



VOIE GÉNÉRALE

2^{DE}

1^{RE}

T^{LE}

Histoire des arts

ENSEIGNEMENT

SPÉCIALITÉ

VOYAGES D'ARTISTES EN ITALIE QUESTION LIMITATIVE FICHE N°4 : VISION : RELATIONS ET TRANSPOSITION D'UN RESSOURCEMENT

Plan

Fiche n°1 : Introduction : L'épreuve du ressourcement

Fiche n°2 : Révélation : horizons et conditions d'un choc

- Précédents et enjeux du voyage
- Conditions du transit et des séjours
- Formes du séjour et profils des voyageurs

Fiche n°3 : Absorption : les champs d'une expérience sensible

- De la Rome transportée à la révélation pittoresque
- L'architecture, écrin de l'intégration symphonique
- Les musiciens au défi du temple de la musique

Fiche n°4 : Vision : relations et transposition d'un ressourcement

- Un pèlerinage esthétique, voyages d'écrivains
- Reportages photographiques et documentaires
- Restitutions et transpositions cinématographiques

Fiche n°5 : Incursion : la création de l'Académie de France à Rome

- Une mission complexe
- Un creuset cosmopolite
- Rigorisme et résistances

Vision : relations et transposition d'un ressourcement

Le choc de révélation continue que rapportent les témoignages des artistes peintres, sculpteurs, architectes et musiciens, même s'il induit parfois une forme d'effroi ou de mélancolie face à l'inimaginable richesse de l'art et du patrimoine italiens, est devenu avec le temps une expérience recherchée, qui a généré une esthétique propre. À cet égard, les écrivains ont contribué de façon déterminante à la description de ce sentiment de fascination mêlé d'inquiétude, parfois de malaise, face au spectacle d'un univers antique déchu mais sans cesse renaissant, dont les vestiges inspiraient certes une forme de tristesse mais aussi le défi de rivaliser avec la grandeur passée.

Un pèlerinage esthétique, voyages d'écrivains

Cette conviction que l'Italie était le lieu d'élection pour redonner à son inspiration une pureté juste et vraie s'est progressivement développée dans le genre épistolaire (président de Brosses, *Lettres d'Italie*, 1739-40) dans celui du journal (Michel de Montaigne, 1580-81¹) et des mémoires intimes (Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* pour le séjour de 1743-44²), après la poésie (Joachim du Bellay, *Les Antiquités de Rome*, 1558) et avant le roman (Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, 1807). Bien entendu, les artistes, comme nous l'avons vu avec J.-C. Mannlich et G. Moreau, apportent dès le XVIII^e siècle leur contribution à cet ensemble de sources essentielles, y compris les femmes, ce qu'atteste le passionnant journal de voyage de Stéphanie de Virieu³.

Le ravissement de la découverte d'un univers conçu à la fois comme familier quant à l'Antiquité et exotique quant à l'Italie moderne n'empêche pas les déceptions, mais ce sentiment s'efface avec le XVIII^e siècle pour laisser place à une double fascination : la première pour la beauté toujours sauvage d'un territoire ponctué de phénomènes naturels sublimes ; la seconde pour l'inextinguible richesse d'un musée à ciel ouvert, où les chefs-d'œuvre les plus admirés ne se trouvent pas toujours dans les galeries. Ces sentiments partagés ont favorisé l'essor d'un genre littéraire issu des correspondances et du journal de voyage, le voyage d'Italie, qu'illustrent des auteurs aussi divers par leur carrière et leur culture que le marquis de Sade, Stendhal (1816), Ernest Renan (1849-1850) ou Hippolyte Taine (1864)⁴.

1. François Moureau et René Bernoulli, *Autour du Journal de voyage de Montaigne 1580-1590*, Genève - Paris, Slatkine, 1982.

2. Rousseau et l'Italie. *Littérature, morale et politique*, sous la dir. de Philippe Audegean, Magda Campanini, Barbara Carnevali, Paris, Hermann, 2017, compte rendu par Gabriella Silvestrini <https://doi.org/10.4000/rde.5918>. On pourra aussi consulter les *Mémoires* de Giacomo Girolamo Casanova (éd. originale en français, Leipzig, 1826-1832) pour Venise et Rome ; pas de mention de Naples où il réside pourtant.

3. *Une artiste en Italie : correspondance de Stéphanie et Aymon de Virieu, 1823-1824 et récit du voyage en Italie* par S. de Virieu, Marie-Renée Morin (éd.), Clermont-Ferrand, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques de l'Université Blaise-Pascal ; Paris, 1993.

4. Marquis de Sade (1775), *Voyage d'Italie ou Dissertations critiques, historiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes à ces quatre villes*, éd. Maurice Lever et alii, Paris, Fayard, 1995 ; Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, 1^{ère} éd. 1817, édition de 1826, volume II, numérisée sur [Gallica](http://gallica.bnf.fr) ; Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, précédé de « M. H. Taine, artiste » par Emile Zola, Bruxelles, Editions Complexe, 1991 ; Ernest Renan, *Voyage en Italie ; suivi de Voyage en Norvège*, Paris, Arléa, 1999, cf. aussi : Maurice Gasnier, « Ernest Renan. Lettres d'Italie », *La Lettre de voyage*, Pierre-Jean Dufief (dir.), Rennes, PUR, p. 117-132. Voir l'anthologie proposée par la BnF : <https://gallica.bnf.fr/essentiels/voyage-italie>

Toutefois, l'auteur qui exprime le plus tôt, et avec l'enthousiasme mêlé de crainte le plus franc, sa fascination pour le sublime des lieux et la géographie artistique est peut-être Johann Wolfgang von Goethe dans son *Italienische Reise* (1786-87), dont les deux volumes sont publiés en 1816-1817 :

« Mercredi 16 mai 1787. Nous avons passé de la sorte l'après-midi, sans avoir pénétré, selon nos désirs, dans le golfe de Naples. Nous avons été poussés toujours plus vers l'ouest; le vaisseau s'approchait de Capri et s'éloignait sans cesse davantage du cap Minerve. Tous les passagers étaient impatients et fâchés; mais nous deux, qui observions le monde avec l'œil du peintre, nous pouvions être fort satisfaits. Au soleil couchant, nous avons joui de l'aspect le plus admirable qui se soit offert à nous dans tout le voyage. Devant nos yeux s'allongeait le cap Minerve, brillamment coloré ainsi que les montagnes voisines, tandis que les rochers qui s'étendent au sud avaient déjà pris un ton bleuâtre. Depuis le cap, toute la côte s'illuminait jusqu'à Sorrente. On apercevait le Vésuve, surmonté d'une masse énorme de vapeurs, dont une longue traînée s'avavançait vers l'est, et pouvait nous faire présumer une violente éruption. À gauche, Capri se dressait vers le ciel; nous pouvions distinguer parfaitement à travers la vapeur transparente et bleuâtre les formes de ses rochers. Sous un ciel parfaitement pur et sans nuages brillait la mer à peine agitée, et qui, dans le silence absolu du vent, finit par se déployer devant nous comme un étang limpide. Nous étions enchantés. Kniep s'affligeait de ce que tout l'art du coloriste ne suffisait pas à reproduire cette harmonie, tout comme le plus fin crayon anglais n'était pas suffisant, dans la main la plus exercée, pour retracer ces lignes. Mais moi, persuadé qu'un souvenir bien moins fidèle que ne pourrait le reproduire cet habile artiste serait infiniment précieux dans l'avenir, je l'ai exhorté à faire un dernier effort de l'œil et de la main; il s'est laissé persuader, et il a exécuté un de ses dessins les plus exacts, qu'il a ensuite colorié, donnant la preuve que le pinceau du peintre pouvait l'impossible. Nous avons observé d'un œil aussi curieux le passage du jour à la nuit. Capri était maintenant devant nous, tout à fait ténébreuse, et, à notre grande surprise, le nuage du Vésuve, tout comme les nuages traînants, s'enflammait de plus en plus; nous vîmes enfin dans le fond de notre tableau une étendue considérable de l'atmosphère illuminée et même jetant des éclairs.⁵ »

Le sentiment de bonheur qu'exprime Goethe renvoie, semble-t-il, à la conviction qu'en Italie se reconquièrent les droits essentiels d'une vie esthétique sans laquelle les poètes et artistes des Lumières allemandes (*Aufklärung*) considèrent que la sensibilité est bridée. Chez Goethe, l'Italie semble justement débrider le lien au *Heimat*, cette patrie du père qui concentre aussi bien les obligations familiales que les contraintes sociales.

Reportages photographiques et documentaires

La libération à l'endroit de ces subrogations est attendue des œuvres d'art comme des lieux pittoresques, au contact desquels le voyageur peut redécouvrir par analogie mentale et sensible les causes profondes et personnelles de son attachement à la vie. Cette position romantique, qui est celle de l'auteur de *Werther* mais aussi de bien des voyageurs décrivant avec ferveur et minutie les avancées de leur parcours,

5. Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise* ([*Voyage d'Italie*] (1786-87), publié en 1816 (vol.1) et 1817 (vol. 2) vol. 2, p. 356, extr. des *Œuvres*, trad. J. Porchat, Hachette et Cie, 1862, IX. Voyages en Suisse et en Italie, pp. 271-360.

nous permet de mieux comprendre un phénomène que nous rapportons de façon un peu anachronique au tourisme mais que justifie avant tout, au cours du XIX^e siècle, ce besoin de descendre en soi au contact des merveilles artistiques – sensuelles et intellectuelles – de l'Italie : l'essor de l'album photographique.

Inventé par la génération d'Hyppolite Bayard et de George Wilson Bridges, celui-ci permet de préparer son voyage, de l'accompagner (on peut juger alors de la différence qui s'insinue entre l'œuvre vue et son interprétation photographique) et de le poursuivre après son retour. L'album photographique construit ainsi une mémoire des parcours et des événements qui ont ponctué le voyage, notamment les rencontres d'inconnus ou de connaissances au sein d'un musée ou sur un site – le thème de la rencontre est récurrent dans le récit d'Italie, par exemple dans la *Gradiva* de Wilhelm Jensen (1903). D'un point de vue culturel et historiographique, l'album photographique, comme l'ont fait remarquer Heinrich Wölfflin ou Walter Benjamin, eut aussi une responsabilité capitale dans l'invention d'une histoire de l'art scientifique, fondée sur un corpus photographique extensible, dont les reproductions n'étaient plus soumises à la part subjective du dessin d'interprétation. À la constitution de ces répertoires photographiques de l'histoire de l'art contribuèrent les reportages d'Eugène Piot, qui ont donné lieu à la constitution de l'inventaire en ligne exhaustif des « [Monuments et mémoires de la fondation Eugène-Piot](#) », une collection initiée en 1894.

À travers la personnalité de Frédéric Flachéron, un élève de l'École royale des beaux-arts de Paris (1836) qui séjourne à Rome entre 1845 et 1855, on entrevoit un autre point de vue photographique sur l'Italie, marqué par l'expérimentation technique et plastique. Ami d'Ingres et de Giacomo Caneva, fondateur et membre actif du cercle des photographes du Caffè Greco⁶ sis non loin de la Trinité-des-Monts et de la Villa Médicis où vivent les pensionnaires de l'Académie de France, le lyonnais Frédéric Flachéron est à l'origine un sculpteur et graveur de médailles, qui introduit à Rome la technique des négatifs sur verre à l'albumine. Il perfectionne aussi le procédé des négatifs sur papier hérité des positifs directs de Bayard et des calotypes. Fantomatiques et visionnaires, ses clichés négatifs du temple de Vesta sur le Forum, de la pyramide de Caius Cestius et de nombreux bas-reliefs antiques métamorphosent les vestiges et les corps sculptés en chairs lumineuses et sensuelles. Ses photographies figuraient dans la collection de la duchesse de Berry qui a été présentée à l'occasion de l'exposition [Promenade méditerranéenne. Collection photographique de la duchesse de Berry. Les années 1850](#) en 2007⁷.

Bien que le programme limitatif ne couvre que les XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, il paraît aussi nécessaire qu'intéressant d'aborder quelques œuvres cinématographiques qui mettent en scène, au cours du XX^e siècle, les sentiments de choc, de ressourcement et de renaissance artistique caractéristiques du voyage des artistes en Italie.

6. On se reportera au catalogue de l'exposition Rome 1850. Le cercle des artistes photographes du caffè Greco, Paris, Maison européenne de la photographie, 11.02.2004 - 18.04.2004.

7. *Promenade méditerranéenne. Collection photographique de la duchesse de Berry. Les années 1850*, Paris, Céros éditeur, 2007. Voir aussi : *La fotografia a Roma nel secolo XIX : la veduta, il ritratto, l'archeologia*, Rome, Artemide edizioni, 1991 et plus récemment : *Voir l'Italie mourir : photographie et peinture en Italie au XIX^e siècle / Ver Italia y morir : fotografía y pintura en la Italia del siglo XIX*, cat. exp, Paris, Musée d'Orsay, 7 avr. - 19 juillet 2009 ; Madrid Fundación Mapfre, 6 oct. - 20 déc. 2009, Fundación Mapfre, Musée d'Orsay, 2009.

Restitutions et transpositions cinématographiques

Nous les aborderons à titre d'ouverture et comme des transpositions des situations, des questions et de l'imaginaire généré par la découverte des lieux et la rencontre des œuvres. À cet égard, le cinéma proroge le sentiment de choc mêlé de ravissement. Le désaccord, qui prend souvent la forme métaphorique de la désunion du couple légitime, peut se révéler féroce. La puissance et vérité naturelle des lieux révèle le caractère artificiel des conventions et des compromis conjugaux.

Avec *Viaggio in Italia* (1954), Roberto Rossellini met en scène la décomposition accélérée d'un couple britannique, les Joyce, séjournant à Naples. Passés les moments bourgeois de la satisfaction de partager un plaisir d'élite, l'oisiveté favorise une dispute qui entraîne le départ d'Alexander pour Capri où il rejoint son amie Judy tandis que Katherine visite seule les musées, Cumes et la Solfatare. Au musée archéologique de Naples, l'explication du *cicerone* plonge celle-ci dans une incommunicabilité qui favorise l'interprétation anxieuse des statues comme autant de signes de la rupture définitive à venir. Au retour d'Alexander, le couple décide de divorcer, non sans interrompre leur séjour. Ils visitent encore les catacombes et Pompéi où ils assistent alors à la mise à jour des corps coulés au plâtre d'un couple de Pompéiens. Cette apparition progressive du couple antique uni pour l'éternité constitue un choc pour Katherine; le dialogue reprend, avant que l'amour ne revienne miraculeusement lors de la célèbre procession en l'honneur de San Gennaro, dont le sang se serait liquéfié pour la première fois lorsqu'il fut approché du corps du saint pendant son transfert vers les catacombes de Capodimonte⁸.

Si Roberto Rossellini dut sans doute adapter son scénario aux attentes de la critique chrétienne, son *happy end* s'inscrit dans une conception assez cohérente de la révélation que permet le voyage d'Italie : c'est un choc, une épreuve, un ressourcement mais aussi une régénération – une « opération de la cataracte » comme l'écrivait Jacques-Louis David à la fin du XVIII^e siècle. La révélation des malentendus peut d'ailleurs être intérieure : dans son documentaire *La longue route de sable* (1959), Pier Paolo Pasolini traverse plages, villes et populations, observant avec poésie et lucidité des mutations sociologiques décisives. Mais cette longue route est surtout arpentée par un Pasolini en quête de lui-même. L'exploration vertigineuse de la géographie, le retour au pays natal, les excursions dans les bas-fonds du sexe et de la nuit : tous les thèmes qu'identifie Pasolini semblent hérités des voyages d'artistes depuis la Renaissance, sans pour autant que ce lien soit généalogique⁹.

Le culte de la culture n'est pas encore actif chez Pasolini, qui lui préfère la conviction que l'épanouissement d'une âme moderne dépend de l'emprise du corps sur la vie, par la jouissance organique tout autant que par la perception intellectuelle et poétique. Ce point de vue n'est certes pas celui de Carol Reed dont le film *The Agony and the Ecstasy*, sorti en 1965, met en scène Charlton Heston dans le rôle de Michel-Ange et Rex Harrison dans celui du pape Jules II. Mais comme le montre la première séquence, une présentation en hélicoptère de la Rome contemporaine vue en plongée accompagnée du bruit perceptible des pales, cette reconstitution constitue un véritable guide fictionnel de voyage, séduisant et incitatif, qui contribue à sa façon – et sans doute d'une façon particulièrement efficace – à la promotion du tourisme américain dans la péninsule.

8. Voir : André Habib, *Survivances du Voyage en Italie. Intermédialités / Intermediality*, (5), 2005, 61–80. <https://doi.org/10.7202/1005492ar>

9. Laurent Matthey, « Le voyage en Italie de Pier Paolo Pasolini. Du reportage à l'iconographie : une paragéographie des seuils », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 2018, n°158, pp. 41-59.

En 1985, James Ivory propose une variation¹⁰ juvénile et virtuose sur le scénario du *Viaggio in Italia* de Rossellini. Il nous remet en présence de voyageurs anglais à l'esprit artiste qui voyagent à Florence en 1907. Chaperonnée par sa cousine Charlotte Bartlett, Lucy Honeychurch fait la connaissance de George Emerson et de son père anticonformiste et amoureux de l'Italie pour cette raison même. L'attirance mutuelle des jeunes gens se cristallise dans les circonstances sociales tragiques d'un assassinat en pleine rue de Florence, à deux pas de la Loggia dei Lanzi qu'ils étaient venus découvrir. La promenade dans les collines de Florence scelle l'union intuitive, résolument inconvenante, de George et Lucy, qui s'embrasse sous les yeux confus et impuissants de Charlotte. De retour en Angleterre, Lucy accueille favorablement la demande en mariage d'un jeune homme de sa condition, le morne et prétentieux Cecil Vyse, qui favorise par ailleurs l'installation de George Emerson et de son père dans le voisinage. Confrontée à la comparaison de George et de son fiancé, Lucy cède à nouveau aux baisers du premier, tout en le suppliant de s'éloigner avant de rompre ses fiançailles avec Cecil. Ému par la souffrance de son fils qu'il a élevé dans le respect de la nature et des sentiments vrais, M. Emerson convainc Lucy de s'unir à lui – une union pure dont la métaphore est le retour des deux amants dans la pension florentine où ils s'étaient connus.

Le film d'Ivory met en scène une Italie naturelle, sauvage et sensible qui incarne la révélation de la vérité sensuelle de la nature face à une patrie normée et stérile – une problématique qu'avait initiée Goethe dans son *Voyage d'Italie*. Le paysage y joue un rôle essentiel qui restitue des significations précises au paysagisme sensuel que pratiquaient les artistes étrangers dans la péninsule depuis Nicolas Poussin et peut-être depuis Maarten van Heemskerck.

Dans l'ambiance postmoderne des alentours de 1990, Kenneth Branagh répondait peut-être à la vision pessimiste que son compatriote Peter Greenaway avait proposé cinq ans plus tôt avec le magistral *The belly of an architect*. Invité à Rome pour assurer le commissariat d'une exposition consacrée à l'architecte Etienne-Louis Boullée, Stourley Kracklite, présenté comme un architecte américain qui, à l'instar de Boullée aurait beaucoup construit, voit son rêve de rétrospective idéale subverti par ses homologues institutionnels italiens, détournant le budget au profit d'autres raisons sociales, comme la restauration du Foro Italico de Mussolini ou l'acquisition de gadgets lasers et fort coûteux pour signaler l'évènement dans la topographie romaine. L'un des prévaricateurs, Caspasian Speckler, séduit son épouse d'origine italienne, Louisa, tandis que lui-même se laisse séduire par la sœur de Speckler, Flavia. Incapable de savoir si l'enfant que porte sa femme est de lui ou de Caspasian et rendu malade par le stress et les pressions institutionnelles, Kracklite déambule dans les ruines de Rome et d'Ostie en quête des sources d'inspiration de Boullée, qui n'est jamais venu à Rome. Finalement dépossédé de son exposition et de son épouse qui le quitte, il se rend à l'inauguration dont Louisa est la maîtresse de cérémonie et se suicide du haut d'une fenêtre du monument à Victor-Emmanuel II au moment précis où celle-ci coupe le cordon d'entrée, perdant les eaux dans le même instant. Ultime formulation du rêve de l'art pour l'art proposée dans le contexte postmoderne du cynisme galopant des architectes niant toute valeur à la modernité, *The belly of an architect* explore la part sombre et mélancolique du voyage des artistes en Italie, qui s'associe depuis le XVI^e

10. *Chambre avec vue* (*A Room With a View*).

siècle à l'expérience du ressourcement et de la révélation¹¹. Si la renaissance n'est pas envisagée pour Kracklite, Greenaway ne nous en plonge pas moins, sur la musique de Wim Mertens, dans une féerie d'architectures et d'ambiances exemplaires de ce que fut la découverte de Rome pour des artistes privés des témoignages matériels de l'histoire ancienne et désireux de comprendre les règles authentiques de leur art.

En 1999, on retrouve cette ambiance d'épiphanie dans l'étonnant documentaire de Martin Scorsese, *Il Mio viaggio in Italia*, lequel s'inscrit dans l'effort d'historiographie du cinéma que le réalisateur a engagé dans la dernière décennie du XX^e siècle. Ici, il est moins question d'Italie topographique, architecturale ou artistique que d'une nation cinématographique. On redécouvre ainsi les réalisateurs italiens qui ont compté pour Scorsese, en particulier Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Federico Fellini et Michelangelo Antonioni – ce qui peut passer tout simplement pour une découverte pour le spectateur, tant le cinéma de Scorsese renvoie à ces créateurs de façon subtile, quelquefois imperceptible. L'hommage s'opère au second degré : le titre s'approprie l'univers du voyage en Italie pour le transposer dans l'ordre de l'interrogation identitaire et tenter de savoir, finalement, quelle relation l'artiste américanisé entretient avec ses origines. La mise à distance du paysage, des antiques, des œuvres historiques des arts du dessin, du pittoresque et de ces chocs sensibles qui ponctuent toute progression sur le territoire italien nous renvoient paradoxalement à la conviction qu'ils sont indispensables à l'exercice et à la complétude de notre culture.

11. P. Greenaway, *The belly of an architect*, 1987, cf. Nigel Saint, « The body's contract or realism revenge: Peter Greenaway's the Belly's of an architect », *Interfaces*, Dijon, Université de Bourgogne, 1995, pp.185-198.