
Images de Pompéi

BRIGITTE DESROCHERS, *THE BRITISH SCHOOL AT ROME*

Abstract

This article outlines the history of representations of Pompeii, from the discovery of the site in 1748 to the present day. It ties artistic interpretations to the development of archaeological research, changing forms of patronage, and evolving audiences.

Initially, images of Pompeii were produced under Royal patronage. As soon as the site became known across Europe, adventurers took it upon themselves to produce different kinds of views, intended for armchair travelers. Come the industrial revolution, and these representations split into two broad categories: tourist views, responding to market forces on the one hand, and state-sponsored, scientific surveys on the other.

These changing forms of patronage influenced the aesthetic sensibilities of the images. The Bourbons wanted the images of

Pompeii to contribute to their glory; adventurers cast a much more disinterested gaze at their subject matter; and scientists sought to achieve something of a subjective self-erasure, as it were, in their pursuit of a purely objective reading of the ancient city.

Pictorial composition reflected these changing attitudes. Initially, objects looked like jewels, carefully enshrined inside the picture frame. As time passed, the objects were gradually related back to their original context. Background elements could be seen, and functional connections were made evident. The city finally appeared entire, reading as an organic unity connected to the landscape. Scientists pushed the process even further, pulverizing the city into multiple layers of statistical information.

L'histoire des images de Pompéi suit d'assez près l'évolution de l'illustration archéologique européenne: d'abord commandées par le roi, elles sont ensuite réalisées par des aventuriers pour la bourgeoisie des grandes capitales. À la révolution industrielle, la production d'images se divisera en deux catégories: l'illustration touristique d'une part et la représentation scientifique de l'autre; l'une vit de son propre marché, l'autre est principalement soutenue par l'état. Avec ces changements de patronage, on observe aussi un changement d'attitude: au début, il semble naturel aux souverains de s'approprier ce qu'ils voient; les voyageurs jettent déjà un regard plus désintéressé sur ces mêmes ruines. Les scientifiques, finalement, voudront s'effacer complètement devant la ruine, pour la comprendre de façon objective – un idéal auquel les meilleurs archéologues se refusent: il faut de l'humanité pour comprendre l'humanité, une intuition certaine pour lire une matière si complexe.

On verra aussi à Pompéi, comme un peu partout en Europe, que les premières images ne montrent que des objets entiers, isolés de leur contexte d'origine. Petit à petit, les dessins expliqueront à quoi ces choses servent, et comment elles fonctionnent; on met les artefacts en relation avec les maisons, les maisons en relation avec les commerces, les petites industries ... la ville apparaît finalement, superbe forme noire sur fond blanc. Cette forme va, à son tour, éclater en milles miettes et se dissoudre dans le paysage avec les représentations scientifiques du XX^{ème} siècle, qui s'appuient sur des outils statistiques et s'intéressent autant à l'analyse des matières environnementales qu'à l'étude des vestiges faits de main d'homme. L'image de Pompéi passe donc de l'objet à la ville, de la ville au milieu pour finalement s'égrener en une entité très fluide, qu'on appelle « environnement ». Ce long glissement, des objets sans contexte vers un contexte sans objets, s'assortit bien à l'humilité croissante des chercheurs et à la complexité grandissante de leurs outils.

L'examen des images de Pompéi conservées au Centre Canadien d'Architecture¹ a été éclairé par les travaux de Fausto Zevi², Chantal Grell³, Pascal Grinier⁴, Raffaele Ajello⁵, Petra Lamers⁶, Roberto Cassanelli⁷, Michele Falzone del Barbaro⁸, Christopher Charles Parslow⁹ et bien d'autres. En documentant les conditions dans lesquelles les images ont été produites et les publics à qui elles s'adressaient, ces travaux ont levé les vieux préjugés qui voulaient que les premiers antiquaires aient été de simples chasseurs de trésors et qu'une fois devenue scientifique, l'illustration archéologique soit devenue juste et objective. Leur nouvelle histoire abandonne aussi l'ancien biais qui accordait beaucoup de crédibilité aux voyageurs étrangers et diminuait les acteurs locaux¹⁰ (ou vice-versa¹¹). On voit donc beaucoup mieux les échanges d'influences effectués entre Naples et les autres capitales de l'Europe, ainsi que la lente transformation du regard que les gens posent sur les ruines. Le texte qui suit se penche surtout sur ces deux derniers aspects. On s'intéressera aux illustrations incluses dans des publications, et non pas aux plans de la ville et de ses structures, ou aux dessins, peintures et photographies distribués individuellement.

Pompéi est découverte en 1748, dix ans après Herculanéum. Tout ce qu'on trouve dans l'un ou l'autre de ces sites, on l'amène au souverain du Royaume de Naples et des Deux-Siciles, Charles VII (les Italiens l'appellent Carlo di Borbone, il est l'arrière-petit-fils de Louis XIV et le fils d'Elizabeth Farnèse). Il construit, en 1750, un cabinet d'antiquités attaché à son palais de Portici pour loger sa collection, comme on le faisait depuis plus d'un siècle dans sa famille maternelle¹². À cette époque, l'équilibre des richesses bascule de l'Italie vers les pays du Nord, et des collectionneurs d'un nouveau genre entrent en scène. Le Français, Vivant Denon, dont on reparlera plus tard et Sir William Hamilton, ambassadeur d'Angleterre à Naples, s'étaient aussi offerts des collections d'antiquités de la région de Naples, acqui-

ses auprès des grandes familles, chez l'habitant ou par l'entremise d'ouvriers des fouilles peu scrupuleux. Généralement, le propriétaire du cabinet se considère seul maître de son contenu et, avec le temps, ces petites collections éparses rejoignent les avoirs des plus grands musées: Denon vend sa collection à Louis XVI et Hamilton transmet la sienne au British Museum.

Le Cabinet de Portici se distingue des collections particulières parce que Charles VII considère son contenu comme partie intégrante de son royaume – il règne sur la collection comme il règne sur son peuple et sur la nature: en souverain moral, et non pas en propriétaire foncier. En effet, lorsqu'il retourne à Madrid occuper le trône d'Espagne (où il devient Charles III), il remet la bague antique qu'il portait, à Naples, au sein de la collection d'antiquités et laisse celle-ci derrière lui, à Portici. Parce que cette collection fut traitée, *de facto*, comme un bien appartenant au public et non au roi, on considère maintenant le cabinet de Portici comme un des premiers musées, dans le sens moderne du terme¹³.

Qui dit collection, dit aussi catalogue: c'est en la publiant qu'on la fait connaître et qu'on lui donne de la valeur. En fournissant des dessins précis des pièces, le catalogue ouvre la porte aux copies qui deviennent un véhicule supplémentaire de diffusion et une deuxième source de plus-value. Louis XVI amènera « ses » vases à Sèvres pour les faire copier¹⁴, tandis que, dans son catalogue¹⁵, Sir William Hamilton dimensionne les courbures des vases et fait dessiner leurs ornements à plat pour faciliter la reproduction. Josiah Wedgwood en réalise des copies¹⁶ et les met en vente dans un cabinet fermé à clef, qui suggère le véritable cabinet d'antiquités¹⁷.

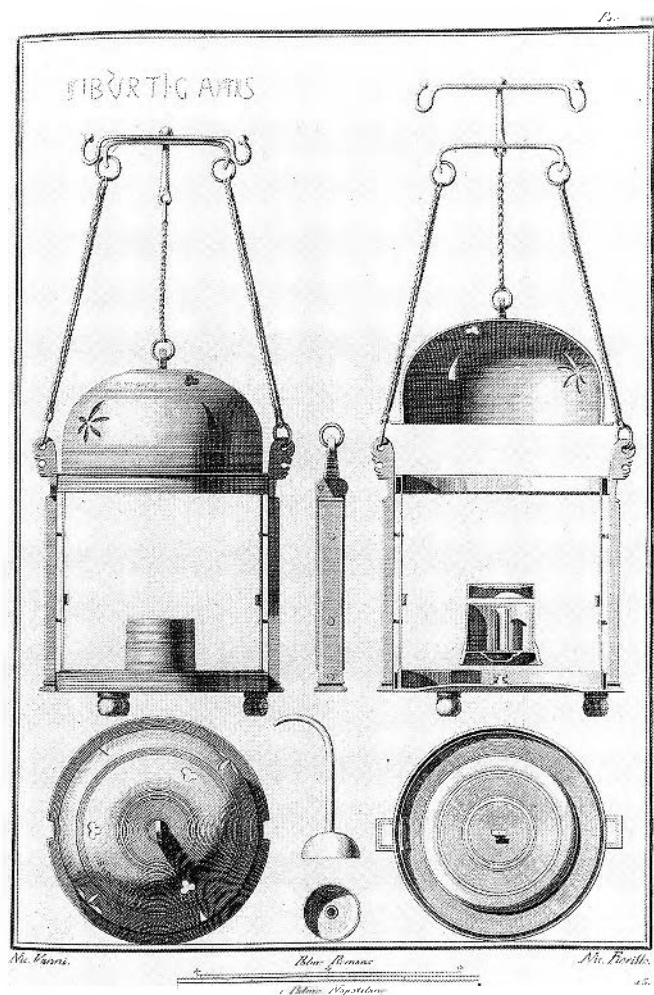
Charles VII produit aussi un catalogue de ses collections, mais en refuse la libre distribution: on ne peut le recevoir que de ses mains propres. La stratégie est astucieuse parce que le roi, qui siège en un endroit relativement peu accessible de l'Europe, stimule la visite d'étrangers qui formeront cour autour de lui. Afin de s'assurer que le Palais de Portici est bien un point de passage obligatoire pour tout amateur d'antiquités, il ordonne que soient détruites toutes les peintures murales qui ne seraient pas transportées à son cabinet et que les maisons soient réenterrées après avoir été fouillées. Il punit sévèrement quiconque vendrait des antiquités et défend aux visiteurs du Musée tout croquis ou toute note. Il condamne aussi les faussaires: le deuxième volume des *Antichità* commence avec la dénonciation de Giuseppe Veneziano, un peintre romain ayant vendu des fresques « antiques » fabriquées à partir des illustrations du premier volume.

Ottavio Antonio Baiardi, à qui l'on confie la rédaction des textes du catalogue royal, semble avoir trouvé la tâche ingrate – un sentiment partagé par le rédacteur du catalogue de Hamilton, Pierre Hugues d'Hancarville. Tous deux s'élancent dans de longues explications des mythes et des philosophies anciennes,

maigrement reliées aux objets des collections. Malgré les disputes, Hamilton publie le texte d'Hancarville qui, d'un volume à l'autre, donne de plus en plus de place à ses théories sur l'évolution du sens esthétique en Grande-Grèce et s'occupe de moins en moins de la collection de son mécène. Le travail de Baiardi est rejeté par le bras droit du roi, Bernardo Tanucci, dès la publication du premier volume. Le ministre chargera non plus un individu, mais un groupe de savants de la rédaction de *Delle Antichità di Ercolano*¹⁸: il s'agit de l'Accademia Ercolanese, fondée en 1755. Il trace une ligne de conduite: « *Fare il pedante, componendo gli elementi e le istituzioni dell'antiquaria, sarebbe per noi un'insolenza. (...) Il serio consiste nel semplice. Questo abbiamo, questo diamo; giudichi, dispute, filosofi il mondo sul materiale quanto vuole.* »¹⁹ Parce qu'aucune pièce n'est destinée au marché de l'art et que selon Tanucci, « *bello non è nulla che non sia vero* »²⁰, on n'embellit rien et les graveurs ne « réparent » pas les objets endommagés – pratiques qui sont courantes à cette époque. Les planches sont accompagnées de textes brefs et admiratifs et de longues notes en bas de page. Celles-ci identifient la provenance des pièces, en employant quelquefois le système d'adresses inventé par l'ingénieur des fouilles Carlo Weber. Elles expliquent les références mythologiques et précisent les positions qu'occupait la fresque ou l'artefact dans la maison, en notant si cela suivait l'usage courant ou non. C'est une encyclopédie en son genre, qui présente le monde antique en pièces détachées. Les cinq premiers tomes (en excluant l'édition de Baiardi), publiés de 1757 à 1769, ne contiennent que des peintures murales à peu près toujours dans le même ordre: les premières planches montrent des personnages seuls, puis des groupes, ensuite des détails de la vie quotidienne (natures mortes, nourriture, instruments domestiques) et, finalement, quelques détails de représentations architecturales hautement maniérées qu'on trouve sur les peintures murales plus tardives²¹. Les deux volumes suivants, publiés en 1767 et 1771, présentent des bronzes: inscriptions, bustes, bas-reliefs et statues. Le huitième volume, de 1792, rassemble lampes, lanternes et candélabres (fig. 1). En se donnant la discipline de regrouper les artefacts par catégories et en représentant tous les objets de la culture matérielle ancienne (et non pas seulement les œuvres d'art), Tanucci et les quinze membres de l'Académie d'Herculanéum adoptent une approche proprement typologique. Le comte de Caylus, auteur d'un des nombreux ouvrages « illégaux » sur Pompéi et Herculanéum, sera lui aussi un ardent défenseur de cette approche²².

Dans leur magnifique isolement, à travers leur organisation rationnelle et leur rendu impeccable, les antiquités d'Herculanéum impressionnent, et « *students of antiquity – that is virtually all lovers of art – would have felt bound to go to Naples, as they were bound to go to Florence and Rome.* »²³ Ce sont justement ces voyageurs qui produiront une autre publication d'importance,

Figure 1. « Lanterne », de *Delle antichità di Ercolano*, Nella Reggia Stamperia, Naples, 1792, Volume 8, planche 56 (Photo: Collection Centre Canadien d'Architecture).



le *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile*²⁴.

Jean Claude Richard, abbé de Saint-Non, a fait le Grand Tour de 1759 à 1761 (au moment de la parution du premier volume des *Antichità*), en compagnie d'Hubert Robert et de Jean-Honoré Fragonard. Fragonard produit un dessin de Pompéi à cette époque²⁵, mais il n'est pas question d'une visite des ruines dans le journal de Saint-Non. De retour à Paris, ce dernier fonde le projet d'éditer une série de fascicules qui racontent ce qu'un voyageur trouve au-delà des limites habituelles du Grand Tour. Son voyage commence à Naples, couvrira tout le sud de l'Italie et promet des images inédites.

Le projet excite la curiosité: Saint-Non publie des offres de souscription dans le *Mercure de France* et réunit assez de fonds pour envoyer une équipe réaliser le périple. Elle sera dirigée par Vivant Denon, ce collectionneur qui était aussi secrétaire de l'ambassade de France à Naples et qui fera ensuite des gravures érotiques²⁶ (comme d'Harcenville et Caylus avant lui), puis

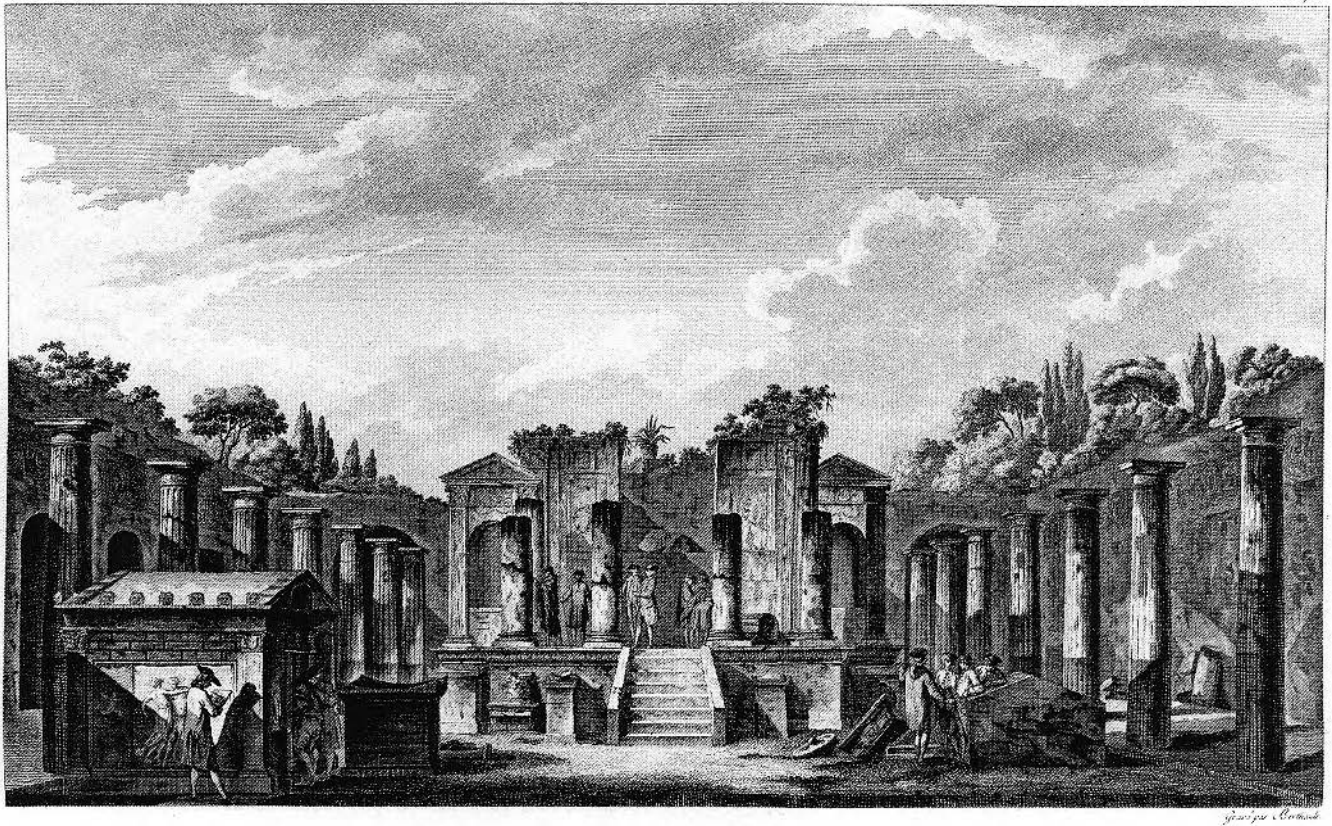
accompagnera Napoléon dans ses campagnes d'Égypte, contribuant au célèbre *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*²⁷. Un des pavillons du Louvre porte son nom; il a été directeur général des Musées Impériaux de 1802 à 1815. Denon et son équipe²⁸, donc, partiront à la recherche de sujets intéressants pour la revue, feront textes et dessins et les enverront à Saint-Non qui, de son côté, produira les fascicules et s'assurera de la satisfaction des lecteurs: s'ils n'aiment pas la série, ils annulent leur abonnement et l'opération échoue. Autant les *Antichità* étaient autocratiques, autant ces voyages sont interactifs.

De Paris, Saint-Non achemine les commentaires des souscripteurs à Vivant Denon qui, d'envoi en envoi, rectifie son tir en fonction de leurs désirs. Ils réagissent positivement aux curiosités géologiques (la description du Vésuve plaît) et aux tableaux de mœurs. Denon et son équipe mettront donc l'accent sur les paysages naturels et décriront longuement les us et coutumes de Naples, dans ce qui pourrait justement être considéré comme un des premiers périodiques de géographie et de voyage.

A Pompéi, Denon leur assure « qu'il a fallu non seulement du courage, mais de l'opiniâtreté française, pour achever notre entreprise. »²⁹ A force de pots de vin et de sessions de dessin nocturnes, on réalise des vues générales de quelques-uns des ensembles architecturaux les plus frappants: la maison de campagne (aujourd'hui appelée Villa de Diomède), le quartier des légionnaires (maintenant reconnu comme une caserne de gladiateurs) et le temple d'Isis (figs. 2, 3). Le paysage envahit les ruines, on *devine* bien plus qu'on ne *voit* les anciens bâtiments. Les murs sont à demi écroulés, sans fresques – elles sont toujours apportées à Portici ou détruites. L'illustrateur³⁰ se représente dessinant, puis imagine les anciens occupants des lieux. La fête qu'il visualise dans le péristyle de la maison de campagne sort visiblement des normes de la réception bourgeoise, son exercice légionnaire impressionne, son rituel païen fascine: ses Pompéiens imaginaires incarnent admirablement la liberté de mœurs du XVIII^{ème} siècle, la révolution imminente en France et l'attraction des gens du monde vers la curiosité. Les ruines ont perdu leur équilibre, « *we have passed unaware from classicism to Romanticism* »³¹.

Ni Denon, ni Saint-Non, ni leurs lecteurs ne veulent de l'objectivité du catalogue. Comme le fait remarquer Petra Lamers, Saint-Non aimerait que ses lecteurs « vivent » les dessins qu'il leur envoie. Son texte attire l'attention du lecteur vers tel ou tel détail intéressant, explique comment les dessinateurs l'ont relevé et pourquoi ils l'ont remarqué. Il raconte même comment l'équipe s'est rendue au site. On s'embourbe, on cherche un toit pour la nuit? Saint-Non l'écrit et ses lecteurs s'en réjouissent. L'*expérience* de l'Antique intéresse donc bien plus que l'*objet* antique. Se perdre sur des mers houleuses, dans des terres aux reliefs exagérés et au milieu de peuples excentriques vaut, à leurs yeux, bien plus qu'un sage cabinet de curiosités.

Figure 2. « Vue du temple d'Isis à Pompéii, dans l'état où il est actuellement », de Jean-Claude Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque, ou, Description des royaumes de Naples et de Sicile*, Imprimerie de Clousier, Paris, 1781-1786, Volume 2 (seconde partie du premier volume), planche 74 (Photo: Collection Centre Canadien d'Architecture).



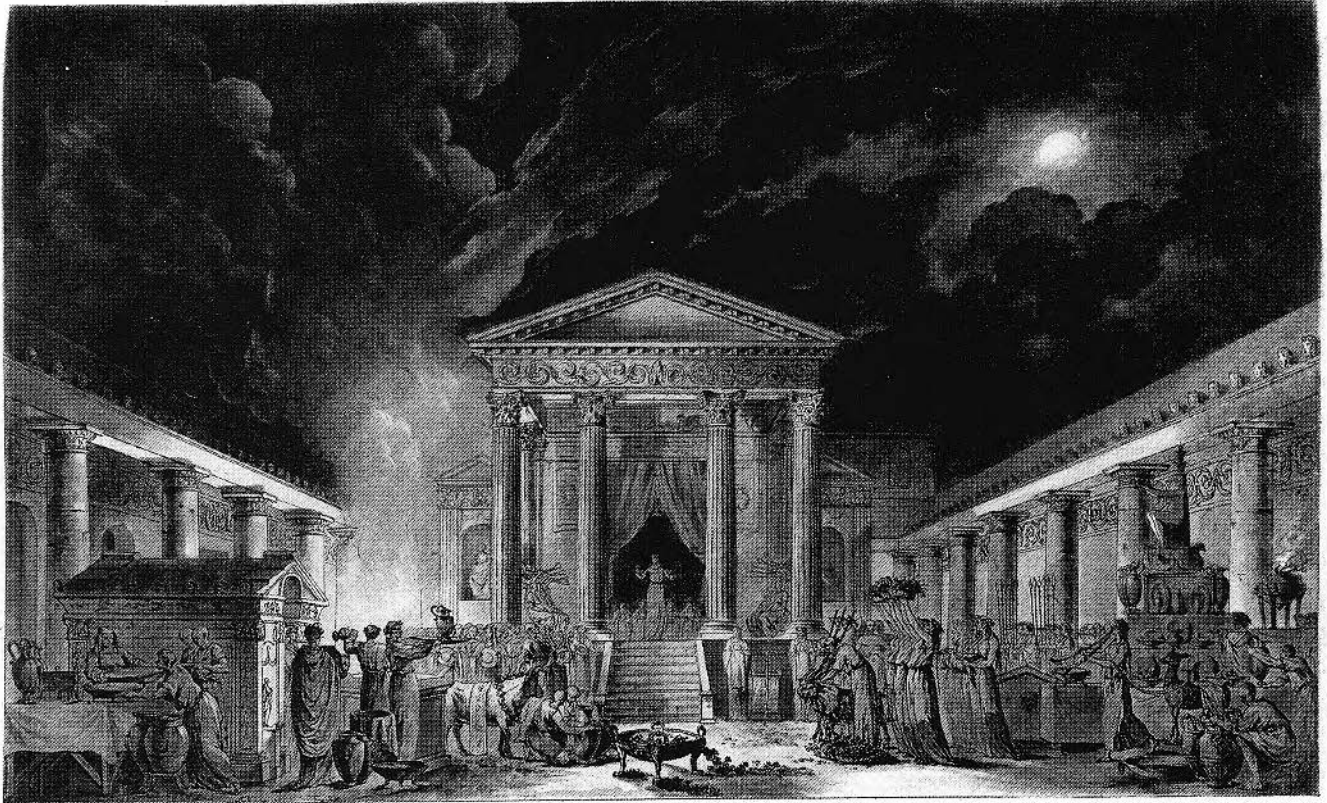
Les images de Saint-Non n'auraient cependant pas pu être produites si, à Naples, on avait continué à sortir une pièce antique après l'autre du trou des fouilles, en réenterrant tout sur son passage. Depuis le départ du roi, en 1759, Tanucci assume la régence du royaume et il interdit la destruction des murales qui ne seront pas emportées au cabinet de Portici. Il commande aussi qu'on n'enterre plus les structures après les avoir explorées. Johann Joachim Winckelmann se demandait, devant les ruines d'Herculanéum, « pour la découverte de la ville entière ... quel avantage pourrait-on s'en promettre? Celui de présenter de vieilles murailles délabrées sans autre objet que de satisfaire un désir mal entendu de quelques curieux »³². Ce « désir mal entendu » avait pourtant été formulé depuis longtemps (à propos d'Herculanéum) par Carlo Weber. En lui donnant suite, Tanucci fait des fouilles de Pompéii « *la prima vera grande impresa archeologica moderna* »³³, selon Fausto Zevi.

On emporte toujours les plus belles portions de fresques au Palais de Portici mais, avant de les arracher, on dessine l'ensemble du mur auquel elles appartiennent. Ce travail culminera en une des plus belles publications sur Pompéii: *Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompeii: incisi in rame*³⁴, qui détaille non seulement le dessin des fresques, mais

aussi les failles qui courent sur leur plâtre et les lignes brisées au-delà desquelles apparaît le corps du mur (fig. 4). Chaque pierre de ces murs est dessinée avec un soin que les illustrateurs pittoresques ignoraient. On reconnaît non seulement la technique de construction de ces murs, mais aussi le type de pierre utilisé. Ces relevés extrêmement précis demeurent encore aujourd'hui une source d'information inestimable sur les ornements pariétaux, dont plusieurs sont maintenant à peine lisibles.

Ferdinand IV, fils de Charles VII, monte sur le trône en 1767. Il ouvre au public certaines maisons (dont la maison du Chirurgien, en 1771) et regroupe les collections royales en un nouveau musée³⁵, séparé de la résidence royale. Il autorise la vente des *Antichità* et rend, d'emblée, *Gli Ornati* accessible au public parce que « *lasciargli dunque inediti, e'l defraudare l'universal desiderio di contemplare, e di ammirare il genio degli Antichi [...]; colpa sarebbe innanzi agli occhi delle culte Nazioni non degna di scusa.* »³⁶ Aucun texte n'explique les références mythologiques de ces murales, aucun ordre n'est apporté dans la présentation des images: les dessins d'*Ornati* sont des relevés purs et simples, dans le sens moderne du terme. On a malheureusement peu étudié cet ouvrage, ni reconnu la politique de Ferdinand qui, plus que son père, présente Pompéii comme une

Figure 3. « Vue du temple d'Isis à Pompéi tel qu'il devoit être en l'année 79, lorsqu'il a été détruit par l'éruption du Vesuve; et rétabli d'après et suivant ce qui en existe encore aujourd'hui par Despres architecte », de Jean-Claude Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque, ou, Description des royaumes de Naples et de Sicile*, Imprimerie de Clousier, Paris, 1781-1786, Volume 2 (seconde partie du premier volume), planche 75bis (Photo: Collection Centre Canadien d'Architecture).



Temple d'Isis à Pompéi tel qu'il devoit être en l'année 79, lorsqu'il a été détruit par l'éruption du Vesuve; et rétabli d'après et suivant ce qui en existe encore aujourd'hui par Despres architecte

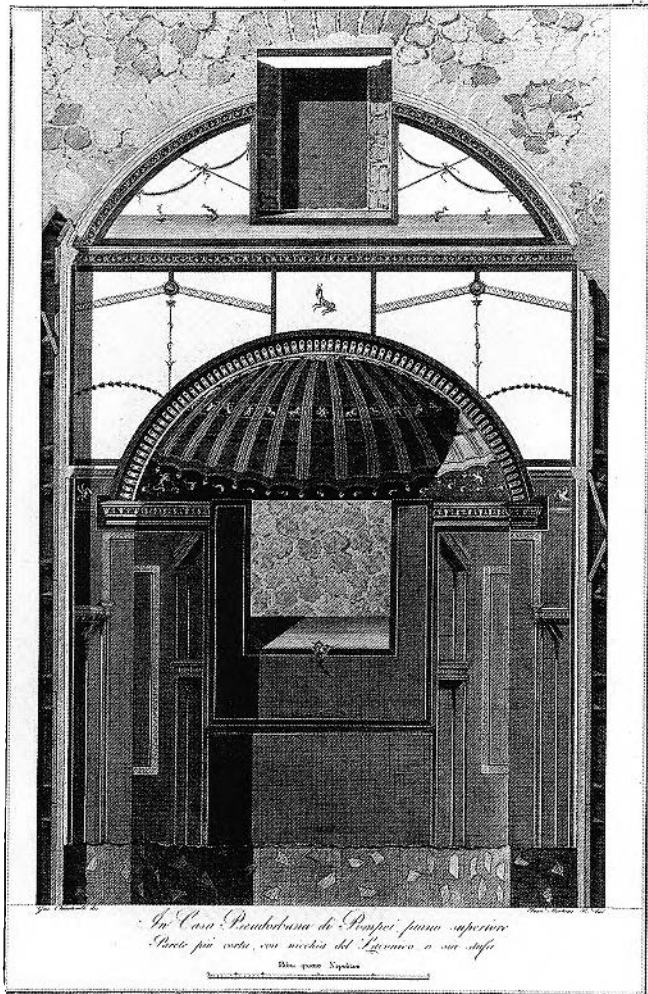
vaste « base de données » méritant d'être diffusée. D'autres viendront bientôt étudier son contenu de façon rationnelle et fonctionnelle. François Mazois est le premier de ceux-là, au début du siècle suivant.

Mazois a commencé ses études d'architecture à quinze ans, à l'école Polytechnique de Paris sous la tutelle de Charles Percier, un ardent promoteur des « principes du goût que nous avons puisés dans l'antiquité, et que nous croyons liés, quoique par une chaîne moins aperçue, à ces lois générales du vrai, du simple, du beau. »³⁷ À Paris, les *Antichità* ont nourri un vaste marché de copies auprès de ceux, de plus en plus nombreux, qui renouent avec l'architecture des Anciens « parce qu'on voit régner chez eux le pouvoir de la raison et la raison est, plus que l'on ne pense, le génie de l'architecture. »³⁸ Ce n'est pas le respect des ordres de l'architecture ancienne qui intéresse, mais une compréhension structurelle de cet héritage. Mazois ne reçoit pas le Grand Prix et entreprend le voyage en Italie à ses frais. Devant les ruines de Rome, « un instinct archéologique apprend au voyageur qu'il y avait à conserver là d'autres pensées que le soin de contempler froidement les proportions des temples. »³⁹

Les patrons de Mazois sont également français: Napoléon Bonaparte a conquis le royaume de Naples et des Deux-Siciles (qui, entretemps, avait été brièvement rebaptisé République Parthénopéenne), en 1805. Il place son frère Joseph sur le trône, puis le remplace, en 1808, par Joachim et Caroline Murat, qui régneront jusqu' en 1815. Les nouveaux souverains auraient pu simplement continuer la publication de *Ornati delle pareti ...*, un travail de longue haleine qui sera poursuivi jusqu'en 1831. Mais le régime Bonaparte a l'Antiquité à cœur et la reine Caroline décuple presque l'envergure des fouilles de Pompéi. À son arrivée, quatre-vingt personnes y sont employées (1806); juste avant son départ il y en a six cent vingt-quatre (1813). Mazois s'est présenté lui-même à Caroline, avec des dessins exécutés furtivement (les croquis étant toujours défendus au musée et dans les fouilles). Elle les aime, le nomme dessinateur de son cabinet et l'autorise à continuer son ouvrage.

Mazois dessine, du matin jusqu'au soir, des planches qui laissent bien comprendre qu'il avait le loisir de « tâter » ses sujets et d'échanger avec les archéologues de l'Académie de Naples. Ses dessins présentent toute la gamme des typologies architectu-

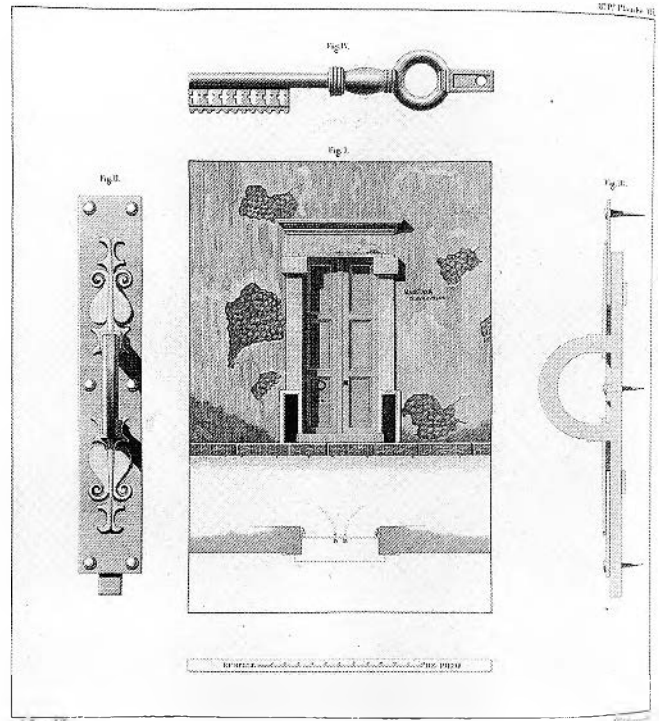
Figure 4. « In casa pseudourbana di Pompei, piano superiore. Parete più corta, con nicchia del Laconico, o sia stufa », de *Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei*, Stamperia Regale, Naples, 1796, planche 12 (Photo: Collection Centre Canadien d'Architecture).



rales de Pompéi, allant des monuments publics aux maisons et échoppes les plus humbles. Non seulement Mazois organise ces typologies selon différentes classes qu'il compare les unes aux autres, mais il explique aussi les usages prêtés à chaque genre de bâtiment. Certaines planches illustrent comment l'eau est recueillie par les toits en *compluvium*, captée par le bassin de l'*impluvium* et emmagasinée dans des citernes souterraines. D'autres images dissèquent le système d'aqueduc de Pompéi et détaillent le fonctionnement des fontaines publiques. Mazois explique comment différents types de portes s'ouvrent et se ferment, il dessine même une clef (fig. 5). Il dit de lui-même: « comme le chimiste qui ne laisse aucune substance dans la nature sans lui demander ce qu'elle peut contenir d'utile aux besoins de l'homme, je n'ai voulu laisser aucun débris de Pompéi sans l'interroger, sans obtenir de lui quelque révélation intéressante pour l'histoire de l'Antiquité. »⁴⁰

Mazois s'enorgueillit de ce que les archéologues reçoivent

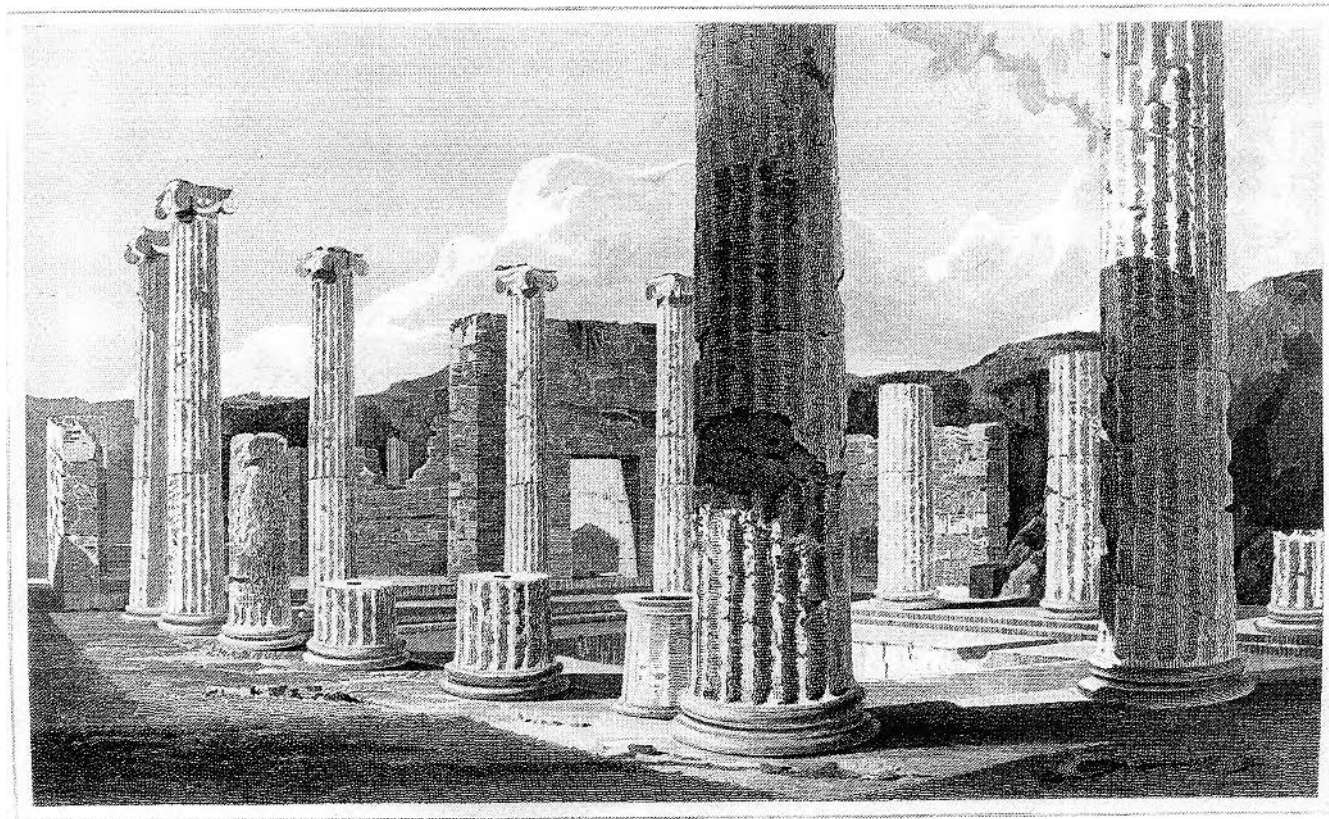
Figure 5. « Porte, serrure et clef », de Charles François Mazois, *Les ruines de Pompei*, Firmin Didot, Paris, 1824-1833, Deuxième partie, planche 7 (Photo: Collection Centre Canadien d'Architecture).



ses ouvrages « comme on reçoit la révélation d'un fait incontestable. »⁴¹ Après la chute des Murat, il continue ses travaux sous la protection de l'ambassade de France à Rome. Quand il rentre finalement à Paris, les éditions Firmin Didot se chargent de la publication des *Ruines de Pompéi* et même de celle, posthume, du dernier volume dirigé par son ami Franz Christian Gau (le mentor de Gottfried Semper). Parallèlement à cet ouvrage, Mazois a pratiqué l'architecture en faisant des plans d'embellissement de Naples, en rénovant le Palais de Portici, l'église Sainte Trinité des Monts et les escaliers de la place d'Espagne. En France, il rénove palais et églises et construit quelques maisons et passages. L'absence d'un patronnage soutenu et la diversification de ses activités ont rendu Mazois intellectuellement autonome dans son entreprise pompéienne. Qui sait si, sous d'autres conditions, un ouvrage pareil eût été mené à terme?

Il développe trois tendances déjà latentes dans la représentation de Pompéi: d'abord, quand il se compare à un chimiste, Mazois cesse de voir la nature comme un fond de scène « enchanteur »; il la considère comme un élément actif et déterminant du milieu pompéien. Ensuite, il ne considère plus Pompéi comme une mine d'art et de curiosités, mais comme un ensemble de structures fonctionnelles. Enfin, le pragmatique architecte retrace la façon dont les appels d'offres étaient lancés à Pompéi, comment les soumissions étaient retenues, comment les matériaux étaient assemblés et comment les bâtiments sup-

Figure 6. « Peristyle or Inner Court of the House of Pansa », de William Gell, *Pompeiana: The Topography, Edifices and Ornaments of Pompeii*, Rodwell and Martin, Londres, 1821, planche 36 (Photo: Collection Centre Canadien d'Architecture).



portaient, à leur tour, les besoins et les usages des Pompéiens. Avant Mazois, on avait une image statique de Pompéi; avec lui, la ville se transforme en une série de processus, qui passent par autant d'outils ou de mécanismes. Après lui, Pompéi deviendra véritablement dynamique; elle évoluera et elle aura une histoire. Ces trois intuitions – déjà présentes chez Carlo Weber et Pietro La Vega – prendront meilleure forme dans les publications de la fin du XIX^{ème} siècle. Avant d'y arriver, on doit cependant rendre compte des conditions de plus en plus complexes entourant l'illustration archéologique en Italie, après la chute des Murat.

Les quatre souverains qui se relaient au trône de Naples de 1814 à 1860 ont peu à voir avec ce qui se fait de nouveau – ils publient un catalogue en seize volumes des collections du Musée de Naples⁴², le *Real Museo Borbonico*⁴³. Antonio Niccolini, un architecte qui fait aussi des décors et des mises en scène de théâtre (dont celle de l'opéra *Le dernier jour de Pompéi*, donné au théâtre San Carlo en 1825⁴⁴), est chargé de la direction de l'ouvrage. Ses fils Fausto et Felice travaillent avec lui et participeront, un peu plus tard, au renouvellement de l'image de Pompéi. Mais tant que les rois de Naples et des Deux-Siciles restent au pouvoir, on s'en tient à une production « normale »

qui intéresse de moins en moins la nouvelle génération de touristes à Pompéi.

Ceux-ci ne sont plus nécessairement des aristocrates ou des antiquaires. La classe marchande s'enrichit au cours de la révolution industrielle, et le chemin de fer lui permet de faire en quelques semaines ces Grands Tours que les générations précédentes mettaient des années à accomplir. Une voie ferrée est justement construite de Naples à Pompéi en 1840, des hôtels sont bâtis et une taxe d'entrée est levée à l'accès du site. Ces transformations attirent non pas un, mais deux nouveaux personnages à Pompéi : le *dilettante* et le *grand public*.

William Gell appartient au premier groupe. Il a étudié à Cambridge et à la Royal Academy of Arts, est devenu membre de la Society of Antiquaries of London et a accompagné la princesse Caroline dans son Grand Tour en 1814. Arrivé en Italie, il laisse l'entourage royal pour s'installer à Rome et à Naples, où il vivra jusqu'à sa mort. Il tire ses revenus de ses livres de voyages, dont le plus célèbre est *Pompeiana*⁴⁵, publié en 1819 (fig. 6). Il est aussi ministre résident plénipotentiaire de la Société des Dilettantes de Londres, avec mission de tenir ses collègues régulièrement informés des découvertes archéologi-

ques en Italie. Ses contemporains disent de lui que « *He is a great acquisition to Naples. His house is the rendez-vous of all the distinguished travellers who visit it, where maps, books, and his invaluable advice are at the service of all who come recommended to his notice.* »⁴⁶ Ailleurs, on écrit moins généreusement que « *he has become a coffee house for the idle and nothing-to-do arians.* »⁴⁷ Son public n'est pas académique: à Londres, les collectionneurs attendent la bonne affaire tandis qu'à Naples, on invente la consommation touristique. Qui s'occupe de la justesse de l'information? On préfère une profusion de planches variées et accessibles à quelques gravures exactes: Gell et son associé John Gandy le savent, lorsqu'ils copient les plans de leurs prédécesseurs, dessinent les ruines à la *camera lucida* ou reconstituent d'anciennes *domus*. La situation est la même lorsqu'il s'agit de visiter la région: Gell harasse Sir Walter Scott en lui expliquant l'histoire des sites et le réjouit en faisant chanter son chien⁴⁸.

« *One might not understand, but one could at least commune* »⁴⁹; il ne s'agit plus de connaître, mais bien d'expérimenter Pompéi. Les plus belles planches de *Pompeiana* sont justement celles qui s'infléchissent vers cette nouvelle sensibilité, sans succomber aux élans lyriques des *Voyages* de Saint-Non. Parce qu'il n'a pas affaire à des voyageurs de salon, Gell minimise l'aspect obscur et menaçant des ruines. Parce qu'il se présente comme un antiquaire, il prend aussi soin de rester dans le domaine du plausible. Dans la lumière sereine qui enveloppe ses plus belles vues, jamais traces de festins et de femmes lascives. Les reconstructions fantastiques resteront l'apanage des peintres romantiques tels que Frederico Maldarelli, Francesco Netti ou Domenico Morelli⁵⁰.

Pompeiana sera réédité plusieurs fois et suivi par une foule d'autres ouvrages, comme par exemple *Pompeii: its past and present state, its public and private buildings, etc.*⁵¹ de William Clarke. Les dessinateurs perdent le souci de l'image inédite ou l'ambition de faire un ouvrage d'art. Clarke copie Gell et Gandy, Gell et Gandy copient *Antichità* et les *Voyages pittoresques*: il ne s'agit, de toutes façons, que de donner un avant-goût aux voyageurs, qui verront eux-même les vestiges. Ces livres, on ne les regarde pas, on les utilise; ce sont des instruments bien plus que des objets de contemplation.

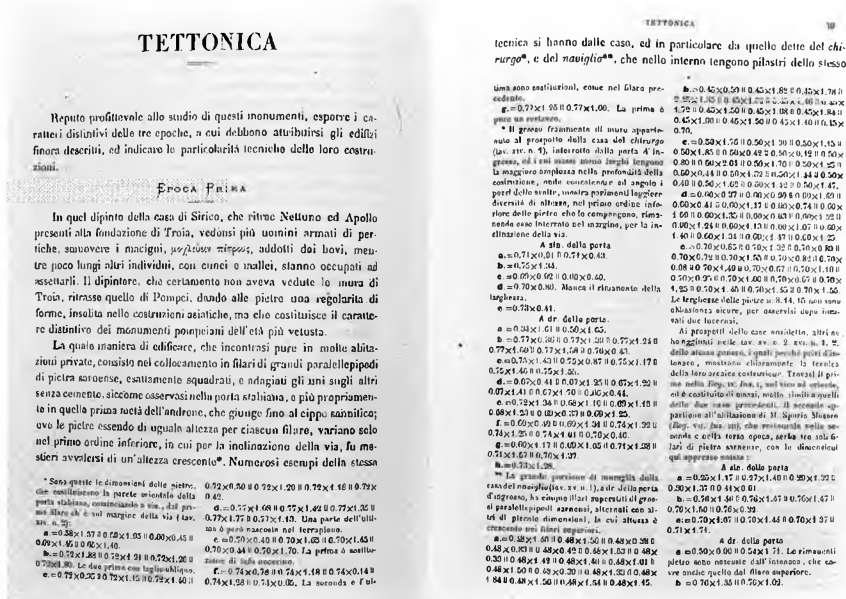
Ce que le nouveau voyageur veut garder, c'est ce qu'il aura acquis sur le site et qu'il ramène au pays comme un trophée: des photos, en général. Ces représentations concrétisent l'expérience qu'aura eue du site le voyageur, s'attachant surtout aux vues les plus mémorables. Forums, temples, grandes maisons bourgeoises auront donc préséance sur les structures utilitaires, les échoppes ouvrières et les quartiers serviles. On favorise les vues panoramiques et les perspectives parce qu'elles rendent mieux le mouvement du visiteur, la richesse et l'intensité de son expérience. Giorgio Sommer, James Anderson, Giacomo Brogi et Achille Mauri sont quelques-uns des photographes qui ont

nourri le marché touristique de l'époque avec leurs catalogues souvent bien garnis, dans lesquels chacun choisit les images à être reliées en albums personnalisés.

Les véritables archéologues réagissent à cet aplanissement du marché en se constituant en sociétés – là, un auditoire formé de collègues diffusera les résultats des travaux et permettra de discuter méthode. L'Istituto di Correspondenza Archaeologica, fondé, en 1828, par Christian von Bunsen, diplomate prusse à Rome⁵², est la plus importante de ces associations. Son ambition « est de créer une sorte d'encyclopédie vivante de l'archéologie pourvue désormais de ses genres et de ses spécialités: catalogue de musée, description topographique, épigraphie, céramologie, iconographie. »⁵³ Un bulletin diffuse les nouvelles, les annales de l'institut présentent les communications scientifiques et la série *Monumenti* rassemble des monographies de monuments. Ces sociétés diffusent les idées de la nouvelle génération, qui s'intéresse de plus en plus aux sols dans lesquels les objets reposent. On commence à comprendre que ces sols sont constitués par tout ce que les milieux antiques avaient de décomposable, et par toute la poussière qui s'y déplaçait. Comme on peut retrouver les formes originales d'un bâtiment à travers un examen éclairé de ses ruines, on peut aussi visualiser les divers états d'un site, aplatis dans les différentes couches du sous-sol ou dans les différentes phases de construction d'une structure. Évidemment, les informations manquent souvent, et la reconstruction complète n'est jamais qu'un « idéal » vers lequel tendent ces nouvelles descriptions qui sont très partielles et, de ce fait, relativement abstraites. Dans les années 1860, personne ne maîtrise la nouvelle approche, cependant un bon nombre partage l'ambition de discerner non pas un, mais plusieurs états dans la vie d'un site archéologique. On peut, enfin, considérer l'évolution de Pompéi.

Au moment où cette perspective se précise, Garibaldi et ses hommes conquièrent le royaume de Naples et des Deux-Siciles et l'annexent à l'Italie. Les souverains se démarquent de leurs prédécesseurs en ouvrant les fouilles aux expériences de cette « nouvelle » archéologie. Giuseppe Fiorelli, un jeune numismate et épigraphiste qui avait été emprisonné par les Bourbons pour ses idées libérales⁵⁴, est nommé inspecteur (1860), puis directeur des fouilles de Pompéi (1863). Il vide les locaux que l'École des Beaux-Arts occupait dans le Musée de Naples et y établit ses bureaux: les antiquaires et leurs artistes font place aux archéologues et à leur approche géologique. Fiorelli réorganise les collections du Musée de Naples et rassemble les documents relatifs aux excavations dans ce que plusieurs appellent une « histoire » des fouilles, *Pompeianarum Antiquitatum Historia*⁵⁵. Il débarasse le site des amas de cendres que l'on bougeait d'une maison à l'autre et fait creuser des régions entières de façon systématique: plus question de prendre des raccourcis vers les maisons les plus luxueuses, ou de passer outre les structures les plus hum-

Figure 7. « Tableau des dimensions des pierres d'une façade antique », de Giuseppe Fiorelli, *Gli Scavi di Pompei dal 1861 al 1872*, Tipografia Italiana nel Liceo V. Emanuele, Naples, 1873, pages 78-79 (Photo: Collection Centre Canadien d'Architecture).



bles. Il instaure un système d'adresses dans les ruines en divisant le territoire en régions, îlots, maisons et pièces. Tous les artefacts, toutes les notes, dessins et photos seront répertoriés d'après cette matrice. De l'ordre et de l'objectivité: on ne parlera plus de panoramas, de belles perspectives, d'effets de lumière, de visiteurs fatigués ou de découvertes spectaculaires. On veut présenter Pompéi selon ses propres termes, dans le langage de ses matériaux et techniques de construction.

Comme le fait son collègue, John Henry Parker, avec les murs de Rome, Fiorelli construit le scénario de l'évolution de Pompéi à partir de la facture de son tissu urbain. Il communique ses observations par le biais de plans, de tableaux et de chiffres – les notations fétiches de la nouvelle génération (fig. 7). Son journal de fouilles contient des notes détaillées sur chaque objet nouvellement découvert et sur sa position par rapport aux strates de matériel volcanique – un soin qu'un autre collègue, Pietro Rosa, emploie dans ses excavations du Palatin, à Rome. Rosa, Fiorelli et Parker partagent leurs expériences et leurs méthodes d'excavation. Jamais, sans de tels échanges et sans l'auditoire spécialisé que rassemblent les sociétés scientifiques, on n'aurait pu atteindre le niveau d'abstraction qui caractérise *Gli Scavi di Pompei*⁵⁶ et autres premiers vrais rapports de fouilles.

Fiorelli coule du plâtre dans les trous que les matières organiques décomposées ont laissés à même la cendre et réalise les célèbres calques des morts de Pompéi. La technique peut paraître simpliste, mais elle montre qu'on cherche à lire les vestiges au-delà de ce que l'œil et la pioche veulent bien nous laisser voir – c'est déjà l'optique des archéologues du XX^{ème}

siècle, avec leurs techniques de prospection des sols et de traçage des substances organiques putrescibles.

Fiorelli fait aussi construire une maquette complète des ruines jusqu'alors dégagées et confiée aux frères Niccolini (dont on a parlé plus tôt) la réalisation de *Le case e i Monumenti di Pompei disegnati e descritti*⁵⁷, le premier catalogue complet de toutes les structures jusqu'alors découvertes. Maquette et dessins suivront la progression des fouilles dont on publie des nouvelles dans le *Giornale degli Scavi di Pompei*⁵⁸. Banques de données exhaustives et constamment mises à jour et publications scientifiques: rien que l'on ne fasse encore aujourd'hui.

Après Fiorelli, on entre dans ce que Thomas Kuhn appellera plus tard une « période normale » en histoire des sciences; ses successeurs, Giulio de Petra et Michele Ruggiero, poursuivent ses recherches. Ils font beaucoup de découvertes mais peu de véritables innovations, mises à part les excavations de Ruggiero sous le plancher de l'ancienne ville et les premières images stratigraphiques qu'il produit du sous-sol pompéien⁵⁹.

Ruggiero, puis Ettore Pais, Giovanni Gattini, Vittorio Spinazzola et Amedeo Maiuri réalisent d'extraordinaires reconstructions des plus grandes maisons – case dei Vettii, delle Nozze d'Argento, degli Amorini Dorati et de Lucrezio Frontone, entre autres. On restaure les mosaïques, peintures et ornements architecturaux, on laisse les sculptures dans les péristyles, on reconstruit les jardins (les plantes d'origine sont identifiées en coulant du plâtre dans les cavités laissées par leurs racines) et on reconstruit les toits⁶⁰.

Pais réorganise les collections au début du XX^{ème} siècle, en décidant « de procéder non seulement par catégories mais par contextes, de revaloriser cette nouvelle discipline qu'était la préhistoire, de mettre définitivement l'accent sur le contexte historique dans les expositions à thème spécifique comme la peinture de Pompéi, le portrait, la sculpture grecque. »⁶¹ Son approche moderniste est critiquée, mais elle ouvre la voie aux interprétations novatrices du recueil photographique noir et blanc de Spinazzola, *Le Arti decorative in Pompei e nel museo nazionale di Napoli*⁶², publié en 1928 (figs. 8, 9, 10), et des impressions quadrichromiques de la grande fresque de *La Villa dei Misteri*⁶³ publié par Maiuri, en 1931 (figs. 11, 12).

La gravure privilégiait les objets aux silhouettes intéressantes; la photo rend enfin justice aux objets de forme simple et de belle facture. Elle révèle la matérialité des surfaces, la finesse d'une terre ou le poli d'un bronze comme jamais on ne l'avait

Figure 8. « Casa di Marco Lucrezio », de Vittorio Spinazzola, *Le Arti Decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*, Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, Milan, 1928, planche 65 (Photo: Collection Centre Canadien d'Architecture).



fait. Spinazzola ne montre pas toujours le pourtour des objets; ses images sont souvent coupées dans le plein des choses. De la même façon, Maiuri présente la grande fresque des Mystères (qui court sur trois côtés d'un grand triclinium) par le biais d'une série de vues partielles qui s'enchaînent de planche en planche. Le dynamisme d'une main tendue, d'un corps penché, de la main aidante et de la posture menaçante permettent à chaque cadre de répondre au précédent et d'appeler le suivant. Ces compositions serrées, leur déséquilibre constamment rattrapé, reflètent le point de vue de l'archéologue moderne, qui examine Pompéi morceau par morceau – voire poussière par poussière – en reportant constamment chaque fragment à la totalité. Cette vision minutieuse et graduelle, qui s'allonge sur des dizaines (et même des centaines et des milliers) de photographies, qui ne regarde qu'une chose à la fois et qui la regarde de

face, c'est encore une répartition de l'archéologue au panorama touristique.

La nouvelle image de Pompéi est simple, sensuelle et ordonnée. Elle laisse croire que « *I moderni di oggi sono come i nostri antichi.* »⁶⁴ Quand Spinazzola parle de la fusion de l'art et de l'architecture ou bien de la production en série chez les Anciens, on le sent bien au fait des problèmes et des ambitions de l'Italie de l'entre-deux-guerres:

« Che se noi possiamo trovar oggetti spesso di una tale materia ed arte diffusi in centri relativamente così modesti, ciò suppone una industria artistica che abbia raggiunto il culmine e artefici che, divenuti macchine, ma macchine in ciascun oggetto estemporaneamente operanti *creavano* a serie, non *stampavano* a serie, queste piccole o grandi meraviglie,

Figure 9. « Decorazione del centro di un *labrum* marmoreo per lavacro di bambini. Dal vero », de Vittorio Spinazzola, *Le Arti Decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*, Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, Milan, 1928, planche 44 (Photo: Collection Centre Canadien d'Architecture).



che, per tanto, mai sono perfettamente identiche l'una all'altra e ciascuna porta, pur nelle infinitesimali incisioni lenticolari, l'impronta, il segno della libera mano creatrice.⁶⁵

Ce genre d'interprétation se marie au programme fasciste sous Maiuri et porte le stigmate de la deuxième guerre mondiale.

Les fouilles se portent mal au lendemain du conflit. Les bombes allemandes ont touché Pompéi et on n'a ni l'envie, ni les moyens de poursuivre l'ancienne lancée des grandes reconstructions architecturales. Ce sont les villes modernes qu'il faut rebâtir. À Pompéi, on a à peine de quoi fouiller. On associe les excavations à la construction de l'autoroute Naples-Sorrente; la terre et les cendres antiques remblaient la structure moderne⁶⁶. Les excavations se font à la sauvette, on documente peu et on ne préserve pas. La région dégagée à cette époque est ainsi devenue « *la parte meno conosciuta e più irrimediabilmente disfatta dell'intero comprensorio di Pompei.* »⁶⁷

Les ruines filent entre les doigts des archéologues, ravagées par la pluie, l'efflorescence, les tremblements de terre et les visiteurs peu scrupuleux. On est conscient que, si elles n'avaient pas été excavées, elles seraient bien préservées sous leur lit de cendres. On décide donc de ne plus découvrir de nouvelles régions et de diriger les ressources de l'État vers la préservation

Figure 10. « Particolare della volta dell'*apodyterium* (spogliatoio) nelle Terme stabiane (primo secolo dell'Impero) », de Vittorio Spinazzola, *Le Arti Decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*, Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, Milan, 1928, planche 171 (Photo: Collection Centre Canadien d'Architecture).



et la restauration des structures exposées, selon une loi spéciale votée au parlement italien en 1976⁶⁸. Pour pallier l'effacement des ruines, on lance de vastes campagnes de relevés archéologiques des structures existantes.

Les Archives d'État réalisent un catalogue de tous les documents relatifs aux fouilles, du début de l'entreprise jusqu'en 1861, et préservés à Naples (une nouvelle version de l'ouvrage de Fiorelli, ni plus ni moins), *Fonti Documentare per la storia degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia a cura degli archivisti napoletani*⁶⁹. Le groupe RICA (Researches in Campanian Archaeology) recense les cartes de Pompéi de la découverte du site jusqu'à ce jour, documente les conditions de leur production, étudie la justesse de leur dessin et réalise une nouvelle carte, dans le magnifique *Corpus Topographicum Pompeianum*⁷⁰, publié en 1981. Durant ces mêmes années, l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione amorce un relevé photographique de tous les murs, plafonds et planchers dont les fresques, mosaïques ou décorations pariétales sont encore visibles – un maigre vingt pourcent de tout ce qui a été découvert à Pompéi tant la conservation est difficile, ou mal menée⁷¹. On regroupe ensemble les photos couvrant une même pièce, on procède maison par maison, îlot par îlot, région par région pour constituer la monumentale collection des *Pitture e Pavimenti di*

Figure 11. « La Flagellante », de Amedeo Maiuri, *La Villa dei Misteri*, Libreria dello Stato, Rome, 1931, Atlas, planche 10 (Photo: Collection Centre Canadien d'Architecture).

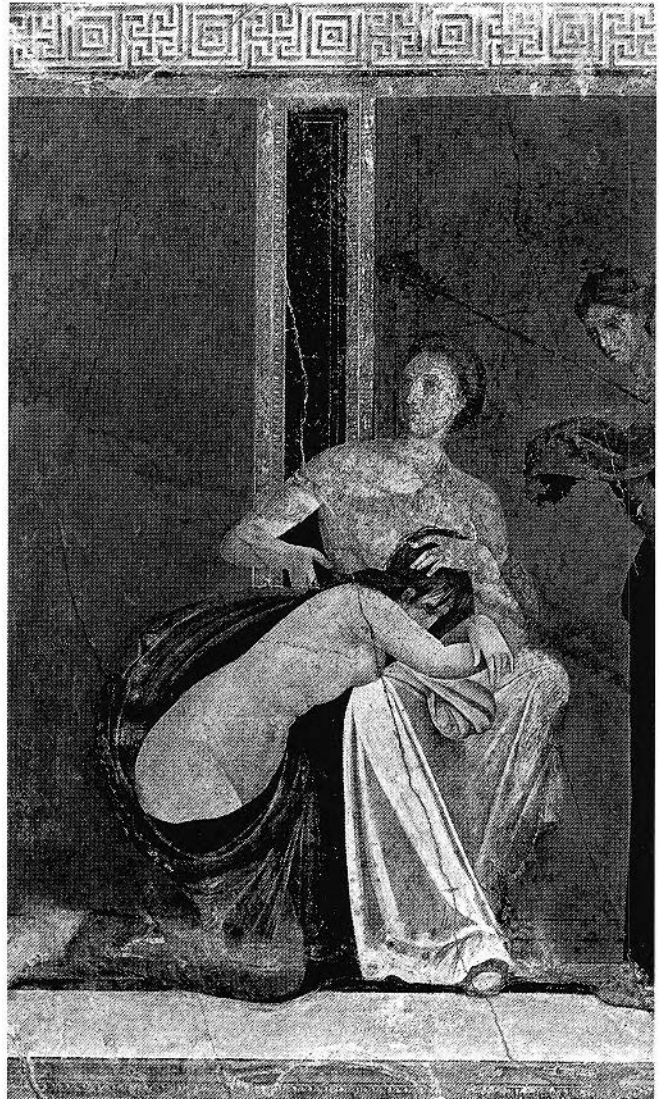


*Pompei*⁷². Ensuite, l'Institut archéologique allemand de Berlin documente certaines maisons de façon encore plus détaillée. On analyse la composition des couleurs, on étudie la stratification des couches de plâtre et on nettoie les fresques. Ensuite, on photographie toutes les parois des bâtiments, on fait un relevé stratigraphique et on déduit la séquence de construction de chaque structure. Ces travaux donnent lieu à la série *Häuser und Pompeji*⁷³, qui a toujours valeur de modèle.

A partir des années quatre-vingt, les fouilles se font plus nombreuses sous les places, les rues et les planchers des maisons. Les rapports de fouilles et les articles scientifiques sont les principales formes de représentation de ces recherches avec leurs coupes stratigraphiques, leurs tableaux qui classent les fragments de poterie selon leur texture, grosseur ou poids. On analyse la terre, on identifie le matériel environnemental (graines, pollen) de chaque couche et, petit à petit, on dresse une image du sous-sol de Pompéi. À mesure qu'elle se forme, cette image permet de construire des hypothèses plus solides sur le développement de la ville durant les cinq ou six siècles qui ont précédé l'éruption du Vésuve, en 79.

De Fiorelli à l'an 2000, les archéologues ont acquis des

Figure 12. « La Flagellata », de Amedeo Maiuri, *La Villa dei Misteri*, Libreria dello Stato, Rome, 1931, Atlas, planche 11 (Photo: Collection Centre Canadien d'Architecture).



instruments sophistiqués avec la technique de datation au carbone 14, les procédés physiques, chimiques et pétrologiques pour analyser céramiques, verres et objets de métal, et enfin les supports informatiques qui mettent des données toujours plus nombreuses en relation les unes avec les autres. Les rapports de recherche sont imprimés, indexés et circulés dans *Rivista di Studi Pompeiani*, *American Journal of Archaeology*, *Dialoghi di Archaeologia*, *Chronache Pompeiane*, *Medelingen Nederlands Instituut Rome* et *Papers of the British School at Rome*. Les revues sont nombreuses, appuyées par un réseau de musées, d'universités et d'organismes de conservation qui s'est extraordinairement développé depuis la guerre 1939-1945. Cette mise en réseau de l'information a permis l'élaboration de grandes synthèses régionales. On a maintenant une bonne idée des réseaux de commerce qui unissaient la ville avec le reste du bassin méditerranéen,

on connaît mieux les ressources de l'*ager pompeianum* (la zone agricole de laquelle dépendaient les Pompéiens), et on a localisé les carrières auxquelles s'approvisionnaient les constructeurs, à différents stades du développement de la ville.

Autant Charles VII était sensible à la beauté plastique des objets de sa collection, autant les archéologues contemporains s'intéressent à la facture et à la fonction des artefacts. Autant on a donné d'importance à la forme des choses, dans les premiers jours, autant on s'attache maintenant à la matière que l'on examine jusque dans sa structure moléculaire. Autant on faisait alors appel aux sens, autant on se fie maintenant aux analyses de laboratoire. Le jugement esthétique? C'était une affaire de goût, c'est maintenant une question d'authenticité.

On pourrait presque croire que l'archéologue, cet individu qui gratte, palpe et soupèse Pompéi ne se fie plus qu'aux instruments, aux décomptes et aux analyses. On pourrait croire que l'intuition, le bon sens, l'expérience personnelle s'effacent devant la discipline scientifique, mais ce serait bien mal comprendre les pratiques actuelles. Lorsque l'archéologue en chef arrive au site, il ou elle imagine des dizaines de scénarios à travers les variations des teintes de la terre, dans les motifs à peine suggérés du relief. Sa perception, toute tournée vers les aspects les moins spectaculaires d'un site, préside à l'élaboration d'hypothèses, à la planification des zones de fouilles, à l'organisation des relevés et au choix des processus d'analyse. En fouillant, les apprentis apprennent à sentir la texture d'une céramique, d'une terre, à localiser les vides laissés par les racines des plantes: leurs instruments ne feront qu'affiner ces perceptions. La pratique de l'archéologie contient donc des dimensions profondément sensuelles et éminemment esthétiques qui sont malheureusement évacuées lors de la rédaction des rapports de fouilles.

Les arts actuels rejoignent, en bien des points, la sensibilité des archéologues contemporains. Depuis les années soixante, beaucoup d'artistes d'avant-garde ont délaissé la forme au profit de la matière et sollicitent le toucher, l'odorat, la motilité bien plus que la vision. Les instruments de prospection archéologique, géologique, physique, chimique ou biologique gagnent de plus en plus de terrain dans les festivals d'art technologique, où on les considère comme autant d'extensions de nos sens. Une véritable synthèse des représentations de l'art contemporain et des modes de prospection archéologique reste encore à faire: la prochaine image de Pompéi?

Notes

Remerciements: Je remercie Andrew Wallace-Hadrill du British School at Rome et la Soprintendenza Archeologica di Pompei, qui m'ont permis de connaître Pompéi, le Centre Canadien d'Architecture qui m'a permis d'accéder à ses collections, ainsi que Françoise et Médéric Desrochers qui ont financé cette recherche.

- 1 Des premières éditions de tous les ouvrages mentionnés sont conservés à la bibliothèque et aux archives photographiques du Centre Canadien d'Architecture, à l'exception de *Pompei alla Luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza* de Vittorio Spinazzola, consulté à la bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, Université de Paris I et IV, et de *Pitture e Pavimenti di Pompei, repertorio delle fotografie del Gabinetto Fotografico Nazionale* de I. Bragantini, M. de Vos, F. P. Badoni, et V. Sampaolo, consulté à la British School at Rome. Le *Real Museo Borbonico*, imprimé par la stamperia Regale, et *Le case e i Monumenti di Pompei disegnati e descritti* de Felice et Fausto Niccolini et *Pompeianarum Antiquitatum Historia quam ex cod. mss. Et a schedis diurnisque F Alcubierre, C. Weber...* de Giuseppe Fiorelli sont les seuls volumes mentionnés ici sans avoir été consultés.
- 2 Fausto Zevi, « Introduzione », *Pompei 79*, Gaetano Macchiaroli Editore, Napoli, 1979; « La storia degli scavi e della documentazione », *Pompei 1748-1980: I tempi della documentazione*, Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione, Soprintendenza Archeologica delle provincie di Napoli e di Caserta, Soprintendenza Archeologica di Roma, Multigrafica Editrice, Rome, 1982, p. 11-21; *Le Antichità di Ercolano*, Banco di Napoli, Naples, 1988, p. 11-38.
- 3 Chantal Grell, *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIIIe siècle*, Bibliothèque de l'Institut français de Naples, Troisième série, Volume II, Publications du Centre Jean Bérard, Naples, 1982.
- 4 Pascal Grinier, *Le antichità etrusche, greche, e romane, 1766-1776 di Pierre Hugues d'Hancarville: la pubblicazione delle ceramiche antiche della prima collezione Hamilton*, Edizione dell'Elefante, Rome, 1992.
- 5 Raffaele Ajello, « Antiquaria ed 'esprit philosophique' », *Le Antichità di Ercolano, op. cit.*, p. 41-60.
- 6 Petra Lamers, *Il viaggio nel sud dell'Abbe de Saint-Non: il Voyage Pittoresque a Naples et en Sicile: la genesi, I disegni preparatori, le incisioni*, Electa, Naples, 1995.
- 7 Roberto Cassanelli, *Maisons et monuments de Pompéi dans l'ouvrage de Fausto et Felice Niccolini*, Citadelles & Mazenod, Paris, 1997.
- 8 Michele Falzone del Barbaro, « Guida all'iconografia fotografica di Pompei », *Fotografi a Pompei nell'800*, Alinari, Florence, 1990.
- 9 Christopher Charles Parslow, *Rediscovering Antiquity, Karl Weber and the Excavation of Herculaneum, Pompeii, and Stabiae*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- 10 Un exemple de cette vieille historiographie: Wolfgang Leppmann, *Pompeii in Fact and Fiction*, Elek Books Limited, London, 1968. ©Nymphenburger Verlaghandlung GmbH, Munich, 1966.
- 11 On pensera, par exemple, à la mauvaise réputation que les Italiens ont donnée à l'ingénieur Suisse Karl Weber au début des excavations, et qui a été perpétuée par tous les historiens, jusqu'à la publication de Christopher Charles Parslow, *op. cit.*
- 12 Carlo Gasparri, « La collection Farnèse et les collections à Rome au XVIème siècle », *À l'ombre du Vésuve; collections du musée national d'Archéologie de Naples*, Catalogue d'exposition, Musées de la Ville de Paris et Musée du Petit Palais, Editions Paris-Musée, Paris, 1995, p. 25-35.

- 13 Comme le fait remarquer Chantal Grell dans son ouvrage, l'institution du musée commence à peine à se former à cette époque. Le Musée des Offices de Florence avait bien ouvert ses portes en 1582 et l'Ashmolean Museum d'Oxford en 1683 et quelques sociétés savantes sont fondées (l'Accademia del cimento de Florence, 1657; la Royal Society of London, 1660; l'Académie des Sciences à Paris, 1666; la Society of Antiquarians, London, 1707), mais le musée ne prend une véritable expansion qu'à partir du milieu du XVIIIème siècle. Le British Museum ouvre ses portes en 1683, le Louvre en 1793, le musée Capitolin en 1734, le Palazzo dei Conservatori en 1749 et le musée Pio Clementino en 1772.
- 14 Joanna Barnes, « Vivant Denon », Jane Turner, éd., *The Dictionary of Art*, Macmillan Publishers Limited, Londres, 1996.
- 15 Pierre d'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques, et romaines tirées du cabinet de M. William Hamilton*, imprimé par F. Morelli, Naples, 1766-1767.
- 16 Il s'agit de la collection Etruria qui comprend, entre autres, le Vase Barberini, dessiné en mode d'exécution dans le premier volume du catalogue de Hamilton. Ferdinando Bologna, « La riscoperta de Ercolano e la cultura artistica del settecento europeo », *Le Antichità di Ercolano, op.cit.*, p. 102.
- 17 Pascal Grinier, *op. cit.*
- 18 *Delle Antichità di Ercolano*, Nella Reggia Stamperia, Naples, 1755-1831.
- 19 « Faire les pédants, en assemblant les éléments et les institutions des antiquaires, serait pour nous une insolence [...] Le sérieux se trouve dans la simplicité. Ce que nous avons, nous le montrons; que le monde juge, se dispute, philosophe sur ce matériel autant qu'il voudra ». Tanucci, cité dans Raffaella Ajello, 1988, *op. cit.*, p. 54.
- 20 « Rien n'est beau qui ne soit vrai ». Fausto Zevi, 1988, *op. cit.*, p. 35.
- 21 À cette époque, on ne comprend cependant pas la chronologie des styles de la peinture pompéienne, qui ne sera établie qu'à la fin du XIXème siècle par August Mau dans *Les quatre styles de la Peinture Pompéienne*, publié en 1882.
- 22 Alain Schnapp, *La Conquête du Passé, aux origines de l'archéologie*, Éditions Carré, Paris, 1993, p. 321.
- 23 « amateurs d'antiquités – c'est-à-dire presque tous les amants des arts – se sentaient en devoir d'aller à Naples, comme ils se devaient d'aller à Florence et à Rome ». Francis Haskell et Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1981, p. 74.
- 24 Jean Claude Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, Imprimerie de Clousier, Paris, 1781-1786.
- 25 « Découverte d'une tombe à Pompéi », reproduite dans le premier volume du *Voyage Pittoresque, op. cit.*
- 26 *L'Oeuvre Priapique*, Paris, 1793.
- 27 *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, 1802.
- 28 Claude-Louis Châtelet, Louis-Jean Desprez et Jean-Auguste Renard.
- 29 Claude Richard de Saint Non, cité dans Petra Lamers, 1995, *op. cit.*, p. 41.
- 30 Louis-Jean Desprez a fait les reconstructions de Pompéi.
- 31 « on passe, sans s'en rendre compte, du classicisme au romantisme ». Norbert Miller, « Vivant Denon's Outlandish Journeys or The Discovery of the Strange in the Familiar », *Daidalos* 19, mars 1986, p. 43.
- 32 Cité par G. Vallet, « introduction » dans Chantal Grell, *op. cit.*, p. XII.
- 33 « la première vraie grande entreprise archéologique moderne ». Fausto Zevi, 1988, *op. cit.*, p. 20.
- 34 *Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei : incisi in rame*, dalla Stamperia Regale, Naples, 1796-1838.
- 35 Situé dans le Palazzo Degli Studi. Stefano de Caro, « Histoire du musée national de Naples », *A l'ombre du Vésuve; collections du musée national d'Archéologie de Naples*, Catalogue d'exposition, Musées de la Ville de Paris et Musée du Petit Palais, Editions Paris-Musée, Paris, 1995, p. 18-19.
- 36 « Laisser ces planches inédites et décevoir l'universel désir de contempler, et d'admirer le génie des Anciens [...] serait une faute aux yeux des nations cultes, que rien ne pourrait excuser ». *Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei : incisi in rame*, dalla Stamperia Regale, Naples, 1796-1838, préface.
- 37 Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine, *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépièdes, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables, secrétaires, lits, canapés, fauteuils, chaises, tabourets, miroirs, écrans, etc. etc. etc.*, chez les auteurs, au Louvre, P. Didot l'Aîné, Paris, 1812, p. 1.
- 38 *Ibid.*, p. 13.
- 39 Charles François Mazois, *Les ruines de Pompéi*, Firmin Didot, Paris, 1812-1838, volume IV, p. III, notice biographique posthume écrite par Charles Gau.
- 40 Charles François Mazois, *Les Ruines de Pompéi*, Firmin Didot, Paris, 1812-1838, volume III, p. VIII.
- 41 Charles François Mazois, *op. cit.*, volume III, p. VIII.
- 42 Le musée, relocalisé dans l'ancien Palazzo degli Vecchi Studi, contient les artefacts des cités du Vésuve mais aussi les marbres Farnèse, remis au musée entre 1787 et 1800. Francis Haskell & Nicholas Penny, 1981, *op. cit.*, p. 76.
- 43 *Real Museo Borbonico*, Stamperia Regale, Naples, 1824-1857.
- 44 Luigi Ciapparelli, « L'Aventure éditoriale des Niccolini », Roberto Cassanelli, *op. cit.*, p. 10.
- 45 William Gell, *Pompéiana*, Rodwell & Martin, Londres, 1819.
- 46 « Il est une merveilleuse acquisition pour Naples. Sa maison est le rendez-vous de tous les voyageurs distingués qui la visitent, et où des cartes, des livres ainsi que ses précieux conseils sont au service de tous ceux qui lui sont recommandés ». Lady Blessington à propos de Sir William Gell, R.R. Madden, *The Literary Life and Correspondence of the Countess of Blessington*, Harper and Brothers, New York, 1855, p. 265-66, cité dans Edith Clay, *Sir William Gell in Italy; Letters to the Society of Dilettanti, 1831-1835*, Hamish Hamilton, Londres, 1976, p. 14.
- 47 « il est devenu le café des aryens innocupés », Edith Clay, 1976, *op.cit.*, citation de Lady Charlotte Lindsay, source non identifiée, p. 11.
- 48 Edith Clay, *op. cit.*, p. 30 et p. 13.
- 49 « on ne comprend peut-être pas, mais on peut au moins partager ». Edith Clay, 1976, *op. cit.*, p. 21.

- 50 Gina Carla Ascione, « Tra vedutismo e fotografia: la rappresentazione di Pompei nella seconda metà dell'ottocento », *Fotografi a Pompei nell'800, dalle collezioni del Museo Alinari*, Alinari, Florence, 1990.
- 51 William Clarke, *Pompeii: its past and present state, its public and private buildings, etc. compiled in part from the great work of F. Mazois, the Museo Borbonico, the publications of Sir W. Gell and T.L. Donaldson, Esq., architect, but chiefly from the ms. Journals and drawings of William Clarke, Esq., architect*, M.A. Nattali, Londres, 1849.
- 52 Alain Schnapp, *op. cit.*, p. 305. Adam Weinberg mentionne aussi l'Institut archéologique allemand, fondé en 1829 et la British Archaeological Society of Rome de 1873, dans Adam Weinberg, *op. cit.* p. 14.
- 53 Alain Schnapp, *op. cit.*, p. 306.
- 54 Stefano de Caro, *op. cit.*, p. 21.
- 55 Giuseppe Fiorelli, *Pompeianarum Antiquitatum Historia quam ex cod. mss. Et a schedis diurnisque F. Alcubierre, C. Weber ...*, Stamperia Poliglotta, Naples, 1861.
- 56 Giuseppe Fiorelli, *Gli Scavi di Pompei dal 1861 al 1872*, Tipografica Italiana nel Liceo V. Emanuele, Naples, 1873.
- 57 Felice et Fausto Niccolini, *Le case e i Monumenti di Pompei disegnati e descritti*, Naples, 1854–96.
- 58 Giuseppe Fiorelli, *Giornale degli Scavi di Pompei*, Naples, 1861, 1862, 1865.
- 59 Ciro Robotti, *op. cit.*, p. 74.
- 60 Fausto Zevi, *op. cit.*, p. 18.
- 61 Stefano de Caro, *op. cit.*, p. 21.
- 62 Vittorio Spinazzola, *Le Arti decorative in Pompei e nel museo nazionale di Napoli*, Bestetti e Tumminelli, Milan, 1928.
- 63 Amedeo Maiuri, *La Villa dei Misterii*, La Libreria dello Staro, Rome, 1931.
- 64 « Les modernes d'aujourd'hui sont comme nos anciens ». Carlo Cresti, « Segni e suggestioni di paternità latina nell'architettura italiana degli anni Venti e Trenta » dans Marilena Pasquali, *Pompei e il recupero del classico*, Comune di Ancona, Galleria d'arte moderna, 1980, p. 132.
- 65 « Si nous pouvons trouver des objets d'une telle valeur disséminés jusqu'à un centre relativement modeste comme Pompéi, cela suppose la présence d'une industrie artistique qui avait atteint son apogée, et des artisans qui, devenus machines – machines qui en tout ce qu'ils faisaient — créaient en série, plus qu'ils ne produisaient en série ces grandes et petites merveilles qui, ainsi, ne sont jamais totalement identiques les unes aux autres. Chacune porte, même dans ses incisions lenticulaires infinitésimales, l'empreinte, le signe de la libre main créatrice ». Vittorio Spinazzola, *op. cit.*, p. XIX.
- 66 Joanne Berry, « Methods of Archaeological Study, History of excavation. Region 1: Fiorelli, Spinazzola, Maiuri and beyond », *Unpeeling Pompeii*, Electa, Naples, 1998, p. 8.
- 67 « la partie la moins connue, et la plus irrémédiablement détruite de toutes les fouilles de Pompéi ». Fausto Zevi, *ibid.*, p. 21.
- 68 Fausto Zevi, *op. cit.*, p. 21.
- 69 *Fonti documentare per la storia degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia a cura degli archivisti napoletani*, Naples, 1979.
- 70 Researchers in Campanian Archaeology, *Corpus Topographicum Pompeianum*, Edizioni dell'Elefante, Rome, 1981.
- 71 Franca Parise Badoni, « La campagna fotografica dell' Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione », *Pompei 1748–1980, I tempi della documentazione*, *op. cit.*, p. 71.
- 72 I. Bragantini, M. de Vos, F. P. Badoni, V. Sampaolo, eds., *Pitture e Pavimenti di Pompei, repertorio delle fotografie del Gabinetto Fotografico Nazionale*, Rome, 1986.
- 73 Publié par les éditions Hirmer à Munich.