

Faculté de philosophie, arts et lettres

La reconstitution de l'Antiquité dans les panoramas des XIX^e et XXI^e siècles

Auteur : BERTHOLET Gaëlle
Promoteur(s) : STREITBERGER Alexander
Année académique 2021-2022
Master de spécialisation en cultures visuelles, option muséologie et
médiation muséale [60]

Remerciements

« *Bis repetita placent*, sauf quand il s'agit d'écrire un mémoire »

Gaëlle Bertholet, août 2022

Un tout grand merci...

Aux professeurs qui ont marqué mes six années à l'université : Paul-Augustin DEPROOST, Lambert ISEBAERT, Gilles LECUPPRE et Alexander STREITBERGER.

À mes parents, qui m'ont donné la chance de suivre ces épanouissantes études.

À David, pour avoir corrigé mes mémoires, ma mémoire, et m'avoir remis dans le droit chemin quand d'aventure je m'en écartais.

À Sarah, ma partenaire de galère.

À Gudule, toujours fidèle au poste.

I. Introduction

En novembre 2018, la toile panoramique de *Pergame* de l'architecte allemand Yadegar Asisi est exposée pour la seconde fois au Musée de Pergame à Berlin. Cette exposition a lieu près de cent trente ans après la présentation de la toile du *Pergamon* d'Alexander Kips & Max Friedrich Koch – dont Asisi s'est largement inspirée¹ – à Berlin. L'exemple de *Pergame* illustre que le médium du panorama, né au XIX^e siècle et considéré souvent comme le premier *mass-medium* de l'époque contemporaine, demeure d'actualité ; ce dernier connaît d'ailleurs un regain d'intérêt depuis quelques décennies. De multiples thématiques sont abordées dans ces toiles panoramiques. Le XIX^e siècle préfère les panoramas de villes, les panoramas historiques rappelant les dernières batailles, ou encore les toiles présentant des paysages exotiques et lointains. Les peintures panoramiques du XXI^e siècle optent pour des thématiques semblables : paysages lointains et exotiques, événements historiques importants, ou encore reconstructions de l'état ancien d'une ville ou d'un bâtiment.

Lors de nos lectures, il est apparu que la thématique antique était également abordée à certaines reprises par ce médium, indépendamment des époques. Cependant, ce sujet rencontre un engouement moindre que d'autres thèmes, et la littérature scientifique semble s'y être peu intéressée. Il nous a d'abord paru étonnant que la thématique de l'antique, qui a connu un franc succès dans de nombreux autres médiums au cours des siècles précédents (architecture, peinture, littérature, *etc.*), soit sous-représentée dans ce qui est parfois qualifié de « premier *mass-medium* ». Dès lors, une première question a sous-tendu notre recherche : pour quelles raisons les panoramas du XIX^e exploitent-ils si peu la thématique antique, alors que de nombreuses découvertes archéologiques ont été réalisées à ce moment, et que l'antique est largement dépeint dans d'autres médiums ? Par exemple, la peinture académique du XIX^e siècle, à l'instar de plusieurs techniques antérieures, s'est inspirée de la thématique antique pour produire des œuvres de renom. Pourquoi le sujet antique a-t-il connu un faible succès dans le panorama, alors que celui-ci se destinait au divertissement et à l'éducation de tous ?

Bien entendu, nous avons néanmoins pu découvrir quelques panoramas antiques, indiquant que la thématique n'est pas absolument exclue du médium. Une seconde question a alors rapidement émergé : quelle(s) vision(s) de l'Antiquité ces panoramas offrent-ils ? Ceux-ci présentent un certain aperçu des villes antiques, qu'il nous a paru intéressant d'étudier afin

¹ OETTERMANN STEPHAN, « Pergamon Hype and Pergamon Party : Pergamon Panoramas in Berlin, 1886 and 2011 », dans *More than Meets the Eye. The Magic of the Panorama*, Büro Wilhelm, Amberg, 2019, p. 80.

de découvrir si les artistes respectaient strictement les découvertes archéologiques, ou laissaient plutôt libre cours à leur imagination quant à l'imagerie de l'Antiquité.

Ce travail sera découpé en quatre chapitres. En premier lieu, le panorama sera abordé sous un angle global. Nous nous arrêterons sur l'histoire de la création du médium, sur les procédés précurseurs, sur le fonctionnement du dispositif et sur la réalisation de la toile. Nous tenterons également de comprendre les vagues d'intérêt et de désintérêt pour le concept. Finalement, nous mettrons en lumière les conditions ayant présidé à l'émergence du médium, ainsi que les objectifs poursuivis par celui-ci.

Le second chapitre s'intéressera aux panoramas du XIX^e siècle et à leurs imbrications avec l'Antiquité. Nous définirons d'abord le phénomène de l'anticomanie, une vague de curiosité pour le monde antique, émanant par suite des découvertes archéologiques, puis du développement des collections et œuvres picturales à thèmes antiques subséquent. Seront ensuite évoquées les potentielles explications du manque d'engouement du panorama pour l'Antiquité. Pour terminer ce chapitre, nous analyserons trois panoramas antiques présentant trois villes différentes : le *Pompeiorama* de Luzzati, le *Pergamon panorama* de Kips et Koch et enfin *Rom mit dem triumphzuge Constatins im jahre 312*, de Bühlmann et von Wagner.

Le troisième chapitre s'intéressera aux panoramas antiques du XXI^e siècle. Nous avons retenu deux panoramas réalisés par Yadegar Asisi, notamment pour cause de leur inspiration et de leur ancrage dans les créations antiques du précédent chapitre. À la suite d'une succincte introduction questionnant les causes du retour de ce médium et le choix des thématiques antiques, nous détaillerons plus avant *Rome 312* et le *Pergamon* d'Asisi, respectivement exposés – pour la première fois – en 2005 et 2011.

Le dernier chapitre proposera une ouverture évaluant la réalité virtuelle comme prolongement du panorama. Dans cette section, nous évoquerons le projet *Plan de Rome*, mené par deux chercheurs de l'UniCaen, qui a pour vocation de mettre à disposition une reconstitution virtuelle de Rome en l'année 320, accessible à tous sur Internet. Les jeux vidéo antiquisants seront également brièvement abordés. Nous terminerons en dressant une liste des avantages et inconvénients de la réalité virtuelle par rapport au panorama.

II. Le panorama au XIX^e siècle : généralités

Ce premier chapitre a pour vocation de situer le panorama dans son contexte historique. Il aborde la genèse de sa création, les liens qu'il entretient – ou non – avec des innovations antérieures, mais aussi les fluctuations d'intérêt et évolutions qu'il a pu connaître de par l'Europe au cours du XIX^e siècle.

A. Genèse d'une création

Le récit de l'invention du panorama, dont Robert Barker obtient le brevet le 17 juin 1787 connaît plusieurs versions. Stephan Oettermann, dans son ouvrage *The Panorama. History of a Mass Medium*, rapporte trois explications vraisemblables². Dans une première version, l'anglais Robert Barker se serait mis à peindre sous un parapluie qui lui aurait caché la vue du ciel et aurait alors dévoilé le paysage comme une peinture lui apparaissant dans un cylindre parfait. Un second récit rapporte que Barker, alors qu'il purgeait une peine de prison, se trouvait dans une cellule sombre et arrondie où un unique trou percé dans le plafond permettait à la lumière de s'infiltrer dans la pièce et de se refléter sur les murs. Il se serait alors rendu compte qu'un élément accroché à ce mur pouvait avoir un effet saisissant pour qui se trouve au centre de la pièce alors même qu'elle est plongée dans le noir. Une dernière variante, racontée dans sa biographie par le peintre Jean-Charles Langlois, attribue l'invention à Robert Fulton, à qui l'idée du panorama serait également apparue durant un séjour en prison. De retour en Angleterre, Fulton se serait associé avec Robert Barker, qui lui aurait subtilisé l'idée. Quels que soient les degrés de véracité de ces récits d'invention, le panorama est avant tout symptomatique des changements qui traversent le XIX^e siècle et sur lesquels nous reviendrons dans la section D du présent chapitre.

En lui-même, le mot « panorama » est déjà une innovation. Bien que le nom choisi par Barker lors de la déposition du brevet fût « la nature à coup d'œil »³ (*nature at a glance*), le néologisme « panorama » s'imposera finalement dans le langage courant. Ce dernier est dérivé du grec ancien *pan* (παν), « tout », et de *horama* (ὄραμα), qui signifie « vue »⁴. Bien que l'auteur de ce néologisme soit inconnu, le mot est attesté après 1792 en Angleterre, et à partir

² OETTERMANN STEPHAN, *The Panorama. History of a Mass Medium*, traduit par Deborah Lucas Schneider, Zone Books, New York, 1997, p. 39.

³ COMMENT BERNARD, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Société Nouvelle Adam Biro, Paris, 1993, (coll. Essais), p. 5.

⁴ FILSER WOLFGANG, « Towards an archeology of the panoramic view », dans *Advancing Horizons*, teNeues, Krefeld, 2020, p. 224.

de 1795 en Allemagne, soit plusieurs années après la déposition du brevet par Barker. Il est cependant rapidement utilisé comme terme technique pour désigner une « forme spécifique de peinture de paysage qui représente une vue à 360° »⁵. Dès le début du XIX^e siècle, ce néologisme se répand dans toute l'Europe grâce aux expositions et aux comptes-rendus dans les magazines. En 1800, le terme est défini de cette manière par l'Académie des Beaux-Arts de Paris : « le panorama n'est autre chose que la manière d'exposer un vaste tableau en sorte que l'œil du spectateur, embrassant successivement tout son horizon, et ne rencontrant que ce tableau, éprouve l'illusion la plus complète »⁶.

Les acceptions du terme se diversifient rapidement. Si, initialement, le mot « panorama » désigne un type de peinture ronde, la locution a assez vite été utilisée de manière générale pour désigner une vue d'ensemble depuis le point élevé d'un paysage réel. Naturellement, l'usage métaphorique du mot, pour désigner une enquête ou un aperçu particulier de connaissances⁷, s'en est suivi. À la fin du XIX^e siècle, l'usage premier du terme tend à s'effacer avec la disparition des peintures panoramiques. Celui-ci désigne alors davantage, par métonymie, le bâtiment dans lequel se trouve la peinture, comme le définit le *Dictionnaire des termes employés dans la construction*, en 1881-1882 :

« édifice dans lequel on expose un tableau dit en panorama, c'est-à-dire exécuté sur la paroi intérieure d'une rotonde, couverte d'un comble en coupole ou en cône. Les tableaux de ce genre imitent exactement l'aspect d'un site vu dans toutes les directions et aussi loin que l'œil peut distinguer. À cet effet, le spectateur est placé sur une tribune ou galerie circulaire simulant une tour et disposée au centre de la rotonde ; la lumière vient d'en haut par une zone de vitres dépolies ménagées à la partie inférieure du comble et frappe spécialement le tableau. Un vaste parasol, suspendu à la charpente au-dessus de la tribune, qu'il dépasse en diamètre, couvre le spectateur d'une pénombre et lui cache en même temps les points d'où vient la lumière »⁸.

⁵ OETTERMANN STEPHAN, *op. cit.*, p. 8.

⁶ MADELINE LAURENCE ET BOUILLER JEAN-ROCH (dir.), *J'aime les panoramas*, Paris, Flammarion, 2015, (Coll. S'approprier le monde), p. 30.

⁷ OETTERMANN STEPHAN, *op. cit.*, p. 6.

⁸ COMMENT BERNARD, *op. cit.*, p. 5.

B. Les précurseurs du panorama : rupture ou continuité ?

Certains spécialistes considèrent que le panorama n'est que l'aboutissement logique de manières de voir qui existent déjà depuis les tous premiers temps de notre ère. En effet, d'aucuns ont été tentés de rapprocher les panoramas du XIX^e siècle aux fresques de Lascaux, de la chambre des Mystères de Pompéi, ou encore de la Tapisserie de Bayeux⁹, soutenant que ces dernières reflètent, tout comme le panorama, un besoin inhérent à l'humanité de voir le monde dans sa totalité et dans un événement unique¹⁰. Cependant, à la différence des panoramas, la décoration de ces artefacts et cloisons dépend de l'architecture du lieu. À l'inverse, le panorama bénéficie d'une construction architecturale qui s'adapte au médium. Les supports précédemment cités prennent place au sein d'une architecture préexistante : portes, fenêtres, reliefs, etc. Ces éléments empêchent l'illusion totale caractéristique du panorama.

Stephan Oettermann soutient que la qualité substantielle du panorama ne se trouve pas dans ses similarités avec d'autres médiums plus anciens, mais bien dans ses divergences. Selon lui, le panorama représente une coupure avec les formes précédentes de figuration, et surtout avec la peinture¹¹. Néanmoins, quelques procédés de représentation se rapprochent sensiblement, par la technique, de la peinture panoramique. Parmi ceux-ci, citons les décors de théâtre de l'ère baroque, essentiellement utilisés dans les années 1700¹². Il s'agit de toiles peintes incurvées, placées dans le fond de la scène durant les représentations, et donnant l'impression d'un paysage lointain. Cependant, les techniques de peinture en perspective utilisées pour réaliser ces toiles incurvées se sont perdues, rendant impossible la transmission du savoir-faire. En outre, ce procédé de peinture incurvée n'était pas complètement abouti. En effet, le paysage était réalisé par rapport à un point de fuite unique se trouvant en face du centre de la salle, impliquant que seule la personne se trouvant à cet endroit (la plupart du temps, le souverain ou autre personnalité importante) avait la possibilité de contempler la scène de manière optimale. Par conséquent, les autres spectateurs observaient la scène avec un degré plus ou moins élevé de déformation¹³. Les premiers peintres panoramistes ont donc dû reprendre les techniques de perspective en repartant depuis le début du processus.

⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰ OETTERMANN STEPHAN, *op. cit.* p. 5.

¹¹ *Ibid.*, p. 22

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 23

Une autre technique proche de la peinture panoramique est la *vedute* italienne. Le védutisme est un genre pictural italien originaire de la Venise du XVIII^e siècle, axé sur l'art du paysage et de la vue urbaine, et dont les représentations sont ramenées comme souvenirs de voyage par les touristes¹⁴. Ces peintures sont caractérisées par le fait qu'elles accentuent les traits distinctifs des vues, et que tous les objets sont représentés dans les moindres détails, peignant davantage des compositions idéales de paysages réels que des représentations fidèles des sites observés¹⁵. Cependant, ces *vedute* divergent du panorama en ce qu'elles permettent des déformations par rapport au réel, là où la peinture panoramique se veut la plus authentique possible.

C. Fonctionnement et réalisation du panorama

Avant de s'interroger sur les circonstances et implications de l'émergence du panorama, il convient de revenir brièvement sur le fonctionnement et les objectifs du médium, ainsi que sur les différentes métamorphoses que la peinture panoramique a pu connaître au cours du XIX^e siècle.

L'ambition principale poursuivie par le panorama est de reproduire le monde avec un tel degré de précision que les spectateurs pourraient croire qu'il s'agit de la réalité. Quoique les techniques de perspective et de trompe-l'œil fussent connues depuis plusieurs siècles, elles n'étaient pas – à l'époque – suffisamment abouties que pour entretenir une illusion totale de la réalité. La présence du cadre, l'utilisation d'un point de fuite unique ou encore les conditions de luminosité, empêchaient le visiteur de jouir complètement de la reproduction. Il était donc nécessaire de développer de nouvelles techniques de peinture et d'architecture, permettant notamment au spectateur d'être totalement immergé dans cet environnement, afin de pouvoir être transporté dans une autre réalité.

Comme nous l'avons vu précédemment, le panorama requiert avant tout un bâtiment adapté à la spécificité du médium : il doit s'agir un bâtiment rond, avec un toit en coupole ou en cône laissant passer la lumière, et disposant d'une entrée qui se fasse par une sorte de souterrain. Cette entrée permet au visiteur d'accéder au panorama par le dessous de la plateforme afin de ménager un effet de surprise. Au début du XIX^e siècle, les bâtiments étaient en bois et de dimensions modestes, tandis que des bâtiments plus solides étaient construits dans

¹⁴ "Védutisme", dans *Dictionnaire de la peinture*, Larousse, Paris, 2003, p. 888.

¹⁵ OETTERMANN STEPHAN, *op. cit.*, p. 27.

les grandes métropoles. L'architecture de ces bâtiments évoluera néanmoins au cours du siècle, avant qu'ils ne soient, pour la plupart, détruits en raison de la disparition du panorama. La majorité des panoramas se présentaient de cette manière (Fig. 1)¹⁶ : les visiteurs se rendent à l'entrée (A) où ils achètent leur billet, avant de se descendre légèrement dans un corridor plongé dans le noir (B), permettant de créer une transition entre la ville extérieure et l'ambiance voulue par le panorama. Un escalier permet de les mener à la plateforme (C), au-dessus de laquelle se trouve un dôme en forme de parapluie permettant de bloquer la vue du spectateur afin qu'il ne puisse voir ni la toiture ni le haut de la toile (D). Grâce à cette plateforme, le visiteur peut se déplacer à 360° pour observer l'entièreté de la peinture. Une ouverture pratiquée dans le toit permet à la juste quantité de lumière de se refléter de manière uniforme sur l'entièreté de la toile (E). Finalement, la plateforme et la toile sont reliées par un faux terrain (F) qui contient des objets, figurines, ou cartons, pour permettre plus facilement la transition du regard de la 3D du terrain à la 2D de la peinture (G). Généralement, les panoramas font une vingtaine à une trentaine de mètres de hauteur, pour une circonférence de plus d'une centaine de mètres. Certains panoramas atteignent ainsi plusieurs centaines de mètres carrés¹⁷.

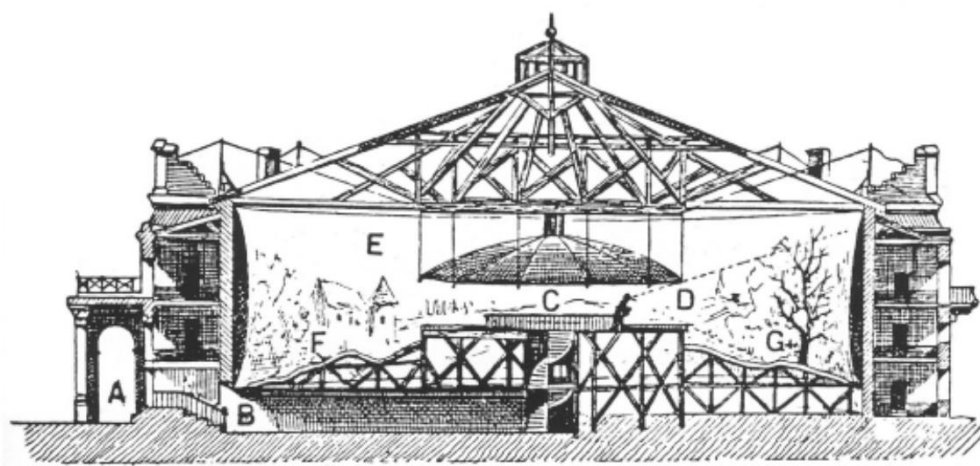


Figure 1: Diagramme en coupe d'un panorama, d'après le dessin de Johann Ignaz Hittorff de la rotonde panoramique de Charles Langlois à Paris, « Élévation et coupe du panorama des Champs-Élysées », 1840, gravure à la Bibliothèque nationale, Paris.

L'exécution de la toile est probablement l'étape la plus complexe dans la production d'un panorama, la problématique majeure étant la réalisation de la perspective. Contrairement aux tableaux classiques dont la perspective est centrale avec un seul point de fuite et un seul point de vue idéal à partir duquel regarder le tableau, le panorama est multi-perspectives. En

¹⁶ BELISLE BROOKE, *The Bigger Picture : The Panoramic Image and the Global Imagination*, UC Berkeley, 2012 [Thèse de docteur en philosophie en rhétorique et en études cinématographiques et nouveaux médias], p. 11.

¹⁷ MADELINE LAURENCE ET BOUILLER JEAN-ROCH, *op.cit.*, p.19.

effet, pour réaliser un panorama à 360°, le peintre doit exécuter un certain nombre de dessins plats à perspective unique, puis les attacher les uns aux autres en corrigeant la distorsion afin d'obtenir une ligne d'horizon parfaite et un nombre de points de vue infini¹⁸.

Par ailleurs, la technique de réalisation de la toile est également élaborée et nécessite un certain nombre d'étapes. Dans un premier temps, il s'agit de se rendre sur le lieu dont on veut esquisser le croquis. Si l'ébauche du panorama d'une ville ou d'un paysage proche se révèle aisée, l'entreprise peut s'avérer plus complexe pour les panoramas historiques représentant des batailles célèbres, ou montrant des villes exotiques, nécessitant par exemple des recherches scientifiques ou archéologiques plus poussées, comme nous l'aborderons dans le chapitre III. Il est également indispensable de choisir un point de vue assez haut, offrant une vision dégagée sur le paysage pour simplifier la réalisation du dessin secteur par secteur. L'évolution de la technologie permet aux panoramistes de faciliter cette étape : *camera obscura*, panoramagraphe, *camera lucida*, daguerréotype, *etc.* Une fois cette première phase réalisée, vient le moment du transfert du dessin sur la toile, tenant compte de la distorsion de la toile et de sa légère courbe concave après son placement : les lignes droites apparaissant courbées, il est nécessaire d'infléchir les lignes qui doivent apparaître droites pour le spectateur afin de contrer l'effet de distorsion¹⁹. La peinture d'une telle surface étant trop vaste que pour permettre à un seul homme de la réaliser dans des temps raisonnables, l'artiste doit s'entourer d'une équipe de peintres, chacun spécialisé dans un domaine : « perspectiveurs », « ciélistes », paysagistes, responsables de l'architecture, de la végétation, spécialistes des costumes et armes, *etc.*²⁰ Ce groupe d'artistes se doit de respecter les directives du peintre principal afin d'uniformiser la peinture et d'éviter les irrégularités : sens du vent, orientation du soleil, *etc.*

Naturellement, le panorama connaît au cours du siècle toute une série de dérivés qui rencontrent plus ou moins de succès et qu'il convient d'évoquer brièvement ici : panoramas de petites tailles afin d'emporter un souvenir chez soi, myrioramas, *moving panoramas*, cosmoramas, dioramas, cinéramas, *etc.* Un fort attrait pour les *-oramas* frappe le XIX^e siècle²¹.

¹⁸ OETTERMANN STEPHAN, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹ *Ibid.*, p.54.

²⁰ COMMENT BERNARD, *op. cit.*, p. 7.

²¹ OETTERMANN STEPHAN, *op. cit.*, p. 69.

D. Intérêt et désintérêt pour le médium

Pourquoi la forme panoramique a-t-elle rencontré un tel succès au XIX^e siècle ? Le phénomène du panorama est le prolongement de découvertes et transformations qui ont lieu au cours de ce siècle et du siècle précédent, tant dans la manière de vivre, de voir, que de penser. Durant le XIX^e siècle, la peinture panoramique se répand dans toute l'Europe au départ de l'Angleterre, où Barker – nous l'avons vu – dépose son brevet. Les premiers panoramas arrivent en France dès 1799 par l'intermédiaire de Robert Fulton, et en Allemagne la même année, par l'importation de panoramas anglais. L'Autriche et les États-Unis connaissent le même phénomène avec l'introduction des peintures insulaires sur leur territoire²².

Toutefois, le phénomène panoramique ne connaît pas un crescendo à partir de 1800 et un essoufflement en fin de siècle, mais plutôt deux vagues d'intérêt de la part du public européen. De manière générale, les panoramas connaissent un premier engouement qui perdure jusqu'aux années 1850, reprenant vers 1870 pour s'éteindre définitivement en fin de siècle avec l'arrivée du cinéma et de la photographie, qui remplacent un médium panoramique apparemment dépassé. Les raisons du premier essoufflement du panorama et du regain d'intérêt du milieu de siècle sont propres à chaque pays. En Angleterre, la vogue du panorama dure presque sans interruption jusqu'en 1880 à la mort de Robert Burford et la fermeture des grands panoramas. En ce qui concerne la France, l'engouement pour ce médium dure jusqu'à la moitié du XIX^e siècle, et s'atténue jusqu'à reprendre dans les années 1870. Cette seconde vague déferle sur le pays en raison de la fin de la guerre franco-prussienne, qui donne de nouveaux sujets aux panoramistes, ainsi que de la mode des expositions universelles, qui présentent de nombreux panoramas, entre autres à l'occasion des cent ans de la Révolution française²³. L'intérêt pour les panoramas parvient en Allemagne avec un léger retard par rapport aux autres pays, pour cause de problèmes économiques, d'une situation politique compliquée (absence d'unité du pays), et enfin du manque d'une institution de promotion des arts. Le redémarrage du panorama y arrive dix ans plus tard qu'en France – à nouveau pour des raisons économiques liées au paiement de la dette de guerre par la France – mais garde les mêmes thématiques que la République française, à savoir la guerre franco-prussienne. Dès 1890, le déclin du panorama se généralise à nouveau dans toute l'Europe en raison de la surproduction de peintures sur les mêmes thématiques, des tentatives infructueuses de réaliser des panoramas exotiques ou à sujets historiques et, surtout, par l'arrivée du cinéma ainsi que la popularisation de la photographie.

²² *Ibid.*, p.185.

²³ OETTERMANN STEPHAN, *op. cit.* p. 235.

En 1994, le photographe Jeff Wall réfléchit aux raisons de la disparition du panorama et spécule que la spécificité du médium a probablement causé sa perte. En effet, à l'époque, le panorama ne peut être expérimenté par une représentation dans un autre médium. Selon lui, le fait qu'ils aient émergé de manière saisissante pour tomber dans l'oubli aussi rapidement suggère qu'ils répondaient à un besoin propre au XIX^e siècle d'un médium qui pourrait envelopper le spectateur et le plonger dans une illusion totale et spectaculaire²⁴.

E. Conditions d'émergence du panorama et ambitions

Après avoir passé en revue le développement du panorama et les fluctuations dans sa notoriété, nous allons nous intéresser aux fondements qui ont permis l'émergence de ce médium, qu'ils soient économiques, sociologiques, anthropologiques, ou autres. Le XIX^e siècle voit se développer ce qui peut être qualifié de « culture panoramique ». Cette dernière va se répandre à tous les niveaux de la société et toucher de nombreux domaines.

Le premier bouleversement sociétal qui a permis l'émergence du panorama est, indubitablement, l'émergence d'une société capitaliste soutenue par l'impérialisme et l'industrialisation des pays européens. La puissance de ces pays, rendue possible par la colonisation et l'industrialisation, se matérialise par l'organisation de grandes expositions universelles où des panoramas comme le Grand Globe de Wyld (1851-1862) sont mis en avant. Au demeurant, ces expositions rassemblent des produits du monde entier, permettent aux visiteurs d'apercevoir une synthèse du globe et, en parallèle, la preuve de la domination de leur pays sur les autres²⁵.

Cette transformation de la société vers un régime capitaliste influence directement la manière dont se développe le panorama. Celui-ci se trouve au confluent de plusieurs principes qui n'allaient jusque-là pas de concert : éducation, divertissement, et économie. En effet, le panorama possède cette double ascendance commerciale et artistique, deux fondements qui avaient jusqu'alors rarement fonctionné conjointement²⁶. Les frontières entre peinture et réalité, entre création et industrie, entre art et consommation deviennent de plus en plus floues²⁷. Avant d'être un phénomène artistique et esthétique, le panorama est davantage une aventure commerciale : le panorama bénéficie d'un brevet, demande des investisseurs et nécessite du

²⁴ STREITBERGER ALEXANDER, « The Return of the Panorama », dans *Heterogeneous Objects. Intermedia and Photography after Modernism*, Leuven University Press, Leuven, 2013, p. 84.

²⁵ BELISLE BROOKE, *op. cit.*, p. 3.

²⁶ MADELINE LAURENCE ET BOUILLER JEAN-ROCH (dir.), *op. cit.*, p. 9.

²⁷ *Ibid.*, p. 24.

profit pour exister. La création de sociétés anonymes du panorama dans les années 1850 témoigne de ce phénomène. Se développent ainsi des sortes de microstructures capitalistes qui regroupent l'entrepreneur, le financier, l'architecte, le concepteur, le peintre et son équipe, pour favoriser la distribution des panoramas à travers le continent et maximiser le profit qui pouvait être tiré des toiles²⁸. Les peintures panoramiques sont un spectacle payant qui doit générer des gains, et dont le peintre ne dispose pas de la propriété : dans ce contexte, l'art est conçu comme une véritable marchandise²⁹. Ce médium est multiface et regroupe à la fois des artistes, des artisans et des entrepreneurs pour offrir du divertissement aux masses. C'est également cette popularité auprès du peuple qui vaudra au panorama le titre de « premier *mass-medium* », une espèce de sous-catégorie populaire de l'art noble qu'est la peinture³⁰. Dès l'introduction du panorama dans le monde contemporain, l'académisme des Beaux-Arts est imperméable à cette innovation expérimentale, et considère la peinture panoramique comme appartenant à la « basse culture » ou à la « culture populaire »³¹, lui donnant de ce fait une connotation vulgaire. Le principe de l'illusion et de l'imitation rebute particulièrement les membres de l'Académie, qui estiment que cette illusion illégitime plonge les spectateurs dans l'artifice. En effet, les différentes ruses optiques et la suppression du cadrage donnent une dimension perverse à la peinture et font passer la fiction pour de la réalité, ce qui ne séduit pas les académiciens. Cette position demeurera inchangée jusqu'à la fin du XIX^e siècle³².

La révolution industrielle est également caractéristique des changements qui touchent les pays européens. Des découvertes et inventions technologiques importantes – concernant de près ou de loin le sens de la vue – ont été dévoilées durant le XVIII^e siècle et ont influencé grandement la perception du quotidien au siècle suivant : lorgnons, lunettes, microscopes, bateaux à vapeur, service de poste, trains, *etc.* ; tous permettent de réduire la sensation d'être enfermés par l'horizon et permettent d'explorer au-delà de ce que l'œil peut habituellement voir³³. De plus, l'exode rural provoqué attire les masses dans les centres urbains et offre au panorama la possibilité de se développer. Sans un public assuré, le premier divertissement de masse de l'ère moderne n'aurait peut-être pas connu le même retentissement. En outre, cette révolution industrielle transforme amplement la topographie et l'architecture des villes, qui

²⁸ COMMENT BERNARD, *op. cit.*, p. 8.

²⁹ MADELINE LAURENCE ET BOUILLER JEAN-ROCH (dir.), *op. cit.*, p. 34.

³⁰ ROBICHON FRANÇOIS, « Le panorama, spectacle de l'histoire », dans « L'Expression Plastique au XIX^e siècle. Regards d'Aujourd'hui », dossier spécial, *Le Mouvement social*, n° 131 (avril-juin), 1985, p. 67.

³¹ VARGA TÜNDE, « A Nineteenth-century Mass Medium in the Formation of Cultural Stereotypes », dans *Neohelicon*, t. XXXII, n°1, 2005, p. 43.

³² ROBICHON FRANÇOIS, *op. cit.*, p. 81.

³³ OETTERMANN STEPHAN, *op. cit.*, p. 21.

changent alors constamment d'aspect, abandonnant le caractère médiéval pour le style moderne. L'horizon se rapproche, bloqué par de plus en plus de façades, tandis que le panorama permet d'apprécier un point de vue englobant qui n'est désormais plus visible au quotidien³⁴. Par conséquent, le panorama devient un phénomène de substitution : le peuple vient observer dans la rotonde ce qu'il ne peut pas – plus – voir dans la réalité. En conséquence, il n'est pas étonnant que les premiers panoramas, dans les villes de Londres et Paris, par exemple, représentent les villes elles-mêmes, depuis un point de vue élevé. D'une part, cela permet au visiteur d'attester de la véracité de la peinture, de l'autre, le panorama est un repère pour prendre acte des changements prodigieux qui ont lieu dans ces villes. Ces panoramas sont témoins des métamorphoses radicales du paysage, dans des villes qui deviennent de plus en plus opaques, obscurcies par les constructions et la fumée.

En outre, le XIX^e siècle est marqué par ce que le spécialiste des panoramas Stephan Oettermann appelle la « fièvre de voir ». De nombreux phénomènes liés à la volonté d'embrasser l'entièreté d'une vue d'un seul mouvement voient le jour dans les dernières années du XVIII^e siècle. Le premier vol d'un ballon dirigeable sans équipage a lieu en France le 5 juin 1783, et le premier vol occupé a lieu la même année avec l'invention des frères Montgolfier. Goethe également rapporte dans son *Journal* en 1787 qu'il expérimente pour la première fois une ligne d'horizon plate et visible d'un unique mouvement lors d'un voyage en mer³⁵. La même année, Bentham propose le système de son désormais célèbre panoptique pour renouveler le système carcéral en Angleterre, et Barker dépose le brevet pour l'invention de son panorama. Les individus cherchent à voir l'entièreté du monde depuis les points de vue les plus dégagés possibles, qui ne sont plus, par exemple, des élévations avec une symbolique religieuse comme des tours d'églises, mais des plateformes d'observation qui satisfont uniquement le désir premier de regarder l'horizon, comme la Tour Eiffel ou la Statue de la Liberté³⁶. Le goût de la société anglaise du XVIII^e siècle pour le *Grand Tour*, servant à parfaire l'éducation des jeunes gens de la haute classe, est une thématique appréciée dans les peintures panoramiques. En effet, les villes de Rome, Florence, Naples, Palerme, Athènes, ou même Constantinople, sont couramment représentées dans les premiers panoramas, qui servent de substitution à ceux qui ne possèdent pas les moyens d'effectuer physiquement le voyage afin de combler ce désir d'évasion³⁷. La thématique du voyage en général, et tout ce qui tourne autour (littérature de

³⁴ MADELINE LAURENCE ET BOUILLER JEAN-ROCH (dir.), *op. cit.*, p. 20.

³⁵ OETTERMANN STEPHAN, *op. cit.*, p. 8.

³⁶ *Ibid.*, p. 11.

³⁷ MADELINE LAURENCE ET BOUILLER JEAN-ROCH (dir.), *op. cit.*, p. 12.

voyage, rapports de voyage, etc.) passionne l'Europe et les États-Unis. Les panoramas viennent donc imiter et remplacer l'expérience de voyage dans des destinations exotiques et donnent l'impression au spectateur d'être transporté instantanément dans des endroits éloignés, presque comme dans un rêve. Par sa construction même, notamment l'obligation pour le visiteur de rejoindre la plateforme par un corridor plongé dans le noir, le spectateur réussit à occulter la rue animée qu'il vient de quitter et à se projeter en imagination sur les lieux représentés et à se sentir présent dans l'espace de substitution³⁸. En un mot, le panorama permet de « tout voir », sans sortir trop loin de chez soi, et cela correspond à un goût qui se développe au XIX^e siècle.

Le développement du sentiment national dans les différents pays est également un prétexte à l'épanouissement des panoramas, principalement dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La France et l'Allemagne, en particulier, semblent touchées par ce phénomène. Au début du siècle, l'absence d'unification de l'Allemagne influence fortement les représentations exposées dans les panoramas, qui sont utilisés comme outils de propagande. En effet, les premières peintures panoramiques allemandes représentent la ville de Rome, symbolisant une fascination pour l'Italie unifiée depuis quelques dizaines d'années et le désir d'unité nationale germanique grandissant dans une Allemagne encore divisée en différents états³⁹. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, son utilisation en tant qu'outil de propagande permet au panorama de susciter un regain d'intérêt auprès de la population. Après la fin de la guerre franco-prussienne, la thématique de la guerre et de la puissance militaire s'impose comme sujet de prédilection auprès des sociétés panoramiques. En effet, le panorama permet la diffusion d'une certaine vision de l'histoire, qui est celle des héros ou des vaincus selon l'endroit où il est réalisé ou affiché. Les panoramistes cherchent à se tenir au plus proche de la réalité des événements et à concevoir ces peintures le plus vite possible, afin d'entretenir l'enthousiasme patriotique du public⁴⁰. Inconsciemment ou non, le panorama devient ainsi un outil de communication des armées et de promotion des régiments⁴¹.

De ce fait, ce médium populaire poursuit l'objectif non-dissimulé de servir d'outil pédagogique et d'information pour les classes les plus défavorisées de la population. Dans un de ses écrits, John Ruskin, écrivain et critique d'art britannique recommande d'ailleurs le panorama comme « institution d'éducation de la plus haute et pure valeur, qui devrait être

³⁸ *Ibid.*, p. 61.

³⁹ OETTERMANN STEPHAN, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁰ COMMENT BERNARD, *op. cit.*, p. 7.

⁴¹ MADELINE LAURENCE ET BOUILLER JEAN-ROCH (dir.), *op. cit.*, p. 12.

supporté par le gouvernement comme l'un des instruments scolaires les plus avantageux de Londres »⁴². Dès sa création, le panorama nourrit une ambition pédagogique d'informer et cultiver un vaste public, notamment par la présence de guides physiques ou papiers, qui permettent au visiteur d'apprécier pleinement la peinture. Le panorama doit former « le complément admirable, obligé, de cette instruction aujourd'hui répandue si libéralement dans la plupart des états civilisés »⁴³. Souvent, ces panoramas étaient d'ailleurs accompagnés de larges expositions permettant de donner un contexte et une matérialité à la peinture, comme ce fût par exemple le cas avec le panorama de Pergame de Bühlmann et von Wagner.

Ainsi, les bouleversements sociétaux propres au XIX^e siècle – l'émergence du capitalisme, la révolution industrielle, l'alliance entre art et commerce, la « fièvre de voir », le développement du sentiment national – sont les conditions d'émergence de ce médium. Sous couvert du divertissement, le panorama ambitionne de servir d'outil pédagogique et d'instrument de substitution à une réalité parfois inatteignable, le tout sur un fond de rentabilité.

⁴² STREITBERGER ALEXANDER, *op. cit.*, p. 70, “*educational institution of the highest and purest value*’ that ‘*ought to be have been supported by the government as one of the most beneficial school instruments in London*”.

⁴³ COMMENT BERNARD, *op. cit.*, p.83.

III. Le panorama du XIX^e siècle et l'Antiquité

Dans le chapitre précédent, nous avons retracé l'histoire du panorama, évoqué son fonctionnement et analysé les raisons des pertes et du regain d'intérêt pour ce médium, avant d'examiner les fondements ayant permis le développement de la peinture panoramique. Lors de cette synthèse, nous avons pu constater l'existence de trois sujets de prédilection pour les panoramas : la représentation de la ville ; la guerre et la puissance militaire – que nous regroupons plus largement sous l'appellation « événements historiques récents » ; et enfin le voyage, le lointain. Ce dernier thème est intimement lié à la politique coloniale des nations.

Curieusement, les panoramas représentant des scènes antiques sont rarement mentionnés dans les sources et articles analysant le sujet panoramique, sinon totalement absents de la littérature scientifique, à l'exception de quelques essais sur des panoramas particuliers. Toutefois, le XIX^e siècle apparaît généralement comme fortement influencé par l'Antiquité. De grandes découvertes archéologiques ont notamment été réalisées à cette période, en particulier dans la péninsule italienne.

Dans ce chapitre, nous cherchons d'abord à découvrir les raisons de l'engouement pour l'Antiquité au XVIII^e et XIX^e siècle, puis à comprendre les causes de son impopularité dans la peinture panoramique. Finalement, nous étudions plus en profondeur trois panoramas antiques afin de dégager la vision que le XIX^e siècle pouvait avoir de cette période.

A. L'Anticomanie des XVIII^e et XIX^e siècles

Une vague d'anticomanie – « folie » de l'Antiquité – frappe l'Europe dès le milieu du XVIII^e siècle. Ce terme néologique apparaît dans les *Œuvres Complètes* de Diderot en 1821⁴⁴, dans lesquelles il possède une connotation plutôt négative. Il est de coutume, à l'époque, que la haute société européenne – influencée par la mode du *Grand Tour* – voyage en Grèce et en Italie, où les élites se passionnent pour l'Antiquité⁴⁵. L'engouement pour les origines de notre civilisation s'opère également à la suite des nombreuses découvertes archéologiques jalonnant les XVIII^e et XIX^e siècles, qui sont associées à des publications importantes diffusées à travers le continent. Les nombreuses fouilles permettent aux collectionneurs d'amasser d'importantes quantités d'objets antiques dans des collections privées. Par conséquent, le commerce de ces artefacts se répand rapidement. Les découvertes archéologiques et les échanges commerciaux

⁴⁴ DIDEROT DENIS, « Anticomanie », dans *Œuvres complètes*, tome X, 1821, p. 69.

⁴⁵ MOATTI CLAUDE, *À la recherche de la Rome antique*, Gallimard, Paris, 1989, (coll. Archéologie), p. 61.

qui s'ensuivent permettent au monde occidental d'entrevoir l'Antiquité et d'en avoir une meilleure connaissance. Ces phénomènes feront l'objet des deux sections suivantes. Une troisième section sera consacrée à la peinture académique du XIX^e siècle, dans laquelle l'Antiquité trouve son expression idéale, au détriment du panorama. Nous y verrons notamment pourquoi cette peinture a souvent été taxée de « peinture pompier ». Un autre revers empêchant l'Antiquité de s'affirmer dans le médium du panorama est la rivalité entre antiquité classique et antiquité nationale, cette dualité fera l'objet de la dernière section.

i. Découvertes archéologiques

Deux découvertes archéologiques capitales pour la connaissance de l'Antiquité romaine se produisent dans la première moitié du XVIII^e siècle et, particulièrement, en l'an 1748 : les villes d'Herculanum et de Pompéi, ensevelies par le Vésuve depuis près de 1700 ans, sont mises au jour. Dans une optique de concision et de cohérence avec notre sujet, nous nous concentrerons ici uniquement sur la ville de Pompéi. Les deux villes italiennes étaient déjà connues de certains spécialistes grâce à des excavations réalisées quelques dizaines d'années auparavant, mais l'impulsion de Charles de Bourbon, roi d'Espagne, de Sicile et de Naples, donnera véritablement lieu à des fouilles plus strictes et rigoureuses dans ces zones⁴⁶. Grand collectionneur et amateur d'antiquités, le souverain prend soin de protéger les sites et ses collections privées, et s'assure de la conservation des artefacts dégagés. De 1748 à 1799, son administration s'occupe de la gestion des ruines, qui ne peuvent alors être visitées qu'avec un guide et une autorisation royale⁴⁷. À l'aube du XIX^e, l'intérêt pour les fouilles perd de sa vigueur ; celle-ci sera ravivée à nouveau par l'arrivée de Caroline Bonaparte, sœur de Napoléon I^{er}, qui permettra plus tard la publication d'un ouvrage intitulé *Les Ruines de Pompéi* (entre 1823 et 1824). Ce dernier étudie différents édifices mis à jour. Avec le retour des Bourbons à Pompéi vers 1815, le site reçoit moins d'intérêt et d'appuis financiers, ce qui force les directeurs du site à renoncer à des fouilles complètes de la ville.

La découverte d'un nombre inestimable de pièces de grande qualité et dans un état de conservation excellent influence grandement le développement du goût néo-classique dans toute l'Europe. De nombreuses publications consacrées à l'histoire de l'architecture et à la

⁴⁶ FORO PHILIPPE, *L'Italie et l'Antiquité du Siècle des lumières à la chute du fascisme*, Presses universitaires du Midi, Toulouse, 2017, p. 133.

⁴⁷ *Ibid.*

statuaire antique se diffusent à travers le continent⁴⁸ : publications scientifiques d'études diverses (concernant la vaisselle, le mobilier, l'architecture, *etc.*), plans et gravures, résumés de visites de la part d'artistes, premiers guides touristiques, annales de fouilles, *etc.* Des récits littéraires, comme *The Last Days of Pompeii*, publié par Edward Bulwer-Lytton en 1834, abreuvant également l'imaginaire des lecteurs⁴⁹. La création d'un arrêt de train à Pompéi sur la ligne ferroviaire Naples – Salerne en 1844 relance l'intérêt du public au milieu du XIX^e siècle⁵⁰. Une nouvelle phase de fouilles en 1860, menée par Giuseppe Fiorelli, marque un tournant décisif dans l'histoire du site, puisque l'universitaire développe une technique de moulage des victimes permettant de conserver intacte la position dans laquelle celles-ci sont décédées⁵¹.

Les fouilles réalisées à Rome offrent également une meilleure connaissance de l'Antiquité au XIX^e siècle. L'histoire des fouilles de la ville et de ses différentes phases d'intérêt archéologique est cependant plus complexe que pour la ville de Pompéi. En effet, de nombreux monuments imposants comme le Colisée, le Panthéon ou la colonne Trajane sont restés visibles depuis les premiers siècles de notre ère et ont continué d'exister dans l'imaginaire des habitants et visiteurs. Les premières mises à jour d'objets antiques ont déjà lieu dans la ville au XVI^e siècle. Cependant, il ne s'agit pas encore là d'une science mais plutôt d'initiatives personnelles de particuliers et d'étrangers, vite réprimées par les papes, qui condamnent les monuments antiques dans le but de « moderniser Rome »⁵². La vague d'anticomanie qui frappe le milieu du XVIII^e siècle relance la curiosité pour le sous-sol romain, duquel les archéologues retirent monnaies, mosaïques, reliefs et statues, qui viennent alors accroître les collections de ces papes. Joachim Winckelmann contribue grandement à la connaissance des arts et de l'archéologie – grecque et romaine – en publiant son *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (« Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture »), qui pose les bases d'une première histoire de l'art⁵³.

Sous Napoléon, de multiples opérations de fouille ont lieu sur le territoire romain ; grâce à celles-ci, ainsi qu'aux campagnes de déblaiement et aux essais de restauration, les archéologues découvrent de nombreux artefacts. L'occupation de la ville est également

⁴⁸ TSINGARIDA ATHÉNA, VERBANCK-PIÉRARD ANNIE (dir.), *L'Antiquité au service de la modernité ? La réception de l'antiquité classique en Belgique au XIX^{ème} siècle*, Le livre Timperman, Bruxelles, 2008, p. 309.

⁴⁹ LYTTON EDWARD GEORGE BULWER, *The Last Days of Pompeii*, Bentley, Londres, 1834, 3 volumes.

⁵⁰ FORO PHILIPPE, *op. cit.*, p. 135.

⁵¹ COUËLLE COLOMBE, « Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIX^e siècle », dans *Anabases*, 2010, n^o 11, p. 30.

⁵² MOATTI CLAUDE, *op. cit.*, p. 48.

⁵³ *Ibid.*, p. 83.

l'occasion pour le souverain de spolier les fortunes des privés, mais aussi du Capitole et du Vatican. Les objets dérobés vont constituer le fond antique du Musée Central des arts de la République, qui se situe au Louvre et est inauguré en 1801. Effectivement, les grands musées européens se développent au début du XIX^e siècle, et leurs collections sont souvent issues de pillages ou de confiscations – à des particuliers – ayant cours lors de conquêtes⁵⁴. Ainsi, au cours du siècle, les collections privées diminuent au profit des musées. Avec l'intronisation du pape Pie VII, les fouilles romaines rencontrent un tournant : en tant qu'intellectuel brillant, ce dernier s'intéresse de près à la sauvegarde du passé de la ville antique. Il interdit de fouiller et d'exporter des objets d'arts sans autorisation, et les particuliers doivent dresser chaque année un inventaire de leurs collections afin de conserver une trace de la circulation des œuvres⁵⁵. De plus, il débloque un large budget pour le développement des musées et l'amélioration de l'enseignement de l'archéologie. Nommé « commissaire des antiquités » par le Pape, l'archéologue Carlo Fea entreprend de nombreuses explorations sur le Forum romain, le Colisée, et divers sites d'importance. En effet, l'objectif de ces fouilles est de déterrer les ruines jusqu'à atteindre le niveau antique, avant de les entourer d'une enceinte protectrice⁵⁶. Toutefois, le pape ne parvient pas à mettre en place un programme de restauration efficace et le délabrement progressif des sites persiste. Lorsque Rome devient ville libre et impériale en 1809, elle reçoit de nombreuses subventions qui transforment l'archéologie. Les excavations sont désormais réalisées plus méthodiquement. Au lieu de fouiller de manière éparse et de délaissier les monuments lorsqu'ils semblent se tarir en nouvelles découvertes, les ruines sont – après 1809 – mises au jour avec discipline, en suivant des instructions spécifiques régulant la restauration des monuments.

Le XIX^e siècle trouve finalement sa méthode grâce aux erreurs des générations précédentes, mais aussi grâce au développement de la littérature archéologique, qui permet une diffusion rapide de l'information. Les bulletins, annales et mémoires présentent les récentes découvertes, qui ne se limitent plus désormais à quelques sites comme Pompéi ou Rome, mais s'étendent à l'entièreté du bassin méditerranéen. L'archéologie en Grèce connaît cependant quelques difficultés – émanant du domaine politique – au XIX^e siècle. Il faut attendre le milieu du siècle et l'indépendance du pays pour que les Allemands et les Français lancent leurs campagnes de fouilles⁵⁷. Les excavations réalisées lors de ces diverses campagnes, qu'elles

⁵⁴ COUËLLE COLOMBE, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁵ MOATTI CLAUDE, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁷ FILSER WOLFGANG, *op. cit.*, p. 231.

soient publiques ou privées, livrent des objets qui participeront à la création d'un imaginaire antique bien documenté. Des objets de la vie courante et des matières organiques conservées par la lave sont découverts et dévoilés au public, ainsi que des maisons, des fresques, des sols de mosaïques, des jardins et des ornements architecturaux. En outre, les couleurs de la statuaire et architecture antiques, qui apparaissaient jusqu'ici presque absolument blanches, surgissent⁵⁸. Toutes ces découvertes bénéficient aux artistes du XIX^e siècle, auxquels une section ultérieure sera consacrée.

En dernier lieu, nous pouvons évoquer le caractère salubre d'une meilleure connaissance globale de l'archéologie. À cet égard, l'époque est propice au développement des écoles nationales. La France crée son Académie romaine en 1810, l'Institution de correspondance archéologique en 1829, une École d'Athènes en Grèce en 1846, et enfin une École française de Rome en 1873⁵⁹.

ii. Collections d'antiquités et commerce d'art

Comme nous venons de le démontrer, les nombreuses fouilles réalisées sur les territoires italien et grec ont livré une multitude d'artéfacts archéologiques qui se retrouvent dans des collections privées, musées, etc. Dans cette section, nous allons aborder plus en détails la manière dont les objets se répandent dans les différents pays européens et y diffusent un intérêt croissant pour l'Antiquité classique. En effet, le collectionnisme et le commerce, ainsi que la vente, la copie, ou encore la restauration, sont les premières motivations des archéologues lorsqu'ils mettent à jour de nouveaux vestiges⁶⁰.

Cependant, toutes les nations ne bénéficient pas de l'apport d'objets antiques de la même manière. L'Angleterre fait figure de pionnière dans le domaine, avec la fondation de la première société d'antiquaires, la *Society of Dilettanti*, par Richard Boyle, comte de Burlington, en 1734⁶¹. Quelques années plus tard, en 1759, le British Museum ouvre ses portes. Celui-ci est constitué à partir des collections privées du médecin Sir Hans Sloane, dont la collection incluait plus de 50.000 livres et manuscrits, et environ 1.125 « objets liés aux coutumes des anciens temps »⁶². Désormais, ce musée contient l'une des plus grandes collections d'antiquités au

⁵⁸ COUËLLE COLOMBE, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁹ FORO PHILIPPE, *op. cit.*, p.105 et MOATTI CLAUDE, *op. cit.*, p. 118.

⁶⁰ MOATTI CLAUDE, p. 61.

⁶¹ MOATTI CLAUDE, *op. cit.*, p. 61.

⁶² « Sir Ans Sloane », *The British Museum Story*, The British Museum, <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/sir-hans-sloane>.

monde, dont une partie de la célèbre frise du Parthénon, qui fût acquise par le musée au cours du XIX^e siècle.

Avant le début du XIX^e siècle, la Belgique est encore un département français, du moins jusqu'en 1815 où elle est rattachée au royaume des Pays-Bas, avant de prendre son indépendance en 1830. Les changements de gouvernements rapides et récurrents sur un court laps de temps empêchent le pays d'avoir une vie de cour fastueuse, ou d'accumuler des œuvres d'art dans des palais et châteaux aussi aisément que la France ou l'Angleterre. En effet, les campagnes militaires réalisées par les pays voisins sont fructueuses et ramènent des butins d'objets antiques conséquents⁶³, ce qui n'est pas le cas de la future Belgique. Notons également que le pays ne connaît pas la tradition du *Grand Tour*, populaire auprès de la haute société des autres pays. Des collections importantes d'objets d'art circulent tout de même dans le pays dès le XVI^e siècle, par le fait de Marie de Hongrie, ou encore à travers les collections d'antiques de Pierre-Paul Rubens et de Charles de Lorraine, mais ces collections ne permettent pas le développement d'un attrait profond pour l'antiquité classique. La position géographique du pays, fortement éloignée du bassin méditerranéen – centre névralgique de l'Antiquité – induit *de facto* que l'ancienne province des Pays-Bas espagnols n'est *a priori* pas une terre d'antiques. Une fois l'indépendance acquise, le pays peut enfin développer son goût pour l'Antiquité et voit émerger des collections nationales d'antiquités classiques⁶⁴. La culture classique n'en demeure pas moins l'apanage des élites ; de nombreuses régions du pays sont dépourvues de vestiges antiques et de collections publiques accessibles à la population.

La situation des collections en France et en Italie a déjà été évoquée dans la section précédente concernant les découvertes archéologiques. Aussi, nous tenterons ici d'éviter la redondance. Sous Napoléon, la France occupe Rome, ce qui permet aux œuvres d'art de circuler plus facilement, mais implique également que les artefacts sont souvent spoliés dans les collections privées, voire aussi dans celles du Vatican ou du Capitole. Des toiles de maîtres, comme celles de Raphaël ou du Titien, se retrouvent dans les collections du Musée central des arts de la République, plus connu aujourd'hui sous le nom de Musée du Louvre, qui est inauguré en 1801⁶⁵. En Italie, les fouilles ayant lieu à Rome servent essentiellement à accroître les collections des papes, pour lesquelles sont construits des bâtiments spéciaux⁶⁶. De nombreux

⁶³ TSINGARIDA ATHÉNA, VERBANCK-PIÉRARD ANNIE (dir.), *op. cit.*, p. 10.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁵ MOATTI CLAUDE, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 61.

particuliers sondent également le sol de Rome et emportent chez eux le fruit de leurs trouvailles afin d'enrichir leurs collections personnelles. Sous Pie VII, la fouille et l'export d'objets d'art sont cependant soumis à de plus rigoureuses restrictions : les collectionneurs privés doivent dresser un inventaire annuel de leurs collections, et ne peuvent exporter des objets sans autorisation préalable. En plus de Rome, Venise demeure une seconde plaque tournante du commerce d'objets antiques depuis plusieurs siècles déjà, notamment parce que les antiquités en provenance de Grèce y parviennent aisément⁶⁷.

En définitive, les collections privées disparaissent progressivement au cours du XIX^e siècle pour laisser place à de grands musées européens. La spoliation reste cependant le moyen d'acquisition privilégié, malgré le passage d'une gestion privée à publique des œuvres et objets. Les musées accroissent toutefois leurs fonds par des voies plus légales, soit par l'achat ou les dons de collectionneurs. La volonté des gouvernements de donner une visée éducative et sociale à ces institutions culturelles les pousse à développer leurs sections d'antiquités⁶⁸.

iii. La peinture antique

Si, comme nous l'avons déjà laissé entendre, l'Antiquité ne connaît que peu de succès dans les panoramas, ce n'est pas le cas pour la peinture académique. En effet, du fait des découvertes archéologiques et de la diffusion corollaire des collections et connaissances, une véritable folie de l'antique se développe dans la peinture. Colombe Couëlle, dans son article *Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIX^e siècle*⁶⁹, relate l'influence qu'ont pu avoir les découvertes antiques sur l'art pictural de la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous nous servons de cet article pour expliquer certaines raisons potentielles pour l'absence d'exploitation des thématiques antiques dans les panoramas.

Comme nous l'avons dit dans les sections précédentes, la découverte des ruines, la circulation d'artéfacts antiques, la diffusion d'œuvres littéraires et scientifiques, ou encore l'ouverture des musées, tendent à éveiller la nostalgie et la fascination des peintres pour cette époque révolue. Un groupe de peintres s'éloigne alors de la peinture antique classique qui cherche à montrer l'*exempla virtutis*, pour se diriger vers une interprétation plus sensuelle et

⁶⁷ LAURENS ANNIE-FRANCE, POMIAN KRYSZTOF (dir.), *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux 18^{ème} et 19^{ème} siècles*, L'école des Hautes Études en sciences sociales, Paris, 1992, p.267

⁶⁸ TSINGARIDA ATHÉNA, VERBANCK-PIÉRARD ANNIE (dir.), *op. cit.*, p. 13.

⁶⁹ COUËLLE COLOMBE, « Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIX^e siècle », dans *Anabases*, 2010, n° 11, pp. 21-54.

pittoresque de cette époque⁷⁰. Dans cet esprit, les peintres s'attardent à la reconstitution minutieuse des décors, costumes, détails architecturaux, *etc.* Par ailleurs, les thématiques mythologiques sont presque totalement évacuées des peintures – sauf pour prétexter le nu – afin de centrer la représentation sur les anonymes et, partant, rapprocher le spectateur du monde gréco-romain. Contrairement aux courants précédents, les artistes se refusent à dépeindre les hauts faits et récits de cette histoire mythique.

Le tableau qui amorce cette nouvelle mode de représentation est celui des *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* de Jean-Léon Gérôme (1847). Le peintre devient par la même occasion le chef de file des représentants de l'art académique, surnommé par moquerie « art pompier ». Pour faciliter la compréhension, nous réutiliserons cette appellation ; gardons toutefois à l'esprit le caractère initialement péjoratif de cette dernière. Le sobriquet de « peintre pompier » serait une allusion aux personnages nus des grandes compositions, portant des casques étincelants de gladiateurs rappelant ceux des pompiers du XIX^e siècle⁷¹. Une autre explication propose de faire dériver cette forme du nom « Pompéi », soit l'un des sujets de prédilection des peintres de ce courant⁷². Rapidement, cette esthétique est taxée de pompeuse, frivole ou encore décorative par les critiques d'art, et elle se perd rapidement dans la mignardise et le ridicule. En Angleterre, l'école du *Classical Revival*, menée par Lord Leighton, connaît une meilleure fortune, grâce à un traitement plus subtil du monde antique. Par un travail pointilleux des textures, des costumes, des matériaux architecturaux et par la précision dans les décors et la lumière, les peintres anglais parviennent à transporter les spectateurs dans des scènes idylliques admirablement équilibrées⁷³. Le même genre d'esthétique se développe en Italie dans les années 1860, puis en Allemagne dans les années 1870, au sein du groupe de peintres *Deutsch-Römer*.

Dans cette section, nous examinerons plus particulièrement le degré d'exactitude de la peinture pompier par rapport à l'archéologie et aux diverses sources scientifiques au sujet de l'Antiquité disponibles à l'époque. Il semble, en effet, intéressant de rendre compte de la manière dont les peintres pompiers représentent l'Antiquité classique, afin de disposer de données de comparaison pour l'étude de la peinture panoramique pour les mêmes thématiques. À notre connaissance, aucune étude exhaustive ne fournit une analyse synchronique des représentations de l'Antiquité dans les toiles panoramiques. La peinture pompier, en ce qu'elle

⁷⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁷¹ *Ibid.*, p. 25.

⁷² LE PAPE YANNICK, « De la peinture au péplum. L'anticomanie du second XIX^e siècle et son héritage à l'écran », dans *Cinéma*, 2021, n°29 (3), p. 167.

⁷³ COUËLLE COLOMBE, *op. cit.*, p. 26.

se développe en parallèle – chronologiquement et thématiquement – des panoramas antiques, s’est imposée comme un ancrage comparatif pertinent pour l’étude des panoramas sélectionnés dans ce travail.

Indubitablement, les peintres pompiers tirent leur inspiration de la Rome antique, Pompéi, ou encore de la Grèce. Cette dernière étant cependant encore peu accessible à l’époque, pour des raisons politiques, les références y sont plus académiques. Les peintres représentent des scènes grecques composées d’éléments de colonnades et d’ornements grecs imprécis, sur fond de décor antique : le contenu narratif du tableau donne davantage le caractère grec que les éléments de décor⁷⁴. Les artistes préfèrent généralement se tourner vers la Turquie ou le Proche-Orient, ou plus simplement vers la Sicile, encore imprégnée par l’installation des colonies grecques depuis le VIII^e siècle avant notre ère. Les découvertes d’Herculanum, Stabies et Pompéi suscitent rapidement la curiosité des peintres académiques, bouleversés par les ruines. À travers ces ruines, la présence d’objets du quotidien et la préservation des corps, ils perçoivent le drame humain qui a eu lieu. Devant leurs yeux semblent renaître tous les pans de la vie antique, figée pendant plusieurs siècles dans la cendre, ce qui stimule leur imaginaire. Ces représentations leur parviennent par le truchement de récits de voyage, de productions littéraires et scientifiques, de guides de voyage illustrés, tous mettant en scène la tragédie qui s’est déroulée. Les peintres pompiers s’efforcent de reproduire dans leurs toiles l’émotion ressentie face aux vestiges du passé. Cette émotion donne sa matérialité au passé : elle rend perceptible et crédible l’événement tragique qui a eu lieu.

La tentation des peintres de refaçonner l’Antiquité au regard de leurs considérations d’hommes du XIX^e siècle est séduisante. Si certains laissent libre cours à leur imagination au profit du pittoresque – mais au détriment de l’exactitude archéologique –, d’autres poussent à l’extrême le désir de reconstitution, insérant dans leurs compositions des éléments architecturaux et artefacts croisés au cours de leurs lectures ou voyages⁷⁵. Pour les peintres des générations précédentes, les modèles de représentation de l’Antiquité se trouvaient en grande partie dans la littérature ; cela évolue pour les peintres pompiers, avec la découverte des vestiges antiques, qui ne correspondent plus tout à fait aux modèles littéraires. Outre la mise à jour des ruines antiques, un art de la restauration se développe également, que Colombe Couëlle oppose à la restitution. L’autrice qualifie de « restauration » ce qu’on appelle aujourd’hui la restitution,

⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 35.

c'est-à-dire l'invention de la forme architecturale à partir de ses vestiges et témoignages littéraires. La « restitution » consiste à faire revivre par le dessin des monuments et ouvrages que les écrivains grecs ou romains ont décrit en leur temps⁷⁶. Cependant, il faut garder à l'esprit qu'aucun de ces deux modes de reconstruction n'échappe à la projection de la propre vision des peintres.

De quel degré d'imagination les artistes font-ils concrètement preuve ? Selon Couëlle, certains inventent tout à fait les situations en additionnant une multitude de référence pour « antiquiser » le tableau : éléments archéologiques connus, objets antiques extraits de leur contexte, statues créées, ou encore mobilier disposé sans considération pour la vérité scientifique. D'autres restent extrêmement fidèles aux situations et aux témoignages archéologiques qu'ils reproduisent au détail près, et seuls les personnages sont issus de l'imaginaire. L'autrice affirme que « la reconstitution se propose comme la fiction d'une connivence entre l'appropriation des vestiges d'un passé, tangible dans ses détails les plus vernaculaires, et le présupposé d'une permanence des faits et affects humains »⁷⁷. La peinture pompier se veut donc être un savant équilibre entre restitution des ruines du passé, appropriation de la thématique, et volonté de transmettre la présence et les émotions humaines au spectateur.

iv. Les panoramas et l'Antiquité, un mythe ou une réalité ?

La brève étude de l'archéologie et de la peinture académique de la seconde moitié du XIX^e siècle nous permet de dégager quelques hypothèses concernant l'absence de la thématique antique dans les panoramas de la même époque. La première supposition concerne la chronologie du développement de la matière antique. Les recherches archéologiques, bien qu'elles débutent au siècle précédent et livrent déjà quelques artefacts, ne fournissent des publications scientifiques qu'à partir des premières décennies du XIX^e siècle. Il faut également attendre la publication d'œuvres littéraires mettant en scène l'Antiquité (par exemple *The Last Days of Pompeii*), la création d'un arrêt ferroviaire près du site de Pompéi (1844), ou encore la phase de fouilles révolutionnaire de Fiorelli sur le site pompéien à partir des années 1860 pour constater une popularisation de la thématique. Une destinée semblable s'esquisse pour la Grèce, qui ne devient véritablement accessible aux chercheurs que quelques années, au mieux, avant le milieu de siècle. Dès lors, les thèmes antiquisants mettant en scène la vie pompéienne, romaine ou grecque et cherchant à s'approcher au plus près de leur réalité ne peuvent se

⁷⁶ *Ibid.*, p.39.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 41.

développer en peinture qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous pouvons donc supposer qu'il en est de même pour les panoramas.

Nous pouvons envisager trois autres explications au manque d'engouement du médium pour cette thématique. Premièrement, les thèmes antiques sont complexes : la peinture académique a dû abandonner ces thèmes mythologiques, les panoramistes ont peut-être choisi de ne pas exploiter ces thèmes trop peu accessibles. Rappelons que le panorama est avant tout réalisé à destination des masses et non de la haute société éduquée. Deuxièmement, les toiles panoramiques ont d'impressionnantes superficies. Ces dimensions s'imposent certainement comme un obstacle à la représentation minutieuse de la vie quotidienne antique ou des scènes antiquisantes. Troisièmement, un clivage entre antiquité classique et antiquité nationale affleure à l'époque. Effectivement – par l'intermédiaire de collectionneurs et spécialistes – de nombreux pays en quête d'unité nationale (Allemagne, Italie, Belgique, France), tentent de mettre l'accent sur les objets symbolisant le passé national de leur pays, afin de lui donner une origine singulière⁷⁸. Si les passés grec, égyptien et romain forment un patrimoine commun pour les Européens, le passé gaulois, germain, goth, étrusque, celte, *etc.*, est généralement la propriété d'une seule nation⁷⁹. Un clivage se forme donc entre les partisans d'une ascendance gréco-romaine et ceux d'une lignée davantage nationale et territoriale⁸⁰, ce qui se ressent jusque dans les thématiques des peintures panoramiques : il apparaît que les propriétaires de panoramas, à ce moment, préfèrent les thématiques guerrières mettant en scène la puissance nationale aux panoramas à sujets antiques.

En dressant à cette occasion un inventaire des panoramas « à thèmes antiques », c'est-à-dire qui reprennent des vues de villes considérées comme antiques, nous pouvons nous rendre compte de l'existence d'un contraste entre la première et seconde moitié du XIX^e siècle. La liste des panoramas antiques est non-exhaustive : l'élaboration d'un catalogue de tous les panoramas antiques de cette époque dépasse le cadre de notre travail. Deux autres raisons nous ont poussé à limiter nos recherches aux panoramas les plus célèbres. D'une part, les archives n'ont probablement pas pu garder de trace de tous les panoramas, car beaucoup ont été détruits ou n'ont pas eu un retentissement suffisant pour être documentés ; et d'autre part, le médium a connu un grand nombre de dérivés, démultipliant potentiellement l'exploitation de la

⁷⁸ LAURENS ANNIE-FRANCE, POMIAN KRYSZTOF (dir.), *op. cit.*, p. 62.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁰ VANCE NORMAN, « Decadence and the subversion of empire », dans *Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 111.

thématique antique. Les premiers panoramas présentent de nombreuses vues de Rome ou Pompéi, mais uniquement dans leur état actuel, c'est-à-dire en ruines, avec la présence de bâtiments modernes. La famille Barker s'illustre particulièrement dans le domaine, puisqu'elle propose non moins de quatre panoramas présentant des vues de villes antiques : *Panorama de Rome depuis le mont Pincius*, 1803 ; *Panorama de Rome depuis le Capitole*, 1804 ; *Vue de Rome depuis le Capitole*, 1818 ; *Vue d'Athènes*, 1818⁸¹. John Burford, assistant des Barker, propose aussi une *Vue de Rome depuis la tour du Capitole* en 1839, qui sera réexposée en 1860, ainsi qu'une *Vue des ruines de Pompéi*, en 1824⁸², présentant l'état des recherches archéologiques (Annexes 1 et 2). Enfin, le *Panorama de Rome* (Ludovico Caracciolo, 1824) est le seul panorama romain d'époque conservé à ce jour, celui-ci a été exposé au Victoria and Albert Museum à Londres.

Les années 1850 marquent un tournant dans la représentation des villes antiques. En effet, bien que les panoramas présentant uniquement les villes dans leur état actuel soient réexposés au gré de l'envie des entrepreneurs, d'autres panoramas reproduisant des villes et scènes antiques font leur apparition. C'est le cas, par exemple, du panorama de *L'éruption du Vésuve et la destruction d'Herculanum et de Pompéi* de Georges Danson en 1846⁸³, ou encore du *Panorama du martyre des Chrétiens dans le cirque de Néron*, réalisé en 1899 par Jan Styka. Parmi ceux-ci, nous pouvons également citer les trois panoramas qui intéressent notre analyse, à savoir *Rom mit dem triumphzuge Constatins im jahre 312*, réalisé par Bühlmann et von Wagner en 1888, le *Pergamon* d'Alexander Kips et Max Friedrich Koch en 1886, et le *Pompeiorama* de Giacomo Luzzati datant de 1869. Tout comme pour la peinture pompier, l'anticomanie semble finalement avoir atteint le panorama.

B. Les panoramas antiques

Comme nous venons de l'exposer, il existe peu de peintures panoramiques qui mettent en scène l'Antiquité au XIX^e siècle. Le recensement des panoramas abordant ces thématiques est également compliqué par la perte des toiles originales. En effet, de nombreux panoramas ont été détruits à la fin du siècle, soit à cause de mauvais traitements durant les déplacements entre les rotondes, soit en raison du coût de maintien, ou simplement à la suite d'une perte entre les transports. Beaucoup de toiles sont parfois uniquement connues de nom, ou par des

⁸¹ HYDE RALPH, *Dictionary of Panoramists of the English-Speaking World*, 2015, pp. 36 – 40.

⁸² *Ibid.*, pp.86 – 89.

⁸³ *Ibid.*, p. 130.

représentations à travers d'autres médiums (photographies, plans, dessins, *etc.*) Dans cette section, nous allons nous intéresser à trois panoramas en particulier, à savoir le *Pompeiorama*, réalisé par Giacomo Luzzati en 1869, à mi-chemin entre un panorama et un diorama ; le *Pergamon panorama*, demi-panorama à 180° exécuté par Max Friedrich Koch et Alexander Kips en 1886 ; et finalement le panorama à 360° de *Rom mit dem triumphzuge Constatins im jahre 312*, ou « l'Ancienne Rome en 312 ACN avec l'entrée triomphale de Constantin », de Bühlmann et von Wagner, datant de 1888.

Ces panoramas ont été sélectionnés pour plusieurs raisons. D'abord, au vu de la disponibilité des sources à leur propos. Il est malaisé d'étudier la représentation de l'Antiquité dans les panoramas disparus exclusivement sur base des descriptions fournies par les guides de l'époque et les critiques de journalistes ou de personnes compétentes dans le domaine de l'art et de l'Antiquité. Le *Pompeiorama* mis à part, nous disposons de représentations pour les deux autres panoramas. Le *Pergamon Panorama* nous est parvenu par un croquis tiré du guide original de 1886, et le panorama *Rom mit dem triumphzuge Constatins im jahre 312*, par un leporello et quelques dessins techniques réalisés par Bühlmann et von Wagner. La seconde raison qui nous a incité à choisir ces panoramas est qu'ils aient été la source d'inspiration pour deux panoramas antiques réalisés par Yadegar Asisi au XXI^e siècle. Cela nous permettra de comparer la réception et la réinterprétation de l'Antiquité dans ces deux époques. En dernier lieu, l'existence d'une littérature scientifique, réduite mais existante, nous permet d'analyser ces panoramas et de confronter les résultats obtenus pour chacun d'eux.

i. Le *Pompeiorama* – Giacomo Luzzati

Nous commençons notre analyse avec le panorama le plus ancien. Avant de débiter nos observations, il convient de justifier le choix de ce panorama malgré l'absence de documentation visuelle et le fait qu'il ne fasse pas partie du médium panoramique, mais plutôt d'un de ses dérivés, au croisement entre le panorama, le cosmorama, le panstereorama et le diorama⁸⁴. L'intérêt de ce panorama – nous l'appellerons ainsi par facilité – est qu'il combine à la fois des vues réalistes de l'état des ruines à l'époque de sa réalisation avec des tentatives de restauration des bâtiments dans leur forme originelle. Dans ce travail s'attachant à l'étude de la reconstitution de l'Antiquité, le fait de bénéficier d'une sorte d'avant-après nous a semblé éclairant. Bien qu'aucune reproduction n'ait été conservée, des descriptions très complètes de

⁸⁴ GAUDIOSI MASSIMILIANO, « As It Is and As It Was », dans *International Panorama Council Journal*, vol. 2, 2018, p. 50.

l'exposition nous sont parvenues grâce à ses déplacements à travers l'Europe (Milan, Rome, Florence, la France) et les États-Unis⁸⁵. Lázaro Bardon y Gómez décrit, par exemple, la scénographie de l'exposition : le panorama est composé de trois pièces dont deux présentent les principaux monuments de Pompéi, tandis que la dernière comporte douze décors de la ville⁸⁶, ce qui nous permet de nous représenter aisément les différents éléments qui constitutifs de l'exposition.

Le *Pompeiorama* est inauguré en octobre 1869 à la Villa Nazionale de Naples. Les reconstructions qu'il propose sont intéressantes, car elles répondent à la volonté de l'époque de redonner à la cité son caractère d'antan à travers différentes techniques. Il s'agit également de la première exposition à vocation exhaustive de la ville : des modèles réduits en liège, maquettes et photographies de la ville circulaient déjà, mais aucun médium qui parvienne à représenter la cité dans son ensemble n'avait encore vu le jour⁸⁷. À l'aide des descriptions conservées, nous savons que l'installation contenait des peintures (aquarelles et gouaches), des photographies, des modèles réduits, des reliefs, ou des objets reproduits par photosculture⁸⁸. Ce procédé permet de créer des reliefs en papier maché et de les placer devant une toile peinte plane afin de donner l'impression qu'ils se fondent dedans et apporter plus de profondeur à la toile. Le procédé marque également la différence entre les bâtiments existant et les fragments reconstitués. Le placement de ces mises en scènes derrière des lunettes grossissantes (triplant les dimensions) donne au visiteur l'impression de voir la nature elle-même dans ses véritables proportions, et non un modèle réduit⁸⁹.

Nous savons également que douze scènes, disposées en demi-cercle et présentant la vie de Pompéi, étaient exposées et que le nombre d'images pouvait varier en fonction de l'endroit d'exhibition du panorama. Ce ne sont pas moins de vingt-et-un bâtiments qui sont proposés aux spectateurs, dont les six premiers dépeignent l'état avant et après restauration : le Forum, la Maison de M. Lucretius, le Temple de Fortune, la Maison du Faune, la Maison de C. Rufus, les bains publics, l'édifice d'Eumachia, le Forum triangulaire, le Tribunal, la Villa de Diomède, le Temple de Vénus, Jupiter, Isis et Mercure, le Panthéon, une foulonnerie, une boulangerie, le Théâtre tragique et comique, la rue des tombes, la Maison du poète tragique, les maisons

⁸⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁶ CIAPPARELLI PIER LUIGI, « Pompei in mostra: l'immagine degli scavi come spettacolo dalle esposizioni del secondo Ottocento al Pompeiorama », dans Gallo Luigi et Maglio Andrea (éd.) *Pompei nella cultura europea contemporanea*, vol. 4, 2018, p. 47.

⁸⁷ GAUDIOSI MASSIMILIANO, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 51.

d'Alconio, Ariadne, Pansa et Rufus, une représentation de l'état des excavations en 1860, 1870 et 1872, et finalement un panorama général des fouilles depuis un échafaudage⁹⁰. L'intérêt de cette pléthore d'images de bâtiments est qu'elles peuvent être mises à jour aisément en fonction des dernières découvertes archéologiques et activités sismiques du Vésuve. Divers épisodes phares dans l'existence de la cité sont également représentés : un festival dans une maison privée, un sacrifice au temple de Jupiter, un rituel nuptial au temple de Vénus, une course de char, un jugement au tribunal, les funérailles d'un membre important de la ville, le marché du forum, des élections de députés, des combats de gladiateurs, ou encore les derniers jours de Pompéi⁹¹. Une fois de plus, cela permet au spectateur d'avoir l'impression d'être plongé dans le quotidien de Pompéi et de se sentir proche de ses habitants. Tout comme les peintres pompiers, Luzzati semble vouloir transmettre aux visiteurs toute l'émotion qu'évoquent en lui ces ruines et les plonger dans un voyage temporel.

En définitive, l'avantage principal de ce panorama se trouve dans le fait qu'il donne à voir à la fois les ruines de la ville ainsi que sa reconstruction. Le slogan de l'exposition parle pour lui-même : « Pompéi telle qu'elle était et telle qu'elle est »⁹². L'objectif affiché de l'exposition est bien de restaurer la ville en ruine en se basant sur les découvertes et bâtiments mis au jour. La quantité de documentation disponible à propos de la ville et de ses fouilles (ouvrages scientifiques, photos, reconstructions miniatures, images prises depuis des ballons aérostatiques, etc.) permet à l'auteur du panorama de rester fidèle à la réalité de la ville et d'actualiser son œuvre en fonction des découvertes les plus récentes. Tout comme les panoramas classiques, les visiteurs peuvent également ressentir l'illusion de se trouver dans les ruines et de s'y balader, puisqu'en plus de reconstructions de bâtiments, le *Pompeiorama* propose des mises en scène de la vie quotidienne de Pompéi. Dans le petit pamphlet publicitaire rédigé par le fils de Luzzati, on peut lire : « Il ne s'agit donc pas d'une fantaisie, ni d'une divination impossible, mais d'une étude longue, difficile et consciencieuse [...] Et si Pompéi ravivé ne pourra jamais être une réalité, maintenant, grâce au Pompeiorama, ce n'est même pas un rêve. On voit, on examine, on compare, on apprend et on se réjouit [...] les étrangers qui le visitent à Naples répètent : ils ont vu Pompéi, et au Pompeiorama ils l'ont compris »⁹³. Ainsi,

⁹⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² « *Pompei come era e qual'è* » dans CIAPPARELLI PIER LUIGI, *op. cit.* p. 46.

⁹³ « *Non è quindi volo di fantasia, nè divinazione impossibile, ma studio lungo, difficile, coscienzioso [...] E se Pompei redivivo non potrà mai essere una realtà, ora, mercè il Pompeiorama, non è neppure sogno. Si vede, si esamina, si confronta, s'apprende e ci si diletta [...] i forastieri che lo visitano a Napoli ripetono: che a Pompei videro Pompei, e al Pompeiorama l'hanno capito* », dans CIAPPARELLI PIER LUIGI, *op. cit.*, p. 46.

le *Pompeiorama* remplit pleinement son objectif de panorama : éduquer les visiteurs à propos de l'Antiquité, transporter le spectateur dans un autre univers et le convaincre qu'il se trouve dans un ailleurs en le reproduisant avec précision et véracité scientifique.

ii. Le *Pergamon panorama* – Max Friedrich Koch et Alexander Kips

Le *Pergamon panorama*, que nous traduisons ici par panorama de Pergame, est le second panorama que nous avons sélectionné pour notre recherche. Tout comme le *Pompeiorama*, celui-ci ne correspond pas exactement à la définition du médium, puisqu'il s'agit ici d'une toile à 180°. Le Panorama de Pergame est peint en 1886 et exposé dans le *Kaiser Panorama* à Berlin. Cette toile est réalisée à l'occasion de la présentation des résultats des fouilles archéologiques allemandes à Pergame⁹⁴. En 1865, l'ingénieur Carl Humann se rend à Pergame et découvre le fragment d'un relief antique muré dans un rempart, ce qui suscite sa curiosité. Après avoir bataillé pendant près de dix années pour obtenir le permis de fouilles, il se lance dans l'aventure et découvre de nombreux panneaux de marbre qui ne sont autres que ceux de la Gigantomachie de l'autel de Pergame⁹⁵, qui seront transportés en Allemagne pour être restaurés. Le Reich allemand, fondé en 1871, désire rivaliser avec les autres puissances européennes, non seulement du point de vue politique, mais également culturel. L'Allemagne connaît en effet un léger retard par rapport à la France ou l'Angleterre, qui possèdent déjà des musées nationaux impressionnants depuis plusieurs décennies. Afin d'afficher la puissance de son empire, le Kaiser souhaite présenter ces découvertes archéologiques de manière pompeuse et impressionnante. Après plusieurs années de restauration, la fresque est prête à être dévoilée lors de l'inauguration de l'exposition en 1886, seulement dans une reconstitution en plâtre à taille réelle, réalisée par le sculpteur Alexander Tondeur⁹⁶. Ce n'est pas seulement le panorama spécialement créé pour l'occasion et l'autel qui vont être exposés, mais un ensemble culturel complet. Dans ce complexe, on trouve la demi-rotonde au-dessus d'une terrasse décorée des moules de la Gigantomachie de l'autel⁹⁷. Le bâtiment dans lequel se trouvent les artefacts et le panorama reproduit la façade du temple de Zeus à Olympie, autre joyau de l'archéologie allemande⁹⁸. De plus, le gouvernement organise un « Festival de Pergame », afin d'attirer les foules. Le panorama présente la cité de Pergame telle qu'elle aurait pu exister dans l'Antiquité,

⁹⁴ OETTERMANN STEPHAN, *The Panorama. History of a Mass Medium*, p. 257.

⁹⁵ OETTERMANN STEPHAN, « Pergamon Hype and Pergamon Party : Pergamon Panoramas in Berlin, 1886 and 2011 », p. 78.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ OETTERMANN STEPHAN, *The Panorama. History of a Mass Medium*, p. 258.

⁹⁸ OETTERMANN STEPHAN, « Pergamon Hype and Pergamon Party : Pergamon Panoramas in Berlin, 1886 and 2011 », p. 78.

mais nous savons désormais grâce aux fouilles ultérieures et à la reconstruction d'Asisi que la restitution est en partie le fruit de l'imagination des peintres.

Le panorama en lui-même mesure près de 60 mètres de long, pour 13 mètres de large, soit une superficie d'environ 780 mètres carrés. Il est réalisé en cinq mois par les deux peintres susmentionnés, qui se sont notamment rendus sur place pour réaliser des croquis préparatoires⁹⁹. En plus d'une description détaillée du panorama par Ernst Fabricius et Ludwig Pietsch¹⁰⁰, ou encore par un guide d'une soixantaine de page datant de 1904¹⁰¹, nous possédons des croquis réalisés par Alexander Kips qui nous sont parvenus par le guide de Fabricius et Pietsch (Fig. 2 et 3)¹⁰². Comme nous pouvons le voir sur ces reproductions, le panorama choisit le point de vue fictif d'un bâtiment situé sur une colonne opposée à la cité antique. Cela permet aux peintres de représenter l'autel de Pergame, le temple d'Athéna et tous les autres bâtiments importants de la ville en un seul et unique plan. Au premier plan, on peut apercevoir la tenue de ce qui semble être un festival religieux, avec une procession qui se dirige vers le centre de la ville, et de riches personnages qui observent la scène depuis les hauteurs d'une villa reculée.



Figure 3 : Croquis d'orientation pour le demi-panorama de Pergame, seconde moitié. D'après le Führer durch das Pergamon- und Olympia-Panorama

⁹⁹ OETTERMANN STEPHAN, *The Panorama. History of a Mass Medium*, p. 258.

¹⁰⁰ ERNST FABRICIUS, LUDWIG PIETSCH, *Führer durch das Pergamon- und Olympia-Panorama, sowie durch das Kaiser-Diorama der zentralafrikanischen Erforschungs-Expeditionen : mit 6 Ill. U. 1 Plan*, Berlin, Berliner Verlag-Comptoir, 1886.

¹⁰¹ *Führer Durch Das Pergamon-Museum*, Berlin, Georg Reimer, 1904.

¹⁰² KOCHER VALENTIN, « Wissenschaft und Kunst sind, wie selten, eine glückliche Verbindung eingegangen“. – Das Rom-Panorama von Josef Bühlmann im Kontext des 19. Jahrhunderts », dans *Das antike Rom und sein Bild*, De Gruyter, Berlin, 2011, pp. 23-48.

Ayant pris connaissance des croquis de l'étude du panorama d'Asisi qui nous révèlent que la peinture est essentiellement issue de l'imagination des deux artistes, et connaissant les recherches scientifiques faites à son propos, nous pouvons émettre plusieurs hypothèses quant à la représentation de l'Antiquité. Dans un premier temps, l'existence d'un guide complet décrivant dans le détail les différents bâtiments représentés nous indique que les auteurs du panorama, conformément aux ambitions que ce dernier affiche, veulent représenter la réalité avec le plus grand degré d'exactitude possible afin que le visiteur ait l'illusion d'être plongé dans la scène. Le dépliant permet également d'assouvir une autre ambition du médium, celle d'instruire les visiteurs à propos de l'Antiquité. Non seulement le spectateur peut observer la scène comme s'il était projeté dans l'Antiquité, mais également comprendre les événements qui se passent et saisir la fonction des différents bâtiments tel un véritable Romain.

La présence d'artéfacts archéologiques découverts sur le site participe également à la construction de l'Antiquité que les archéologues et conservateurs veulent transmettre aux spectateurs. Comme nous l'avons expliqué, l'exposition présente non seulement un panorama, mais également une reconstruction de l'autel de Pergame, ainsi que d'autres objets découverts lors des fouilles de la cité. Ces objets issus des excavations réalisées à Pergame permettent aux visiteurs de percevoir la réalité de l'Antiquité d'une manière encore plus réaliste qu'un panorama en 2D. La conception même de la plateforme depuis laquelle on peut admirer la peinture panoramique, ainsi que les éléments qui y sont disposés, offrent également une certaine conception de l'Antiquité. En effet, la plateforme est conçue de telle manière qu'elle se fonde dans le décor du panorama pour parfaire l'illusion de transport du spectateur. En outre, nous savons par les descriptions du musée qui nous sont parvenues, qu'une fontaine de style romain et des sculptures de lions d'inspiration égyptienne se trouvaient sur la tour d'observation¹⁰³. La manière dont est exécutée la plateforme permet une fois de plus de dissoudre les limites entre réalité et fiction.

Le dernier élément qui propose aux spectateurs une certaine représentation de l'Antiquité est la manière dont est réalisée la peinture panoramique et l'évènement qu'elle met en scène. Grâce aux descriptions qui nous sont parvenues, nous savons que la procession dépeinte sur la toile est celle d'un festival religieux, qu'on peut supposer être une célébration courante dans la vie quotidienne des habitants de Pergame. Cette scène *a priori* anodine est justement intéressante pour son caractère commun : elle permet aux visiteurs de se plonger dans

¹⁰³ FILSER WOLFGANG, *op. cit.* p. 234.

le quotidien antique, d'éprouver une sensation de proximité avec les habitants de Pergame et de participer avec eux à l'engouement du festival. En présentant une scène banale, c'est-à-dire qui ne reprend pas les grands moments de l'histoire antique comme des combats et récits mythologiques, il est plus aisé pour le spectateur de s'identifier aux citoyens. Les visiteurs peuvent essayer d'expérimenter les mêmes émotions que les Romains ordinaires. La manière dont la scène est présentée participe également à cette facilité d'identification : le spectateur se trouve sur une plateforme – qui peut passer pour la terrasse d'une riche demeure à l'écart de la ville – et regarde la scène au loin. Le visiteur se trouve presque exactement dans la même position que les Romains qui se situent au premier plan de la toile et observent la procession depuis un point de vue élevé.

iii. Le panorama de *Rom mit dem triumphzuge Constatins im jahre 312* – Joseph Bühlmann et Alexander von Wagner

Le troisième et dernier panorama du XIX^e siècle que nous analysons est celui de *Rom mit dem triumphzuge Constatins im jahre 312*, réalisé en 1888. La Société des Panoramas de Munich, fondée au début des années 1880, charge le professeur Bühlmann de réaliser un panorama de la Rome antique qui doit être placé dans leur bâtiment d'exposition. Ce sont également les directeurs de la société qui approchent le professeur von Wagner pour assister Bühlmann dans sa tâche.

Le parcours de Bühlmann ne le destinait pas, de prime abord, à la réalisation de panoramas : le Suisse est à l'origine un architecte, qui enseigne les « formes de construction et de l'aménagement décoratif » à l'École polytechnique de Munich¹⁰⁴. Ce sont avant tout ses publications scientifiques qui lui permettent d'accéder à la place de peintre panoramique : son *Architektur des klassischen Alterthums und der Renaissance*, régulièrement rééditée à partir de 1872, et différentes sections du *Handbuch der Architektur* publié à partir de 1880. Son article, *Rom zur Zeit des Kaisers Aurelianus*, l'établit certainement définitivement comme dessinateur de reconstitution et le propulse vers le statut de concepteur du panorama. La publication atteste de sa connaissance pointue de la topographie et de l'architecture romaine, ainsi que de sa maîtrise des techniques de perspective¹⁰⁵. Alexander von Wagner est d'origine hongroise et a un parcours plus classique de peintre historique. Il étudie à l'Académie de Vienne, puis de Munich, où il devient ensuite professeur¹⁰⁶. Les tâches de réalisation sont réparties entre les

¹⁰⁴ KOCHER VALENTIN, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁶ HYDE RALPH, *op. cit.*, p. 472.

deux universitaires : Bühlmann, spécialiste de l'architecture, s'occupe de la conception de l'image et de la reconstruction de la ville, tandis que von Wagner se charge aussi de la conception, mais également de la mise en couleur et des personnages¹⁰⁷. Leur duo est complété par Franz von Reber, professeur à l'Académie de Munich à l'instar de ses collègues, directeur de la Galerie Royale, auteur d'un guide intitulé *Die Ruinen Roms und der Campagna* et de deux histoires de l'art (*Geschichte der Baukunst im Alterthum* et *Kunstgeschichte des Alterthums*)¹⁰⁸. Ce dernier gère une description du panorama comptant plus de cent-cinquante pages et décrivant avec précision le panorama et les bâtiments qui le composent, ainsi que l'évènement dépeint¹⁰⁹. Afin de réaliser leur toile, les deux premiers artistes ont mené une étude détaillée des ruines romaines lors d'un voyage dans la capitale italienne, toujours dans une volonté de rester les plus fidèles à l'architecture antique, et éventuellement de la reconstruire. Comme le panorama précédent, la toile originale n'est malheureusement pas conservée ; elle fût probablement perdue ou détruite à cause de ses transports à répétition. Il en reste une reproduction sur un leporello (Annexes 3 à 10), quelques dessins techniques préparatoires réalisés par les deux peintres, ainsi que la description de von Reber.

Le panorama présente un moment capital pour l'histoire romaine : le 29 octobre 312, au lendemain de la victoire de Constantin sur Maxence au pont Milvius. L'empereur, accompagné de son cortège, se rend sur le Forum où l'attendent des prêtres. Cet évènement est important pour l'histoire chrétienne, car il marque le passage de l'Antiquité païenne à l'Antiquité chrétienne : en effet, selon certaines traditions chrétiennes, c'est à la suite d'une vision reçue la veille de sa victoire que l'empereur se serait converti¹¹⁰. Cette scène représente donc symboliquement la victoire du christianisme. Pendant ce temps, divers évènements secondaires se déroulent en arrière-plan : un groupe de chrétiens brandit un étendard, des soldats renversent une statue de Maxence, tandis qu'un ensemble de prêtres accomplissent un rituel de sacrifice devant le temple de Juno Moneta¹¹¹.

À première vue, la représentation de l'Antiquité que nous proposent les auteurs du panorama semble assez conforme à ce que nous connaissons aujourd'hui. Ses auteurs disposant d'une documentation archéologique et scientifique surabondante, le panorama témoigne d'une

¹⁰⁷ CAIN HANS-ULRICH, « Das Leipziger Panorama ROM 312 von Yadegar Asisi – Zentrum eines zeitgenössischen Medienensembles », dans *Das antike Rom und sein Bild*, De Gruyter, Berlin, 2011, p. 5.

¹⁰⁸ KOCHER VALENTIN, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁹ VON REBER FRANZ, *Rom mit dem Triumphzuge Constantins in Jahre 312*, R. Oldenbourg, Munich, 1888.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ KOCHER VALENTIN, *op. cit.*, p. 23.

excellente maîtrise du sujet, notamment dans la description et la reconstitution des ensembles architecturaux. Le guide de von Reber, en plus de fournir une description précise des différents édifices, offre au visiteur de nombreux plans et coupes architecturales des bâtiments illustrés dans la peinture panoramique. Les plans du Forum de César, Auguste et Nerva, du Colisée, du temple de Vénus, des Thermes de Titus, etc., attestent d'une recherche architecturale importante et d'une volonté de s'approcher au plus près de la réalité. La présence – dans le commentaire de von Reber – d'un croquis identifiant les bâtiments un à un manifeste également un désir d'instruction du public afin de lui permettre d'apprécier plus amplement le panorama. Tout comme cela était le cas pour la peinture de Pergame, nous supposons que cette pratique avait également pour intention d'offrir au visiteur une plus grande familiarité avec la ville, et d'accroître l'illusion de participation à l'événement dépeint. La mise en scène de ces personnages reflète également une grande connaissance de la statuaire antique. Von Reber lui-même, dans une revue d'art, revient sur le travail considérable de recherche entrepris par les trois concepteurs du panorama :

« uniquement par l'art, mais aussi, et surtout, par la science (...) Le point de départ est celui de la reconstruction scientifique. Seuls les spécialistes peuvent juger de la profondeur et de la profondeur des études topographiques utilisées à cet effet (...) Ensuite, il fallait une connaissance parfaite des formes architecturales romaines-classiques (...) Enfin, il fallait faire quelque chose d'extraordinaire en matière de construction perspective ». La Rome antique présentait des difficultés particulières : « Le fait que, de toutes les capitales de l'Antiquité, aucune ne soit connue dans le détail de sa conception antique comme l'est Rome, rendait la chose d'autant plus difficile qu'il n'y avait que des places très limitées pour l'imagination, mais d'innombrables entraves. Bien sûr, cela ne pouvait que rendre l'œuvre d'autant plus solide et d'une vérité objective qui n'a pas encore été atteinte dans le domaine de la restauration totale d'une scène antique » (Notre traduction).¹¹²

La recherche d'exactitude est donc la motivation première des deux artistes. Ceux-ci désirent capturer ce qui forme l'essence de la ville afin d'approcher la réalité d'il y a plusieurs

¹¹² Ibid., p. 40 : *“blos mit Kunst, sondern auch, und zwar vor Allem, mit Wissenschaft näher (ge)treten (...) Der Ausgangspunkt ist der der wissenschaftlichen Reconstruction. Die Gründlichkeit und Tiefe der dazu herangezogenen topografischen Studien (...) kann nur der Fachkundige ermessen (...) Dann gehörte dazu vollendete Kenntnis der römisch-classischen Architekturformen (...) Endlich mußte in perspectivischer Construction Ungewöhnliches geleistet werden.“ Das antike Rom bot dabei besondere Schwierigkeiten: „Dadurch, daß von allen Hauptstädten des Alterthums keine so weit in's Detail ihrer antiken Gestaltung bekannt ist, wie Rom, wurde die Sache nur um so schwieriger gemacht, indem der Fantasie nur sehr beschränkte Stellen geboten, der Fesseln aber unzählige erwachsen waren. Freilich konnte dadurch das Werk nur um so gediegener und von einer sachlichen Wahrheit werden, wie sie bisher auf dem Gebiete der Totalrestauration eines antiken Schauplatzes noch nicht erreicht worden ist.“*

siècles. Ce n'est pas une Antiquité fantasmée que les peintres cherchent à représenter, mais bien une réplique de la ville telle qu'elle a dû apparaître aux yeux des Romains du IV^e siècle PCN. Seuls les bâtiments dans un état d'excavation peu avancé ont été l'occasion pour les peintres de laisser libre-cours à leur imagination, ainsi que la mise en scène des personnages, qui procure une émotion supplémentaire à la scène.

Cependant, plusieurs critiques de l'époque reprochent ce côté trop universitaire et recherché du panorama, qui passe pour trop poli et pas assez pittoresque¹¹³. Les deux peintres auraient voulu faire un étalage excessif de leurs savoirs, transformant un panorama de reconstruction historique en une démonstration scientifique indigeste. À la lumière de nos connaissances contemporaines, nous pouvons également remarquer des problèmes dans l'exactitude de la géographie et de la reconstruction de certains bâtiments. Les deux peintres laissent parfois déborder leur imagination et se laissent par endroits influencer par les conceptions de l'Antiquité populaires au XIX^e : bâtiments trop rapprochés, à l'aspect trop fantasque, adaptation à la narration de la scène, *etc.*

C. Conclusions préliminaires

À la lumière des analyses de ces trois panoramas, nous pouvons conclure que ces peintures présentent une vision de l'Antiquité qui se veut la plus juste possible.

Les multiples fouilles archéologiques réalisées au cours du siècle (plus particulièrement jusqu'aux années 1850 et 1860) sur les sites de Rome et de Pompéi, ou encore en Grèce, puis plus généralement dans tout le bassin méditerranéen, nourrissent la connaissance de l'Antiquité comme jamais auparavant. En outre, les artefacts issus des excavations enrichissent les collections privées et publiques des riches amateurs et permettent à ceux qui ne peuvent se rendre sur place de contempler les vestiges de l'Antiquité. Par ailleurs, l'ouverture des grands musées nationaux permet de familiariser un large public avec cette période de l'histoire. Une littérature scientifique abondante étudiant avec attention cette époque se développe et se diffuse dans toute l'Europe. Ces écrits inspirent les artistes de tout le continent, qui exploitent cette nouvelle thématique dans la peinture académique, plus communément appelée « peinture pompier ». Les peintres s'inspirent des ouvrages et œuvres à leur disposition, et vont parfois même jusqu'à se rendre sur les sites de fouilles pour nourrir leur imagination. En résulte une peinture tantôt extrêmement fidèle à la réalité et voulant reconstruire les paysages au plus près

¹¹³ *Ibid.*, p. 41.

de ce qu'ils ont pu être, tantôt accumulant les références antiques notoires pour permettre une identification rapide du sujet, tantôt laissant libre-cours à la licence artistique et reconstruisant complètement les scènes au profit d'une plus grande émotivité.

Nous avons pu déduire trois raisons principales au manque d'engouement pour la thématique antique dans le panorama, la première étant la complexité de la thématique antique, la seconde concernant les dimensions du médium, et la dernière étant relative au clivage naissant entre antiquité classique et nationale.

Par la suite, en nous appuyant sur ces analyses et les relations avec la peinture pompier, nous avons étudié en profondeur trois panoramas d'époque. L'observation de ces derniers aboutit à une conclusion commune : par leur étude assouvie des sites et de la littérature scientifique, les panoramistes cherchent à dépeindre une vision de l'Antiquité au plus proche du réel. Tous les artistes s'essayent à rendre fidèlement l'architecture et l'ambiance des villes sur base de leurs connaissances, en usant d'imagination le moins possible (en cas d'informations inaccessibles ou manquantes). D'autre part, nous avons systématiquement observé une volonté de parfaire l'illusion afin de plonger le public dans l'ambiance des premiers siècles de notre ère. De cette manière, une connivence unilatérale se développe entre l'Européen industriel et les habitants des cités antiques. Cette connivence émane du désir des artistes de faciliter l'identification, et, ainsi, l'impression de participer – d'avoir participé – à la vie quotidienne romaine. L'ambition de divertissement, écartée par le caractère scientifique des pièces, reparaît ici. Les moyens mis en œuvre à cet effet se révèlent parfois excessifs : les peintures accumulent les références archéologiques antiques connues – et pas toujours exactes – pour plonger le spectateur directement dans le thème. Trois mots-clés sont, finalement, cruciaux pour saisir la représentation de l'Antiquité dans les panoramas du XIX^e : fidélité, émotion, illusion.

IV. Le panorama au XXI^e siècle

i. Généralités

Le panorama connaît un renouveau au début du XXI^e siècle, mais dès les années 1980 un véritable regain d'intérêt se manifeste par la restauration de nombreuses toiles peintes à Moscou, la Haye, Lucerne, *etc.* En plus de cela, plusieurs panoramas sont créés pour diverses occasions : la *Bataille de Stalingrad en 1943*, 1983 à Volgograd, le *Panorama Guth en 1975* à Alice Springs en Australie, ou encore la *Bataille de Plevén* en 1877 datant de 1977 à Plevén en Bulgarie¹¹⁴. Quelques décennies plus tard, Jean Nouvel, à l'occasion de l'exposition nationale suisse de 2002 installe un immense cube de métal rouillé sur le lac de Morat, bâtiment qui rappelle les panoramas d'il y a deux siècles par différents aspects¹¹⁵. L'entrée et la sortie se font par un accès unique, et l'intérieur présente des écrans de projections circulaires, des tableaux de la bataille de Morat, provoquant une connexion entre la ville extérieure « réelle » et la ville intérieure « virtuelle »¹¹⁶. Mais le maître incontesté en matière de panoramas modernes demeure cependant Yadegar Asisi, architecte et peintre allemand, qui réalise des panoramas depuis 2003.

La question que nous nous posons concerne les raisons du retour de ce médium, éclipsé pendant un siècle par l'arrivée du cinéma. Plusieurs causes nous semblent expliquer le renouveau de ce phénomène. La première, proposée par François Robichon dans son article, est celle d'une nostalgie de l'histoire monumentale, où les panoramas incarnent une mémoire collective fortement symbolique¹¹⁷. Selon l'auteur, cette prise de conscience de l'unité nationale serait la raison du regain d'intérêt pour la restauration des toiles panoramiques et la création de nouvelles œuvres. La seconde raison rappelle celle qui a présidé à la création du panorama au XIX^e siècle : le changement dans le rapport de la société à son expérience de vision. En effet, notre société exige de plus en plus l'accès à une expérience directe et totale du monde, l'existence d'outils comme Google Street View ou 360Cities – qui permettent d'explorer de nombreuses parties du monde depuis un écran, sans jamais sortir de chez soi – en sont la preuve¹¹⁸. La seule différence que ces sites internet entretiennent avec le panorama est le caractère virtuel et artificiel de ces espaces, qui reconstituent une réalité à partir d'images prises

¹¹⁴ ROBICHON FRANÇOIS, *op. cit.*, p. 84.

¹¹⁵ MADELINE LAURENCE ET BOUILLER JEAN-ROCH (dir.), *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁶ NOUVEL JEAN, *Expo. 02, Morat, Suisse*, Ateliers Jean Nouvel <http://www.jeannouvel.com/projets/expo-02/>

¹¹⁷ ROBICHON FRANÇOIS, *op. cit.*, p. 85.

¹¹⁸ STREITBERGER ALEXANDER, *op. cit.*, p. 73.

à différents instants et points de vue¹¹⁹. Cependant le but reste identique : créer une impression de réalité et la sensation d'être transporté dans un ailleurs sans les aléas du voyage. L'utilisation d'outils de réalité virtuelle nous offre un retour aux fondements du panorama, qui permet de tout voir sans presque aucune limite¹²⁰. Comme l'exprime Wolfgang Filser dans un de ses articles, le panorama reflète une esthétique et une habitude de voir dans deux sens : en arrière vers l'ancienne tradition de dépeindre l'entière de la nature en un seul mouvement, et en avant vers les techniques d'immersion modernes utilisées à l'ère digitale¹²¹. Grâce à ces technologies modernes de visualisation, les musées panoramiques et modèles 3D utilisés sont en développement constant. Les peintures sur toile démodées du XIX^e siècle sont aujourd'hui remplacées par des impressions digitales d'une grande qualité et d'une plus grande durabilité¹²². Les rapides transformations que connaissent les technologies et la multiplication de l'accès aux connaissances génèrent des panoramas de plus en plus développés et contribuent à rendre l'illusion du réel de plus en plus troublante. Ces panoramas sont souvent accompagnés de présentations digitales, expositions interactives, simulateurs de réalité, QR codes, douches sonores, hologrammes, écrans interactifs, *etc*¹²³.

Qu'en est-il des panoramas antiques en particulier ? S'il est vrai que nos connaissances de l'Antiquité sont aujourd'hui encore plus complètes qu'elles ne l'étaient à la fin du XIX^e siècle – et dont le partage avait participé à la popularisation du thème à cette époque – la passion de l'Antiquité qui animait ce siècle n'est plus aussi vivace, bien que cette période de l'histoire soit toujours présente dans notre quotidien. En effet, les images du paysage antique, combinées à d'autres sources de représentation comme les jeux vidéo ou le cinéma, permettent d'accroître l'intérêt du public pour cette période de l'histoire¹²⁴.

Dans les deux sections suivantes, notre étude des panoramas antiques du XXI^e siècle se penche sur deux panoramas en particulier, *Rome 312* et le *Pergamon*, tous deux réalisés par l'architecte et artiste Yadegar Asisi. Ces deux réalisations ont été choisies par le lien qu'elles entretiennent avec deux des panoramas antiques que nous avons étudiés précédemment, Asisi s'étant inspiré des deux peintures pour ses installations. Asisi est un architecte, créateur et exposant de panoramas, qui étudie l'architecture et la peinture en Allemagne. Il est connu pour

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹²¹ FILSER WOLFGANG, *op. cit.* p. 234.

¹²² ERBAY FETHIYE, «New Memory Medium of Museums : Digital Records », dans *International Panorama Council Journal*, vol. 2, 2018, p. 97.

¹²³ *Ibid.*, p. 98.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 100.

ses nombreux panoramas exposés à travers le monde, comme le panorama de *New-York 9/11*, *The Wall*, *Titanic* ou encore *Everest*¹²⁵.

ii. Le panorama de *Rome 312*

Le panorama de *Rome 312* a été réalisé en 2005 et exposé en premier lieu au *panomètre*¹²⁶ de Leipzig jusqu'en 2009, puis au *panomètre* de Dresden de 2011 à 2012, ensuite au gazomètre de Pforzheim de 2014 à 2018 et finalement au panorama XXL de Rouen entre 2014-2015 et 2018-2019¹²⁷. Les dimensions du premier bâtiment sont démesurées : près de 57 mètres de diamètre pour une hauteur d'environ 50 mètres. À l'intérieur, la toile mesure 106 mètres de long et 31 mètres de haut pour un diamètre de 35 mètres, plaçant le visiteur à une distance entre 14 et 21 mètres du panorama. Cette toile est inspirée de celle de Bühlmann et von Wagner deux siècles plus tôt, et présente comme sa prédécesseure, la ville de Rome le jour de la victoire de l'empereur Constantin sur Maxence le 29 octobre 312.

Contrairement aux panoramas traditionnels généralement uniquement composés d'une toile et d'un faux terrain, Asisi développe de nouvelles techniques pour la réalisation du panorama et le transforme en une véritable expérience immersive qui cherche à faire intervenir tous les sens et à multiplier les moyens de perception. Les croquis et photographies conservés ont permis à l'artiste allemand de corriger les détails des anciens panoramas (la taille, la position des bâtiments, les proportions, *etc.*) Asisi a notamment repris les photographies du *leporello* et les dessins techniques de Bühlmann et von Weber, afin de mettre bout à bout les images et de compléter les lacunes existantes. De nombreux dessins et modèles 3D ont été utilisés pour vérifier les images et l'historicité de la reconstitution : il a notamment fallu corriger la perspective et modifier ou remplacer des motifs à divers endroits¹²⁸. En effet, Hans-Ulrich Cain remarque que le contexte urbanistique du panorama de Bühlmann et von Wagner reflète un état ancien des connaissances archéologiques du site, et que des données plus récentes n'ont pas été intégrées : les rostrs devant le temple du *Divus Julius*, l'emplacement du théâtre de Balbus, la forme du Circus Flaminius, *etc*¹²⁹. De (trop) nombreuses corrections architecturales devaient notamment être apportée à de multiples endroits, mais il aurait été impossible de tenir compte

¹²⁵ ASISI YADEGAR, *Biography*, Asisi, <https://www.asisi.de/en/yadegar-asisi/biography>, consulté le 10-08-22.

¹²⁶ Il s'agit d'un néologisme contractant les mots *panorama* et *gazomètre*, combinant la toile et le lieu où elle est exposée. Voir CAIN HANS-ULRICH, « Das Leipziger Panorama ROM 312 von Yadegar Asisi – Zentrum eines zeitgenössischen Medienensembles », dans *Das antike Rom und sein Bild*, De Gruyter, Berlin, 2011, p. 6.

¹²⁷ ASISI YADEGAR, « Rome 312 », *Panorama*, Asisi, <https://www.asisi.de/en/panorama/rome-312>, consulté le 10-08-22.

¹²⁸ CAIN HANS-ULRICH, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 10.

de toutes les améliorations à effectuer. Asisi opte donc pour une adaptation complète du modèle original de 1888. L'architecte passe notamment par l'utilisation de techniques d'infographie, le traditionnel dessin à main libre, les médias digitaux, mais également ses compétences graphiques de peintre¹³⁰.

En ayant en tête la toile de Bühlmann et von Weber, Asisi peut à la fois proposer des interprétations libres des espaces « vides », c'est-à-dire qui ne sont connus par aucune source écrite ou archéologique, tout en s'appuyant sur les données scientifiques les plus récentes. Il utilise notamment la méthode du *Graphic Thinking* développée par Paul Laseau¹³¹, qui consiste à développer des dessins comme manière de communiquer, mais aussi de trouver des solutions, de proposer des possibilités, alternatives et hypothèses pour résoudre un problème. Dans notre cas, la méthode semble être utilisée pour recréer les espaces vides¹³². Dans cette installation, la toile présente l'entièreté de la ville de Rome depuis une plateforme située à une hauteur de 15 mètres : les temples, palais, basiliques, cirques, thermes et arcs, *etc.* Il serait cependant superflu de citer tous les bâtiments présents, c'est pourquoi nous renvoyons le lecteur aux annexes 11 et 12, qui présentent la toile aplanie ainsi qu'une description de tous les bâtiments dépeints. On retrouve également parmi cette reconstruction architecturale de nombreux bâtiments encore présents dans le paysage romain aujourd'hui : le Capitole, le Forum, le Colisée, le Champ de Mars, *etc.*¹³³. Par sa conception, Asisi parvient à insérer tous ces bâtiments en créant une impression de profondeur spatiale qui semble presque infinie, de sorte que la limite de la toile est à peine perceptible¹³⁴. L'architecte élargit considérablement la perspective du panorama de la ville : la Rome reconstituée occupe environ vingt pour cent de la hauteur de la toile, ce qui permet la création d'une profondeur importante : le ciel au-dessus, Rome, puis les ruines au premier plan, avec divers éléments (colonnes, arbres, temples) qui opèrent une liaison entre les différents plans¹³⁵.

L'évènement présenté est capital pour l'histoire chrétienne, puisqu'il marque le déclin de la religion païenne romaine et le début de la montée en puissance du christianisme. Les

¹³⁰ LEITAO DE SOUZA THIAGO, « The Panorama of Rio de Janeiro by Victor Meirelles and Henri Langerock : part 2 – To Render or Not Render? Maybe We Need to Surrender » dans *International Panorama Council Journal*, vol. 3, 2019, p. 94.

¹³¹ Laseau Paul, *Graphic Thinking for architects and designers*, New York, Wiley, 2001.

¹³² LEITAO DE SOUZA THIAGO, « The Panorama of Rio de Janeiro by Victor Meirelles and Henri Langerock : part 2 – To Render or Not Render? Maybe We Need to Surrender », p. 94.

¹³³ ASISI YADEGAR, « Rome 312 », *Panorama*, Asisi <https://www.asisi.de/en/panorama/rome-312>, consulté le 10-08-22.

¹³⁴ CAIN HANS-ULRICH, *op. cit.*, p. 7.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 11.

scènes dépeintes sont les suivantes. On remarque en premier lieu l'entrée des troupes victorieuses depuis la *via sacra*, en passant par le Forum et se prolongeant jusqu'au Capitole. En plus de cela, deux scènes importantes marquant la transition entre les deux religions sont dépeintes. D'un côté, les sénateurs favorables au christianisme accueillent Constantin et sa suite, tandis que de l'autre, les païens célèbrent le sacrifice du *suovetaurile* en amenant un taureau, un bélier et un sanglier sur l'autel du temple de Juno Moneta¹³⁶. D'autres mises en scènes plus anecdotiques permettent de donner une véracité à la peinture de la ville et à l'important évènement de la victoire de Constantin : on peut apercevoir des conducteurs de chars sur le Circus Flaminius, des passants sur le Forum, des travailleurs vaquant à leurs tâches, *etc.* Ces derniers permettent de caractériser les diverses fonctions des espaces urbains dépeints sur la toile. Contrairement aux panoramas du XIX^e siècle, la composante narrative est sous-jacente à la reconstruction architecturale de la ville, qui se veut impressionnante et imposante.

L'effet saisissant de l'image du panorama est parfaite par les nombreuses avancées technologiques de l'époque. L'utilisation de projections, l'intégration d'un spectacle son et lumière simulant une alternance entre le jour et la nuit, ainsi qu'un accompagnement musical (brouhahas, sons de fanfare, cris de groupes, sabots de chevaux sur le pavé) accroissent la sensation d'immersion dans la Rome du IV^e siècle PCN. Non seulement *Rome 312* présente une toile panoramique, mais également des dessins originaux, des copies d'œuvres d'art, des ouvrages imprimés, des maquettes d'architecture, des moulages en plâtre et des tissus, exposés dans différentes sections du bâtiment¹³⁷. La volonté d'Asisi est d'abolir la séparation entre le spectateur et l'espace visuel, pour lui donner le sentiment de se déplacer en temps réel. Contrairement aux panoramas du XIX^e siècle, l'ambition n'est pas de créer une illusion par la perfection de la forme artistique et de la technique, mais de faire passer le panorama pour un monde naturel. C'est en jouant avec les sens, notamment la vue et l'ouïe, que cette ambition peut être réalisée. Le but est de faire vivre au spectateur cet évènement important de l'histoire du christianisme et de le faire plonger dans l'image.

Comme nous l'avons déjà introduit, la représentation de la Rome antique que nous livre Asisi est somme toute conforme à la réalité de ce que les sources archéologiques nous révèlent de l'époque. Malgré quelques libertés d'interprétation prises pour les zones vides du panorama, l'architecte nous offre une représentation de ce qu'a dû être la cité à l'époque de Constantin.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 6.

Nous savons également qu'il s'est fortement inspiré du panorama de Bühlmann et von Wagner qui, comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, se voulait fidèle aux découvertes archéologiques de l'époque. Tout comme eux, Asisi a inséré des œuvres d'art connues afin d'obtenir chez le spectateur un effet de reconnaissance et créer la surprise. Une autre ambition d'Asisi est de créer un spectacle total qui immerge complètement le spectateur dans l'ambiance de l'évènement. L'objectif est qu'aucun spectateur ne puisse se soustraire à l'impression d'être dans Rome. Le peintre désire non pas créer une illusion d'espace, mais faire de son panorama un monde naturel sans frontière et donnant aux visiteurs le sentiment de faire partie de la toile à part entière. Dans la construction même du panorama, l'architecte met tous les moyens en œuvre pour faire participer le visiteur à la toile (bandes sonores, jeux de lumières, point de vue étudié, etc.) pour donner la sensation d'un espace grandiose. Asisi soustrait tous les éléments qui pourraient empêcher la création d'un espace immersif, en gommant le plus possible la distinction entre la toile et l'espace visuel limitatif¹³⁸. Ainsi, l'architecte réalise une installation approchant au plus près la réalité de l'Antiquité grâce à la diversité de la technologie, tout en l'adaptant quelque peu afin de permettre une immersion totale du visiteur dans l'atmosphère du panorama.

iii. Le *Pergamon panorama*

Le second panorama réalisé par Yadegar Asisi est celui de Pergame (2011) et exposé à Berlin, puis New York où le Metropolitan Museum of Art a mis en place une installation vidéo en relation avec le panorama. Depuis 2018, l'installation a fait son retour à Berlin, où elle est toujours visible¹³⁹. La toile représente une vue de Pergame, depuis les terrasses d'une villa, telle que la cité existait en l'an 129 PCN. Tout comme le panorama de *Rome 312*, le nouveau panorama d'Asisi s'inspire d'un panorama antique du XIX^e siècle que nous avons étudié, à savoir celui de Pergame, par Koch et Kips. Nous étudierons plus en détails le rapport que les deux panoramas entretiennent dans la suite de la section.

La rotonde de Berlin mesure 27 mètres de haut pour une circonférence de 34 mètres, et contient un panorama dont la superficie totale mesure 2.800 mètres carrés. Contrairement aux panoramas habituels, la plateforme possède deux étages qui permettent d'endiguer le flot de

¹³⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁹ ASISI YADEGAR, « Pergamon », *Panorama*, Asisi, <https://www.asisi.de/en/panorama/pergamon>, consulté le 10-08-22.

visiteurs¹⁴⁰. Le panorama étant toujours en exposition au *Pergamon museum*, nous ne disposons pas d'une vue complète de la toile : nous joignons donc en annexe quelques images du panorama disponibles sur le site de Yadegar Asisi (annexes 13 et 14), afin de permettre au lecteur de se représenter plus aisément la toile, son point de vue et l'agencement de quelques bâtiments.

La réalisation a été commandée par les autorités allemandes afin de préparer la fermeture du musée de Pergame pour restauration à la fin de l'année 2012. En effet, à cause des dommages liés à la WWII et du report perpétuel des travaux de modernisation, les responsables de l'institution se voient obligés de complètement fermer l'accès au musée pour une durée d'approximativement cinq ans afin de réaliser les travaux nécessaires. Le *Staatliche Museen zu Berlin* décide de tenir une exposition mettant en valeur les résultats du siècle de recherches archéologiques concernant la ville de Pergame¹⁴¹. Pour le panoramiste, la réalisation du panorama de Pergame prend place dans son projet global de réalisation de panoramas de plusieurs grandes métropoles, afin de documenter les transformations subies par les cités. La mise en œuvre du panorama est sensiblement différente des autres productions d'Asisi, puisqu'il s'agit ici d'une collaboration entre un musée d'état et une entreprise économique. L'exposition est donc financée et conçue par le musée, et scénographiée par le bureau de l'architecte, tandis que le panorama est créé en consultation avec le conseil scientifique du musée et financé et conçu par Asisi¹⁴². La production du panorama a demandé la participation d'une équipe conséquente de spécialistes en tous genres. Premièrement la réalisation matérielle de la structure qui accueille le panorama et la toile demande quinze employés de l'entreprise d'Asisi, soixante employés externes pour la construction, mais aussi un groupe conséquent de personnes pour les demandes administratives complémentaires (gestion des prêts, ingénieurs en sécurité, protection et conservation du bâtiment, service d'incendie, protection de la chancellerie, la gestion du tram de Berlin, etc.)¹⁴³. En plus de cela, un total de dix scientifiques ont supervisé les contenus à la base de la création de la toile et guidé Asisi dans son œuvre. Pour ce qui est des technologies utilisées dans l'exposition, nous supposons qu'elles restent sensiblement identiques à celles de *Rome 312* : réalité virtuelle, projections, sons et lumières, écrans connectés, etc.

¹⁴⁰ OETTERMANN STEPHAN, « Pergamon Hype and Pergamon Party : Pergamon Panoramas in Berlin, 1886 and 2011 », p. 80.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴² *Ibid.*, p. 80.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 81.

La représentation de l'Antiquité par Asisi dans cette œuvre est sensiblement différente de ce qu'elle a pu être dans le panorama de *Rome* 312. En effet, la toile étant une commande spéciale du *Staatliche Museen zu Berlin*, l'architecte ne peut accorder trop de place à son imagination dans la peinture du paysage, qui doit être archéologiquement la plus juste possible. À cet effet, une équipe de dix scientifiques du musée de Pergame a suivi le processus de création d'Asisi pour s'assurer de l'authenticité des reconstructions architecturales. Trois auteurs, deux relecteurs et un traducteur se sont également occupés des publications scientifiques accompagnant le panorama, une équipe de tournage et de gestion de la communication a pris en charge les réseaux sociaux et la communication. La perspective du panorama de Kips et Koch a été complètement revue : Asisi a choisi un point de vue à 30 mètres du sol, à partir d'un échafaudage placé sur l'Acropole même (la Cour d'Honneur plus précisément) et non plus face à la colline, ce qui permet d'apprécier les bâtiments sacrés les plus importants dans le détail¹⁴⁴. Nous n'avons plus ici une vue globale de la vallée avec l'Acropole de Pergame placée au loin : le visiteur se trouve désormais dans la cité même et jouit d'un accès visuel direct et aisé au sanctuaire de Dionysos, au théâtre, au temple de Trajan, au sanctuaire d'Athéna, au célèbre autel de Pergame, *etc.* L'architecte a donc dû « tricher » en utilisant la position d'un point de vue qui n'existe pas pour réaliser son panorama. Cependant, bien que la perspective imaginaire complique la capacité du spectateur à s'immerger dans le panorama et à avoir le sentiment de participer à la vie quotidienne de Pergame, la véracité des reconstructions archéologiques apporte un degré de réalisme inimitable. Les pièces exposées dans les autres salles participent également grandement à fabriquer une conception de l'Antiquité pour les visiteurs. Ceux-ci peuvent ainsi expérimenter la sensation d'observer l'autel de Pergame dans son environnement originel, ainsi que la frise de la Gigantomachie qui le compose (recomposée et recolorée)¹⁴⁵. Environ 450 artefacts sont exposés dans différentes salles, permettant au visiteur d'avoir un aperçu global de la culture et de l'histoire de la ville en un même mouvement. Le fait d'intégrer ces objets dans l'installation permet aux visiteurs de créer des liens entre la toile et les objets issus des excavations, et de les replacer dans leur environnement naturel¹⁴⁶. Tout comme pour le panorama de Rome, le plus haut degré d'attention a été apporté au sentiment d'immersion pour permettre au spectateur de plonger dans la Pergame du II^e siècle PCN, et d'éprouver des émotions telles qu'il aurait pu les ressentir à cet instant de l'histoire.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ ASISI YADEGAR, « Pergamon », *Panorama*, Asisi, <https://www.asisi.de/en/panorama/pergamon>, consulté le 10-08-22.

¹⁴⁶ STREITBERGER ALEXANDER, *op. cit.*, p. 60.

iv. Conclusions préliminaires

Après avoir étudié deux panoramas antiques du XXI^e, nous pouvons tirer quelques conclusions sur la manière dont est représentée cette période dans les panoramas modernes. Il nous faut ici concéder que la seule étude de deux panoramas n'est pas suffisante pour tirer des conclusions globales sur la représentation de cette époque dans le panorama du XXI^e siècle. Néanmoins, les deux panoramas analysés comptent parmi les installations panoramiques modernes les plus connues, et leur concepteur – Yadegar Asisi – est reconnu comme une sommité dans ce domaine, ce qui nous fournit un support d'analyse plutôt solide.

La manière dont est dépeinte l'Antiquité dépend de chaque artiste, de l'objectif poursuivi (didactique, divertissement ou autre) et du médium utilisé. C'est le constat que pose Laury-Nuria André dans son article *Game of Rome* :

« Ce processus de réception de l'Antiquité appartient en propre à notre regard de contemporains. Et, ce qui le distingue du long cheminement des diverses modalités de réception à travers les siècles et les cultures qui nous précèdent, c'est qu'il transforme l'Antiquité, du fait même de la nature du médium qui le constitue, pour en donner une version autre. C'est donc en terme de copie et d'altérité – mais d'altérité duelle, à la fois même et autre, proche et lointaine, semblable et dissemblable du modèle [...] que nous penserons ce processus de réception contemporaine de l'Antiquité en tentant de montrer en quoi, justement, il sort des ornières de la mimêsis. »¹⁴⁷

Bien que les panoramas d'Asisi nous donnent une vision qui se veut la plus proche de ce que Rome ou Pergame ont été durant les premiers siècles, cette représentation demeure une transformation, une réinterprétation de ce qu'a été cette période. La qualité de la documentation joue également un rôle important : les auteurs utilisent-ils des documents archéologiques et scientifiques approuvés, ou bien proposent-ils une réinterprétation de l'époque qui atteste d'une démarche d'appropriation de la matière antique ? Dans notre cas, nous savons par la littérature scientifique et les interviews données qu'Asisi s'est inspiré pour ses deux panoramas de toiles du XIX^e siècle qui respectaient déjà les données archéologiques et scientifiques disponibles à l'époque, et qu'il a adapté ses réalisations aux connaissances actuelles. Tout particulièrement dans le cadre de sa collaboration avec le *Staatliche Museen zu Berlin* pour la réalisation du *Pergamon*, l'architecte s'est retrouvé entouré d'une équipe scientifique extrêmement qualifiée, afin de produire un panorama scientifiquement très fidèle à la réalité antique. Pour les zones

¹⁴⁷ ANDRÉ LAURY-NURIA, « Game of Rome », dans *L'Antiquité vidéoludique*, Caen, Passage(s), coll. Essais, 2016, p. 11.

vides et la mise en scène des personnages dans les deux installations, Asisi a cependant pu laisser s'exprimer son imagination, tout en restant proche de la véracité historique jusqu'à une certaine mesure : étude des matériaux employés durant l'Antiquité, insertion de pièces archéologiques connues, *etc.* L'architecte s'est néanmoins permis quelques licences chronologiques que seuls des experts peuvent remarquer, en conservant notamment la statue de saint Pierre au-dessus de la colonne Trajane¹⁴⁸. Les quelques libertés prises offrent toutefois une expérience d'autant plus immersive. Le public peut, en conséquence, facilement se rapprocher des habitants de ces cités antiques et participer au moment dépeint. La reconnaissance de monuments célèbres notamment, permet de ménager un effet de surprise et de favoriser l'assimilation du visiteur dans la ville. Les panoramas d'Asisi nous offrent ainsi une reproduction précise, tout en laissant place à une partie d'imagination pour remplir les zones blanches et immerger le visiteur dans un spectacle total, un monde naturel.

¹⁴⁸ CAIN HANS-ULRICH, *op. cit.*, p. 16.

V. La reconstruction virtuelle des villes antiques, un post-panorama ?

La question de la reconstruction virtuelle des villes antiques comme étant une succession des toiles panoramiques est une considération qui divise les universitaires. Les uns affirment que ces reconstructions sont comparables aux panoramas et permettent une dimension immersive encore plus aboutie que celui-ci¹⁴⁹, tandis que d'autres estiment que les qualités d'immersion ne sont toujours pas assez convaincantes, et que ces reconstructions virtuelles sont davantage une variante complémentaire du panorama qu'un prolongement de celui-ci¹⁵⁰. Pour notre part, nous ne chercherons pas dans ce court chapitre à réfuter ou prouver que les reconstructions virtuelles de villes antiques sont des héritières des panoramas, mais plutôt à démontrer les avantages et inconvénients de ces reconstructions par rapport au médium du panorama.

A. Des avantages de la reconstruction virtuelle

Une reconstruction virtuelle antique a particulièrement retenu notre attention, il s'agit du projet *Plan de Rome*, menée par l'UniCaen, et plus spécialement par deux chercheurs du CIREVE, Philippe Fleury et Sophie Madeleine. Leur objectif est de réaliser une copie virtuelle interactive et de la proposer au grand public afin qu'il puisse déambuler dans la ville, rentrer dans les monuments principaux et quelques maisons privées¹⁵¹. Un des avantages d'une telle reconstruction virtuelle est la perspective scientifique et didactique qu'elle nourrit. Les deux universitaires désirent créer un outil documenté qui puisse être continuellement mis à jour au fil des découvertes archéologiques, et un outil de visualisation qui permette au public d'accéder à une représentation qui n'est plus disponible aujourd'hui¹⁵². La volonté d'un degré d'exactitude élevé fait effectivement partie des qualités d'une telle reconstruction, impliquant l'utilisation de nombreuses sources anciennes pour recréer la Rome antique (textes et vestiges archéologiques et iconographiques allant de l'Antiquité à la Renaissance)¹⁵³. Pour les chercheurs, cette exactitude peut s'avérer avantageuse. En effet, la précision du modèle (choix de la date précise du 21 juin 320 PCN, fidélité aux sources) permet de comprendre les

¹⁴⁹ FILSER WOLFGANG, *op. cit.*, p. 234.

¹⁵⁰ CAIN HANS-ULRICH, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵¹ FLEURY PHILIPPE, MADELEINE SOPHIE, « Problématique d'une restitution globale de la Rome antique. Une visite interactive avec accès dynamique aux sources anciennes », dans VERGINEUX R. ET DELEVOIE C. (éd.) *Virtual Retrospect 2007* (Pessac 14-16 novembre 2007), n° 3, 2007, p. 56.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ FLEURY PHILIPPE, MADELEINE SOPHIE, « Réalité virtuelle et restitution de la Rome antique du IV^{ème} siècle après J.-C. », dans *Histoire urbaine*, 2007, vol. 18 (n°1), p.159.

invraisemblances invisibles à l'écrit ou de confronter des hypothèses de restitution de certains système¹⁵⁴.

Sa force réside également dans le fait que cette maquette propose un accès à toutes les sources utilisées pour reconstruire le bâtiment dans lequel on se trouve, et assurer l'utilisateur du degré de sureté de la reconstruction¹⁵⁵. Notons également que le mode de déplacement est celui d'une personne normale : lorsque l'utilisateur se déplace sur la carte, il le fait à vitesse d'homme (marche ou course), il se déplace en étant soumis à la gravité (pas de possibilité de voler ni de traverser les murs)¹⁵⁶. Les possibilités de déplacement sur les cartes et d'observation des bâtiments sous différents angles sont un autre avantage des reconstructions virtuelles. En effet, la capacité de voyager dans les maquettes digitales permet d'apprécier l'entièreté de la ville sous tous les angles, ce qui n'est pas possible avec une toile panoramique, qui offre un point de vue unique sur la cité représentée. Le fait d'avoir à disposition un personnage en taille réelle soumis aux contraintes humaines et la possibilité d'une simulation du parcours du soleil sont des outils extrêmement utiles pour les scientifiques. Cela permet notamment de calculer des temps de trajets réalistes, d'examiner la manière dont les lumières tombent sur certains bâtiments, on encore de rendre compte de la hauteur de ces derniers¹⁵⁷. Depuis 2007, des chercheurs se sont également penchés sur la réalisation d'une ambiance sonore qui permette une immersion encore plus complète de l'utilisateur dans le modèle virtuel¹⁵⁸.

Les reconstructions virtuelles antiques des jeux vidéo ont également un avantage important, celui de toucher un public plus novice dans le domaine de l'Antiquité. En effet, de nombreux jeux vidéo mobilisent des esthétiques antiquisantes : *Age of Empires*, *Games of Troy*, *God of War*, *Rise of the Argonauts*, pour ne citer qu'eux¹⁵⁹. Dans ce cadre, l'exactitude des reconstructions historiques est secondaire, mais les réalisateurs de jeux vidéo empruntent tout de même des éléments antiques facilement identifiables. Les artefacts et bâtiments sont traités

¹⁵⁴ FLEURY PHILIPPE, MADELEINE SOPHIE, « Problématique d'une restitution globale de la Rome antique. Une visite interactive avec accès dynamique aux sources anciennes », p. 56.

¹⁵⁵ FLEURY PHILIPPE, MADELEINE SOPHIE, « Objectif et enjeux de la restitution virtuelle de Rome » [conférence], 25 octobre 2016, UCLouvain, Louvain-la-Neuve. URL : https://www.youtube.com/watch?v=N_Gh3YqPE1U&ab_channel=InstitutIncalUCL.

¹⁵⁶ FLEURY PHILIPPE, MADELEINE SOPHIE, « Problématique d'une restitution globale de la Rome antique. Une visite interactive avec accès dynamique aux sources anciennes », p. 57.

¹⁵⁷ FLEURY PHILIPPE, MADELEINE SOPHIE, « Objectif et enjeux de la restitution virtuelle de Rome » [conférence], *op. cit.*

¹⁵⁸ FLEURY PHILIPPE, MADELEINE SOPHIE, « Réalité virtuelle et restitution de la Rome antique du IV^{ème} siècle après J.-C. », p. 164.

¹⁵⁹ ANDRÉ LAURY-NURIA, LÉCOLE-SOLNYCHKINE SOPHIE, « L'Antiquité vidéoludique, une résurrection virtuelle ? », dans *Nouvelle revue d'esthétique*, 2013, n°11 (1), p. 87.

dans une logique inverse : les éléments référentiels sont fictionnés par le *designer* dans une logique d'emphase, tandis que les éléments fictionnels sont traités pour avoir l'apparence du réel¹⁶⁰. Les *game designers* choisissent des éléments « faisant antique » pour rendre rapidement identifiable le sujet du jeu vidéo : l'Acropole par exemple représente la Grèce à elle seule par synecdoque¹⁶¹. Cette représentation de l'Antiquité est fort réductrice et extrêmement stéréotypée, néanmoins elle permet au public néophyte d'être familiarisé avec cette période. La représentation de l'Antiquité qu'offre ces jeux vidéo est assez peu fidèle à la réalité, car plus un jeu vidéo est réaliste, moins il est facile pour le joueur de s'immerger dans l'univers.

B. Des inconvénients de la reconstruction virtuelle

Le premier inconvénient réside dans le fait que l'effet virtuel soit médié par un écran. Même si les bâtiments sont facilement accessibles et que l'utilisateur a la possibilité de parcourir la carte et de visiter la ville dans une dimension humaine, le moyen d'accès reste un écran plane et une manette de jeu vidéo ou une souris¹⁶². L'effet d'immersion reste sensiblement pareil à ce qu'il était pour le panorama, puisque les mouvements physiques du visiteur sont limités et la surface qu'ils observent est toujours plane.

Le second inconvénient, dans les reconstructions scientifiques comme celle du projet *Plan de Rome* notamment, concerne le remplissage des zones blanches dans la maquette de la ville. En effet, par rigueur scientifique, les auteurs de reconstitutions virtuelles se refusent à recréer des zones pour lesquelles ils ne disposent d'aucune documentation scientifique¹⁶³. Bien que les deux chercheurs veuillent restituer cent pourcent du tissu urbain, il serait fastidieux d'imaginer des reconstructions pour l'entièreté de l'intérieur des habitats par exemple, ou de réaliser des restitutions hypothétiques pour les zones manquantes et de les confirmer et infirmer une à une¹⁶⁴. Cela implique également qu'il faille faire une différence visuelle entre une reconstruction véridique attestée par les sources, une reconstruction hypothétique ou encore complètement fantasmagorique, ce qui n'est pas possible sur une maquette de ce genre avec autant de fonctionnalités différentes. Ce n'est plus une image en 3D qui apparaît sur l'écran, mais en 5D : longueur, largeur, hauteur, mais également chronologie et documentation hypertexte¹⁶⁵.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁶² STREITBERGER ALEXANDER, *op. cit.*, p. 73.

¹⁶³ CAIN HANS-ULRICH, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶⁴ FLEURY PHILIPPE, MADELEINE SOPHIE, « Problématique d'une restitution globale de la Rome antique. Une visite interactive avec accès dynamique aux sources anciennes », p. 56.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 57.

Dès lors, quelles solutions pour palier à certains de ces inconvénients ? La solution principale qui nous vient en tête est l'utilisation de casques de réalité virtuelle, comme il en existe déjà sur plusieurs sites archéologiques, notamment à Pompéi¹⁶⁶. Cela permet à l'utilisateur d'être complètement coupé de l'environnement ambiant et d'éprouver une sensation d'immersion totale. De tels casques avec les manettes adaptées offrent également la possibilité d'un mouvement du corps lors du déplacement à travers les rues des villes. Nous savons que le *Plan de Rome* a été testé par ses créateurs dans une des plus grandes salles immersives de France¹⁶⁷.

En un mot, la reconstruction virtuelle des cités antiques connaît des avantages et inconvénients, mais permet dans tous les cas d'offrir à un large public une restitution de l'Antiquité qui soit plus ou moins fidèle à la réalité, comme cela était l'objectif des panoramas du XIX^e et XXI^e siècle.

¹⁶⁶ GAUDIOSI MASSIMILIANO, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶⁷ FLEURY PHILIPPE, MADELEINE SOPHIE, « Objectif et enjeux de la restitution virtuelle de Rome » [conférence].

VI. Conclusion

Arrivant au terme de notre travail, il convient de revenir brièvement sur les conclusions que nous pouvons tirer de notre analyse des panoramas antiques. Après quelques explications sur l'origine du panorama, son fonctionnement, l'intérêt reçu du public, les conditions de son émergence et ses ambitions, nous nous sommes penchés plus particulièrement sur le rapport entre le panorama et l'Antiquité. L'anticomanie frappe l'Europe des XVIII^e et XIX^e. Des dizaines de publications archéologiques se répandent à travers le continent et diffusent un goût de l'Antiquité parmi les couches les plus hautes de la société dans un premier temps. Tous les artefacts issus des excavations sont transportés hors du pays d'origine pour venir enrichir les collections privées, puis les grands musées publics européens. Cette thématique inspire les peintres, qui s'illustrent dans le courant de la peinture académique, plus souvent qualifiée de peinture pompier. Pourtant ce sujet n'est que peu exploité par le panorama. Nous avons dégagé quatre raisons principales qui expliquent l'absence de cette thématique dans le médium panoramique. La première réside dans le développement tardif de l'intérêt antique au XIX^e siècle, puisque les fouilles d'importance ne débutent qu'aux environs des années 1850. Il faut également attendre le développement de la littérature à ce sujet pour voir se créer un engouement dans les panoramas. Les trois autres justifications sont respectivement la complexité des thèmes antiques, trop élaborés pour un public encore peu éduqué, les dimensions du médium peu propices aux représentations minutieuses demandées par la thématique, et finalement le clivage naissant entre antiquité classique et nationale. En effet, l'émergence de sentiments nationaux dans les empires naissants ou s'affirmant provoque davantage un intérêt pour les thématiques nationales que classiques.

L'étude des trois premiers panoramas (*Pompeiorama*, *Pergamon panorama* et *Rom mit dem triumphzuge Constatins im jahre 312*) qui suit répond à notre second questionnement. Ces trois réalisations offrent des visions de l'Antiquité qui se veulent au plus proche de la réalité. En effet, les panoramistes ayant à disposition de nombreuses ressources scientifiques peuvent produire des toiles qui soient fidèles à la réalité de la Rome antique. En créant une ambiance réaliste, les artistes facilitent l'identification des visiteurs aux personnages représentés sur la toile et parfont l'immersion des spectateurs. Si les panoramas se veulent en phase avec la réalité, les peintres doivent cependant faire appel à leur inspiration pour concevoir les parties des villes pour lesquelles ni vestiges ni sources ne subsistent. Globalement, les panoramistes offrent une vision réaliste des villes antiques, tout en utilisant leur art pour combler les lacunes.

Vient ensuite l'étude des panoramas du XXI^e siècle, *Rome 312* et *Pergamon* de Yadegar Asisi. À nouveau, ceux-ci présentent une vision de l'Antiquité qui se veut la plus proche possible de la réalité des IV^e et II^e siècles PCN. Les nouvelles découvertes et les progressions dans les technologies visuelles et sonores (réalité augmentée, projection, simulation lumineuse) permettent à l'artiste de s'approcher au plus près de l'Antiquité romaine et d'immerger le spectateur dans cette atmosphère comme jamais auparavant. Une attention toute particulière est portée à la véracité scientifique de la toile du *Pergamon*, puisqu'il s'agit d'une commande spéciale du *Staatliche Museen zu Berlin*. L'architecte se permet cependant quelques licences, notamment pour compléter les zones blanches et corriger les défauts des panoramas dont il s'inspire.

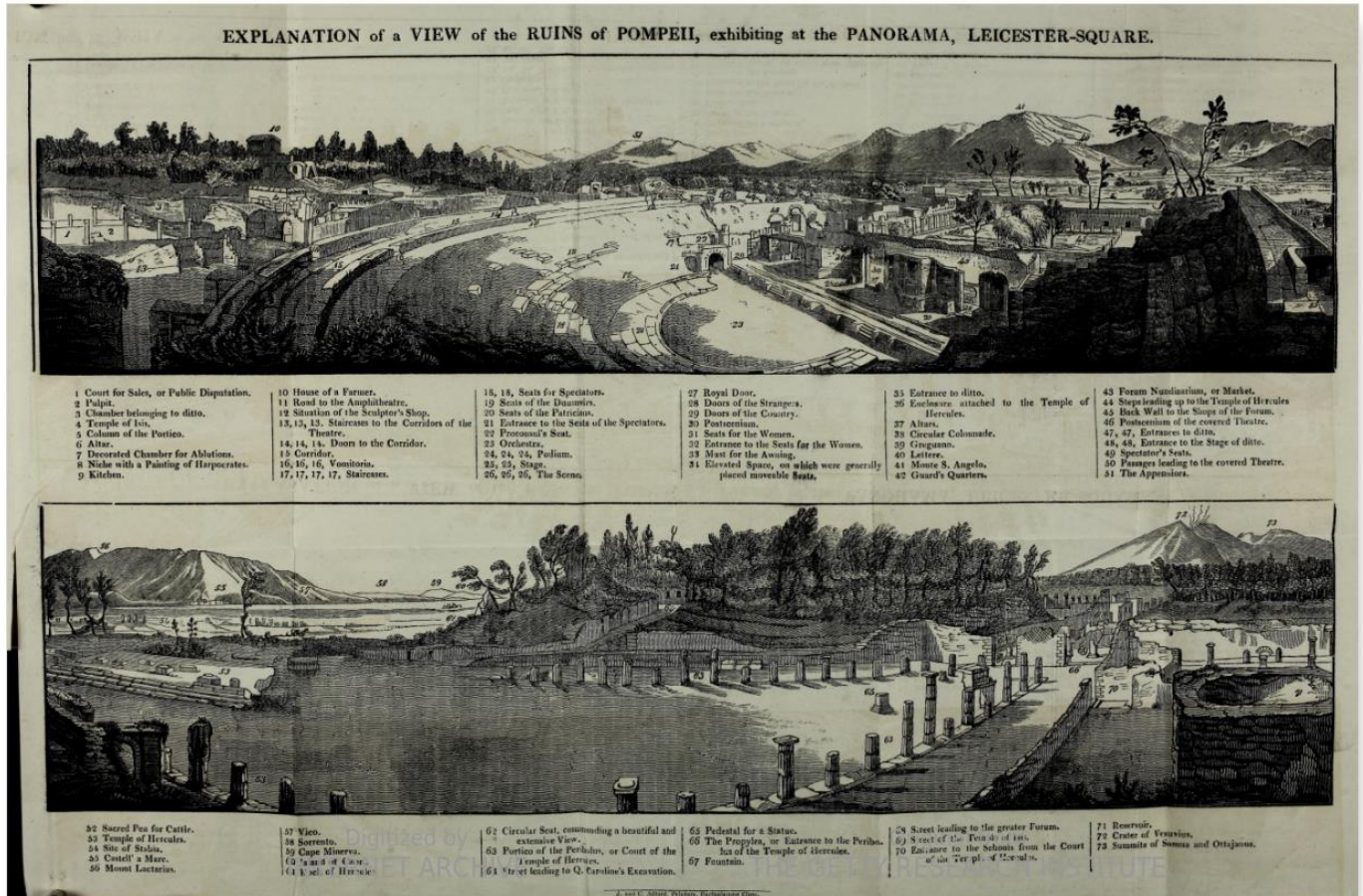
Pour finir, nous avons montré que les technologies de réalité virtuelle pouvaient être considérées, dans une certaine mesure, comme le prolongement du médium panoramique qui a vu le jour au XIX^e siècle. À ce titre, nous avons présenté le projet *Plan de Rome*, de l'UniCaen. Bien que les rapprochements entre panorama et VR soient encore discutés, il demeure indéniable que l'utilisation de nouvelles techniques modernes et accessibles favorise la connaissance de l'Antiquité auprès d'un large public – parfois peu instruit sur le sujet.

Notons cependant que, bien que les cinq panoramas (et les techniques d'immersion plus modernes) se veulent presque « devenir » des villes antiques, ces toiles (et systèmes) ne seront jamais qu'une réinterprétation de ce qu'ont pu être ces cités. Les représentations de l'antique offertes par les panoramas, à la manière d'asymptotes, tendent vers la vérité de l'Antiquité sans jamais l'atteindre complètement.

VII. Annexes

Annexe 1 : Explication de la vue des ruines de Pompéi, panorama de Leicester Square.

Reproduction issue de DONALDSON THOMAS LEVERTON, *Description of a View of the Ruins of the City of Pompeii, and Surrounding Country, Now Exhibiting in the Panorama, Londres, (Strand), J. and C. Adlard, 1823.*



Annexe 2 : Description de la vue des ruines de Pompéi et du pays environnant, Panorama de Leicester Square.

Reproduction issue de DONALDSON THOMAS LEVERTON, *Description of a View of the Ruins of the City of Pompeii, and Surrounding Country, Now Exhibiting in the Panorama, Londres, (Strand), J. and C. Adlard, 1823.*



Annexe 3 : *Panorama Rome Bühlmann*, partie 1. D'après le leporello du panorama de Rome de Josef Bühlmann et Alexander von Wagner, Munich 1888-89, photographié par Franz Hanfstaeng



Annexe 4 : *Panorama Rome Bühlmann*, partie 2. D'après le leporello du panorama de Rome de Josef Bühlmann et Alexander von Wagner, Munich 1888-89, photographié par Franz Hanfstaeng



Annexe 5 : Panorama Rome Bühlmann, partie 3. D'après le leporello du panorama de Rome de Josef Bühlmann et Alexander von Wagner, Munich 1888-89, photographié par Franz Hanfstaeng



Annexe 6 : *Panorama Rome Bühlmann*, partie 4. D'après le leporello du panorama de Rome de Josef Bühlmann et Alexander von Wagner, Munich 1888-89, photographié par Franz Hanfstaeng



Annexe 7 : *Panorama Rome Bühlmann*, partie 5. D'après le leporello du panorama de Rome de Josef Bühlmann et Alexander von Wagner, Munich 1888-89, photographié par Franz Hanfstaeng



Annexe 8 : *Panorama Rome Bühlmann*, partie 6. D'après le leporello du panorama de Rome de Josef Bühlmann et Alexander von Wagner, Munich 1888-89, photographié par Franz Hanfstaeng



Annexe 9 : Panorama Rome Bühlmann, partie 7. D'après le leporello du panorama de Rome de Josef Bühlmann et Alexander von Wagner, Munich 1888-89, photographié par Franz Hanfstaeng



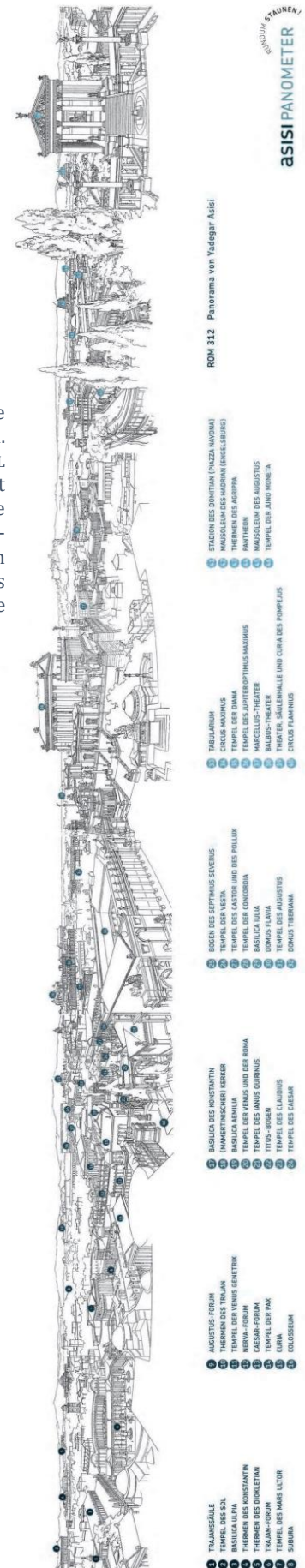
Annexe 10 : Panorama Rome Bühlmann, partie 8. D'après le leporello du panorama de Rome de Josef Bühlmann et Alexander von Wagner, Munich 1888-89, photographié par Franz Hanfstaeng



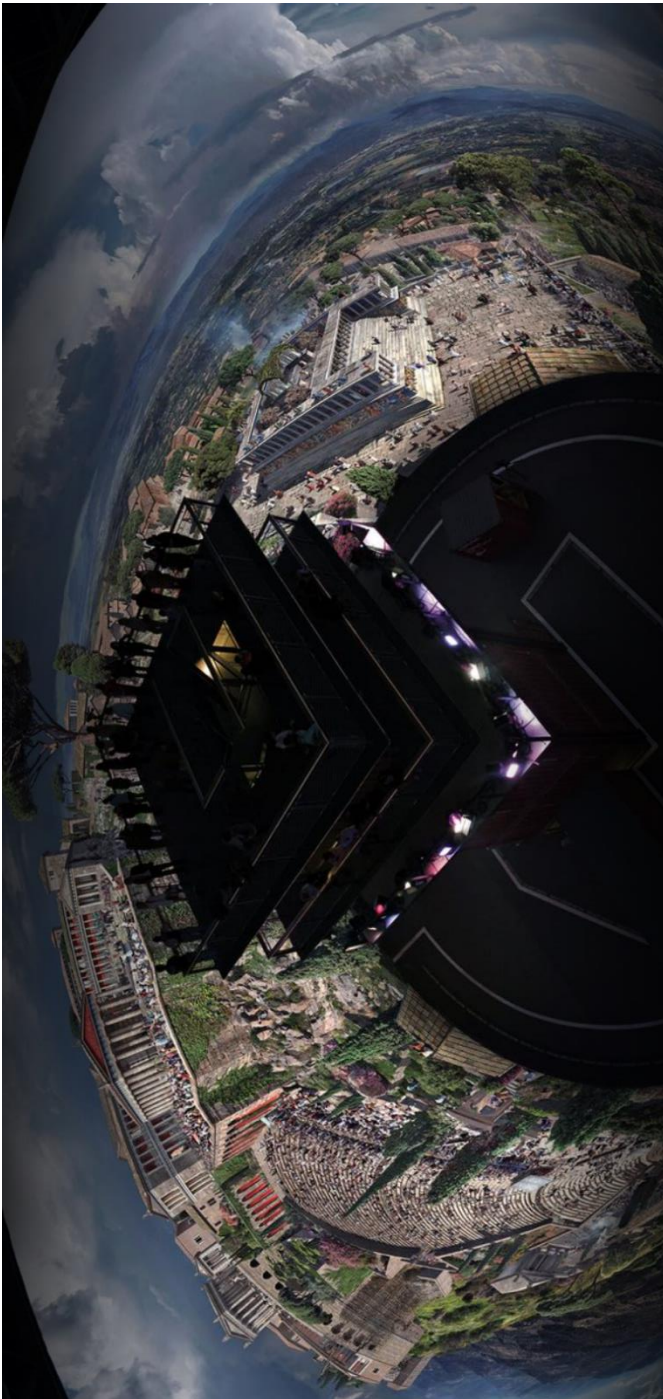


(gauche) Annexe 11 : Panorama Rome 312, Yadegar Asisi. Reproduction issue de Kochel Valentin, « Wissenschaft und Kunst sind, wie selten, eine glückliche Verbindung eingegangen“. – Das Rom-Panorama von Josef Bühlmann im Kontext des 19. Jahrhunderts », dans Das antike Rom und sein Bild, De Gruyter, Berlin, 2011, pp. 23-48.

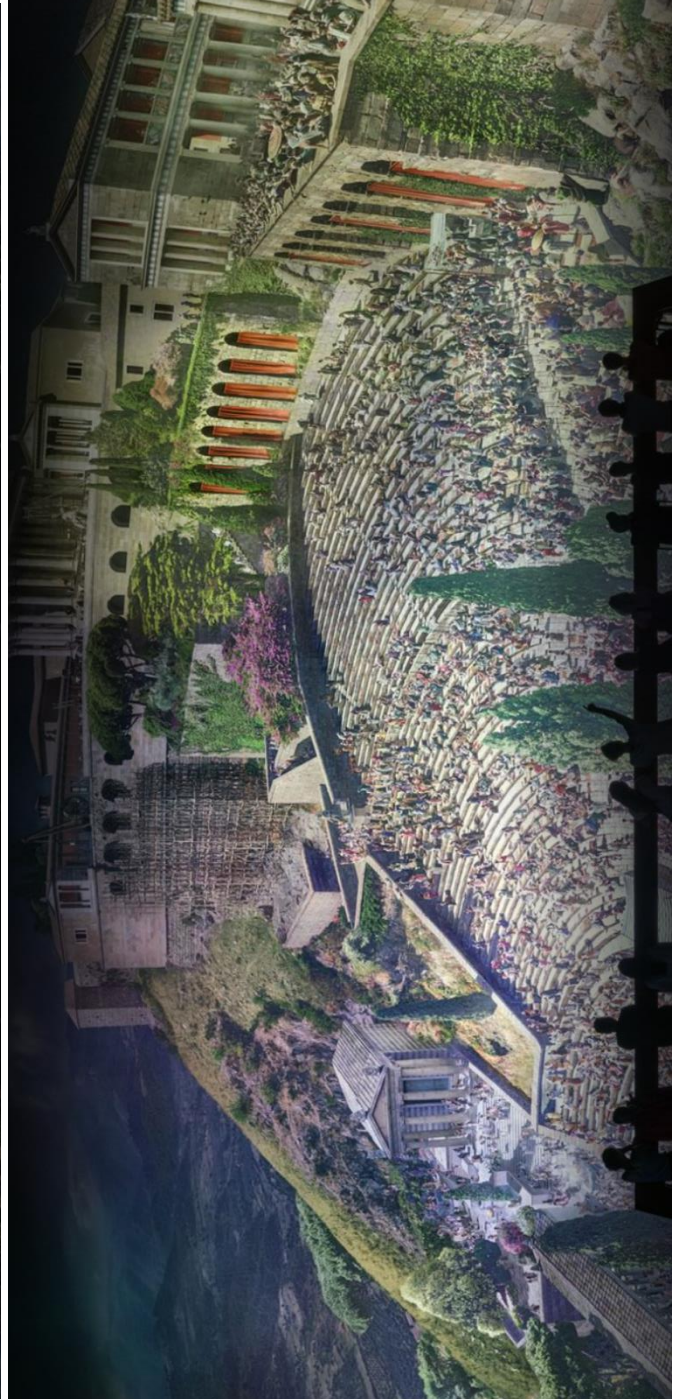
(droite) Annexe 12 : Panorama Rome 312, plan légendé, Yadegar Asisi. Reproduction issue de KOCHEL VALENTIN, « Wissenschaft und Kunst sind, wie selten, eine glückliche Verbindung eingegangen“. – Das Rom-Panorama von Josef Bühlmann im Kontext des 19. Jahrhunderts », dans Das antike Rom und sein Bild, De Gruyter, Berlin, 2011, pp. 23-48.



Annexe 13 : *Pergamon Panorama*, Asisi. Reproduction issue de ASISI YADEGAR, « Pergamon », Panorama, Asisi, <https://www.asisi.de/en/panorama/pergamon>.



Annexe 14 : *Pergamon Panorama*, Asisi. Reproduction issue de ASISI YADEGAR, « Pergamon », Panorama, Asisi, <https://www.asisi.de/en/panorama/pergamon>.



VIII. Bibliographie

A. Ouvrages scientifiques

- COMMENT BERNARD, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Société Nouvelle Adam Biro, Paris, 1993, (coll. Essais).
- DONALDSON THOMAS LEVERTON, *Description of a Second View of the Ruins of Pompeii, and Surrounding Country ; Representing the Tragic Theatre, Covered Theatre, Temple of Isis, Small Forum, Now Exhibiting in the Panorama*, Londres (Leicester Square), J. and C. Adlard, 1824.
- DONALDSON THOMAS LEVERTON, *Description of a View of the Ruins of the City of Pompeii, and Surrounding Country, Now Exhibiting in the Panorama*, Londres, (Strand), J. and C. Adlard, 1823.
- EDWARDS CATHERINE, *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- ERNST FABRICIUS, LUDWIG PIETSCH, *Führer durch das Pergamon- und Olympia-Panorama, sowie durch das Kaiser-Diorama der zentralafrikanischen Erforschungs-Expeditionen : mit 6 Ill. U. 1 Plan*.
- FORO PHILIPPE, *L'Italie et l'Antiquité du Siècle des lumières à la chute du fascisme*, Presses universitaires du Midi, Toulouse, 2017.
- *Führer Durch Das Pergamon-Museum*, Berlin, Georg Reimer, 1904.
- HOFFMANN PHILIPPE, RINUY PAUL-LOUIS, *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental de la Renaissance à nos jours*, Presses de l'École normale supérieure, Paris, 1996, (coll. Études de littérature ancienne, t.7).
- HYDE RALPH, *Dictionnaire of Panoramists of the English-Speaking World*, 2015. URL : <https://panoramacouncil.org/news/?nID=1535>, consulté le 28/07/22.
- KOLLER GABRIELE (dir.), *More than Meets the Eye. The Magic of the Panorama*, Büro Wilhelm, Amberg, 2019.
- LAURENS ANNIE-FRANCE, POMIAN KRYSZTOF (dir.), *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux 18^{ème} et 19^{ème} siècles*, L'école des Hautes Études en sciences sociales, Paris, 1992.
- MADELINE LAURENCE ET BOUILLER JEAN-ROCH (dir.), *J'aime les panoramas*, Paris, Flammarion, 2015, (Coll. S'appropriier le monde).

- MOATTI CLAUDE, *À la recherche de la Rome antique*, Gallimard, Paris, 1989, (coll. Archéologie).
- OETTERMANN STEPHAN, *The Panorama. History of a Mass Medium*, traduit par Deborah Lucas Schneider, Zone Books, New York, 1997.
- TSINGARIDA ATHÉNA, VERBANCK-PIÉRARD ANNIE (dir.), *L'Antiquité au service de la modernité ? La réception de l'antiquité classique en Belgique au XIX^{ème} siècle*, Le livre Timperman, Bruxelles, 2008.

B. Articles scientifiques

- ANDRÉ LAURY-NURIA, « Entre panorama et ornement : le paysage antique dans les séries (2000-2015) », dans *Entrelacs*, hors-série n°4, 2016.
- ANDRÉ LAURY-NURIA, L'ÉCOLE-SOLNYCHKINE SOPHIE, « L'Antiquité vidéoludique, une résurrection virtuelle ? », dans *Nouvelle revue d'esthétique*, 2013, n°11 (1), pp. 87-98.
- CAIN HANS-ULRICH, « Das Leipziger Panorama ROM 312 von Yadegar Asisi – Zentrum eines zeitgenössischen Medienensembles », dans *Das antike Rom und sein Bild*, De Gruyter, Berlin, 2011, pp. 3-22.
- CIAPPARELLI PIER LUIGI, « Pompei in mostra: l'immagine degli scavi come spettacolo dalle esposizioni del secondo Ottocento al Pompeiorama », dans Gallo Luigi et Maglio Andrea (éd.) *Pompei nella cultura europea contemporanea*, vol. 4, 2018, pp. 33-48.
- COUËLLE COLOMBE, « Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIX^e siècle », dans *Anabases*, 2010, n° 11, pp. 21-54.
- ERBAY FETHIYE, «New Memory Medium of Museums : Digital Records », dans *International Panorama Council Journal*, vol. 2, 2018, pp. 97-102.
- FILSER WOLFGANG, « Towards an archeology of the panoramic view », dans *Advancing Horizons*, teNeues, Krefeld, 2020, pp. 223-240.
- FLEURY PHILIPPE, MADELEINE SOPHIE, « Problématique d'une restitution globale de la Rome antique. Une visite interactive avec accès dynamique aux sources anciennes », dans Vergineux R et Delevoie C (éd.) *Virtual Retrospect 2007* (Pessac 14-16 novembre 2007), n° 3, 2007, pp. 55-60.
- FLEURY PHILIPPE, MADELEINE SOPHIE, « Réalité virtuelle et restitution de la Rome antique du IV^{ème} siècle après J.-C. », dans *Histoire urbaine*, 2007, vol. 18 (n°1), pp. 157-165.

- GAUDIOSI MASSIMILIANO, « As It Is and As It Was », dans *International Panorama Council Journal*, vol. 2, 2018, pp. 48-54.
- KOCHER VALENTIN, « Wissenschaft und Kunst sind, wie selten, eine glückliche Verbindung eingegangen“. – Das Rom-Panorama von Josef Bühlmann im Kontext des 19. Jahrhunderts », dans *Das antike Rom und sein Bild*, De Gruyter, Berlin, 2011, pp. 23-48.
- KUTZER MICHAEL, « Researching the Battlefields : How Exact was the Panorama Painter's Work? » dans *More than Meets the Eye. The Magic of the Panorama*, Büro Wilhelm, Amberg, 2019, pp. 144-149.
- LEITAO DE SOUZA THIAGO, « The Panorama of Rio de Janeiro by Victor Meirelles and Henri Langerock : part 2 – To Render or Not Render? Maybe We Need to Surrender » dans *International Panorama Council Journal*, vol. 3, 2019, pp. 92-101.
- LEITAO DE SOUZA THIAGO e.a., « An Immersive 360° Experience in Rio de Janeiro in the Late 19th Century. The panorama of Victor Meirelles and Henri Langerock », dans *Simulation – Virtual and Augmented Reality 2*, vol. 2, pp. 107-114.
- LE PAPE YANNICK, « De la peinture au péplum. L'anticomanie du second XIX^e siècle et son héritage à l'écran », dans *Cinémas*, 2021, n°29 (3), pp. 147-172.
- LEROY ISABELLE, « Le phénomène des panoramas, précurseur romantique des médias modernes », dans *Les Cahiers nouveaux. D'un monde à l'autre, 1713-1830*, n° 90, septembre 2015, pp. 23-26.
- OETTERMANN STEPHAN, « Pergamon Hype and Pergamon Party : Pergamon Panoramas in Berlin, 1886 and 2011 », dans *More than Meets the Eye. The Magic of the Panorama*, Büro Wilhelm, Amberg, 2019, pp. 78-83.
- REBER (VON) FRANZ, *Rom mit dem Triumphzuge Constantins in Jahre 312*, R. Oldenbourg, Munich, 1888.
- ROBICHON FRANÇOIS, « Le panorama, spectacle de l'histoire », dans « L'Expression Plastique au XIX^e siècle. Regards d'Aujourd'hui », dossier spécial, *Le Mouvement social*, n° 131 (avril-juin), 1985, pp. 65-86.
- STREITBERGER ALEXANDER, « The Return of the Panorama », dans *Heterogeneous Objects. Intermedia and Photography after Modernism*, Leuven University Press, Leuven, 2013, pp. 59-88.
- TSINGARIDA ATHÉNA, « Réception de l'Antiquité et Histoire des collections », dans *L'antiquité classique*, t.73, 2004. pp. 311-313.

- VANCE NORMAN, « Decadence and the subversion of empire », dans *Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp.110-124.
- VARGA TÜNDE, « A Nineteenth-century Mass Medium in the Formation of Cultural Stereotypes », dans *Neohelicon*, t. XXXII, nr°1, 2005, pp. 43-49.

C. Sites internet

- ASISI YADEGAR, *Biography*, Asisi, <https://www.asisi.de/en/yadegar-asisi/biography>.
- ASISI YADEGAR, « Pergamon », *Panorama*, Asisi, <https://www.asisi.de/en/panorama/pergamon>.
- ASISI YADEGAR, « Rome 312 », *Panorama*, Asisi, <https://www.asisi.de/en/panorama/rome-312>.
- NOUVEL JEAN, *Expo. 02, Morat, Suisse*, Ateliers Jean Nouvel <http://www.jeannouvel.com/projets/expo-02/>
- « Sir Ans Sloane », *The British Museum Story*, The British Museum, <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/sir-hans-sloane>.

D. Autres

- BELISLE BROOKE, *The Bigger Picture : The Panoramic Image and the Global Imagination*, UC Berkeley, 2012 [Thèse de docteur en philosophie en rhétorique et en études cinématographiques et nouveaux médias].
- FLEURY PHILIPPE, MADELEINE SOPHIE, « Objectif et enjeux de la restitution virtuelle de Rome » [conférence], 25 octobre 2016, UCLouvain, Louvain-la-Neuve. URL : https://www.youtube.com/watch?v=N_Gh3YqPE1U&ab_channel=InstitutIncalUCL

IX. Table des matières

Remerciements.....	1
I. Introduction.....	3
II. Le panorama au XIX ^e siècle : généralités	5
A. Genèse d'une création.....	5
B. Les précurseurs du panorama : rupture ou continuité ?	7
C. Fonctionnement et réalisation du panorama	8
D. Intérêt et désintérêt pour le médium.....	11
E. Conditions d'émergence du panorama et ambitions.....	12
III. Le panorama du XIX ^e siècle et l'Antiquité.....	17
A. L'Anticomanie des XVIII ^e et XIX ^e siècles	17
i. Découvertes archéologiques.....	18
ii. Collections d'antiquités et commerce d'art	21
iii. La peinture antique.....	23
iv. Les panoramas et l'Antiquité, un mythe ou une réalité ?	26
B. Les panoramas antiques	28
i. Le <i>Pompeiorama</i> – Giacomo Luzzati	29
ii. Le <i>Pergamon panorama</i> – Max Friedrich Koch et Alexander Kips	32
iii. Le panorama de <i>Rom mit dem triumphzuge Constatins im jahre 312</i> – Joseph Bühlmann et Alexander von Wagner	35
C. Conclusions préliminaires	38
IV. Le panorama au XXI ^e siècle.....	40
i. Généralités.....	40
ii. Le panorama de <i>Rome 312</i>	42
iii. Le <i>Pergamon panorama</i>	45
iv. Conclusions préliminaires.....	48
V. La reconstruction virtuelle des villes antiques, un post-panorama ?.....	50
A. Des avantages de la reconstruction virtuelle	50
B. Des inconvénients de la reconstruction virtuelle	52
VI. Conclusion.....	54
VII. Annexes	56
VIII. Bibliographie.....	64
A. Ouvrages scientifiques	64
B. Articles scientifiques.....	65
C. Sites internet	67
D. Autres	67
IX. Table des matières.....	68

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial