hommes de lettres célèbres, afin d'enflammer les bons mortels par l'exemple et les conduire aux vertus par l'émulation de la gloire. Aussi, de petits

tableaux de chacun d'eux ayant été réalisés par les meilleurs artistes, ai-je, non sans effort, collecté leurs portraits, et en premier lieu ceux de Pontano, de la Mirandole, de Politien, de Ficin, d'Ermolao..."

A quand remonte ce fameux désir ? Difficile de répondre à cette question. Tout au plus peut-on rappeler qu'en 1521 Paolo Giovio a trente-huit ans ; que s'il n'est pas encore évêque, il est déjà un diplomate apprécié du Pape, dans la suite duquel il se trouve lors de la rencontre avec François 1er ; qu'à la suite de cette rencontre, il devient le protégé du roi de France, dont il reçoit une substantielle pension - qui sera supprimée plus tard par Henri II, mais il est vrai qu'entre temps notre homme a changé de politique et rejoint le parti de l'Empereur. Paolo Giovio est en somme un grand commis des Etats Pontificaux, un familier des princes, un écrivain déjà célèbre pour ses Historiae sui temporis. Un modèle d'humanisme et de courtoisie. Pour preuve, ces premiers portraits dont il s'entoure et qui figureront parmi les premières monographies des Elogia virorum litteris illustrium :

- Gioviano Pontano, poète, historien et homme d'Etat, " ... un homme né pour l'éloquence de quelque genre qu'elle fût..." ;

-Jean Pic de la Mirandole, "... d'une incomparable faconde dans la dispute comme dans l'écriture..." et Marsile Ficin, "... enflammé par l'amour de la divine philosophie..." , les deux figures dominantes du renouveau philosophique au XVe siècle ;

-Ange Politien, poète et historien, un des plus saisissants portraits littéraires de l'ensemble, "Il était de moeurs souvent dissolues... mais d'une vive intelligence..." ;

-Ermolao, "... immense était l'éclat de ta rayonnante intelligence..." , homme d'Etat, traducteur de Dioscoride et médecin, auquel il s'adresse comme à un ami.

On y trouve également Dante, Pétrarque, Boccace, l'Arétin, Savonarole. Dans cette chambre dédiée à Mercure, dieu de l'Eloquence, ambassadeur divin, et à Minerve, déesse des Sciences et des Arts, Giovio a réuni le panthéon de la culture humaniste. Le Musée va grandir autour de ce noyau d'écrivains célèbres, "clari in litteris viri", tous engagés dans le débat intellectuel, mais aussi souvent dans l'action politique. Ces hommes dont il s'entoure appartiennent à une même *sodalitas*, ils forment une corporation de camarades. Camarades au sens étymologique, puisqu'ils partagent sa chambre. L'image qu'ils lui renvoient est, à coup sûr, celle dans laquelle Giovio rêve de se reconnaître. Certes, il insiste bien sur leur valeur d'exemples, mais on ne peut s'empêcher d'entendre dans cette première galerie l'écho d'une passion narcissique, -d'ailleurs

immédiatement nommée et ainsi conjurée par l'étrange formulation initiale qui sonne comme une dénégation : "... libido haud illaudabilis..."

C'est donc l'amour de la littérature et la révérence que lui inspirent ses prédécesseurs immédiats, qui vont faire de Giovio un amateur de peinture, jusqu'à devenir un collecteur maniaque de toiles.

Une double exigence va commander ses recherches : il lui faut des "verissimae imagines" réalisées par de "dignissimi artifices". Or il ne faut pas voir dans ces superlatifs une affectation de style propre au genre épistolaire, ils expriment aussi un idéal complexe et caractéristique de l'époque, fait d'authenticité historique et de qualité artistique ; la qualité étant le garant de cette authenticité, qui revient à saisir la nature telle quelle et dont l'art pictural de cette charnière entre le XVe et le XVIe siècles fait une de ses visées essentielles. Pour bien comprendre la démarche de Giovio, il faut se souvenir que la peinture est alors non pas tant un art au sens où nous l'entendons, mais plutôt une des formes que prend la recherche intellectuelle, une des voies vers la vérité. A ce titre Léonard est formel : "Qui déprécie la peinture, n'aime pas la philosophie." Or Giovio aimait la philosophie.

Dès l'année suivante, la collection s'agrandit, se diversifie, prend forme : on y voit, par exemple, paraître les premiers portraits d'hommes d'armes et de princes, comme l'atteste cette lettre du 18 mars 1522, à Matteo Giberti, secrétaire du cardinal de Médicis :

"Je voudrais de M. Raffaello de' Medici, par l'efficace entremise de V. S. un portrait sur toile de l'Impériale Majesté, grandeur nature, et qui fût plus ressemblant que votre Cardinal de cire fait pour les Converties. V. S. sait que ces portraits-là me font défaut, et je vous prie de faire en sorte qu'il ne soit pas moins beau que celui du roi de France, lequel m'a promis de m'envoyer le Cardinal de Lorraine."

Outre l'exigence qualitative, on perçoit, dès cette époque, une volonté de diversifier la collection tout en respectant des proportions, comme si l'ouverture d'un nouveau département, ici les têtes couronnées, s'accompagnait toujours du souci de ne pas déséquilibrer l'ensemble.

Pourtant, l'idée d'exposer cet ensemble dans un lieu réservé à cet usage ne paraît pas encore s'être imposée à Giovio. Pendant plus d'une dizaine d'années, les tableaux seront répartis entre les résidences romaine et florentine. Giovio voyage beaucoup, fréquente les grandes cours italiennes et étrangères, recevra l'évêché de Nocera et parvient bientôt au faîte de sa carrière. En 1531, il acquiert la propriété de Borgo Vico. Jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant plus de trente années, il ne cessera de solliciter des toiles auprès des peintres et des princes.

Dans l'"Ordre des images" qui précède les Elogia des hommes de lettres, Giovio évoque "les portraits... qu'avec un acharnement tenace et une curiosité très dispendieuse et pour cette raison presque démente nous avons fait rechercher quasiment dans le monde entier et avons destinés au Musée..." On remarquera que Giovio est tout à fait conscient que son oeuvre est une folie qui risque de le ruiner. Soit; mais il apparaît clairement, à la lecture de la correspondance, que la sollicitation bien plus que l'achat fut le mode majeur de rassemblement des oeuvres. Une sollicitation infatigable, un âpre marchandage bien souvent, à la limite de l'extorsion parfois. On peut aller jusqu'à dire que dès l'instant où Giovio est tombé sous l'empire de la "libido exornandi", c'est tout son réseau de relations artistiques, intellectuelles et, ce qui est le plus étonnant : politiques, qu'il transforme en un très efficace circuit d'approvisionnement.

- Voici quelques-uns des tableaux obtenus des artistes mêmes avant 1531 : Andrea d'Oria du Bronzino ; Daniello Barbaro, le doge Andrea Gritti, Ippolito de' Medici en costume hongrois de Titien ; l'autoportrait de Michel-Ange. Son ami Vasari réalisera un portrait de Giovio, mais n'en sera pas quitte pour autant. Afin d'obtenir ceux de Cino da Pistoia et de Guittone d'Arezzo ainsi qu'un autoportrait, il lui enverra jusqu'à onze lettres entre décembre 1546 et janvier 1548 !

Mais les peintres ne sont pas les seuls à être rappelés à l'ordre. Dans une lettre du 26 février 1544, voici comment il s'adresse au marquis del Vasto :

"Parce qu'il y a trois ans que V.S. me promet de me faire parvenir le portrait de madame la Marquise, il me semble que sa promesse laisse s'écouler le temps avec son obligation. J'avoue me plaindre d'elle, parce qu'ayant un Mithridate et un Périclès tellement inanimés, le souffle céleste leur viendra quand ils poseront les yeux sur le portrait de madame la Marquise, le roi du Pont croyant voir son Hypsicratie et le Chevalier athénien son Aspasia. Que V. E. veuille bien ne me désobliger aucunement, sans quoi j'enlèverai votre portrait du voisinage et de la comparaison d'avec Scipion l'Africain et Pyrrhus d'Epire."

On remarquera le mélange de flatterie et de menaces, la liberté du ton et du style, et plus encore la hâte, presque l'angoisse, née du sentiment que le temps passe et que l'oeuvre, le Musée, reste inachevée. On saisit bien dans ce passage comment se construit idéalement dans l'esprit de Giovio l'agencement d'une salle. On pourrait déceler aussi une trace de mégalomanie dans cette façon cavalière de jongler avec les têtes fameuses. Or c'est bien sur un chantage à la renommée que se termine l'épître. Le Musée giovien est en train de devenir plus qu'une mode, une consécration quasi officielle de la célébrité.

Ce succès a évidemment facilité la collecte des oeuvres : désormais l'immortalité devient la principale monnaie d'échange. Mais il reste néanmoins des rebelles avec qui Giovio n'hésite pas à marchander. Au cardinal de Guise, en échange des portraits du Père François de Lorraine et du Grand Connétable de France, il promet "... deux riches éloges dans le très joyeux livre des images du Musée. " Les Elogia servent donc de monnaie d'échange ; ils font partie intégrante des moyens utilisés par Giovio pour constituer son Musée.

Dispersées entre les résidences de Rome et de Florence, les toiles obtenues avec cette patience acharnée ne constituèrent jusqu'en 1531 qu'une collection privée, une sorte de musée épars qui n'avait de totalité que dans l'imaginaire de Giovio. L'acquisition de la propriété de Borgo Vico allait en faire bientôt un musée à part entière.

C'est dans une lettre du 1er mars 1531, à Francesco II Sforza, duc de Milan, qu'il est fait allusion pour la première fois à cette acquisition : "Je vais maintenant faire acheter un très bel emplacement, qui n'est qu'à un mille de Côme, qui coûte mille deux cents écus."

Mais ce n'est qu'en 1536 qu'il semble falloir faire remonter la mise en chantier de la villa au bord du lac. On sait, par une lettre au cardinal del Monte du 28 janvier 1538, qu'à cette date les travaux sont encore en cours et qu'il s'agit bien, désormais, de bâtir un musée : "... et je fais un très jovial édifice juste au bord du lac, dédié au Génie et aux Muses. Mais je ne le fais pas totalement à mes frais, parce que j'espère trouver quelque trio de mécènes qui m'aide. C'est exactement sur le lieu et le site célébrés par Pline dans ses lettres... "

Le testament de Giovio indiquera que le Musée a été construit et fourni grâce aux dons d'Alfonso d'Avalos, marquis del Vasto, de Francesco Sforza, de François, roi de France et de son fils Henri, du duc Côme, du duc d'Albe, du cardinal Mendoza et de bien d'autres. Autant dire que les espérances de mécénat furent comblées.

Il semble bien, pourtant, que cette acquisition n'ait pas été dictée par la seule volonté de réunir la collection dans un lieu unique et ouvert aux visiteurs. D'autres motivations, à la fois personnelles, politiques et culturelles, ont présidé à l'installation du prélat sur les bords du lac de Côme.

Il y a d'abord le désir d'un homme approchant la cinquantaine, qui a beaucoup voyagé, appris, oeuvré, de revenir dans sa région natale et de mettre son talent et son autorité à son service. Giovio sait que Charles Quint a l'intention de réorganiser administrativement son empire et de faire de certaines villes "des pôles périphériques du pouvoir central"(2), aussi nourrit-il tout naturellement cette ambition pour sa ville d'origine. La constitution du Musée participe de cet

effort pour donner à Côme un monument capable de lui conférer le rayonnement culturel qui retiendra l'attention du souverain.

Mais cet intellectuel préoccupé du développement politique et culturel de sa région est avant tout un humaniste. Et il est à ce titre l'héritier nostalgique des moeurs de l'Antiquité. Or si les princes de la Renaissance ont été les premiers à renouer avec l'usage des villas à l'antique où goûter l'*otium* et les beautés de la Nature, la mode s'en est très largement répandue auprès des hommes d'affaires et des lettrés. (3) Dans l'esprit de Giovio le *musaeum* se confond avec la *villa*. Il n'est pour s'en convaincre que de relire la lettre du 29 août 1539 à monseigneur Nicolas Renzi :

"Je fais travailler au Musée, et j'en profite à chaque voyage, car on y trouve des vins très délicats, des poissons admirables, des figues divines et un climat plaisant."

Il s'agira d'une propriété splendide et l'on peut comprendre la légitime fierté qui anime encore son propriétaire lorsqu'il rédige la "Musaei ioviani descriptio", cette manière de préface à l'*editio princeps* des *Elogia* de 1546. Or, c'est en grande partie l'amour de cette villa qui va décider de sa transformation en musée. L'année même de son acquisition, Giovio y fait acheminer "deux chariots chargés de gentilleses pour orner la maison." En 1535, redoutant une nouvelle offensive de l'Empereur et les désordres qui en découleraient, il écrit à Rodolfo Pio de Carpi, évêque de Faenza et Nonce apostolique, dans une lettre du 12 janvier : "... à cause de ces craintes, j'ai hâte d'envoyer à Côme des portraits d'après nature, car qui chevauche la selle basse ne se rompt pas le cou."

On voit que le Musée se constitue également pour des raisons de sauvegarde immédiate des oeuvres. Ce n'est pas seulement la postérité que l'on vise, mais tout aussi bien les incertitudes du présent que l'on redoute. On sent là toute l'ambiguïté du projet muséologique : il ne s'agit pas seulement d'assurer l'immortalité des oeuvres en les montrant, ni seulement de les faire échapper au temps en les entreposant dans ce lieu anhistorique qu'est par essence tout musée ; il peut s'agir également, dans un moment de crise, de les soustraire à l'Histoire et à sa violence. Le Musée giovien naît aussi de cette volonté, *haud illaudabilis*, de sauver des chefs-d'oeuvres en péril.

Et voici comment passer de la dispersion à la pérennité. En 1543, Giovio confie qu'il est à court d'argent, "ayant vidé les bourses à acheter des choses louables et à entretenir les maîtres à l'achèvement du Musée, dont [il a] fourni les neuf dixièmes." Combien de portraits représentent ces neuf dixièmes ? Le seul inventaire que l'on possède est celui que constituent, indirectement, les *Elogia*, la correspondance

et des témoignages de contemporains comme celui de Vasari dans ses Vite. A la mort de Giovio, en décembre 1552, on peut raisonnablement évaluer le fonds à quelques quatre cents toiles. En une trentaine d'années de recherches, cela équivaut à l'obtention d'une toile par mois : pour un simple particulier, la moyenne est impressionnante, spectaculaire.

Ce premier vrai musée, privé mais ouvert aux invités, est l'oeuvre d'un homme conscient de l'importance de son travail, qui finit sa vie dans la crainte que ses collections soient dispersées et l'amertume de qui s'est adonné, sa vie durant, à une tâche qu'il sent par essence impossible à terminer.

Aussi, dans une lettre de novembre 1550, constatant qu'il n'a plus les moyens d'embellir son oeuvre, s'avoue-t-il vaincu pour la première fois : "... en fait, je ne construis plus, par manque de picotin, et je vais apaisant la frénésie du caprice de faire les choses grandes et belles..."

Puisqu'on ne peut plus construire, il faut continuer d'écrire, et publier. Les Elogia participent de ce désir de pérenniser le Musée en le faisant connaître. Aussi Giovio souhaite-t-il vivement qu'en regard des textes soient reproduits les portraits. Il s'en ouvre en ces termes à son ami Doni, dès 1548 :

"... et Dieu fasse qu'on puisse graver les images que j'ai au Musée, ou au moins celles des hommes de guerre fameux dont j'ai commencé à faire les Eloges, qui seront bientôt sous presse. Je ne désirerais rien d'autre sinon qu'on pût imprimer leurs images un peu plus grandettes que les médailles antiques, et les aider ensuite de quelques couleurs, pour plus de dignité."

L'édition florentine de 1551 paraîtra sans "le luxe des figures colorées", mais sous un titre qui renvoie expressément au Musée de Borgo Vico : Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita quae apud Musaeum spectantur.

Le 4 août 1552, à quelques mois de sa mort, il rédige ainsi son testament :

" Paolo Giovio a confié à Giulio, né de son frère Benedicto, la conservation de la dignité de la maison giovienne, et en particulier le soin de conserver le Musée, qui est construit à Borgo Vico. (...) ainsi afin que d'aucune façon il n'ôte les ornements de leur place, ni qu'il soit permis à quiconque de les vendre, pace ce qu'il [Giovio] a voulu qu'ils fussent conservés dans la dite maison giovienne."

Le texte est clair et sans appel : la dignité du conservateur, c'est la conservation du Musée. Cependant, à peine deux générations plus tard, en 1613, la villa est vendue par les héritiers et les tableaux partagés entre eux. L'année suivante, les bâtiments du Musée sont

détruits. Une quarantaine de toiles se trouvent encore au Musée historique de la ville de Côme.

Est-ce à dire que l'oeuvre de Paolo Giovio n'eut pas de postérité immédiate ? Point du tout. Dès 1552 paraît à Paris une édition des Elogia illustrée. Mais surtout, de 1575 à 1577, l'éditeur bâlois Pierre Perna publie l'essentiel du Musée giovien gravé sur bois d'après copies réalisées sur place, accompagné des éloges. C'est l'édition à laquelle le Musée doit sa renommée internationale. Ainsi, de 1576 à 1579, l'archiduc d'Autriche Ferdinand fera-t-il copier la collection pour son cabinet d'Histoire de château d'Ambras.

Mais il y eut plus important. Dès la mort de Giovio, et ce jusqu'en 1568, le duc Côme 1er de Médicis entretient dans la villa le peintre Cristoforo dell'Altissimo qui copiera plus de deux cent quatre-vingts toiles pour le Museo mediceo. Or ce fonds est celui qui deviendra bientôt, sous le règne du duc François, la Galerie des Offices de Florence. Ce qui place Paolo Giovio à l'origine de ce qui est encore aujourd'hui un des plus grands musées du monde.

Impossible donc d'ignorer le rôle fondateur de Paolo Giovio dans l'invention de ce lieu qui, alliant l'Art et l'Histoire, définit la culture comme une mise en ordre et en images de la mémoire : le musée.

Impossible également d'ignorer l'aventure intellectuelle et esthétique d'un homme qui fit mentir sa devise, *Fato prudentia minor*, lorsque consacrant ses dernières forces à la rédaction des Elogia, il souhaitait qu'ils lui fussent "instrument de vivre après la mort". Ainsi en fut-il et le destin se conforma à ce qu'il avait prévu.

Ce qui est, à n'en pas douter, la marque des visionnaires.

THIERRY FERRARO
Professeur de lettres classiques
Vincennes, septembre 1992.

(1) Rosanna Pavoni, *Le Collezioni Giovio, le immagini e la storia*, in Catalogue de l'Exposition, Como, 1983.

(2) *Ibidem*.

(3) Renzo Meregazzi, *Pauli Iovii opera*, tomus VIII, Roma, Istituto Poligrafico dello Sato, 1972, p.2.