

MARIE-JOSEPH BERTINI

Vedute

« On a beau dire ce qu'on voit,
ce qu'on voit ne loge pas dans ce qu'on dit »

M. Foucault

L'histoire de l'art abrite des images plus *savantes* que d'autres, en charge d'une double pédagogie : celle du modèle et celle du témoignage. Nos philosophies seraient avisées d'en dresser l'inventaire iconique, en particulier pour cette peinture où se mettent en place les outils de la raison moderne. Comme notre fin de XX^e siècle, le XVIII^e est en crise : tous deux écartelés entre tradition (temps circulaire) et modernité (temps linéaire), continuité et rupture. Dans ce contexte, l'enjeu de la représentation est crucial. Les *Galleries de vues*¹ de la Rome antique, peint par Giovanni Paolo Pannini en 1758, appartiennent à cette catégorie d'images qui élaborent une grammaire des formes, où se structure le langage de la modernité.

1. *Vedute* en italien.

Giovanni Paolo Pannini,
Les Galleries de vues de la Rome antique,
1758. Musée du Louvre © RMN.

Le tableau fonctionne à première vue comme un espace d'exposition des œuvres innombrables de l'artiste, une sorte de musée imaginaire doublé d'un méta-musée – représentation de représentations emboîtées les unes dans les autres avec une extrême ingéniosité. Frappé par l'abondance des signes disséminés dans un savant désordre, le regard se perd dans un pêle-mêle inattendu d'objets : peintures de monuments et de ruines antiques couvrant les murs jusqu'aux cimaises, exécutées avec une rigueur presque photographique dans le rendu des proportions et des détails, Hercules au repos, matrones placides, nymphes et vasques alternées, gladiateurs, Apollon du Belvédère, Antinoüs, Laocoon, sarcophages béants, chapiteaux de colonnes renversées, anges-atlantes, livres, tentures, tapis et brocarts... procurent une sensation de profusion désordonnée, qui tient autant du bric-à-brac que du musée édifiant.

Comment une convention esthétique telle que celle des *vedute* put-elle influencer la sensibilité moderne, en favorisant l'émergence de catégories tendant vers l'universalité : le goût du passé comme trace, le patrimoine et la conservation, la nostalgie romantique, l'Histoire comme récit et méthode ?

Une lecture sensorielle du monde

La réalisation des *Galerias de vues* correspond à un mouvement initié quelques années plus tôt. Le XVIII^e siècle tout entier vibre au rythme du fameux voyage d'Italie promu par ces Anglais qui, de Rome à Naples, en passant par Florence et Venise, y voient le point d'orgue d'une éducation achevée. La *veduta* fait alors l'objet d'un engouement qui la place au premier plan d'un dispositif culturel instituant simultanément la naissance du tourisme, d'un nouveau mode d'éducation et d'une circulation codifiée. Les vedutistes scénarisent ce monde dont on fait le « tour » pour la première fois ². Signe perceptible de décadence, la *touristification* frappe plus particulièrement la République de Venise, sur-représentée, réduite à l'état de décor. Copiée à des milliers d'exemplaires, elle peut disparaître du monde réel en 1797, date du renversement de la vieille République par Bonaparte. Que sont alors les *vedute*, ces petits tableaux boudés par les Vénitiens qui n'y reconnaissent pas leur ville déchue, déclinée en marchandise destinée à l'exportation ? Il faudra bien du talent à Canaletto, Guardi ou Bellotto pour hisser les *vedute* au rang d'un genre, sinon majeur, du moins plus noble qu'il n'y paraît.

La force de la *veduta* est liée à l'humilité de certains artistes qui consentent à peindre sur de petits formats choisis pour leur encombrement mini-

2. L'Angleterre lance la mode du Grand Tour, voyage initiatique dont le roman d'apprentissage est le pendant littéraire.

mal en voyage – par exemple sur des éventails. Or le rôle de ces souvenirs de voyage dans l’imaginaire collectif est inversement proportionnel à leur dimension : en émerge le désir d’une Italie idéale dont le voyageur cherche les secrètes correspondances avec le pays réel, et à laquelle on est initié comme aux mystères d’Eleusis. Les touristes s’arrachent cette Italie *védutée* par Pannini et ses pairs. La *veduta* fonctionne sur le registre de l’émotion, partagée entre la surprise et le ravissement, piquée par l’anecdotique et le pittoresque. Vision et sensibilité s’articulent en une unité esthétique légitimant une lecture sensorielle du monde, que les philosophes empiristes – de Condillac à Maine de Biran – et les romantiques s’emploieront à développer tout au long du XVIII^e siècle et après. Ailleurs, à Rome surtout, la *veduta* va inaugurer les valeurs fondatrices de la modernité.

L’invention du passé

Omniprésente dans les *Galeriès de vues*, la référence à l’Antiquité, redécouverte – ou plutôt recréée – par les Lumières, sature le champ culturel du XVIII^e siècle. Capitale mondiale de la Renaissance, Rome inspire les peintres et les sculpteurs, mais aussi les poètes comme du Bellay qui, de retour de pèlerinage dans la ville qui n’est pas encore éternelle, célébrera le spectacle de ces ruines grandioses³. Le mouvement s’amorce avec la publication des livres de Vitruve, et les fouilles systématiques des sites antiques ordonnées par Jules II. Deux siècles plus tard, en 1719, les fouilles d’Herculanum et de Pompéi mettent au jour quantité d’objets aussitôt pillés pour venir étoffer les collections privées. Peu à peu s’impose dans les esprits la représentation codifiée d’une Italie *alma mater*, source d’un commun passé glorieux. Au-delà des contingences historiques et des particularismes culturels, Rome redevient ce centre civilisateur où se forment les conditions d’une nouvelle unité.

Les *Galeriès de vues* témoignent de ce moment précis où s’opère le principal legs des Lumières à la modernité. Le déploiement de la Raison critique accompagne le recul des religions et des dogmes, mais se heurte à l’exigence de transcendance de sa propre idéalité régulatrice. L’Antiquité, exemplarisée par l’art, vient remplir de ses vertus archétypiques le vide créé par les ébranlements du sacré. De sorte que les Lumières ne se contentent pas d’inventer le passé : elles le hissent à un niveau transcendantal, d’où il continue depuis d’organiser l’économie culturelle des sociétés modernes. Plus que par un hypothétique effet de seuil, ou par une crainte excessive de l’avenir,

3. Cf. *Les Antiquités de Rome*, recueil de sonnets publiés avec *Regrets*, 1558.

l'obsession commémorative de notre fin de siècle est commandée par cette sacralisation d'un passé, dont la verticalité se substitue à *l'imperium* déchu de l'Église et de la monarchie. L'esthétique des Lumières répond ainsi en écho à l'esthétique platonicienne : celle d'un idéal intelligible, dérobé aux atteintes du sensible, fondant en droit un monde « ontologiquement supérieur »⁴. L'Antiquité devient le substrat d'un ordre imaginaire sur lequel se détache la double pédagogie du modèle et du témoignage.

Une métaphysique des ruines

Les *Galleries de vues* participent activement à l'émergence de cette polychronie engendrée par le besoin de vivre plusieurs époques à la fois. Le passé sert de refuge aux rêves d'un ailleurs virginal, auréolé des vertus qui font cruellement défaut au présent. Le surgissement du passé dans l'espace de la représentation engendre une nouvelle sensibilité, articulée autour de la nostalgie et du regret. L'individu moderne découvre au creux de lui-même « des couches silencieuses qui sont, pour ainsi dire, spontanément complice des époques révolues. L'examen du passé se double ainsi de la découverte d'une intimité enfouie⁵ ». La lecture de l'image s'apparente à un exercice spirituel par le truchement duquel la conscience du sujet se saisit du même coup du temps universel et de son *tempus* singulier.

Ce mouvement est amplifié par les choix qui s'opèrent alors dans les modalités de représentation de l'Antiquité. C'est sous la forme de la ruine, de la trace et du vestige que le passé se donne à voir. Le tableau de Pannini fonctionne comme une tentative de restauration et de totalisation d'un passé fragmentaire, qui érige la perte en emblème d'une plénitude disparue. La peinture des ruines désigne en creux une réalité enfuie, un avoir-été qui nous signifie que « l'absent est aussi la forme présente de l'origine⁶ ». Elle est une allégorie de la distance et de la proximité, de la transcendance et de l'immanence. La récurrence des ruines dans l'imaginaire des Lumières commande la relation qui s'instaure entre un ailleurs-jadis – surévalué – et un ici-maintenant – privé de dignité symbolique. L'esthétique de la ruine capte le rayonnement du passé dans une pérennité amoindrie, qui témoigne de sa capacité de résistance. En sorte que son évocation active ce sentiment contradictoire de contingence et de permanence qui est le propre de la condition humaine.

La rhétorique discursive des Lumières se double d'une rhétorique de l'image, dont le tableau de Pannini offre un morceau de bravoure. Au centre d'un pro-

4. Cf. Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement*, Gallimard, 1996, p. 371.
5. *Ibid.*, p. 21.
6. Michel de Certeau, *L'écriture de l'Histoire*, Gallimard, p. 60.

cessus autoréférentiel, l'image tient un triple discours sur ses propres modalités de représentation, sur la façon dont elle donne à voir le temps et sur la manière dont elle stimule le sentiment de la durée. Deux temporalités se répondent dans ce tableau, qui passe du quotidien à l'éternel comme d'un plan à un autre. Prise en exemple et à témoin, l'Antiquité définit un horizon d'idéalité qui intronise le passé en modèle de l'action et en référence esthétique. La véritable correspondance s'établit moins ici entre le passé et le présent qu'entre le passé et l'avenir, sommé de restaurer la grandeur antique, foyer de la civilisation et du progrès. L'image nous invite à nous régler sur le passé au moyen de l'art (c'est le style *all'antico*) et de la morale, en redécouvrant la *virtu* antique louangée hier au théâtre par Corneille et Racine. En ce sens, l'art devient lui-même une éthique érigée sur le mémorable et la continuité. Pour Diderot, l'art est affaire de transmission des valeurs morales indexées sur la tradition du Beau. Le souvenir du passé est actualisé par l'image d'une romanité vertueuse, qui projette une unité imaginaire où chacun est appelé à communier.

Le XVIII^e siècle peint la ruine comme une allégorie de la vanité de toute chose, soumise par le temps à la dégradation et à la fragmentation. Les artistes et leur public hissent les ruines au rang de modèles ordonnant un cadre d'interprétation général mais contradictoire : elles expriment l'empire souverain du temps, mais aussi son abolition dans le modèle, cet invariant universel qui exhibe les stigmates de son passage pour mieux le réfuter.

La scénarisation des ruines favorise une lecture émotionnelle du passé⁷, dont la conséquence sur le devenir concret des monuments est loin d'être négligeable. En ouvrant la voie à un romantisme mobilisé par les impératifs de la conservation, elle participe directement à la sauvegarde des monuments en péril. Le tableau de Pannini contribue à l'avènement d'un *modus essendi* préromantique, caractérisé par un désir d'héroïsation de l'individu exhorté à s'élever au-dessus de lui-même. La mélancolie romantique s'emparera de l'esthétique des ruines, dans lesquelles elle verra l'illustration de la difficulté de persévérer dans son être et la métaphore d'une vacuité originare.

7. Diderot confiera volontiers les sentiments nostalgiques qu'éveillent les ruines dans son âme.

Conscience historique et conscience optique

C'est cette Italie matricielle, ce *matrimoine*, que la Révolution métamorphose en patrimoine d'une humanité rassemblée pour les besoins de la cause dans un même lignage. L'idéologie du patrimoine – entendu comme espace de ré-

férences commun, unité originaire mythique – naît du vandalisme révolutionnaire, qui dans un même mouvement, détruit et conserve. Ainsi la structure muséale est chargée de matérialiser la réconciliation entre les Français, et la fiction d'un passé réinventé pour la circonstance. Celui-ci est le produit d'une réappropriation symbolique par laquelle les ennemis d'hier, leurs valeurs, leurs biens, leurs monuments, leurs rituels deviennent *héritage*, « inestimable objet de la transmission ⁸ ». Raison critique et conservation sont issues du même soubresaut de l'Histoire, comme le montre l'*Aufhebung* de la phénoménologie hégélienne : le conservé est d'abord le dépassé, ce qui n'a plus *lieu d'être*, et auquel est attribué un lieu universel, coupé de son *oikos* originel, de son biotope ⁹.

L'image rend perceptible l'idée d'universalité qui est le bien suprême de la Révolution. C'est en contemplant les signes de l'entropie et de la déliquescence que la Raison moderne appréhende les catégories de l'intemporel et de l'universel. Le spectacle des ruines acclimate l'esprit à l'idée de ce qui ne passe pas dans ce qui passe, à l'idée d'un toujours-présent du passé. Dégagée des contingences et de la simple chronique des événements, la philosophie des Lumières cherche les lois générales du devenir, les invariants structuraux qui aménagent le passage de l'historicité vers l'Histoire. L'œil, « organe historique ¹⁰ », joue un rôle essentiel dans ce double accès vers l'universel à travers l'accident, et vers l'intemporel à travers les outrages du temps. Le tableau de Pannini est une allégorie de l'Histoire dont il partage la même structure en panneaux articulés par une trajectoire. Michel de Certeau parle de l'historiographie comme d'une « galerie » qui organise le rapport entre un espace et un parcours ¹¹. De fait, il existe de secrètes affinités entre les lois de la perspective, qui permet à l'esprit d'appréhender le monde et de l'interpréter ¹², et l'Histoire conçue comme mise en perspective. Ce tableau – comme celui qui le regarde – « n'est pas seulement dans l'Histoire, mais il porte en lui l'Histoire qu'il explore ¹³ ». Le multiplicateur historique de la durée est l'une des explications de la pensée des Lumières et « la plus importante mutation esthétique du XVIII^e siècle, celle des années 1750, [est] indissociable d'un nouveau regard sur l'antique, d'une promotion de la conscience historique ¹⁴ ».

En ce sens l'Histoire apparaît en premier lieu comme une catégorie esthétique : elle émerge des conditions de représentation d'un passé dramatisé par la perspective et les contraintes stylistiques de l'image. La conscience historique est d'abord une conscience optique. En cela l'Histoire tient moins de la science que de l'art : elle est un artefact adossé

collections royales en trois institutions majeures : le musée des Arts au Louvre (1793), le Muséum d'histoire naturelle (1794) et le musée des Sciences et des Techniques (1795). La Révolution nationalise l'Antiquité classique et, ce faisant, transfigure la patrie française en Rome moderne, phare des civilisations nouvelles.

10. Cf. Francis Haskell, *L'historien et les images*, Callimard, 1995.

11. *L'écriture de l'Histoire*, op. cit. p. 118.

12. Cf. Cassirer, *Philosophie des formes symboliques*, 1923-1929.

13. Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'Histoire*, Callimard, 1938, p. 59.

14. Pierre Chaunu, *La Civilisation de l'Europe des Lumières*, Flammarion, 1982, p. 311.

8. Cf. Pierre Legendre, *L'inestimable Objet de la transmission*, Fayard, 1985.

9. Le siècle des Lumières est celui de la promotion des musées dans les capitales européennes. En France, c'est la Convention qui rassemblera les

à l'illusion et au trompe-l'œil. C'est cette Histoire aménagée par et pour le regard que le XIX^e siècle, par la voix de Michelet et d'Augustin Thierry, parachève en œuvre d'art : imagée, lyrique, dramatique, l'Histoire se fait roman. L'écriture de l'Histoire chez Michelet proclame le primat de l'image sur le signe : sa prose surchargée de métaphores saisissantes, syncopée, haletante, jonchée de points d'exclamation et d'interrogation, restitue cette lecture émotionnelle du monde engendrée par l'image.

Coda

Le vertige qui saisit le spectateur à la contemplation des *Galerias de vues de la Rome antique* joue sur plusieurs registres. Celui de l'énumération, de l'autocitation, de la scansion des perspectives alternées, chargées d'annoncer que le destin de l'art n'est pas de dire le réel mais de l'exalter, de l'exténuier dans l'opulence des signes. Celui d'un dispositif technique et symbolique complexe, où la représentation est sommée de se réfléchir dans son opération, en même temps que dans sa référence aux signes et aux valeurs d'un siècle¹⁵.

Support précieux d'une archéologie de la sensibilité moderne, cette toile est infiniment plus proche de nous que la date de sa facture ne le laisserait supposer. Entre monstration (le tableau comme espace global de la représentation) et démonstration (le schème de la représentation de représentations), elle réalise une performance picturale, au sens pragmatique du terme : elle accomplit ce qu'elle montre au moment même où elle le montre. Cette juxtaposition d'images qui se répondent sans se voir, et dont la combinaison dans l'espace du regard libère une nouvelle *Weltanschauung*, une autre perception du monde, symbolise l'acte de naissance du patrimoine dans la modernité.

15. Cf. Jean Starobinsky, 1789. *Les Emblèmes de la Raison*, Flammarion, 1979. Lire aussi *L'Invention de la liberté*, Genève, Skira, 1964.

Marie-Joseph Bertini est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Nice-Sophia Antipolis et chercheur au CREA.