

1779

Les Nuées suspendues

Intersémiotique des arts

Collection dirigée par Michel Costantini

Si la sémiotique interroge les arts, c'est en revendiquant un point de vue spécifique—la quête du sens, de son engendrement, de ses variations dans le temps et l'espace, de son assomption par un énonciateur—, et un statut particulier —celui d'une technique ancillaire qui se doit donc de proposer *et* d'écouter. De ce fait la collection sera *interdisciplinaire*, spécialement attentive aux exigences et aux questionnements de l'histoire, de la sociologie et de l'épistémologie, spécialement soucieuse de cohérence dans l'intégration des diverses méthodes ; elle sera aussi *intersémiotique*: musique et littérature, opéra et plastique, installations et urbanisme, peinture, sculpture, poésie, architecture, etc., tout y pourra jouer, dans un souci de mises en relations multiples ; elle a vocation, enfin, à être *internationale*, pour autant que bien des recherches sont menées (en français) sur tous les continents, qui n'ont guère de débouchés en leur propre pays.

Déjà parus

Isabel MARCOS (dir.), *Dynamiques de la ville. Essais de sémiotique de l'espace*, 2007.

Stefania CALIANDRO (sous la dir.), *Espaces perçus, territoires imaginés*, 2004.

Soojin LEE, *Une lecture du film d'IM Kwon-Taek : Le chant de la fidèle Chunhyang*, 2005.

Luc SCACCIANOCE, *L'image profanée. Pour une contre-histoire de l'art après 1789, deux tomes*, 2006.

Michel Costantini

1779

Les Nuées suspendues

Voyage dans les arts européens
au Siècle des lumières

L'Harmattan

Illustration de couverture

Remerciements à Luc Scaccianoce (†),
repeintre de *Le Peletier de Saint-Fargeau*,
tableau perdu de Jacques-Louis David,
en l'état de 2007

© L'HARMATTAN, 2009

5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-07767-6

EAN : 9782296077676

Four H. D.

Une digression utile, voire nécessaire demeure-t-elle une digression ?

(Pierre Bayard, *Le hors-sujet*, Minuit, 1996, p. 25).

On a l'intention de voyager à travers l'Europe, mais aussi dans le temps, et, un peu, en de brefs contrepoints, au pays des concepts, en tout cas des conceptions. On voudrait convaincre qu'une histoire/théorie de l'art, à tout le moins de la figuration, n'a rien à perdre en s'inquiétant d'anecdotes, en s'étonnant de coïncidences, en débusquant des raretés ; on voudrait persuader qu'elle a tout à gagner non à les mettre bout à bout, en une annalistique vaine, non plus qu'à poser le fait érudit comme cause de l'œuvre, en une syllogistique creuse, mais à tisser sa toile à partir de celles-là, à patiemment construire son réseau signifiant en les assemblant, en les frottant les unes aux autres pour faire jaillir les différences, saillir les fécondités.

On a l'intention de voyager au pays des Lumières, en compagnie de grands peintres et sur les traces de peintres mineurs, rencontrant ici un sculpteur, là un architecte, lesquels, d'aventure, se rencontrèrent entre eux, quelques graveurs aussi, quelques dramaturges encore, et même des libertins qui peuvent se trouver être l'un ou l'autre. Cette histoire est une géographie, qui suppose certes des *noms de lieux*, mais que doivent relier absolument des parcours ; c'est pourquoi cette géographie est une histoire, celle de contacts et de creusets, celle d'allers et de retours, souvent rêvés avant que de prendre un jour corps, parfois demeurant indéfiniment dans l'imaginaire.

L'ellipse qui s'y trouve à l'œuvre est d'abord celle qui justement suscitera l'imagination du lecteur, son propre vagabondage. C'est aussi, en une autre acception, derrière l'apparente récurrence circulaire de formules ou d'intérêts, un déroulement elliptique qui, prenant son essor de la *Mort de Socrate* davidienne et des nuées de Coypel, s'en éloigne vite pour d'autres régions géographiques — nous serons plus souvent à Rome ou Dresde qu'à Paris —, vers d'autres régions théoriques : portée des faits anecdotiques, pertinence des étiquettes, établissement et succession des systèmes, autres pratiques artistiques, éléments de morphogénèse. Puis l'on revient, après avoir tourné autour du centre originare et presque aveugle, *Agar et l'Ange* de Pierre Peyron, *opus* de 1779, et une pénultième échappée, qui traverse le style troubadour et passe par Missolonghi : l'aveugle final, c'est Bélisaire, livre de Marmontel, tableau de Peyron, tableau de David, que l'on rejoint par une

dernière *révolution*. On aura entretemps chassé les nuages baroques, entrevu les nuées romantiques.

Il s'agirait de la mort de Socrate. Ou de *La mort de Socrate*. Doigt levé contre main tendue, sens indiqué contre décès imminent, un vrai trépas sans Dieu chrétien. Comment es-tu parvenu là, Jacques-Louis David ? Comment, toi qui de Boucher passais pour l'épigone, toi qui, en retard sur Peyron, attendis pour te dessiller les yeux le voyage de Rome, en es-tu venu à ce coup de génie ? Ton Socrate, à l'intérieur de la prison, ne siège plus *dans ces hauteurs que le compagnon Aristophane lui avait assignées pour résidence principale* ; il ne désigne pas pour son avenir les vénérables nuées qui nourrissent ceux qui les chantent, sophistes, thourydevins, oisivobagouzés onglochevelus, techniquiatres et autres incongrus ; il ne les convoque pas davantage, les vaporeuses, les humides, les brumeuses, les pluvieuses nuées.

Que la plupart des tableaux de David (Jacques-Louis) après 1778, et pour deux décennies environ, que ceux de ses rivaux, de ses disciples, de ses séides mettent en scène, pour l'essentiel, des intérieurs —ou n'accordent à l'extérieur que la portion congrue—, que l'on y déplore, à moins qu'on ne s'en félicite, la quasi disparition du nuage, *outil plastique* majeur de l'avant et de l'après, voilà un constat. L'incirconscripible circonscrit n'est plus le médiateur qu'il fut jadis, n'est plus le sublimateur qu'il était encore naguère. Oublié le vaporeux qu'on dit lascif de la Régence et suiveurs, l'ouate mystique des Italiens et consorts, oubliés les Coypel, que Zeus enlève Europe ou que le Père éternel promette le Messie (Antoine avait exécuté la fresque au château de Versailles, pour la chapelle). C'est que si le nuage est par nature fugace, le monument, lui, est plus durable que l'airain. C'est que si la nuée est céleste, le document, lui, est terrestre.

Pour qui s'inquiète de délimiter les surfaces, pour qui s'occupe de délinéer avant toutes choses, les merveilleuses et changeantes formes poussées par le vent à travers l'espace infini effraient, rebutent, fascinent, attirent, ou, selon l'humeur du temps, défient. Parce que précisément la modernité du Quattrocento se fixait sur le *delinéament* —ah! la récurrence de l'*orlo*, quelque chose comme le contour, chez Léon Baptiste Alberti!—, parce que précisément le nuage est éminemment représentatif du corps dépourvu de surface, de ce fait il rend admirable qui le décrit —vainqueur du défi, car telle est la culture élue, tel est l'horizon exalté du Quattrocento. Il rend admirable qui l'exprime, qui l'expectore par les moyens du dessin ou de la peinture. Erasme, dans son

dialogue sur la prononciation correcte de la langue latine et de la langue grecque¹:

Durerus quanquam et alias admirandus, in monochromatis, hoc est nigris lineis, quid non exprimit ? (...) Quin ille pingit et quae pingere non possunt, ignem, radios, tonitrua, fulgetra, fulgurea, vel nebulas, ut aiunt, in pariete, sensus, affectus omnes denique totum hominis animum in habitu corporis relucentem, ac pene vocem ipsam.

Dürer, quoiqu'on le doive admirer en d'autres points, que ne parvient-il à exprimer, dans ses monochromes, *i.e.* par des lignes noires ? Il peint même ce qui ne se peut peindre, le feu, les rayons, le tonnerre, les éclairs, la foudre, ou, comme on dit, *les nuages sur un mur*, les sensations, tous les affects, tout ce qui fait, enfin, l'âme humaine qui brille dans l'habitus corporel, et presque la voix elle-même.

Des nuages sur un mur... La culture humaniste nous renvoie à l'antique, à la culture antique à défaut de l'art, s'il en fut l'esquisse d'un — *sed contra* Régis Debray : même si contre cela Régis Debray oppose quelque argument. « Decimus Magnus Ausonius à son fils Grégoire, salut. As-tu déjà vu une nuée peinte sur un mur ? Tu en as vu quelque part, et tu t'en souviens ».²

Ce qui ne saurait se peindre. Mais au milieu du dix-huitième siècle, et depuis longtemps déjà, le défi a été relevé, l'épreuve réussie, le nuage intégré. Lui qui, chez le Corrège, dit-on, désignait l'espace « dans sa clôture imposée », en est venu à le qualifier « dans son ouverture indéfinie ». C'est alors que la nuée se dédouble explicitement : sa nature intermédiaire, que l'on connaissait bien dès l'extase de saint François telle que la peignit Giotto sur un mur de la nef de la basilique supérieure d'Assise. C'était vers 1290, néo-datation convaincante.

¹ Exemple de tissage : ce texte, ici, est cité d'après Damisch (1972: 180), qui le cite d'après Panofsky, qui le cite dans l'édition de Leyde de 1643; il remonte à la querelle d'Erasmus et Reuchlin dans les années 1520. On trouve autour de cette citation de troisième main des résumés brutaux de ce que j'ai cru apprendre de *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, notamment aux pages 162, 177, 180 donc, 254, 137-140, 66, et 246-247.

² *En unquam vidisti nebulam pictam in pariete ? Vidisti utique, & meministi.* On ne cite pas ici d'après Damisch (1972: 176), qui cite d'après Panofsky, qui cite pour commenter Erasmus, qui s'appuie sur Ausone donc, mais directement la présentation par le poète bordelais de sa sixième idylle dans une édition dont auraient pu disposer nos héros à venir, Peyron et David, celle de la *Studiis Societas Bipontina*, 1785. Bipons, Deuxponts, Zweibrücken, ville proche de Saarbrücken, sur le Schwarzbach, noir ruisseau.

Non seulement le nuage soustrait ceux qu'il supporte aux lois de la pesanteur, mais il manifeste l'ouverture de l'espace profane sur un autre espace qui lui donne sa vérité.

Le nuage est fugace, le monument plus pérenne que l'airain³. Le nuage, objet de rêve, objet de foi, ouvre sur l'infini de l'imaginaire, le monument est un stable qui clôt, renferme et fonde, une preuve qu'on touche et qui ne s'enfuit pas.

Le temps s'en va, ma dame, le temps s'en va, mais le monument non. Quand il n'en reste que des pans délabrés, que des pierres disjointes, ils témoignent de ce temps, elles témoignent de ce *reste*. Pour Denis Diderot, la poétique des ruines se devait de suggérer la fuite, le passage, l'anéantissement. Hubert Robert —contre qui le philosophe peste dans son Salon de 1767, entre autres—, ne l'entendait pas ainsi. La présence du ruiné, dans sa représentation, attestera sa grandeur, sa résistance au temps plutôt que son atteinte, son inscription dans l'histoire d'aujourd'hui plutôt que son oubli dans la chronologie d'avant-hier. Le reste alors est *demeurance*.

Monument, c'est *moneo*, j'avertis, je commémore, document, c'est *doceo*, j'enseigne... *Moneo, doceo*. Les disciples de Winckelmann ne se préoccupent guère de s'envoler légèrement. La nuée, il s'en faut de beaucoup qu'il leur en chaille. Bien plutôt, le lit du mourant fait fortune, la couche funèbre triomphe, à l'horizontale, d'*Hector pleuré par Andromaque* (Gavin Hamilton, 1764) à *La mort de Xavier Bichat*, que Louis Hersent présenta au Salon de 1817, en passant par David, évidemment. Le pillage de Troie s'opère au ras du sol, et le mont Parnasse de la villa Albani est un sommet passablement plat. « L'air a rendu l'airain fluide et frémissant », chantait diérétiquement André Chénier dans ses *Bucoliques*. Il n'est pas sûr que son ami révolutionnaire —il est vrai renié plus tard— ait souscrit à cette vision du monde et de ses transformations. Car la grande affaire est de poser le pesant, d'asseoir le solide, de lui faire enseigner, de nous faire nous souvenir. *Moneo, doceo*. Souviens-toi d'Anytos, nous dira-t-il bientôt... En attendant, des nuées : « Tu en as vu quelque part, et tu t'en souviens », Ausone à Grégoire, donc, et aussi sa lettre XVII, à Symmaque : « ... un nuage peint, dont on ne se délecte qu'autant de temps qu'on le voit ». Vision ponctuelle, plaisir fugace. Maintenant il s'agit de se souvenir de la figure, et de son enseignement aussi.

³ *Exegi monumentum ære perennius*, écrit Horace, reportez-vous plus loin.

Or, Socrate est immortel

Le jeune homme, à dix-huit ans, fréquentait le salon des Trudaine. Place Royale, leur fastueux hôtel accueillait gens d'esprit et de goût, libéraux souvent, réformateurs toujours. Le jeune homme, à vingt ans, ne quitte pas ses amis, ils voyagent de concert dans les cantons suisses, peut-être en Italie. De retour à Paris, le jeune homme continue de lire. Né à Constantinople, formé aux solides humanités du collège de Navarre, André Chénier savait du grec : familier d'Homère et de Pindare, il n'en dédaignait pour autant ni l'impératrice Eudoxia ni les compilateurs byzantins. A travers quel recueil d'anecdotes ou d'analectes, par le biais de quelle source castalienne connut-il les épigraphes dont les peintres antiques, parfois, adornaient leurs chefs-d'œuvre ? Athénée a recueilli l'ordinaire signature de Parrhasios :

Ami du plaisir, cultivant la vertu, il peignit ce tableau,
Parrhasios enfant de la brillante Ephèse,
Et nous n'oublions pas notre père Evénor — il m'engendra,
Légitime enfant, qui des Grecs porte cet art aux sommets.

Plutarque rapporte qu'Apollodore, le skiographe — ou traceur d'ombres portées —, se contentait souvent de l'astucieux monostiche qu'ainsi nous rendrons :

Plus facile de se gausser que de s'y hausser !
(μωμῆσεται τις μᾶλλον ἢ μωμήσεται).

Valère Maxime, enfin, l'un des auteurs les plus prisés de ce temps des Lumières, écrit :

Zeuxis autem, quam pinxisset, quid de eo opere homines sensuri essent, exspectandum non putavit; sed protinus hos versus adjecit :

Οὐ νέμεσις Τρωᾶς τε καὶ εὐκνήμιδάς Ἀχαιοῦς,
Τοῦ ἄμφι γυνακί πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχει.

Adeone dextræ suæ multum pictor arrogavit, ut ea tantum forma comprehensum crederet, quantum aut Leda cælesti partu edere, aut Homerus divino ingenio exprimere potuit ?

Zeuxis, lorsqu'il eut fait le portrait d'Hélène, ne crut pas bon d'attendre ce que les gens penseraient de cette œuvre, mais il ajouta immédiatement ces vers :

Pas de blâme pour les Troyens, ni les Achéens aux beaux
jambarts,
S'ils souffrent pour une telle femme depuis un si long temps.
Sa pudeur vaut en beauté celle des déesses immortelles.

Combien ne lui fallait-il pas, au peintre, présumer de son habileté, pour la croire capable d'appréhender autant de beauté qu'en produisit le céleste enfantement de Lédæ, ou le divin génie d'Homère ?

En 1786, donc, Charles-Michel Trudaine de la Sablière, le cadet de ces deux inséparables frères qui tenaient salon Place Royale, commande à David, retour de Rome où le *Serment des Horaces* a brillé, une nouvelle *Mort de Socrate* ; le thème était ancien : avant même que Cochin le proposât comme sujet de l'Académie en 1762, on connut le tableau de Dandré-Bardon en 1753, celui de Benjamin West en 1756 qui le peignit à Lancaster, cité de Pennsylvanie.

1779, date décisive par ailleurs, on s'y attachera, 1779: mort de Jean-François Sané, qui a peint une *Mort de Socrate*, perdue, pour le concours de 1762, et dont nous pouvons encore étudier la gravure que Jacques Danzel exécuta l'année même où Charles-Michel requiert l'art de Jacques-Louis. 1780: même sujet, en vue d'une place à Rome, donné par l'Académie de Dijon. Et Peyron... Lecteur, vois ci-dessous. Puis 1786, donc : Trudaine à David commande une *Mort de Socrate*.

Au salon des Trudaine, Chénier et David se lient d'amitié l'un pour l'autre, et le poète, peut-être à la demande du peintre, propose l'épigraphe à placer en suscription dans le tableau. Deux vers dont la base est l'iambe, mètre prisé de la tragédie :

La gloire d'Athènes mourut avec Socrate.
Mais toi, déesse de Rhamnonte, n'oublie pas Anytos
Κλέος γ' Ἀθηνῶν Σωκράτει ξυγκάτθανε,
Σὺ δ' Ἀνύτου μέμνησον, ὦ Ῥαμνουσία.

André Chénier a lui-même confirmé ainsi : « Ô juste némésis, souviens-toi d'Anytus !... , serait un beau dernier vers. » *Moneo, doceo*. Enseignement de l'histoire, enseignement de l'attitude philosophique. Monument, document.

Si cette suscription rythmée à l'antique, si ce distique en trimètres iambiques —décalage, donc, avec les exemples anciens, qui utilisent principalement l'hexamètre dactylique ou le distique élégiaque—, ne fut finalement pas retenu, son idée, son invention n'en sont pas moins significatives. Et l'abandon de l'idée —rareté des lettres grecques inscrites, sans doute, encore qu'aucune impossibilité ne s'y attache, Angelika Kauffmann ne s'en priva pas, au moins une fois, inscrivant quelques lignes de l'ode à Aphrodite dans son tableau de 1775, *Sappho inspirée par l'Amour*, encore que nous connaissions telle collection particulière, à Paris, qui recèle une œuvre anonyme datée de 1712 où il est fort possible de lire ΧΟΑΤΕΣ, peut-être signature de Johann Holte, peintre allemand connu pour son activité en 1699, encore qu'un siècle environ plus tard David précisément y aille aussi de sa phrase grecque—, l'abandon de l'idée ne lui ôte rien de sa pertinence. Car ce distique, que dit-il ?

Il nous parle de mémoire et de mort, de renommée et de décadence, de logique historique aussi, celle de la communauté, celle des individus. A l'inverse de la plupart des exemples anciens, il ne s'adresse pas à nous en présence de son objet, mais c'est de l'invisible que, littéralement, il nous parle. Non pas cette femme-ci, comme dans *Hélène* de Crotone —citation antérieure de Valère Maxime—, mais cet Anytos-là qui n'est pas ici et cette déesse de Rhamnonte, qui n'apparaît nullement parmi les mortels du tableau. C'est le futur que l'on convoque, non le présent : du visible —Socrate qui n'est pas encore mort, quand il l'est dans l'épigramme proposée, Anytos absent—, le présent n'intéresse pas le lisible. C'est le futur que l'on convoque, et par le présent du voir lui-même. *Monumentum aere perennius*. Le haut et le bas, le lointain et le proche, le conservé et le perdu, le conjoint et le disjoint dans l'espace-temps, tout se condense ici, mais différemment, dans les vers et dans le tableau.

Ce doigt levé vers l'ailleurs du maître maïeuticien, la tête baissée d'un disciple chenu, méditatif (et ce n'est pas Platon, ainsi que le vulgaire —tel muséographe peu scrupuleux, tel « historien de l'art » superficiel— le pense), la famille qui se retire et Criton qui s'agrippe, le donateur qui ne veut pas savoir ce qu'il fait, et la chaîne ouverte à l'aplomb de la coupe mortelle :

Tandis que du talent les jours sont obscurcis,
 Pour toi, d'un feu divin, brille encore un Zeuxis,
 Et d'un Tableau sublime il vient t'offrir l'hommage.
 (...)
 Plus loin le seul Cébès, abattu, consterné,

Reste assis sur la pierre et s'y tient incliné.
Sa crainte, sa pitié, ses douleurs sont muettes ;
Il a laissé tomber son crayon, ses Tablettes.
Il écoute, il médite, il cherche à retenir,
Ce qu'il doit raconter aux siècles à venir,
Et qu'a tracé Platon, dans ses pages fidelles :
De Socrate mourant les leçons immortelles.

L'auteur de cette *Epître à Monsieur de Trudaine à l'occasion du tableau de la Mort de Socrate, peint par M. David, et exposé au Salon* est resté anonyme. Mais comment n'y point subodorer André de Constantinople ? Renouveau éclatant, dans un ciel enténébré, renouveau monumental et documentaire en posant les pieds sur terre, et les colonnes sur la *krèpis* en oubliant nuées et envolées, renouveau par l'antique car il faut prendre au sérieux le retour de Zeuxis — et imaginer Apelle heureux.

Exegi monumentum ære perennius. La suite de la trentième ode d'Horace, en son livre III, prend suc nouveau, quand il s'agit de cet art qui devait célébrer le triomphe des intellectuels contestataires, comme on dirait par anachronisme, sur les rois et les princes. *Exegi monumentum ære perennius / Regalique situ pyramidum altius.* « J'ai élevé un monument plus durable que le bronze, plus altier que les royales pyramides ». Toute la pompe de Versailles s'écroulerait-elle face à la morale vertueuse — supposée vertueuse — d'un David ?

Laissons néanmoins *le mot de la fin* à un Chénier cette fois signataire (qui eût pu déclamer la suite encore : « Je ne périrai pas tout entier, car ma part la plus riche évitera la Parque, funèbre déesse »⁴):

Souvent des vieux auteurs j'envahis les richesses
Plus souvent leurs écrits, aiguillons généreux,
M'embrasent de leur flamme et je crée avec eux.

Mutatis mutandis, Winckelmann et David, bien que fort différemment, ne seraient-ils pas autorisés à affirmer de même ? Ce sont trois vers de l'*Epître sur ses ouvrages*, trois vers du poète guillotiné. *Le mot de la fin.*

⁴ *Non omnis moriar ; multa que pars mei / Vitabit Libitinam.*

L'ancien et le nouveau

Génération. Le temps qui passe. Deuxième génération. Les ans qui dépassent. Troisième génération. Décennies qui outrepassent. Et nous qui nous penchons, déjà charcutiers de cette vie, scrutateurs de ces destins, entomologistes de ces longues existences éprouvées çà et là. Des sujets poursuivent leur quête, qui de temps en temps nous donnent de quoi moudre : somptueuses figures, tableaux à exposer, verbe flamboyant, écrits à déchiffrer, statues autour desquelles on tourne et retourne, sculptures de ronde bosse installées au cœur du monde, palais à hanter, ou même à habiter. Chambres où l'on donne de la musique. Opéras dont on fait œuvre. Tout un monde surgit, particulièrement à proximité de l'eau : vasques, piscines, fontaines, mares aménagées, Tivoli, Versailles, Potsdam Sanssouci, son Ruinenberg centré sur bassin, sa grotte de Neptune où s'écoulent les cruches des naïades, épipotamides, crénides et autres hydriades. L'eau où se mirent les Narcisses de marbre, une terrasse au bord de l'Elbe, la lagune vénitienne aménagée en miroir, tartanes, felouques, vaisseaux de haute mer qui glissent lentement devant le front maritime de Messina — palais sénatorial, statue en pied de Charles III, inévitable groupe, ici, de Poséidon maintenant enchaînés et Charybde et Scylla—, puis la Neva gelée dans Petersbourg désert, sans compter la riviera del Brenta, qui a vu Goethe et qui en a vu d'autres, lentement acheminés par le *burchiello* — le moyen de transport local.

*Musa, cantiam del Padovan Burchiello
La deliciosa, comoda vettura
In cui per Brenta viaggiasi bel bello
Dal gel difesi, dall'estiva arsura.
Parlo di quel vaghissimo naviglio
Di specchi, e intagli e di pitture ornato
Che ogni venti minuti avanza un miglio.
Muse, chantons la barque padouane,
Qui délicieusement, commodément nous voiture,
On y voyage bien bien, sur le Brenta,
A l'abri et du gel et du feu estival.
Je parle de ce navire très aimable,
Orné de miroirs, d'intailles, de peintures
Qui met vingt minutes à parcourir un mille,*

s'exclamait Carlo Goldoni dans le proème d'un poème burlesque des années soixante. Tout y est, l'eau, le voyage et l'art. Tout y est, sous le signe de quoi notre essai se place.

Destinées, voyages, lieux, œuvres. Il en sera *question*, rigoureusement parlant : que nous disent-ils, ces déplacements, que nous disent-elles, ces énonciations ? Ces noms de ville et de château, ces noms de femme et ces noms d'homme, que nous signifient-ils ? Un tout petit tracé, un modeste parcours ; à partir d'un début de fil à quatre chiffres : mille sept cent soixante-dix-neuf. Et pour commencer, ce couple sempiternel, l'ancien et le nouveau. Ou plutôt le déjà nouveau et le désormais ancien, comme question, donc.

1779, donc. Le 4 novembre, sur les dix heures du soir, *Canova* (*Antonio*), natif de *Possagno* dans la province de *Trévise*, arrive à Rome, âgé de vingt-deux ans, pour peindre et sculpter, en compagnie du peintre français Lafontaine qui jusque là séjournait à Venise. Le Trévisan s'était formé d'abord à *Pagnano d'Asolo*, dans l'atelier *Bernardi*, chez ce *Giuseppe Bernardi* possédant sur la lagune, à *Santa Marina*, un autre atelier, où le très jeune Antonio se rendit dès l'âge de onze ans, copiant assidûment les plus grands maîtres de la sculpture baroque, l'*Algardi*, *Rusconi*, le cavalier *Bernin* — comme nous disons depuis son séjour en France —, dont il trouvait les esquisses en terre-cuite de la collection *Farsetti*, ouverte au public, dans le palais de *Sainte-Lucie*. Puis il poursuivit son éducation artistique à l'*Académie vénitienne* — l'*Accademia Pubblica del Nudo*. Là, non content de fréquenter régulièrement le café *A la Venise triomphante* (déjà devenu par antonomase le *Florian* qu'il est encore de nos jours), il loge à *San Gallo* chez son propriétaire *Valentino Francesconi*, neveu du fondateur *Sior Florian Caffetier* — fondateur le 29 décembre 1720, en plein carnaval à la vénitienne, et décédé en 1773. Pour une autre mort — celle de *Valentin*, en 1814 —, *Giovanni Antonio Selva*, architecte du théâtre *La Fenice*, écrit à *Antonio Canova* : « J'imagine combien vous aura attristé la mort du pauvre *Valentin* »⁵.

Certains esprits fureteurs et quelque peu plaisantins recherchent désespérément une œuvre oubliée du futur maître, une réplique de la jambe de *Francesconi*, lequel se trouvait affecté d'une forte goutte, réplique destinée à guider le cordonnier fournisseur d'un appareil spécial. *Canova* créateur de forme... Laquelle se définit ainsi, selon *Litré* :

⁵ *M'immagino quanto vi avrà rattristato la morte del povero Valentino.*

(...) • Terme de bonnetier. Petit ais de la grandeur de la jambe qu'on met dans le bas afin de l'enformer. • Terme de cordonnier. Morceau de bois qui a la figure du pied et qui sert à monter un soulier.

Canova créateur de forme... :

Questa gamba di caffettiere... onora Canova e il suo Teseo
(J. Lecomte, *Venezia o colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittoresco sui monumenti e curiosità di questa città*, Venezia, 1844).

Cette jambe de cafetier honore Canova et son *Thésée*.

Mais, pendant cette période *formatrice*, notre ami connut surtout l'influence de Giovanni Battista Mengardi, un élève de Tiepolo qui transmettait au nord les avancées romaines de Mengs et de Batoni — lesquels, au demeurant, furent faits, en 1775, membres honoraires de la sérénissime compagnie... De ces deux-là parlerons et reparlerons.