



HAL
open science

Représentations de l'école vénitienne en France au XIX^e siècle : une écriture de l'histoire de l'art entre enjeux artistiques, scientifiques et idéologiques

Anna Jolivet

► To cite this version:

Anna Jolivet. Représentations de l'école vénitienne en France au XIX^e siècle : une écriture de l'histoire de l'art entre enjeux artistiques, scientifiques et idéologiques. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012. Français. NNT : 2012BOR30032 . tel-00779462

HAL Id: tel-00779462

<https://theses.hal.science/tel-00779462>

Submitted on 22 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Michel de Montaigne Bordeaux III

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

**Représentations de l'école
vénitienne en France au XIXe siècle**

*Une écriture de l'histoire de l'art entre enjeux
artistiques, scientifiques et idéologiques*

Volume 1

Présentée et soutenue publiquement le 27 juin 2012 par

Anna JOLIVET

Sous la direction de Dominique JARRASSÉ

Membres du jury

Dominique JARRASSÉ, Professeur d'histoire de l'art contemporain, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, directeur de thèse

Claire BARBILLON, Maître de conférences, Université Paris X - Nanterre

Christine PELTRE, Professeur d'histoire de l'art contemporain, Université Marc Bloch Strasbourg II, rapporteur.

Gennaro TOSCANO, Professeur des universités, Directeur de la Recherche à l'Institut National du Patrimoine, rapporteur

Table des matières

Volume 1

Table des matières	5
Avant-propos	13
Remerciements	15
Introduction	17
Première partie : L'école vénitienne : définitions et débats	35
Chapitre 1 : Quelles délimitations géographiques et chronologiques pour l'école vénitienne ?	37
A. De l'enseignement du maître au territoire : vers une définition géographique de l'école vénitienne	37
• Historique de la notion d'école	37
• Définitions de l'école vénitienne antérieures au XIXe siècle	41
B. Définitions géographiques de l'école vénitienne	42
• Correspondance entre école vénitienne et possessions territoriales de la République de Venise.....	42
• Venise comme seul territoire de l'école vénitienne	48
C. Limites chronologiques de l'école vénitienne	49
• Les Byzantins, prédécesseurs des premiers Vénitiens ?	50
• L'éclosion de l'école au XVe siècle	54
• Décadence et chute de l'école.....	58
Chapitre 2 : Un critère récurrent : l'école vénitienne comme contre-modèle à la référence classique	63
A. Les héritages théoriques.....	64
B. La peinture vénitienne définie par défaut	69
• L'incorrection du dessin, la négation de l'idéal et du modèle antique	70
• La fresque délaissée au profit de la peinture à l'huile	72
• L'absence de signification	73

• L'irrationalité	75
• Le manque de sentiment	80
C. L'intégration dans une hiérarchie artistique	83
• Entre peinture de genre et peinture d'histoire	83
• Les Vénitiens inventeurs du paysage	85
• La métaphore des arts décoratifs.....	86
D. Titien et Véronèse : représentants du classicisme au sein de l'école vénitienne ?	90
• Véronèse, la maîtrise du dessin et le modèle antique	90
• Véronèse et la fresque	92
• Véronèse et la traduction de l'idée.....	93
• Titien et la noblesse de la peinture.....	94

Deuxième partie : Une histoire de l'art entre déterminismes et procédés rhétoriques 99

Chapitre 1 : Méthodes et théories des sciences humaines au XIXe siècle..... 101

A. Causes naturelles et métaphores biologiques.....	101
B. Étapes de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art	104
C. Le rôle du scientisme en histoire de l'art.....	107

Chapitre 2 : Déterminismes moraux 115

A. L'érudition refusée aux Vénitiens.....	116
• Des peintres sans culture ni intelligence	116
• La richesse de la vie intellectuelle vénitienne.....	120
• Le contournement d'un paradoxe	121
B. L'immoralité	125
C. La décadence de la peinture	129
• La décadence politique et morale	130
• Le rôle des influences artistiques étrangères	135
• Des peintres oubliés	138
D. La folie et l'imagination fantastique	140
E. Le sentiment religieux.....	147
• L'impiété des Vénitiens	147
• Les Vénitiens considérés comme chrétiens : une conséquence de la redécouverte des Primitifs.....	153

Chapitre 3 : Déterminismes naturels..... 165

A. Le climat	165
• L'inspiration de l'artiste : une « fable naturaliste »	166

• La richesse de l'architecture, réaction à l'ingratitude du milieu.....	170
• Des causes scientifiques aux procédés rhétoriques.....	172
• La rudesse du climat toscan, repoussoir à la suavité du climat vénitien.....	173
• La métaphore du luxe.....	180
• Le champ lexical du fantastique	182
B. Nation, peuple et race	185
• Des emplois divers et peu définis	186
• L'art au service du nationalisme vénitien	189

Troisième partie : Les relations de Venise avec l'Orient et le Nord : arguments d'une mythification de l'école vénitienne 195

Chapitre 1 : Venise, ville orientale..... 197

A. Le regard orientaliste	198
B. L'art byzantin comme art oriental.....	205
C. Métaphores orientales	211
D. L'art oriental comme source d'inspiration.....	216
E. Des mœurs à l'art : l'intégration des traditions orientales	224
F. Les Vénitiens : un peuple venu d'Orient	229

Chapitre 2 : Peinture de Venise et peinture du Nord 233

A. Les perceptions de la peinture du Nord du XVIIe au XIXe siècle	233
• Définitions d'une peinture septentrionale en France, du XVIIe au XIXe siècle .	234
• Le regard porté sur la peinture septentrionale avant le XIXe siècle	236
• Le mythe positif du Nord et la redécouverte des primitifs au début du XIXe siècle	239
• Le regard du XIXe siècle sur l'école hollandaise et l'école flamande	240
B. Les Primitifs flamands, hollandais et allemands, leur rôle dans l'école vénitienne	245
• L'enseignement retiré de la richesse formelle de la peinture septentrionale	245
• Une peinture du Nord religieuse et chevaleresque	250
C. Flamands ou Hollandais des XVIe et XVIIe siècles, leurs liens avec les Vénitiens	254
• Similitudes entre école vénitienne et école flamande	255
• Similitudes entre peinture vénitienne et peinture hollandaise	258
• La communauté de climats entre Venise et le Nord.	259
• Amsterdam, « la Venise du Nord » selon Henry Havard	263

Quatrième partie : Un regard en mutation : le rôle des idéologies artistiques et politiques modernes 271

Chapitre I : La peinture vénitienne identifiée à la peinture romantique.....	273
A. Les rapports esthétiques entre peinture vénitienne et peinture romantique	273
B. La peinture vénitienne comparée à la littérature romantique.....	276
C. L'artiste vénitien comme figure romantique.....	278
Chapitre 2 : Tiepolo confronté à la modernité artistique.....	289
A. Tiepolo romantique	290
B. Tiepolo et le goût de la fantaisie	294
• Le goût romantique pour le XVIIIe siècle	295
• Le goût pour Tiepolo	297
• Le goût pour la fantaisie des Vénitiens sous le second Empire et sous la troisième République	303
C. Tiepolo, artiste réaliste.....	310
Chapitre 3 : L'école vénitienne et les théories symbolistes.....	319
A. La mort de Venise : regards décadents sur la peinture vénitienne.....	319
B. Entre histoire de l'art formaliste et théories symbolistes : la peinture vénitienne et l'expression formelle de l'idée.....	325
Chapitre 4 : Le rôle de l'école vénitienne dans les définitions identitaires de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle	333
A. La survivance du scientisme dans les sciences humaines.....	333
B. La peinture vénitienne intégrée dans un art classique et italien.....	336
C. Peinture vénitienne et identité latine.....	341
D. Entre Orient et Occident : le regard d'Adrien Mithouard.....	344
Conclusion	355
Sources.....	365
Bibliographie.....	399
Index des noms d'auteurs cités	415

Volume 2

Annexes.....	430
Table des matières.....	431
Annexe 1 : Illustrations.....	439
Table des illustrations.....	439
Annexe 2 : Anthologie historiographique sur l'école vénitienne	527
Inculture et intelligence des Vénitiens	529
Coindet (John), <i>Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts</i> , Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.	529
Taine (Hippolyte), <i>À Venise. Voyage en Italie III</i> , Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du <i>Voyage en Italie</i> : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : <i>Florence et Venise</i>).	530
Blanc (Charles), <i>Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne</i> , Paris, J. Renouard, 1868.	531
Yriarte (Charles), <i>Venise : histoire, art, industrie, la ville, la vie</i> , Paris, J. Rotschild, 1878.	532
Müntz (Eugène), <i>Histoire de l'art pendant la Renaissance</i> , Paris, Hachette, 1889-1895. T. 2 : II. <i>Italie. L'âge d'or</i> . III. <i>Italie. Fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens</i>	533
Immoralité des Vénitiens	534
Rio (Alexis François), <i>De l'art Chrétien. Édition entièrement refondue et considérablement augmentée</i> . Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 tomes. (Première édition : 1861-1867. Texte inchangé dans l'édition de 1874).	534
Taine (Hippolyte), <i>À Venise. Voyage en Italie III</i> , Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du <i>Voyage en Italie</i> : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : <i>Florence et Venise</i>).	536
Molmenti (Pompeo Gherardo), <i>La vie privée à Venise, depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République</i> , Venise, Ongania, 1882.	537
Müntz (Eugène), <i>Histoire de l'art pendant la Renaissance</i> , Paris, Hachette, 1889-1895. T. 2 : II. <i>Italie. L'âge d'or</i> . III. <i>Italie. Fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens</i>	538
Dérailson des Vénitiens.....	539
Coindet (John), <i>Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts</i> , Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.	539
Rio (Alexis François), <i>De l'art Chrétien. Édition entièrement refondue et considérablement augmentée</i> . Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 tomes. (Première édition : 1861-1867. Texte inchangé dans l'édition de 1874).	540
Taine (Hippolyte), <i>À Venise. Voyage en Italie III</i> , Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du <i>Voyage en Italie</i> : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : <i>Florence et Venise</i>).	542
Blanc (Charles), <i>Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne</i> , Paris, J. Renouard, 1868.	543

Yriarte (Charles), <i>Venise : histoire, art, industrie, la ville, la vie</i> , Paris, J. Rotschild, 1878.....	545
Havard (Henry), <i>Amsterdam et Venise</i> , Paris, Plon, 1876.	546
Les Vénitiens et la religion : un peuple chrétien ?	550
Coindet (John), <i>Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts</i> , Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.	550
Rio (Alexis François), <i>De l'art Chrétien. Édition entièrement refondue et considérablement augmentée</i> . Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 tomes. (Première édition : 1861-1867. Texte inchangé dans l'édition de 1874).....	551
Taine (Hippolyte), <i>À Venise. Voyage en Italie III</i> , Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du <i>Voyage en Italie</i> : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : <i>Florence et Venise</i>).	553
Blanc (Charles), <i>Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne</i> , Paris, J. Renouard, 1868.	554
Havard (Henry), <i>Amsterdam et Venise</i> , Paris, Plon, 1876.	555
Rapports entre Venise et l'Orient.....	556
Coindet (John), <i>Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts</i> , Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.	556
Gautier (Théophile), <i>Italia</i> , 2 ^{ème} ed., Paris, Hachette, 1855. (Première édition : 1852. Dans la deuxième édition de 1855 vient s'ajouter un chapitre consacré à Ferrare, absent dans la première édition).....	557
Taine (Hippolyte), <i>À Venise. Voyage en Italie III</i> , Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du <i>Voyage en Italie</i> : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : <i>Florence et Venise</i>).	559
Blanc (Charles), <i>Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne</i> , Paris, J. Renouard, 1868.	560
Yriarte (Charles), <i>Venise : histoire, art, industrie, la ville, la vie</i> , Paris, J. Rotschild, 1878.....	561
Molmenti (Pompeo Gherardo), <i>La vie privée à Venise, depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République</i> , Venise, Ongania, 1882.	562
Rosenthal (Gabrielle), Rosenthal (Léon), <i>Carpaccio. Biographie critique</i> , Paris, H. Laurens, 1907.	563
Rapports entre Primitifs vénitiens et Primitifs flamands	564
Coindet (John), <i>Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts</i> , Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.	564
Rio (Alexis François), <i>De l'art Chrétien. Édition entièrement refondue et considérablement augmentée</i> . Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 tomes. (Première édition : 1861-1867. Texte inchangé dans l'édition de 1874).....	565
Blanc (Charles), <i>Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne</i> , Paris, J. Renouard, 1868.	566
Müntz (Eugène), <i>Histoire de l'art pendant la Renaissance</i> , Paris, Hachette, 1889-1895, 3 tomes : I. <i>Italie. Les Primitifs</i> . II. <i>Italie. L'âge d'or</i> . III. <i>Italie. Fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens</i>	567
Molmenti (Pompeo), <i>La peinture vénitienne</i> , Florence, Alinari, 1904. (Première édition en italien : 1903).....	568
Rosenthal (Gabrielle), Rosenthal (Léon), <i>Carpaccio. Biographie critique</i> , Paris, H. Laurens, 1907.	569

Rapports entre la peinture vénitienne et la peinture hollandaise et flamande du XVIII ^e siècle.....	570
--	-----

Coindet (John), <i>Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts</i> , Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.	570
Taine (Hippolyte), <i>À Venise. Voyage en Italie III</i> , Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du <i>Voyage en Italie</i> : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : <i>Florence et Venise</i>).	572
Blanc (Charles), <i>Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne</i> , Paris, J. Renouard, 1868.	574
Müntz (Eugène), <i>Histoire de l'art pendant la Renaissance</i> , Paris, Hachette, 1889-1895, 3 tomes : I. <i>Italie. Les Primitifs</i> . II. <i>Italie. L'âge d'or</i> . III. <i>Italie. Fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens</i>	575
Havard (Henry), <i>Amsterdam et Venise</i> , Paris, Plon, 1876.	576

Annexe 3 : Textes choisis 585

Taine (Hippolyte), <i>À Venise. Voyage en Italie III</i> , Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du <i>Voyage en Italie</i> : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : <i>Florence et Venise</i>).	586
Blanc (Charles), <i>Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne</i> , Paris, J. Renouard, 1868.	593
Havard (Henry), <i>Amsterdam et Venise</i> , Paris, Plon, 1876.	610
Barrès (Maurice), <i>Un homme libre</i> , p. 88-185, in <i>Romans et voyages</i> , édition établie par Rambaud (Vital), préface de Roussel (Éric), Paris, Robert Lafont (coll. « Bouquins »), 1994, 2 tomes (1 ^{ère} édition 1889).	613
Bernard (Émile), « Jacopo Robusti dit le Tintoret » (Premier article), <i>L'Occident</i> , t. 5, janvier-juin 1904, p. 133-139.	615
Mithouard (Adrien), <i>Les marches de l'Occident : Venise, Grenade</i> , Paris, A.-V. Stock, 1910.	619

Annexe 4 : Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés 629

Arsène Alexandre (1859-1937)	630
Maurice Barrès (1862-1923)	631
Charles Blanc (1813-1882)	633
Auguste Boullier (1832-1898)	635
Henry de Chennevières	636
John Coindet (Jean Jacques François, dit) (1800-1857)	637
Théophile Gautier (1811-1872).....	638
Henry Havard (1838-1921)	640
Georges Lafenestre (1837-1919).....	642
Paul Leroi (pseudonyme de Léon Gauchez) (1825-1907)	643
Adrien Mithouard (1864-1919).....	645
Pompeo Molmenti (1852-1928).....	647
Philippe Monnier (1864-1911).....	649
Adrien Moureau	649
Octave Uzanne	649
Eugène Müntz (1845-1902)	651
Alexis-François Rio (1797-1874).....	652
Léon Rosenthal (1870-1932).....	654
Hippolyte Taine (1828-1893).....	656
Charles Yriarte (1832-1898)	659
Armand Baschet (1829-1886)	659

Avant-propos

Ce travail intitulé *Représentations de l'école vénitienne en France au XIXe siècle. Une écriture de l'histoire de l'art entre enjeux artistiques, scientifiques et idéologiques*, fait suite à un mémoire de Master sur *L'élaboration du discours sur la peinture vénitienne en France, au XIXe siècle et au début du XXe siècle*. Le choix de ce sujet a été motivé par la richesse du XIXe siècle, qui s'intéresse à des objets d'étude éloignés dans le temps et/ou dans l'espace, et en nourrit sa propre création artistique. Travailler sur le XIXe siècle m'a ainsi permis d'aborder dans un même sujet, diverses époques et divers lieux géographiques. Dès mon mémoire de maîtrise, j'ai souhaité explorer cet angle d'approche. J'ai travaillé sur *La perception de l'art musulman durant la seconde moitié du XIXe siècle en France et son rôle dans la genèse de l'Art Nouveau*. Ma première intention était de comprendre comment l'étude d'un art non européen a pu inspirer des artistes décorateurs en quête de nouvelles sources à la fin du XIXe siècle. Un dépouillement de la presse spécialisée dans les arts décoratifs autour de 1900, m'a permis d'observer à quel point l'art musulman était convoité par des critiques et historiens de l'art, qui y voyaient la possibilité de renouveler les arts appliqués modernes. J'ai remarqué en revanche que les artistes eux-mêmes n'avaient pas réellement dépassé la stricte imitation de l'art musulman, pastiche parmi d'autres. Les vertus salvatrices attribuées à l'art musulman pour l'ornementation, découlent plus d'une projection des attentes contemporaines que des qualités intrinsèque des œuvres examinées. C'est ainsi que la conclusion de cette maîtrise est devenue le point de départ des recherches que j'ai souhaité engager par la suite. Comment un discours parvient-il à élaborer son objet d'étude ? Dans quelle mesure un champ de connaissance transmis à l'époque contemporaine est-il tributaire de représentations savantes, d'autant plus immédiatement admises qu'elles sont consacrées par une longue tradition historiographiques ? Cette problématique générale m'a paru d'autant plus passionnante qu'elle m'a conduite à m'interroger sur le savoir au XIXe siècle, et m'a aussi incité à aborder de façon critique l'écriture actuelle de l'histoire de l'art.

L'idée d'aborder le regard porté sur la peinture vénitienne au XIXe siècle, se situe bien dans ce questionnement. Venise est un lieu qui favorise un imaginaire riche : elle représente à la fois les fastes de la Renaissance, l'ouverture sur l'Orient, une mélancolie toute romantique. Il convient alors de mesurer l'histoire de la peinture vénitienne à cette diversité des représentations. L'inscription de cette problématique dans une histoire de l'histoire de l'art,

m'a parue particulièrement pertinente, justement parce qu'elle met en évidence la façon dont le savoir est riche de représentations mythiques.

Par le soutien de Dominique Jarrassé et de Pascal Bertrand, j'ai pu bénéficier d'une allocation de recherche ministérielle. Celle-ci a été une aide précieuse dans l'engagement de ce travail au long cours. Grâce à cette allocation, j'ai effectué des déplacements nécessaires pour ma recherche. J'ai notamment pu séjourner plusieurs mois à Paris, ce qui m'a facilité l'accès à différentes bibliothèques ainsi qu'aux services de documentation du musée du Louvre et du musée d'Orsay.

Au-delà des questionnements intellectuels, le choix de travailler sur Venise provient d'un attrait personnel pour l'aura mythique de cette ville. Déconstruire les représentations que renvoient Venise et sa peinture, tenter d'en cerner les mécanismes d'élaboration à travers l'érudition et les méthodes qui constituent l'histoire de l'art, m'a permis d'approcher, d'ordonner, et ainsi de prolonger une rêverie suscitée par mes perceptions intérieures.

Remerciements

Je remercie tout particulièrement mon directeur de recherche Monsieur Dominique Jarrassé, pour la confiance qu'il a bien voulu m'accorder, pour son écoute attentive, et pour l'opportunité et la justesse de ses conseils.

C'est pour moi un honneur de compter parmi mon jury de thèse Madame Claire Barbillon, maître de conférences à l'Université Paris X - Nanterre La Défense, Monsieur Dominique Jarrassé, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux III, directeur de cette thèse, Madame Christine Peltre, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Marc Bloch Strasbourg II, Monsieur Gennaro Toscano, professeur des universités, directeur de la Recherche à l'Institut National du Patrimoine.

J'adresse toute ma reconnaissance à Monsieur Pascal Bertrand, professeur d'histoire de l'art moderne et directeur du centre François-Georges Pariset à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux III, pour avoir soutenu ma demande d'allocation de recherche ministérielle, qui m'a permis de mener à bien mon travail.

Cette étude a aussi été possible grâce aux échanges qui ont ouvert ma réflexion, avec Laurent Houssais, Marion Lagrange et Christelle Lozère. Je les en remercie très chaleureusement.

Ma reconnaissance va également à Monsieur Xavier Tabet, maître de conférences à l'Université Paris VIII, et à Madame Francesca Castellani, professeur associée à l'université IUAV de Venise, qui ont su éclairer mon travail par la pertinence de leurs points de vue.

Je remercie Laure de Marjerie, qui a été attentive à mes recherches et m'a accordé de son temps pour compléter ma documentation.

Loïs Oliver, du Courtault Institute à Londres, et Pascal Barraillé, de l'Université Toulouse le Mirail, m'ont donné de précieuses informations pour enrichir ma recherche. Je les en remercie sincèrement.

Merci à toutes celles et ceux qui m'ont accompagnée par leur écoute et leurs encouragements. C'est aussi grâce à eux que j'ai pu accomplir ce travail.

Mes pensées affectueuses vont à ma famille, pour sa présence tout au long de ces années de recherche. Je souhaite remercier tout particulièrement ma mère, pour ses longues relectures et pour sa patience. Ma pensée va enfin à Frédérick, qui s'est investi à mes côtés pour donner à cette thèse sa forme définitive.

Introduction

La mythification de Venise par le discours historique et par la littérature, constitue un sujet étudié à plusieurs reprises. Fondée dans le haut Moyen Âge, Venise est la capitale d'une république indépendante jusqu'en 1797. L'élaboration d'un mythe glorieux de cette ville par ses propres historiographes, a fait l'objet, dans les vingt dernières années, d'un certain nombre de travaux¹. Or, la Sérénissime république tombe face à Napoléon Bonaparte en 1797. La même année, elle passe sous occupation autrichienne suite au traité de Campo Formio. La domination de l'Autriche est interrompue entre 1806 et 1814 par une nouvelle installation française à Venise. Le congrès de Vienne, qui se tient en 1814-1815, redonne Venise aux Autrichiens. La cité ne retrouve une indépendance qu'en 1866, par son intégration dans la nouvelle Italie unifiée. Le XIXe siècle est donc une période troublée pour Venise. Dès lors, sa propre image lui échappe. Ce sont les voyageurs, écrivains et historiens, qui forgent désormais le mythe de la ville. La représentation romantique de Venise est fondatrice. La cité déchue nourrit une pensée sensible à la réflexion sur les ruines et sur la décrépitude. L'idée d'une ville morte est véhiculée par les écrivains qui y ont séjourné, spécialement Byron, Chateaubriand ou Mme de Staël. Le discours historique n'échappe pas à cette thématique morbide. Il se trouve en même temps impliqué dans des problématiques politiques contemporaines, projetées sur l'histoire passée de Venise. Ancien haut dignitaire du premier Empire, Pierre Daru, dont l'*Histoire de la république de Venise* paraît pour la première fois en 1819, est animé par une fidélité aux actions et aux idéaux de Napoléon. Il contribue fortement à façonner une représentation de Venise gouvernée par une aristocratie despotique, qui, du temps même de son indépendance, aurait contenu en germe la décadence l'ayant menée à sa perte. Selon ce point de vue, la Venise du XIXe siècle, vidée de toute gloire, ressort comme le témoignage patent de cette déchéance annoncée de longue date. La Venise romantique est donc sous-tendue par des idéaux littéraires et politiques. Elle constitue la matière par rapport à laquelle – en héritage ou en réaction – s'élabore tout au long du XIXe siècle l'image de la

¹. Nous pouvons signaler, sans prétendre à l'exhaustivité : l'ouvrage publié sous la direction de Philippe Braustein, *Venise 1500 : la puissance, la novation et la concorde : le triomphe d'un mythe* (Braustein, 1993) ; l'étude d'Élizabeth Crouzet-Pavan sur *Venise triomphante : les horizons d'un mythe* (Crouzet-Pavan, 1999) ; la thèse d'André Loechel *Le mythe de Venise : texte et image à Venise aux XV et XVIe siècles* (Loechel, 1992) ; la thèse de Pascale Rivière, *Venise entre terre et mer d'après la chronique de Nicolo Trevisan* (Rivière, 2002).

cité. La littérature décadente, autour de 1900, prolonge le mythe romantique de la ville fantomatique, transmis tout particulièrement par Maurice Barrès². Parallèlement, les enjeux politiques prennent une place croissante dans l'historiographie vénitienne. Venise sort de sa torpeur légendaire lors d'une réappropriation de son image par ses habitants et par l'Italie, alors que celle-ci lutte pour son indépendance et se construit par là même une identité positive, et ce jusqu'à l'émergence du fascisme. La question de l'écriture de l'histoire vénitienne en France au XIXe siècle dans ses implications politiques, a tout particulièrement été étudiée par Pascal Barraillé, dans une thèse soutenue en 2006, intitulée *Le mythe de Venise dans l'historiographie française au XIXe siècle. De l'Histoire de la république de Venise de Pierre Daru (1819), à Venise une république patricienne de Charles Diehl (1915)*³. Mentionnons également les travaux de Xavier Tabet, qui s'intéresse à la vision de Venise en France et en Italie au XIXe siècle, mais aussi au XXe siècle, lorsque les idéaux fascistes se saisissent du mythe⁴. Concernant la Venise littéraire au XIXe siècle, signalons la thèse de Michèle Maréchal-Trudel soutenue en 1978, *Chateaubriand, Byron et Venise : un mythe contesté*, mais surtout l'ouvrage de Sophie Basch paru en 2000, *Paris-Venise, 1887-1932. La « folie vénitienne » dans le roman français de Paul Bourget à Maurice Dekobra*⁵. Bien que Sophie Basch se concentre sur une période restreinte, elle indique les travaux universitaires qui, dans les trente dernières années, ont examiné le sujet de la place de Venise dans la littérature aux XIXe et XXe siècles⁶.

². Maurice Barrès consacre deux romans à Venise : *Un homme libre* en 1889 (Barrès, 1889 (1994)), et *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*, 1903 (Barrès, 1903 (1994)).

³. Barraillé, 2006.

⁴. Voir notamment les articles de Xavier Tabet : « La vision de l'histoire de Venise par les libéraux français de la Restauration : un article d'Adolphe Thiers, en 1823, sur *l'Histoire de la république de Venise* (1819) de Pierre Daru » (Tabet, 2005) ; « Pierre Daru et la vision historique et politique du passé vénitien » (p. 27-46, in *Del Vento*, Tabet, 2006) ; « La 'troisième Venise' : un mythe italien de l'entre-deux-guerres » (Tabet, 2006).

⁵. Basch, 2000.

⁶. *Ibid.*, p. 13. Sophie Basch mentionne les références suivantes : Angelika Corbineau-Hoffmann, *Paradoxe der Fiction. Literarische Venedig-Bilder 1797-1984*, Berlin-New York, De Gruyter, 1993 ; Peter Collier, *Proust and Venice*, Cambridge University Press, 1989 ; Emmanuel Godo, *La légende de Venise. Barrès et la tentation de l'écriture*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1996 ; *Venezia nelle letterature moderne*, Atti del primo congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata, a cura di Carlo Pellegrini, Venezia-Roma, Fondazione Giorgio Cini, 1961 ; Emmanuele Kanceff et Gaudenzio Boccazzi (éd.), *Voyageurs étrangers à Venise*, Turin-Genève, CIRVI-Slatkine, 1981. Sophie Basch mentionne également, p. 23 : Émilien Carassus, « Hauts-lieux du snobisme : la 'folie vénitienne' », in *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust, 1884-1994*, Paris, Armand Colin, 1966, p. 272-291.

La question globale du mythe de Venise est par ailleurs traitée à travers des catalogues d'exposition et colloques. En 1983-1984 s'est tenu au musée Correr à Venise, une exposition dont le catalogue s'intitule *Venezia nell'Ottocento, imagini e mito*⁷. En 1997, une nouvelle exposition exploitait cette question dans son catalogue : *Venezia da stato a mito*⁸. Plus récemment, en 2004, s'est déroulé en France un colloque sur *Le mythe de Venise au XIXe siècle. Débats historiographiques et représentations littéraires*⁹, dont les actes ont été publiés en 2006. Outre les essais sur l'historiographie ou l'investissement de Venise par différents courants littéraires, ces différentes publications présentent l'intérêt d'introduire la question artistique dans la thématique du mythe de Venise. Le plus souvent, il s'agit d'expliquer les voyages à Venise effectués par les artistes du XIXe siècle, afin de comprendre quel fut leur rapport à cette ville légendaire au paysage si particulier. Dans *Venezia nell'Ottocento*, Denys Sutton rédige un texte intitulé « Il fascino di Venezia », dans lequel il tente de passer en revue les artistes de différentes nationalités ayant séjourné dans la ville lagunaire au XIXe siècle, et la façon dont celle-ci les a inspiré¹⁰. Trois essais parus dans *Venezia da stato a mito*, proposent un travail similaire. John Pemble, dans « Venezia et l'immaginario moderno. L'idea di Venezia nella pittura Britannica », étudie le point de vue des peintres anglais¹¹. William H. Gerds, dans « 'Un sogno di bellezza e di colore' : pittori americani a Venezia » se concentre sur les peintres américains¹². Enfin, Sylvie Patin, dans « La Venezia di Monet », se penche sur le séjour vénitien de Claude Monet en 1908, dont sortent un certain nombre de toiles retranscrivant les effets de la lumière sur l'eau et les édifices vénitiens, qui seront exposées à Paris en 1912¹³. À côté de ce type d'études, d'autres prennent davantage en compte la peinture vénitienne ancienne, c'est-à-dire antérieure à la chute de la République en 1797. Denys Sutton encore, dans « Il fascino di Venezia », essai paru dans *Venezia nell'Ottocento*, étudie entre autres les collectionneurs de peinture vénitienne parmi les peintres et amateurs du XIXe siècle¹⁴. Eduard Hüttinger, dans « Venezia come mito » paru

⁷. Pavanello, Romanelli, 1983.

⁸. Bettagno, 1997.

⁹. Del Vento, Tabet, 2006.

¹⁰. P. 240-263, in Pavanello, Romanelli, 1983.

¹¹. P. 95-103, in Bettagno, 1997.

¹². *Ibid.*, p. 113-127.

¹³. *Ibid.*, p. 147-153.

dans *Venezia da stato a mito*, tente une approche synthétique du mythe littéraire et artistique de Venise depuis les Romantiques jusqu'aux Décadents¹⁵. Il apprécie la perception des peintres vénitiens à travers les textes de voyageurs célèbres venus à Venise de toute l'Europe au XIXe siècle (Taine, Ruskin, Burckardt, Wölfflin)¹⁶, à travers les œuvres peintes du XIXe siècle qui mettent en scène des maîtres vénitiens illustres (Titien, Tintoret), ainsi que par quelques témoignages d'un goût pour cette peinture vénitienne¹⁷. Francesca Castellani, toujours dans *Venezia da stato a mito*, publie un essai intitulé « 'L'éclat de la lumière et le luxe de la couleur'. Un itinerario nel mito dei maestri veneti attraverso le copie Francesi dell'Ottocento », dans lequel elle évalue le goût pour les peintres de Venise en France, à travers les copies des modèles vénitiens, que les artistes français du XIXe siècle ont pu faire¹⁸. Francesco Arru, dans « *Venezia bella*, la peinture vénitienne dans l'imaginaire des écrivains de la fin du XIXe siècle », texte paru dans les actes du colloque sur *Le mythe de Venise au XIXe siècle*, examine le regard de Maurice Barrès et de Jean Lorrain sur la peinture vénitienne¹⁹. Si ces quelques travaux obéissent à des méthodes différentes, ils ont le mérite d'interroger la condition de l'école vénitienne au sein du mythe historique et littéraire de Venise. Ce point est d'autant plus important que si la Sérénissime a su mythifier sa propre histoire, elle a également su faire le récit glorieux de sa peinture. Dès le XVIIe siècle, Carlo Ridolfi, Vénitien et peintre de formation, publie en 1648 *Maraviglie dell'arte overo le vite de gli illustri pittori veneti, e dello stato*, et Marco Boschini, également vénitien et peintre, publie en 1660 la *Carta del Navegar Pittoresco*. Ces deux ouvrages font l'éloge d'une supériorité de la peinture vénitienne, répondant ainsi aux *Vies* de Vasari, qui au siècle précédent marginalisait quelque peu la production picturale vénitienne par rapport à l'art Florentin. En 1771, le peintre Antonio Zanetti publie *La Pittura veneziana*, et souligne encore l'importance de Venise comme centre de production artistique.

¹⁴. Pavanello, Romanelli, 1983, p. 260-263.

¹⁵. Bettagno, 1997, p. 9-35.

¹⁶. *Ibid.*, p. 18-19.

¹⁷. *Ibid.*, p. 22-24.

¹⁸. Bettagno, 1997, p. 135-145.

¹⁹. Del Vento, Tabet, 2006, P. 171-181.

Ces publications relatives au mythe de Venise, et plus particulièrement au mythe de Venise au XIXe siècle (sans prétention de notre part à l'exhaustivité), montrent que la ville lagunaire suscite une abondante littérature au XIXe siècle, attire les voyageurs, inspire les peintres. La peinture vénitienne n'est pas absente des centres d'intérêts des écrivains et des artistes. Seulement, la question du regard porté sur cet aspect de Venise et de son histoire, demeure marginale dans les travaux que nous venons d'évoquer. Il faut chercher du côté des études plus spécifiquement menées dans le cadre de l'histoire de l'art, pour que soit étudiée la perception de la peinture vénitienne au XIXe siècle.

Il convient de préciser que le sujet, présent dans quelques travaux ponctuels, mais non sans importance au cours des trente dernières années – nous y reviendrons –, a récemment été enrichi par l'organisation, à l'École du Louvre, d'une journée d'étude et d'un colloque sur le thème de *Venise en France*. La journée d'étude, qui s'est déroulée en février 2002, était consacrée à *La fortune de la peinture vénitienne dans les collections royales jusqu'au XIXe siècle*²⁰. Le colloque intitulé *Venise en France du Romantisme au Symbolisme*²¹, s'est tenu en mai 2004. Il se proposait d'examiner « le regard porté par le XIXe siècle français de la période romantique jusqu'à celle du symbolisme, sur la Cité des Doges et l'histoire glorieuse de sa production artistique sous ses différentes formes depuis les origines »²². Au sein des différentes publications qui abordent la perception de l'école vénitienne au XIXe siècle, émergent plusieurs axes méthodologiques.

L'approche la plus fréquemment adoptée, consiste à étudier les collections publiques et privées françaises comptant des œuvres issues de la peinture vénitienne – elle est d'ailleurs privilégiée dans la journée d'étude de 2002, comme l'indique son titre mentionné ci-dessus. C'est à travers le collectionnisme que Stéphane Loire aborde les fluctuations du goût pour Giambattista Tiepolo au cours du XIXe siècle, dans plusieurs articles écrits pour les expositions et colloques ayant accompagné, en 1998, le tricentenaire de la naissance de l'artiste²³. Les études de Stéphane Loire sont sciemment poursuivies par José de Los Llanos

²⁰. Toscano, 2004 b.

²¹. Barbillon, Toscano, 2006.

²². Philippe Durey, « Préface », p. 7, in Barbillon, Toscano, 2006.

²³. Trois textes de Stéphane Loire abordent plus ou moins directement cette question : « Tiepolo et le goût français depuis le XVIIIe siècle : réussites et occasions manquées », « Tiepolo et les Français », « La peinture

en 2004 lors de la journée d'étude *Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIXe siècle*, dans son texte « Tiepolo et la France. Fortune et malentendus »²⁴. En 2004, dans un essai intitulé « Giovanni Bellini et la France (XVIe-XXe siècle) : les aléas d'une reconnaissance », Gennaro Toscano étudie la présence des œuvres de Giovanni Bellini, peintre vénitien du XVe siècle, dans les collections publiques et privées en France, depuis le XVIIe siècle jusqu'au XXe siècle²⁵. Ces études spécifiques à un artiste, coexistent avec d'autres, qui prennent en compte la notion d'école vénitienne dans l'examen des collections françaises. Dans *Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne dans les collections royales jusqu'au XIXe siècle*, Stéphane Loire infléchit son travail en ce sens, dans son essai sur « Les acquisitions de peinture vénitienne par les musées français au XIXe siècle et au début du XXe siècle (1798-1940) »²⁶. Dans « De la Révolution à la restauration : tableaux vénitiens au Louvre »²⁷, Monica Preti Hamard choisit aussi cette voie, au sein d'un champ chronologique plus réduit.

Le regard sur la peinture vénitienne au XIXe siècle est encore étudié du point de vue des artistes français contemporains, notamment par l'évaluation des copies d'œuvres vénitiennes effectuées au cours de leur formation et/ou à l'occasion d'un voyage dans la ville lagunaire. C'est ce point de vue qu'adopte Francesca Castellani, une des rares historiennes de l'art à avoir publié dans le catalogue d'exposition *Venezia da stato a mito*. En considérant les copies des élèves de l'École des Beaux-Arts ou plus particulièrement des pensionnaires de la Villa Médicis, elle se propose de mieux comprendre ce qui a pu les mener à porter leur choix sur les maîtres vénitiens²⁸. Dans *Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne dans les collections royales jusqu'au XIXe siècle*, Geneviève Lacambre, qui étudie « La fortune

italienne du XVIIIe siècle dans les collections du Louvre » (respectivement : Loire 1998 a ; Loire, 1998 b ; Loire, 2000). José de Los Llanos tente de poursuivre ces travaux, dans la journée d'étude de 2002 à l'école du Louvre, dans un essai intitulé « Tiepolo et la France. Fortune et malentendus » : Toscano, 2004, p. 119-134.

²⁴. José de Los Llanos, « Tiepolo et la France. Fortune et malentendus », p. 119-134, in Toscano, 2004 b.

²⁵. Toscano, 2004 a.

²⁶. P. 165-192, in Toscano, 2004.

²⁷. P. 135-163, in Toscano, 2004.

²⁸. Francesca Castellani, « 'L'éclat de la lumière et le luxe de la couleur'. Un itinerario nel mito dei maestri veneti attraverso le copie francesi dell'Ottocento », p. 135-145, in Bettagno, 1997. Voir également de Francesca Castellani : « 'Balbutier la langue de Titien'. Il magistero della pittura veneta attraverso I viaggi e le copie dei pensionnaires » (Castellani, 2002).

vénitienne de Moreau à Monet »²⁹, et Luisa Capodiecì, qui mène des « Réflexions sur le séjour vénitien de Gustave Moreau »³⁰, se penchent à leur tour sur les copies effectuées par ces artistes. Les études que nous venons de mentionner, qu'elles concernent le collectionnisme ou les copies d'artistes, se placent plus généralement dans une histoire du goût. Mais la constatation de l'attrait de tel artiste ou collectionneur pour un peintre ou pour l'école vénitienne, ne se suffit pas à elle-même. Tous ces travaux sont parcourus de références à des écrits du XIXe siècle relatifs à la peinture vénitienne, qui les enrichissent indéniablement. Comme l'explique José de Los Llanos, les études des catalogues d'expositions ou de ventes, doivent être « associées aux sources écrites connues », car elles « ne prennent sens que dans ce cadre »³¹.

Il est donc fréquent que les textes consacrés à la perception de la peinture vénitienne au XIXe siècle, se présentent sous des formes de synthèses dans lesquelles s'entrecroisent un examen des collections publiques et privées, des copies et écrits d'artistes, des récits de voyages, et autres ouvrages spécifiquement consacrés à l'art. À défaut d'être exhaustifs dans le choix d'une approche méthodologique spécifique, ces travaux livrent une vue plus globale de leur sujet. Mentionnons les plus importants. Francis Haskell s'est ainsi intéressé à plusieurs reprises au regard porté sur les Vénitiens au XIXe siècle. Deux textes y sont particulièrement consacrés : « Tiepolo e gli artisti del secolo XIX » paru en 1967³², et « Le 'Concert Champêtre' de Giorgione et ses admirateurs », chapitre du livre *De l'art et du goût. Jadis et naguère* publié pour la première fois en 1987³³. Le premier texte explore le goût des artistes pour Tiepolo (les Français sont privilégiés, de Vivant Denon aux Impressionnistes et aux peintres de l'extrême fin du XIXe siècle comme Albert Besnard), à partir des œuvres de ce peintre qu'ils ont pu posséder et à travers leurs commentaires à son égard. Francis Haskell ne manque pas d'ouvrir des pistes de recherche vers une étude des collections : « Un examen approfondi des catalogues de vente et des collections privées, nous ferait comprendre que

²⁹. P. 195-205, in Toscano, 2004.

³⁰. P. 207-217, in Toscano, 2004.

³¹. José de Los Llanos, « Tiepolo et la France. Fortune et malentendus » : Toscano, 2004, p. 119.

³². Haskell, 1967.

³³. Haskell, 1987 (1989).

Tiepolo n'a pas manqué d'amateurs, et quelque fois même d'amateurs passionnés. »³⁴ Les études citées plus haut de Stéphane Loire et de José de Los Llanos sur la présence de Tiepolo dans les collections publiques et privées françaises, sont résolument complémentaires de l'essai de Francis Haskell³⁵. Dans le second texte de cet historien de l'art, « Le 'Concert Champêtre' de Giorgione et ses admirateurs », ce dernier se propose de faire l'histoire « posthume »³⁶ du *Concert Champêtre*, alors que ce tableau est attribué à Giorgione, jusqu'à ce que les historiens de l'art commencent à discuter cette attribution dès le dernier tiers du XIXe siècle, pour invoquer la paternité de Titien. Francis Haskell examine les différentes collections par lesquelles l'œuvre est susceptible d'être passée avant d'entrer dans les collections royales puis nationales françaises. Il relève les commentaires que suscite le tableau, ainsi que les copies effectuées par des peintres au XIXe siècle (Turner et Delacroix notamment), sans oublier d'évoquer ce que Manet doit à Giorgione/Titien dans son *Déjeuner sur l'herbe* de 1863.

Dans les actes du congrès de 1976 sur *Titiziano et Venezia*, deux essais sont consacrés à la fortune critique de Titien, par la confrontation de sources écrites, copies et écrits d'artistes : André Chastel, dans son texte intitulé « Titianus Cadorinus »³⁷, donne une vue d'ensemble de la perception de Titien du XVIe au XXe siècle, alors que Eberhard Ruhmer se concentre sur la vision de Titien au XIXe siècle dans « Tiziano e l'Ottocento »³⁸.

En 1987, dans un essai intitulé « Tiepolo à Barbizon », Pierre Georgel livre une analyse fouillée des rapports qui ont pu être établis entre le peintre vénitien du XVIIIe siècle et le Réalisme en France³⁹. Sans dénigrer les copies d'artistes contemporains, ce travail a la particularité d'être essentiellement basé sur un discours tenu à la fois sur Tiepolo, sur les Romantiques et sur les Réalistes, afin d'en dégager le rôle dans les jeux d'inspiration

³⁴. Haskell, 1967, p. 482. Nous traduisons la phrase originale en italien : « Un esame approfondito sia dei cataloghi delle vendite, sia delle collezioni private, ci farebbe certamente vedere che in nessun periodo il Tiepolo mancò di amatori ; e qualche volta anche di amatori appassionati ».

³⁵. José de Los Llanos, « Tiepolo et la France. Fortune et malentendus », in Toscano, 2004, p. 119.

³⁶. Haskell, 1987 (1989), p. 298.

³⁷. P. 567-577, in Anonyme 1980 b.

³⁸. P. 455-459, in Anonyme 1980 b.

³⁹. Georgel, 1987.

artistiques à l'œuvre dans la peinture du XIXe siècle. En multipliant les références à des ouvrages d'histoire de l'art ainsi qu'à des textes de critiques d'art contemporain, et en les confrontant à une production picturale contemporaine qui dépasse les seules copies de maîtres vénitiens, Pierre Georgel montre de quelle façon l'étude du discours est essentielle puisqu'elle instruit les manifestations du goût. L'étude de Pierre Georgel nous paraît d'autant plus intéressante, qu'elle ouvre la voie à un axe de recherche plus exclusivement historiographique concernant la perception de la peinture vénitienne au XIXe siècle, qui se manifeste principalement dans des études beaucoup plus récentes.

La perception de l'art vénitien au XIXe siècle peut être étudiée par le biais plus spécifique des textes qui lui sont consacrés. Plusieurs exemples peuvent être relevés dans les actes du colloque sur *Venise en France. Du Romantisme au Symbolisme*. Stéphane Guégan, dans son texte « Rouge Venise »⁴⁰, s'intéresse au récit de voyage de Théophile Gautier, *Italia*, paru en 1852, essentiellement consacré à Venise⁴¹. Cet ouvrage est envisagé dans sa globalité, afin de rendre compte du regard de Gautier, à la fois sur la ville, sur ses habitants et sur sa peinture, soulignant l'intérêt de l'écrivain pour les Primitifs vénitiens. Gennaro Toscano, dans « Paris-Venise 1857-1860. Delaunay, Henner, Moreau et les primitifs vénitiens »⁴², explique comment Théophile Gautier fut un des premiers à redécouvrir ces Primitifs, très peu connus en France, car peu représentés dans les collections muséales⁴³. Ce point de vue précède celui de Charles Blanc qui, en tant qu'historien de l'art dont les nombreuses publications sont investies d'un rôle didactique, achève d'asseoir la reconnaissance de ces Primitifs. Les travaux de Charles Blanc sont encore examinés par Claire Barbillon, dans « *De Paris à Venise, notes au crayon* de Charles Blanc »⁴⁴. Cet essai présente la particularité de replacer les écrits de Blanc dans l'élaboration d'un discours d'histoire de l'art. Claire Barbillon examine comment, entre *De Paris à Venise, notes au crayon* paru en 1857⁴⁵ et *l'École vénitienne* parue sous forme de fascicules correspondant à des biographies d'artistes dans les

⁴⁰. P. 147-166, in Barbillon, Toscano, 2006.

⁴¹. Gautier, 1852 (1855).

⁴². P. 183-211, in Barbillon, Toscano, 2006.

⁴³. *Ibid.*, p. 189.

⁴⁴. P. 167-181, in Barbillon, Toscano, 2006.

⁴⁵. Blanc, 1857.

années 1850 et 1860 qui seront par la suite réunis et précédés d'une introduction⁴⁶, Charles Blanc évolue depuis un récit de voyage fait de notes prises sur le vif, vers un ouvrage qui appartient à l'histoire de l'art dans la mesure où il théorise et ordonne ses premières impressions, au risque de contredire certains jugements spontanés émis durant le voyage. Le texte de Pierre Vaisse sur « Taine à Venise »⁴⁷, se base encore sur un récit de voyage, celui d'Hippolyte Taine, qui paraît en 1864, quelques mois avant sa nomination à la chaire d'esthétique et de Philosophie de l'art à l'École des Beaux-Arts. Pierre Vaisse précise que si Taine a toujours refusé de se définir comme un historien de l'art, ses théories sur les déterminations naturelles de la création artistique sont bien à l'œuvre dans la partie vénitienne de son *Voyage en Italie*⁴⁸. Il s'agit bien là de l'application d'une méthode d'étude de l'art qui se veut rationnelle et que Taine systématisera dans sa *Philosophie de l'art*, titre général de la publication de ses cours à l'École des Beaux-Arts⁴⁹. En ce sens et malgré l'idée que cet auteur se fait de son propre statut de savant, le *Voyage en Italie* contribue à la codification d'une méthodologie du savoir sur l'art. Signalons encore, au sein d'une histoire de l'histoire de l'art, les travaux de Françoise Bardon, qui explore les fondements idéologiques de la discipline pour élargir le champ de réflexion sur une œuvre qui peut être davantage connue en raison des multiples interprétations qu'elle a reçu depuis sa création, que par les conditions même de sa création, souvent très obscures. Françoise Bardon entreprend un tel travail sur le *Concert champêtre* de Giorgione/Titien dans son ouvrage de 1995, intitulé *Le « Concert champêtre »*. *Un défi à l'histoire de l'art*⁵⁰.

Ces observations méthodologiques suscitent des remarques. Il ressort que les différentes études mentionnées s'intéressent à des domaines restreints. Le plus souvent, il s'agit d'étudier le goût pour un artiste vénitien en particulier. Les études historiographiques sont consacrées à un seul auteur ou à un nombre limité de publications du XIXe siècle. Tous ces travaux sont ciblés dans le but de répondre aux conditions qu'impose la rédaction de courts essais ou articles. Ils appellent néanmoins une appréhension plus globale de la perception de la peinture

⁴⁶. Blanc, 1868.

⁴⁷. P. 213-223, in Barbillon, Toscano, 2006.

⁴⁸. Taine, 1866 (1990).

⁴⁹. Voir notamment, l'ouvrage qui réunit l'ensemble des cours de Taine : Taine, 1881.

⁵⁰. Bardon, 1995.

vénitienne au XIXe siècle. L'ampleur d'une telle étude demanderait la confrontation de plusieurs méthodes. Moins exploité que les approches favorisant le collectionnisme ou les voyages d'artistes, l'axe historiographique nous a toutefois paru, à lui seul, particulièrement pertinent à explorer. Les visions respectives de quelques auteurs comme Charles Blanc Hippolyte Taine ou Théophile Gautier, méritent d'être étoffées et mises en perspective dans le XIXe siècle. Dans quelle mesure ces points de vue s'inscrivent-ils dans des mouvements de pensée dépassant le strict goût de leur auteur, si remarquable soit-il ?

Les écrits examinés jusqu'à présent soulèvent la question de l'élaboration d'un discours savant, par la mise en évidence de la tension qui existe, au XIXe siècle, entre les témoignages d'un certain goût pour la peinture, et le désir de structurer un savoir sur l'art. Cette tension existe entre publications littéraires et publications savantes, mais elle est également au cœur même de la démarche de Charles Blanc ou d'Hippolyte Taine, qui publient des impressions de voyage personnelles et spontanées (du moins en apparence), et dans le même temps travaillent à théoriser leur approche de l'art. La question des différentes catégories de discours sur l'art a été posée par Jean-Paul Bouillon dans son article de 1980, « Mise au point théorique et méthodologique »⁵¹, puis par Dario Gamboni en 1991 dans « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle »⁵², paru dans la revue *Romantisme*. Ces deux travaux, qui tentent de définir ce que recouvre la « critique d'art », s'intéressent principalement aux textes du XIXe siècle qui se rapportent à une création artistique contemporaine. Interroger les catégories de textes sur l'art, nourrit néanmoins la réflexion méthodologique qu'il nous paraît nécessaire de mener en amont de notre étude. Pour Dario Gamboni, la critique d'art, dans une conception large, est constituée de trois pôles. Le premier pôle est qualifié de « scientifique », « prônant l'objectivité et l'exactitude, défendue et illustrée par des enseignants ou des administrateurs des Beaux-Arts comme Georges Lafenestre, Eugène Müntz, Louis Courajod et Paul Mantz dans des revues prestigieuses et durables telles la *Revue des Deux Mondes* et la *Gazette des Beaux-Arts* »⁵³. Le deuxième pôle, « littéraire », privilégie « l'expression subjective et 'synthétique' – dans la tradition de la

⁵¹. Bouillon, 1980.

⁵². Gamboni, 1991.

⁵³. *Ibid.*, p. 10.

critique ‘poétique’ romantique et baudelairienne »⁵⁴. Le troisième pôle est qualifié de « journalistique », « développé surtout dans les quotidiens par les professionnels de la presse »⁵⁵. Les interactions entre écrits scientifiques et récits plus littéraires ne doivent cependant pas être négligées. C’est ce qu’explique Jean-Paul Bouillon qui, tout en distinguant les différences d’intention entre un texte littéraire et un texte scientifique, pointe le risque de les opposer trop radicalement : il faut prendre « conscience de la différence entre la vocation et l’action propre du texte ‘critique’ par rapport à la recherche historique – sans pour autant qu’il faille obligatoirement dissocier l’un de l’autre, et chercher à faire dépendre toute la valeur du commentaire critique de son refus d’historicité »⁵⁶. Jean-Paul Bouillon propose une classification plus précise des catégories de textes sur l’art. Il mentionne l’article de presse, la notice de dictionnaire, la chronique d’art, le compte-rendu d’exposition, le guide de musée, le récit de voyage, la monographie, l’étude historique, le texte polémique, le manifeste, le recueil d’aphorismes, le roman sur l’art, la correspondance d’artistes⁵⁷. Dario Gamboni propose également une catégorisation plus fine, proche de celle de Jean-Paul Bouillon⁵⁸. Cette grande variété typologique est permise par un choix préalable de ces sources selon le critère de leur intérêt historique. En effet, Jean-Paul Bouillon met en garde contre la tendance qui privilégie, dans une étude des textes consacrés à l’art, ceux dont la qualité littéraire est considérée comme supérieure⁵⁹.

Jusqu’à présent, la peinture vénitienne a été envisagée comme l’objet de dissertations littéraires remarquables (par Théophile Gautier ou Maurice Barrès par exemple⁶⁰), ou bien selon le point de vue spécifique d’un éminent savant (Charles Blanc ou Hippolyte Taine). Le regard porté sur la peinture de Venise mérite une approche plus globale, qui n’a pas encore été menée pour une période chronologique étendue, en l’occurrence le XIXe siècle. Une prise

⁵⁴. *Ibid.*

⁵⁵. *Ibid.*

⁵⁶. Bouillon, 1980, p. 887.

⁵⁷. *Ibid.*, p. 896-897.

⁵⁸. Gamboni, 1991, p. 11.

⁵⁹. Bouillon, 1980, p. 889, p. 890, p. 892, p. 893.

⁶⁰. Le regard de Maurice Barrès et de Jean Lorrain sur la peinture, est étudié dans le texte de Francesco Arru mentionné plus haut : « *Venezia bella*, la peinture vénitienne dans l’imaginaire des écrivains de la fin du XIXe siècle », in Del Vento, Tabet, 2006, p. 171-181.

en compte de l'hétérogénéité des points de vue, qui va de la vision esthétisante de l'écrivain à la rigueur revendiquée de l'historien (en passant par des degrés divers entre ces deux extrêmes), nous paraît être d'autant plus intéressante qu'elle ne se limite pas à un objet d'étude clos (littérature ou histoire), alors même que la richesse de l'histoire de l'art au XIXe siècle réside dans sa perméabilité à des genres littéraires afférents. Nous retiendrons donc ici les textes savants écrits au XIXe siècle sur la peinture vénitienne, les écrits plus littéraires sur le sujet, les textes dus à certains érudits amateurs, ou encore les ouvrages de vulgarisation. Car il ne faut pas négliger l'impact qu'un texte d'écrivain peut avoir sur la découverte ou la redécouverte d'un peintre ou d'une forme artistique négligée auparavant, et sur l'analyse de l'art – nous pensons au rôle de Théophile Gautier dans la redécouverte des Primitifs vénitiens, ou à celui de Maurice Barrès dans le regard porté sur Giambattista Tiepolo. Mais encore, alors que des historiens de l'art comme Charles Blanc ou Hippolyte Taine publient certains de leurs textes sans vocation scientifique rigoureuse, certains écrivains tendent à inscrire leur démarche vis à vis de l'art dans le cadre d'une histoire de l'art déjà institutionnalisée – Théophile Gautier, par exemple, publie en 1852, en collaboration avec le conservateur au musée du Louvre Frédéric Villot, une monographie sur les *Noces de Cana* de Véronèse⁶¹. Enfin, certains érudits isolés rassemblent des sommes documentaires d'une telle densité sur un sujet donné, que leur démarche dans l'érudition ne doit pas être négligée – Auguste Boullier, ancien député et érudit passionné par Venise, lègue à sa mort en 1898 à Roanne, sa ville natale, un ensemble documentaire de sept mille sept cent volumes sur Venise et la Vénétie, comprenant des ouvrages imprimés, manuscrits et estampes du XVIe siècle au XIXe siècle⁶². Afin de replacer ces diverses sources dans le contexte d'une histoire de l'histoire de l'art, nous nous interrogerons sur leur position au sein des questionnements méthodologiques qui parcourent la formation de la discipline au XIXe siècle. Faire une histoire de l'histoire de l'art vénitien en tenant compte des publications scientifiques, mais aussi des textes littéraires ou érudits qui la précèdent ou s'en inspirent, nous permettra de montrer comment le discours sur la peinture vénitienne, qui s'inscrit à divers degrés dans une problématique scientifique, est irrigué par des représentations littéraires, historiques, mais aussi artistiques et idéologiques. Notre démarche consistera à tenter de comprendre les raisons qui motivent les orientations du discours, ainsi que les mécanismes selon lesquels il est mis en œuvre. Autrement dit, il s'agira d'interroger le discours dans ses méthodes et dans ses catégories, afin

⁶¹. Gautier, [1852].

⁶². Sur Auguste Boullier, voir Annexe 4.

d'en définir les modalités d'existence. Ainsi, nous expliquerons comment, dans son rapport aux enjeux savants de l'histoire de l'art et à l'imaginaire d'une Venise déjà mythifiée, le regard sur l'art vénitien trouve l'aliment de ses propres représentations. Mais loin de cantonner l'histoire de l'art à un rôle de discipline marginale qui se nourrit de conceptions savantes et imaginaires connexes, nous montrerons en retour par quels moyens l'élaboration discursive de la peinture de Venise qui se développe et se complexifie à la fin du XIXe siècle, constitue un outil précieux dans la légitimation d'un mythe historique et littéraire de la ville qui évolue et se ramifie au cours du temps.

Jean-Paul Bouillon propose d'examiner les différentes « 'catégories' qui répondent le plus souvent à des lois précises et à l'intérieur desquelles les rapports de filiation sont à étudier »⁶³. Par là, l'historien de l'art suggère d'étudier chaque type de texte en propre, avant de le mettre en lien avec les autres catégories. Cette méthode, à laquelle pouvait s'ouvrir notre travail, n'a pas été retenue. Car où Jean-Paul Bouillon appelle une « analyse sociologique » des différentes formes textuelles, c'est-à-dire une étude de leur réception auprès du public et des autres critiques, une exploration de leur impact éventuel dans la production artistique, nous choisissons de nous concentrer sur les enjeux de l'élaboration du discours. Dans cette perspective, une approche typologique des écrits sur la peinture vénitienne ne s'est pas révélée fructueuse. Les guides de voyage, documents essentiels pour comprendre le mode de diffusion de certaines idées sur l'art, pour établir une sociologie du tourisme « artistique », se sont avérés décevants pour la problématique qui nous intéresse. Pour des raisons que l'on imagine pratique, la plupart des guides délivre un propos succinct sur la peinture vénitienne, qui ne permet pas une analyse fine des processus en jeu dans l'écriture d'un savoir sur l'art. De même, les écrits d'artistes ne font que ponctuellement référence à la peinture vénitienne. Lorsque cela est le cas, la source écrite mérite d'être mise en lien avec l'activité des artistes, objet d'étude à part entière, qui se situe au-delà de l'approche historiographique. Par ailleurs, l'organisation de notre travail selon une typologie des textes, entraînerait de très nombreuses répétitions, étant donné que les thématiques rattachées à l'école vénitienne sont sans cesse reprises d'un ouvrage à l'autre, sans distinction systématisée entre propos savants et propos littéraires ou de vulgarisation. Notre recherche admettra donc plusieurs types de textes, mais en retenant ceux qui instruisent un examen de la formation du discours.

⁶³. *Ibid.*, p. 897.

Les œuvres d'art ne seront toutefois pas complètement absentes de la présente étude. Nous nous y référerons pour donner quelques témoignages concrets des interférences entre les représentations induites par le savoir et leur réutilisation par les artistes du XIXe siècle. Ces œuvres seront citées à titre indicatif, afin de donner des pistes de réflexion vers un domaine plus large que celui du strict discours.

Les interférences entre les différents types de texte, ainsi que le fait que la professionnalisation de la discipline de l'histoire de l'art est encore balbutiante au XIXe siècle, nous mèneront à désigner les auteurs que nous citerons comme des historiens de l'art. L'idée d'une catégorisation précise des auteurs étudiés – comme celle d'un clivage entre textes savants et autres textes – nous est apparue réductrice, en raison du statut de la discipline de l'histoire de l'art au XIXe siècle, ouverte à des individus de formations très diverses, mais qui participent tous à l'élaboration d'un savoir.

Il s'agit de définir précisément le cadre chronologique de notre étude. Le XIXe siècle que nous envisageons ici, suit la définition généralement admise dans le domaine historique : 1800-1914. Plus exactement, nous fixerons comme repère pour le début de notre analyse, la publication en 1795-1796 de la *Storia pittorica dell'Italia* par Luigi Lanzi, conservateur de la galerie des Offices à Florence. Cet ouvrage, traduit en français en 1824, est fondamental pour l'écriture de l'histoire de l'art au XIXe siècle. Lanzi y systématise la notion d'école de peinture, déjà en germe chez Vasari par la confrontation de différents centres de production artistique. Lanzi organise son ouvrage selon un découpage géographique par écoles, au sein duquel un livre entier est consacré à l'école vénitienne. Mais cet historien s'éloigne aussi de Vasari en recherchant les origines de chaque école. Il ne néglige plus les artistes qu'il juge médiocre, mais tente de comprendre leur rôle dans le développement de chaque école, depuis son origine. Le modèle formé par Lanzi, est utilisé pour les accrochages dans les musées, et oriente fondamentalement les écrits sur l'art, classés par écoles, depuis les ouvrages illustrés consacrés au musée du Louvre sous le premier Empire⁶⁴, jusqu'à la collection dirigée par

⁶⁴. Monica Preti Hamard explique comment le système de classification de l'art par écoles de Luigi Lanzi, oriente l'organisation des accrochages au musée du Louvre, dès la fin du XVIIIe siècle (Monica Preti Hamard, « De la Révolution à la Restauration : tableaux vénitiens au Louvre », in Toscano, 2004, p. 142). Monica Preti-Hamard explique également que les nombreuses publications destinées, à rendre compte et à commenter les œuvres conservées au Louvre entre la Révolution et la Restauration, ont pour source principale la *Storia pittorica* de Lanzi (*ibid.*, p. 138). Parmi ces ouvrages consacrés au Musée du Louvre, nous pouvons en citer quelques-uns qui figurent parmi les sources du présent travail : Emskerque, 1802-1806 ; Landon, 1803-1817 ; Landon, 1823-1835.

Charles Blanc sur l'*Histoire des peintres de toutes les écoles* – dont il a déjà été question avec le volume sur l'*École vénitienne*⁶⁵. 1914 marque l'entrée dans le XXe siècle. Plus précisément pour notre sujet, le nationalisme italien et l'émergence du fascisme en 1919, bouleversent les représentations de l'Italie et de son art, et ouvrent un champ d'étude en rupture par rapport au XIXe siècle. Les prémices de ces changements de points de vue, sont toutefois décelables dès le tout début du XXe siècle. Nous examinerons à travers quelques exemples comment ils émergent, vis à vis de l'héritage historiographique du XIXe siècle.

Il nous fallait définir un domaine d'étude raisonnable. Nous avons fait le choix de nous consacrer aux textes publiés en langue française. Il ne s'agit pas de complètement isoler les publications en français de celles des autres pays. La France est loin d'ignorer les parutions importantes dans d'autres langues. Certaines sont traduites en français et figurent pour cela dans nos sources (l'ouvrage de Luigi Lanzi ainsi que les publications de l'historien vénitien Pompeo Molmenti en font partie). Le lien systématique avec des ouvrages importants publiés en Grande Bretagne, en Italie ou dans les pays germaniques, n'a cependant pas été abordé ici. Ceci est essentiellement dû à la spécificité des méthodes de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle. La tradition positiviste et scientiste est très largement privilégiée par les historiens français de l'art dans la seconde moitié du siècle, alors que dans les pays germaniques se met en place une histoire de l'art formaliste, et qu'en Grande Bretagne se développe davantage le *connoisseurship*. La confrontation de l'histoire de l'art française avec de nouvelles méthodes est rare et tardive, elle apparaîtra lorsqu'il sera fait mention des questionnements méthodologiques qui peuvent atteindre certains historiens français de l'art autour de 1900.

Nous n'avons pas retenu l'idée d'un plan chronologique. Cette alternative aurait entraîné de très nombreuses répétitions, étant donnée la permanence d'un grand nombre de thématiques du discours sur la peinture vénitienne tout au long de la période chronologique envisagée. Ces permanences appelaient, selon nous, un regard synthétique sur le XIXe siècle, afin de comprendre ce qui motivait la longévité de certains postulats. Pour autant, la chronologie ne pouvait être absente de notre démarche, car alors même que l'histoire de l'histoire de l'art vénitien tend à entériner certains jugements antérieurs au XIXe siècle, les

⁶⁵. Blanc, 1868.

ruptures apportées par l'art contemporain, l'évolution du statut politique de Venise – qui devient italienne en 1866 –, les questionnements méthodologiques au sein de l'histoire de l'art, bouleversent les représentations artistiques et historiques, et tendent à faire évoluer le regard sur la peinture vénitienne, spécialement dans la seconde moitié du XIXe siècle et au début du XXe siècle. Notre travail s'organise autour de quatre axes.

La première partie, « L'école vénitienne : définitions et débats », permettra dans un premier temps de saisir ce que recouvre l'expression « école vénitienne ». Il s'agira de rechercher les définitions de l'école de peinture dans l'historiographie de l'art antérieure au XIXe siècle, afin d'interroger l'école comme catégorie du savoir, avant d'examiner l'école vénitienne. Plus largement, il s'agira de replacer l'école vénitienne dans un héritage théorique, c'est-à-dire de comprendre ce que sa définition réutilise et prolonge d'un savoir échafaudé depuis Vasari, puis par les conceptions artistiques classiques du XVIIIe siècle, elles-mêmes affirmées par la doctrine néoclassique de la fin du XVIIIe siècle.

La deuxième partie, « Une histoire de l'art entre déterminismes et procédés rhétoriques », abordera la mise en place de la démonstration scientiste spécifique au XIXe siècle. Nous poserons tout d'abord le contexte du développement des sciences humaines au XIXe siècle en général, et de l'histoire de l'art en particulier. Nous verrons comment l'appareil scientiste, qui ordonne le savoir selon les critères du climat, du peuple, ou de la race, répond en premier lieu à une foi en la toute-puissance du modèle scientifique, comme moyen de sortir d'un obscurantisme encouragé par les croyances religieuses. Nous exposerons également de quelle façon ce type de raisonnement, bien que délibérément moderne, sert à entériner la conception ancienne d'une peinture vénitienne évaluée à l'aune d'un modèle artistique classique, qui survit au XIXe siècle à travers le filtre d'un certain nombre de préjugés entre autres moraux. Nous étudierons dans le même temps comment ce regard sur l'école vénitienne, trouve un surcroît de validité dans ses résonances avec les thèmes cultivés à travers la légende historique et littéraire de Venise.

La troisième partie, « Les relations de Venise avec l'Orient et le Nord : arguments d'une mythification de l'école vénitienne », étudiera deux arguments particulièrement caractéristiques du discours sur l'école vénitienne, qui consistent en une comparaison avec l'art oriental et avec l'art flamand et hollandais. L'Orient et le Nord bénéficient d'un regard particulier au XIXe siècle, qui projette sur eux un certain nombre de poncifs. L'Orientalisme élabore son objet d'étude comme une image inversée de l'Occident et de ses valeurs. Le Nord

est quant à lui construit comme le lieu d'une opposition à un sud classique, héritier des idées des Lumières. Ces représentations aident à positionner Venise face à l'idéal artistique classique qui sous-tend le discours en permanence.

La quatrième partie, « Un regard en mutation : le rôle des idéologies politiques et artistiques modernes », exposera les effets de rupture, les évolutions du discours par rapport à l'héritage classique exposé en première partie et sous-jacent dans une très grande majorité des textes au XIXe siècle. L'émergence du romantisme, puis des différentes formes de modernité, permet de nouveaux points de comparaison avec l'école vénitienne. Par ailleurs, les déterminismes naturels comme la race, l'idée de nation, qui dans un premier temps ont servi de catégories scientifiques pour la lecture de l'école vénitienne, seront envisagées selon leur porté politique, qui prend une importance croissante avec l'unification de l'Italie et la formation de son identité propre.

Tout au long de notre étude, nous rechercherons, lorsque cela sera possible, les moyens rhétoriques mis en place par les historiens de l'art, afin de rendre leur propos convainquant, au-delà de la seule recevabilité de leurs arguments.

Première partie :

L'école vénitienne : définitions et débats

Chapitre 1 : Quelles délimitations géographiques et chronologiques pour l'école vénitienne ?

A. De l'enseignement du maître au territoire : vers une définition géographique de l'école vénitienne

Dans le domaine artistique, la notion d'école peut désigner la tradition instaurée par l'enseignement d'un maître, ou bien désigner une zone géographique de production artistique. Cette double acception est appliquée à la sculpture dès l'Antiquité grecque⁶⁶. Il convient ici d'examiner plus spécifiquement la notion d'école de peinture et ses variations au cours de l'histoire, afin de saisir les bases théoriques que ce système de classification fournit à la définition d'une école vénitienne. Il s'agit par là de poser l'héritage à partir duquel le XIXe siècle définit cette école de peinture.

- **Historique de la notion d'école**

Dans une étude intitulée « Nation, École, foyer : l'impossible unité », Alain Mérot explique le cheminement de la notion d'école dans l'historiographie française aux XVIIe et XVIIIe siècles⁶⁷. Dans la France du XVIIe siècle, l'école provient d'un maître et de son enseignement. Elle est liée à la transmission d'un savoir ou d'un savoir-faire. C'est cette fonction qui est mise en avant au XVIIe siècle dans le *Dictionnaire* de Furetière, comme le signale Alain Mérot :

⁶⁶. Sur la détermination des écoles de sculpture dans la Grèce antique : Anne Jacquemin, « Plin, Pausanias et les écoles de sculpteurs grecs », p. 19-31, in Lorentz, Peltre, 2007. Plus spécialement p. 25-28.

⁶⁷. Alain Mérot, « Nation, École, foyer : l'impossible unité ; Réflexions sur l'histoire de l'historiographie de la peinture française du XVIIe siècle », p. 123-139, in Lorentz, Peltre, 2007.

*Collège, lieu public où on enseigne les sciences. [...] se dit quelquefois de toute une faculté ou Université ou d'une Secte. L'École de Platon et d'Épicure avoient des sentiments bien différents [...]. On dit aussi en Peinture, l'École de Raphaël, de Titien et autres grands Maîtres.*⁶⁸

Cependant, l'école de peinture connaît une autre définition, qui répond à des critères avant tout géographiques. Le principe d'un découpage géographique est déjà présent au XVI^e siècle dans les *Vies* de Vasari, bien que celui-ci ne manie pas encore la notion d'école⁶⁹. Vasari écrit en effet son ouvrage en insistant sur la suprématie de Florence sur les autres centres d'Italie, mais distingue aussi la supériorité de l'Italie par rapport aux autres pays d'Europe. Son discours repose sur une comparaison perpétuelle entre la production artistique florentine et son équivalent dans d'autres États italiens ou européens⁷⁰. L'idée d'une façon de peindre typiquement française et distincte de la tradition italienne, se met peu à peu en place en France au XVII^e siècle. Une des raisons de ce phénomène peut être recherchée dans la politique menée par Louis XIV pour valoriser la France : en centralisant la production artistique, la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, favorise un sentiment d'appartenance à un pays en plein rayonnement⁷¹. Dans son *Abrégé de la vie des peintres* publié pour la première fois en 1699, Roger de Piles emploie le terme « école » pour distinguer géographiquement différentes traditions artistiques. Il est le premier à raccrocher écoles de peinture et territoires :

J'ai voulu seulement toucher en peu de mots les choses les plus essentielles : comme le país, le père, le jour de la naissance, le maître, les Ouvrages en général avec les lieux où ils se trouvent, le talent, les actions remarquables, le tems de la mort, & les disciples de chaque

⁶⁸. Furetière, 1694, t. 1, p. 530. Citation faite par Alain Mérot, « Nation, École, foyer : l'impossible unité ; Réflexions sur l'histoire de l'historiographie de la peinture française du XVII^e siècle », in Lorentz, Peltre, 2007, note 1, p. 136.

⁶⁹. Gabriela Rèpaci-Courtois, « Introduction » à la *Vie* de Jacopo, Gentile et Giovanni Bellini, dans Vasari, 1550-1568 (1981-1989), t. 4, 1983, p. 156.

⁷⁰. Le Mollé, 1995, p. 171-180 : l'auteur y explique comment Vasari construit son discours à partir de la référence florentine. L'art créé à Florence y est présenté comme le meilleur, et Vasari préconise aux artistes – spécialement à Michel-Ange – de s'installer à dans la ville toscane pour en faire bénéficier leur création au maximum.

⁷¹. Alain Mérot, « Nation, École, foyer : l'impossible unité ; Réflexions sur l'histoire de l'historiographie de la peinture française du XVII^e siècle », in Lorentz, Peltre, 2007, p. 124-125.

*Peintre : & quand j'ai manqué de satisfaire à quelques-unes de ces circonstances, c'est que je n'en ai pas été éclairci.*⁷²

Piles ne renie pas l'importance de l'atelier des maîtres, notamment dans l'étude des peintres mineurs, qui « ne doivent être considérés que comme les disciples attachés à leurs maîtres, ainsi que des branches à leur tronc »⁷³. Mais l'acception territoriale prend une importance toute particulière, notamment lorsque Roger de Piles fait ressortir l'idée de nation comme l'outil principal qui sert à définir l'école de peinture. Il consacre la dernière partie de son ouvrage à définir ce lien. Ce chapitre s'intitule : « Du goût et de sa diversité par rapport aux différentes Nations »⁷⁴. Roger de Piles y expose comment chaque nation est porteuse d'une tradition artistique spécifique : « le goût de NATION, est une idée que les ouvrages qui se font ou qui se voient en un país, forment dans l'esprit de ceux qui les habitent. »⁷⁵ Une définition de la nation est donnée par le dictionnaire de Furetière en 1690 : « Nom collectif, qui se dit d'un grand peuple habitant une certaine étendue de terre, renfermé en certaines limites ou sous une même domination. [...] Chaque nation a son caractère particulier. »⁷⁶ La nation correspond à un État politique et à un peuple, mais le peuple lui-même ne trouve pas chez Furetière une définition précise : « Assemblée de personnes qui habitent un pays, qui composent une nation. »⁷⁷ L'idée de nation est donc vague. Il ne s'agit pas encore de la nation comme entité naturelle, telle qu'elle sera définie au XIXe siècle, chargée d'implications idéologiques en lien direct avec des revendications identitaires. Néanmoins, il convient de noter que le découpage géographique de l'art selon la catégorie de la nation est ancien, car cette ancienneté confortera la notion d'école nationale au XIXe siècle. Alors formulée, la conception géographique de la peinture s'impose, sans remettre en cause celle de

⁷². L'*Abrégé de la vie des peintres* de Roger de Piles est édité pour la première fois en 1699. Nous utilisons la seconde édition, revue : Piles, 1715, « Préface », non paginée. Citation faite par Alain Mérot, « Nation, École, foyer : l'impossible unité ; Réflexions sur l'histoire de l'historiographie de la peinture française du XVIIe siècle », in Lorentz, Peltre, 2007, p. 126.

⁷³. *Ibid.*, « Préface », non paginée. Citation faite par Alain Mérot, « Nation, École, foyer : l'impossible unité ; Réflexions sur l'histoire de l'historiographie de la peinture française du XVIIe siècle », in Lorentz, Peltre, 2007, p. 126.

⁷⁴. *Ibid.*, p. 538.

⁷⁵. *Ibid.*, p. 541.

⁷⁶. Furetière, 1690, t. 2 E-O, non paginé.

⁷⁷. *Ibid.*, t. 3 P-Z, non paginé.

l'enseignement d'un maître. En témoigne l'article « École » dans l'*Encyclopédie des Beaux-Arts* de Pierre-Charles Levesque et Claude-Henri Watelet parue entre 1788 et 1791 :

*ÉCOLE, [...] dans les beaux-arts, signifie proprement une classe d'artistes qui ont appris leur art d'un maître, soit en recevant ses leçons, soit en étudiant ses ouvrages, & qui en conséquences ont suivi plus ou moins la manière de ce maître, soit à dessein de l'imiter, soit par l'habitude qui leur a fait adopter ces principes.*⁷⁸

[...]

*Comme on emploie le mot école pour exprimer collectivement tous les élèves qui ont reçu les leçons d'un même maître, on se sert aussi par extension de ce mot pour rassembler sous une seule dénomination tous les artistes d'un même pays.*⁷⁹

L'édition de 1835 du *Dictionnaire de l'Académie Française* mentionne encore les deux acceptions de l'école de peinture, mais sans les distinguer strictement – le lieu, le maître et le groupe d'artistes qui en découlent sont intimement rattachés : « Il se dit également, dans les Beaux-Arts, et surtout en Peinture, d'Une classe d'artistes qui travaillent ou qui ont travaillé selon les principes, à l'imitation d'un même maître, ou suivant les habitudes propres à certaines époques de l'art, à certains lieux. »⁸⁰ En revanche, dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Larousse, publié entre 1866 et 1877, l'école de peinture issue de l'enseignement d'un artiste est mentionnée, mais dans un paragraphe généraliste où la peinture est traitée avec la philosophie et la littérature. Le passage dédié exclusivement à l'école dans l'art ne donne à lire que la définition géographique : « Série de peintres qui ont illustré une nation ou une contrée »⁸¹. L'idée de nation se trouve confirmée. Les enjeux majeurs qui impliquent cette notion au XIXe siècle participent inévitablement à entériner la définition géographique de l'école de peinture à cette époque. L'importance de la nation dans le contexte idéologique du XIXe siècle et son rôle dans le raisonnement des historiens de l'art, seront examinés en deuxième et troisième parties.

⁷⁸. Levesque, Watelet, 1788-1791, t. 1, 1788, p. 207.

⁷⁹. *Ibid.*, p. 210. Citation faite par Alain Mérot, « Nation, École, foyer : l'impossible unité ; Réflexions sur l'histoire de l'historiographie de la peinture française du XVIIe siècle », in Lorentz, Peltre, 2007, p. 128.

⁸⁰. ACADÉMIE FRANÇAISE, 1835, t.1, p.603. Les italiques sont dans le texte original. L'article est le même mot pour mot dans la septième édition du dictionnaire de l'Académie française en 1878.

⁸¹. Larousse, 1866-1877, t. 7, p. 109. Les italiques sont de l'auteur.

- **Définitions de l'école vénitienne antérieures au XIXe siècle**

L'école vénitienne n'est pas nommée comme telle par Vasari dans ses *Vies*. Néanmoins, dans cet ouvrage, les peintres désignés comme vénitiens sont isolés du reste de la production artistique de l'Italie. En effet, comme cela a déjà été évoqué, Vasari, qui montre par là un campanilisme certain, construit son discours relativement à une supériorité artistique florentine. L'historien peut adjoindre Rome à la ville toscane, mais d'une façon générale, le propos met en périphérie les villes ou régions de l'Italie, autres que Florence. Venise est particulièrement concernée, étant donnée la singularité de ses traditions artistiques⁸². Les premiers peintres vénitiens réellement étudiés par Vasari sont Jacopo, Gentile et Giovanni Bellini, mais l'auteur ne les replace pas dans un contexte italien plus large⁸³. Il faut encore remarquer que les principaux artistes actifs dans la Venise du XVIe siècle ne sont étudiés qu'à la toute fin des *Vies* – juste avant un panorama des peintres d'Italie en 1560, intitulé « De divers artistes italiens », un passage sur « Divers artistes flamands », et une autobiographie de Vasari – ce qui favorise encore leur isolement⁸⁴. L'idée d'une particularité vénitienne est établie. Mais l'isolement de Venise tel que le donne à penser Vasari, suscite des réactions. Au XVIIe siècle, Carlo Ridolfi et Marco Boschini, tous deux Vénitiens, rédigent des ouvrages à la gloire de la peinture produite dans leur ville, dans un souci de réhabilitation suite au discours de Vasari. Ridolfi publie en 1648, les *Maraviglie dell'Arte overo le Vite de gl'illustri pittori Veneti, e dello Stato*, Boschini publie en 1660 *La Carta del Navegar pittoresco*. Mais si ces parutions ont pour rôle de célébrer le foyer artistique vénitien, elles confirment sa singularité par rapport au reste de l'Italie. Au XVIIe siècle, les ouvrages français sur la peinture ont adopté l'appellation d'école vénitienne. Ceci est remarquable dans les travaux de Félibien⁸⁵ et de Roger de Piles⁸⁶. Luigi Lanzi, érudit italien conservateur de la Galerie des Offices à Florence, dans son *Histoire de la peinture en Italie* publiée en Italien en 1795-1796, puis traduite en français en 1824, consacre également un chapitre à cette école⁸⁷. La

⁸². Le Mollé, 1995, p. 178.

⁸³. Gabriella Rèpaci-Courtois, « Introduction » à la *Vie* de Jacopo, Gentile et Giovanni Bellini, dans Vasari, 1550-1568 (1981-1989), t. 4, 1983, p. 156.

⁸⁴. Rouchette, 1959, p. 397-406.

⁸⁵. Félibien, 1706, t. 1, p. 143.

⁸⁶. Piles, 1715, p. 543.

⁸⁷. Lanzi, 1824, t. 3, p. 1.

particularité artistique de l'école vénitienne sera consacrée par la littérature artistique du XIXe siècle. En témoigne entre autres Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts à deux reprises et fondateur de la *Gazette des Beaux-Arts*, qui dans sa série d'ouvrages intitulée *L'Histoire de la peinture de toutes les écoles*, consacre en 1868 un volume à *l'École vénitienne*⁸⁸.

B. Définitions géographiques de l'école vénitienne

L'acception géographique de l'école vénitienne apparaît tôt et finit par dominer au XIXe siècle. Il s'agit donc de définir le territoire que recouvre cette école. Antérieurement au XIXe siècle, les définitions claires ne sont pas systématiques. Mais au XIXe siècle, un certain nombre d'historiens de l'art prend soin de définir le territoire auquel correspond l'école.

- **Correspondance entre école vénitienne et possessions territoriales de la République de Venise**

Les *Maraviglie dell'Arte overo le Vite de gl'illustri pittori Veneti, e dello Stato* de Carlo Ridolfi, ouvrage paru en 1648, est fondateur pour la définition de l'école vénitienne. Comme son titre l'indique, Ridolfi étudie les peintres qui ont exercés leur talent à Venise, mais aussi dans tout l'État vénitien. Au cours de son histoire, Venise conquiert de nombreux territoires sur la Terre Ferme. Parmi les villes et régions sous domination vénitienne se trouvent Trévise, annexée à Venise en 1388, Vicence annexée en 1404, Vérone et Padoue annexées en 1405, le Frioul annexé en 1418, Bergame et Brescia annexées en 1433, Crémone, Rimini, Trieste, la Romagne, annexées en 1499. À ces possessions s'ajoutent des territoires bordant l'Adriatique

⁸⁸. Blanc, 1868. L'ouvrage cité ici est le volume de *l'École vénitienne*, de la collection dirigée par Charles Blanc : *Histoire des peintres de toutes les écoles*. Chaque volume est consacré à une école. Il est constitué d'une introduction puis de notices biographiques sur les peintres les plus importants de l'école. Ces notices sont tout d'abord parues dans la *Gazette des Beaux-Arts* avant d'être réunies. *L'École vénitienne* est publiée en un volume pour la première fois en 1868. Cette date trouvée dans le catalogue général de la Bibliothèque Nationale de France, ne correspond pas à celle donnée par Claire Barbillon dans son étude « De Paris à Venise, notes au crayon de Charles Blanc », parue dans les actes de la journée d'étude sur Venise en France, tenue à l'école du Louvre en 2004. Claire Barbillon date de 1875 la première publication de *l'École vénitienne* en un volume unique (Barbillon, dans Toscano, 2006, p. 174). Par ailleurs, dans une étude intitulée « Tiepolo à Barbizon », parue en 1987, Pierre Georgel mentionne bien que le volume de Charles Blanc sur *l'École vénitienne* paraît chez Renouard en 1868, après que chacune des vies d'artistes qui compose ce volume final soit parue par livraison (Georgel, 1987, note 18, p. 654). Sur la vie et les ouvrages de Charles Blanc, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

ainsi que des îles : les îles de la mer Égée sont sous domination vénitienne entre 1204 et le XVI^e siècle, la Crète entre 1204 et 1669, Chypre entre 1489 et 1571, et la Dalmatie rejoint la République de Venise dès 1409. Ridolfi prend soin de préciser dans quelle ville de Vénétie ont été actifs les peintres qu'il étudie. C'est ainsi que pour ceux qui ont travaillé à Venise même, l'historien précise qu'ils sont des « habitants de Venise » : « cittadini venetiani »⁸⁹. Chaque peintre est ainsi rattaché à une ville de Vénétie. Ridolfi consacre une biographie à Andrea Mantegna⁹⁰, car celui-ci a effectué une partie de sa carrière à Padoue. Il en est de même pour les peintres essentiellement actifs dans le Frioul au Nord de Venise⁹¹, ou bien à Brescia ville retirée à l'intérieur des terres, derrière le lac de Garde⁹². Cette façon d'envisager l'école vénitienne selon la délimitation d'un territoire, s'établit progressivement en tradition dans l'historiographie française de l'art, mais elle n'est pas sans poser problème.

Au XVII^e siècle, les historiens français de l'art, montrent deux acceptions de l'école vénitienne. Celle-ci peut être rattachée à l'école lombarde, englobant assez largement le Nord de l'Italie. C'est ce qu'écrivit Félibien dans la seconde édition de ses *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, parue en 1706 :

*il s'établit en Italie deux Écoles de Peinture qui étoient assez différentes l'une de l'autre, quoi qu'elles eussent de mêmes principes & une fin toute semblable, ne cherchant qu'à se perfectionner davantage. L'une étoit l'école de Venise & de toute la Lombardie ; l'autre, l'Ecole de Florence et de Rome.*⁹³

L'association de Venise et de la Lombardie dans une même école de peinture est toutefois rapidement abandonnée, pour une considération spécifique de Venise. Roger de Piles rejette explicitement l'idée que l'école vénitienne comporte la Lombardie :

Les Peintres & les Curieux qui ont mis par exemple dans l'École de Lombardie, le vieux Palme, le Moretto, Lorenzo Lotto, le Moron, & plusieurs autres bons Peintres Lombards, du païs de

⁸⁹. La précision est apportée pour chacun des peintres qui ont travaillé à Venise. Voir par exemple Giovanni Bellini mentionné comme « cittadino Venetiano » : Ridolfi, 1648, p. 47.

⁹⁰. *Ibid.*, p. 67.

⁹¹. *Ibid.*, p. 95.

⁹². *Ibid.*, p. 245.

⁹³. Les *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* de Félibien, sont publiés pour la première fois en 1666 pour le premier volume, en 1688 pour le cinquième et dernier. Nous utilisons ici l'édition de 1706 : Félibien, 1706, t. 1, p. 143.

*Bresse & de Bergame, nous ont jetés insensiblement dans la confusion, & ont fait croire à plusieurs que l'École Lombarde et l'École Vénitienne étoient la même chose*⁹⁴

Mais si Piles n'accepte pas la Lombardie dans l'école vénitienne, il n'a pas de réelle définition géographique de l'école, puisqu'il y intègre Dosso et Battista Dossi, qui ont travaillé à Ferrare, qui ne fut jamais sous domination vénitienne.

Les imprécisions et divergences demeurent. Antonio Zanetti, auteur de *La Pittura Veneziana* en 1771, limite clairement l'école vénitienne à la seule ville de Venise. Mais l'idée déjà présente chez Ridolfi, selon laquelle la peinture vénitienne s'inscrit dans l'État de vénitien, l'emporte dans l'ouvrage de Lanzi. Lorsque ce dernier publie son *Histoire de la peinture en Italie* en 1795-1796, il prend soin de réfuter la délimitation restreinte de l'école de Venise par Zanetti, pour appréhender à nouveau l'ensemble géographique constitué par la République :

*Cette école n'aurait pas besoin d'un nouvel historien, si M. Antonio Zanetti dans son estimable ouvrage intitulé : la Pittura Veneziana, eût fait une revue générale des artistes de l'État vénitien ; mais il ne s'est occupé que de ceux qui ont peint à Venise même, soit pour les églises, soit pour d'autres édifices publics.*⁹⁵

Luigi Lanzi est souvent cité par les historiens français de l'art au XIXe siècle, et sa définition géographique de l'école vénitienne est la plus fréquemment adoptée en France. Le peintre et professeur genevois John Coindet, qui publie en 1849 le cours sur l'*Histoire de la peinture en Italie* qu'il a auparavant donné à Genève « devant un auditoire nombreux, où se trouvaient beaucoup de personnes distinguées soit dans les sciences et les lettres, soit par leurs connaissances et leur esprit »⁹⁶, cite les villes qui font partie de l'école vénitienne :

Bassano, Trévis, Vérone, Brescia étoient des pépinières de peintres ; Venise, nous l'avons vu en nous occupant des mosaïstes, n'avait jamais cessé, depuis le dixième siècle,

⁹⁴. Piles, 1715, p. 543.

⁹⁵. Lanzi, 1824, t. 3, p. 1.

⁹⁶. Coindet, 1849, t. 1, « Préface », p. IX.

*d'encourager les arts. Les îles qui l'entourent, Murano surtout, marquaient par excellence de leurs artistes.*⁹⁷

L'art des villes de Terre Ferme est en effet communément traité dans les chapitres consacrés à l'école vénitienne. Eugène Müntz, conservateur des collections de la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts et chargé du cours d'esthétique et d'histoire de l'art comme suppléant d'Hippolyte Taine dans cette même institution⁹⁸, publie entre 1889 et 1895, une *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, qui comporte trois volumes correspondant à un découpage chronologique. Le premier s'intitule : *Italie. Les primitifs*, le deuxième : *Italie. L'âge d'or* et le troisième : *Italie. La fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens*. Dans le premier volume, le chapitre sur Venise est consacré entre autres à « Venise et la Vénétie » et à « Padoue. – Vérone. – Vicence. – Le Frioul. – La Dalmatie et l'Istrie »⁹⁹. Dans le deuxième volume, le chapitre sur Venise porte sur « Venise et la Vénétie. – Padoue et Vérone »¹⁰⁰. Dans le troisième volume se retrouvent « Venise et la Vénétie »¹⁰¹. Lorsqu'Eugène Müntz présente les villes de Vénétie, il affirme leur implication dans l'école vénitienne : « les Padouans et les Véronais, sujets de Venise, faisaient à tout instant de triomphantes apparitions dans la capitale de leurs vainqueurs »¹⁰². Concernant les villes du Frioul : Udine, Cadore, Cividale, Müntz explique qu'elles « ne tarderont pas à être inféodées à l'École vénitienne »¹⁰³. Trévise est aussi étudiée dans l'école vénitienne :

*A Trévise, le fait le plus saillant est l'apparition d'un groupe de peintres qui conquièrent une place distinguée dans les rangs de l'École vénitienne : Vincenzo Catena, les Pennachi (Pier-Maria, 1464-1528 ; Girolamo, 1497-1544), puis Lorenzo Lotto (né vers 1480) et Paris Bordone (1500-1570).*¹⁰⁴

⁹⁷. *Ibid.*, t. 2, p. 68. Sur John Coindet, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

⁹⁸. Sur Eugène Müntz, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

⁹⁹. Müntz, 1889-1895, t. 1, p. 161.

¹⁰⁰. *Ibid.*, t. 2, p. 285.

¹⁰¹. *Ibid.*, t. 3, p. 273.

¹⁰². *Ibid.*, t. 1, p. 166.

¹⁰³. *Ibid.*, t. 1, p. 174.

¹⁰⁴. *Ibid.*, t. 2, p. 293.

La Dalmatie et l'Istrie, pourtant géographiquement éloignées de Venise, sont encore ralliées à son école : « La Dalmatie et l'Istrie, alors soumises aux Vénitiens, ne laissent pas d'envoyer à l'Italie une série d'artistes distingués » parmi lesquels figure le peintre Carpaccio¹⁰⁵. Müntz mentionne même comme soumises à l'école vénitienne, en plus des terres bordant l'Adriatique, les possessions des îles de la mer Égée et la Crète, qui appartiennent à Venise jusqu'au XVIe siècle :

les îles de Chio, de Chypre, de Rhodes, de Crète, etc., ne laissèrent pas de prendre part à ce grand tournoi.

[...] aux peintres Gregorio Schiavone, Carpaccio et Battista, cités dans notre précédent volume, [...] firent suite Andrea Schiavone, élève du Titien, dom Giulio Clovio, le célèbre miniaturiste, né en Croatie, [...]. Le peintre Marco Basaiti semble aussi avoir été d'origine grecque.¹⁰⁶

L'auteur déclare encore que « L'École vénitienne étendit son action jusqu'à la Grèce. »¹⁰⁷ La subordination à l'école des terres soumises au pouvoir vénitien, est encore affirmée par l'historien italien natif de Venise Pompeo Molmenti dans son ouvrage sur *La peinture vénitienne* paru en 1904 :

Toutefois, avant qu'au XVe siècle l'art ait fait à Venise son apparition lumineuse, dans tout le territoire vénitien de la terre ferme on voit se manifester un certain mouvement artistique et une action déjà féconde ; et dès le XIVE siècle, à Vérone, à Padoue, dans la Marche de Trévise et dans le Frioul les précurseurs des Bellini et de Carpaccio se montrent déjà.¹⁰⁸

Cette correspondance entre école vénitienne et État vénitien, obéit à une certaine unité politique. Cette définition est tout de même équivoque. Les historiens de l'art s'exposent à révéler une certaine disparité de l'école, inhérente à un territoire étendu, variable et morcelé, dans lequel peuvent coexister des traditions picturales très différentes.

¹⁰⁵. *Ibid.*

¹⁰⁶. *Ibid.*, t. 3, p. 292.

¹⁰⁷. *Ibid.*, t. 3, p. 280.

¹⁰⁸. Molmenti, 1904, p. 10-11. Sur Pompeo Molmenti, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

Le regard posé sur Andrea Mantegna est tout à fait symptomatique du problème posé par le primat géopolitique dans la définition de l'école vénitienne. Actif entre la fin du XVe siècle et le début du XVIe siècle, Mantegna est actif à Padoue au début de sa carrière. En outre, il se marie avec la fille de Jacopo Bellini, sœur de Giovanni et Gentile Bellini, peintres dont l'appartenance à l'école vénitienne est quasiment unanimement reconnue. Padoue est bien sous domination vénitienne à cette époque, mais Mantegna évolue dans une tradition picturale bien différente de celle présente dans la ville lagunaire. C'est ainsi que la question de l'appartenance de Mantegna à l'école vénitienne suscite des avis divergents, et peut mener à des prises de positions bancales. Lorsque le critère de définition de l'école vénitienne réside dans la circonscription d'une zone géographique, Mantegna est intégré dans l'école vénitienne. Quoique rare, ce point de vue existe. Le philosophe et écrivain romantique August Wilhelm von Schlegel, dans ses *Leçons sur l'histoire et la théorie des Beaux-Arts* en 1830, déclare que « Padoue fut le siège principal de l'école vénitienne »¹⁰⁹. Par ailleurs, alors que les notices du musée du Louvre ne placent traditionnellement pas Mantegna parmi les Vénitiens, une publication fait exception. Il s'agit d'une *Notice sur le salon carré du Louvre*, publiée en 1853, dans laquelle le peintre de Padoue est signalé comme appartenant à l'école vénitienne aux côtés de Titien, Tintoret, Véronèse, Giovanni et Gentile Bellini, Giorgione et les Bassano¹¹⁰. La position qui consiste à distinguer nettement Andrea Mantegna de l'école vénitienne, ne se fonde en revanche plus sur la prégnance du critère de définition géographique, mais sur celui d'une divergence entre la pratique du Padouan et celle des Vénitiens, au risque de contredire la définition préalable d'une concordance entre école et État de Venise. Lanzi, qui plaide justement pour cette correspondance, résout le problème posé par Mantegna en se référant non pas à l'activité padouane de ce dernier, mais à sa carrière plus tardive, effectuée à Mantoue, ville indépendante de Venise gouvernée par la famille des Gonzague. Mantegna se trouve ainsi rattaché à l'école de Mantoue¹¹¹. L'historien Alexis-François Rio dans la seconde édition de son ouvrage *De l'art chrétien*¹¹² publiée entre 1861 et 1867, et Charles Blanc dans son *École vénitienne*¹¹³ en 1868, établissent également une

¹⁰⁹. Schlegel, 1830, p. 289.

¹¹⁰. Boulmier, Lévi Alvarès, 1853, p. 41.

¹¹¹. Lanzi, 1824, t. 3, p. 369.

¹¹². Rio, 1861-1867 (1874), t. 4, p. 38. Sur Alexis-François Rio, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

nette différence entre Mantegna et l'école de Venise. Mais ces auteurs ne se sont pas déclarés sur le synchronisme entre école de peinture et territoire. Au contraire, Eugène Müntz, qui se prononce très explicitement pour cette connexité, tente une sorte de compromis, qui consiste à éloigner Mantegna de l'école vénitienne, sans renier la définition géographique de cette dernière. La validité de son propos repose sur la thèse que Padoue ne s'est que progressivement inféodée à l'école vénitienne, entre la fin du XVe siècle et le début du XVIe siècle. Dans cette configuration, Mantegna peut demeurer étranger à la peinture de Venise : « La primitive École de Venise [...] s'était distinguée de l'École de Padoue, représentée par [...] Mantegna »¹¹⁴ Tout au long des trois volumes de son ouvrage, Müntz s'applique alors à expliquer comment la peinture padouane devient vénitienne, pour en arriver à la conclusion que dans la seconde moitié du XVIe siècle « Padoue achève de s'absorber dans l'École vénitienne », l'exemple de cette tendance étant donné par Paul Véronèse qui « défrayait les églises de tableaux. »¹¹⁵

- **Venise comme seul territoire de l'école vénitienne**

Réduire l'école vénitienne à la seule ville de Venise présente le mérite d'évincer les problèmes de l'ordre de celui posé par Mantegna. Toutefois, ce point de vue, qui se situe davantage dans l'héritage de Zanetti que dans celui de Lanzi, est rare. Une occurrence notable est pourtant à relever dans une publication de 1885 de Georges Lafenestre, *La peinture italienne depuis les origines jusqu'à la fin du XVe siècle*. Lafenestre est alors conservateur au musée du Louvre¹¹⁶. Dans son ouvrage, il fait une distinction claire entre l'« École de Padoue. – Squarcione, Mantegna et leurs élèves »¹¹⁷, et les « Écoles de Murano et de Venise, les Vivarini, les Bellini et leurs élèves »¹¹⁸. En dehors de ces deux catégories, il étudie la région de la Vénétie, qu'il rattache à la Lombardie et au Piémont¹¹⁹. Les influences de ces écoles

¹¹³. Blanc, 1868, « Introduction », p. 3.

¹¹⁴. Müntz, 1889-1895, t. 3, p. 116.

¹¹⁵. *Ibid.*, tome III, p. 283.

¹¹⁶. Sur Georges Lafenestre, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

¹¹⁷. Lafenestre, 1885, p. 288.

¹¹⁸. *Ibid.*, p. 301.

¹¹⁹. *Ibid.*, p. 326.

locales entre elles ne sont pas passées sous silence, mais ne suffisent pas à les regrouper dans une unité artistique plus générale.

Si le critère géopolitique est censé définir précisément l'école vénitienne, les historiens de l'art ne précisent pas quelle fonction les peintres doivent remplir sur le territoire ainsi déterminé. Doivent-ils y être nés ? Doivent-ils seulement y avoir exercé leur carrière ? La réponse à ces questions reste floue et varie d'un auteur à l'autre. La deuxième partie de ce travail, consacrée aux modes de justification du discours, montrera que les explications censées légitimer l'affiliation d'un artiste à l'école vénitienne sont multiples, et permettent de considérer comme Vénitiens autant les natifs de Venise que ceux nés sur la Terre Ferme, y compris en dehors du territoire de la République.

C. Limites chronologiques de l'école vénitienne

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les déterminations chronologiques de l'école vénitienne fluctuent d'un auteur à l'autre. Par ailleurs, envisager la fin de l'école n'a pas lieu d'être : jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'école vénitienne existe dans le présent et aucune rupture historique ou artistique ne vient encore en compromettre l'existence. Au XIX^e siècle la définition géographique de l'école vénitienne est censée répondre aux frontières de l'État vénitien. Mais cette unité politique millénaire est anéantie lors de la chute de la République face à l'armée Napoléonienne en 1797. La question des limites chronologiques de l'école se pose alors. Mais ici encore, le début et la fin de l'école de Venise peuvent être déterminés selon des critères différents. La plupart des historiens de l'art se réfèrent à l'histoire des formes artistiques en situant le commencement de l'école par rapport aux influences artistiques byzantines. En revanche, la fin de l'école s'inscrit dans un récit plus strictement historique, puisqu'elle est fixée relativement à la chute de la République à la fin du XVIII^e siècle.

- **Les Byzantins, prédécesseurs des premiers Vénitiens ?**

Venise est une ville sous domination byzantine jusqu'à la fin du VIIe siècle¹²⁰. Elle accueille de nombreux artistes venus de Byzance, dont l'importance des travaux est particulièrement remarquable. La basilique Saint Marc, ornée de mosaïques en son intérieur et en son extérieur, en un exemple probant. En outre, plusieurs des mosaïques de cette basilique ont été réalisées à une époque tardive : les plus récentes datent de la fin du XVIe siècle. L'étude de l'art de Venise ne peut se faire dans l'ignorance d'une présence byzantine, dont il s'agit de prendre la mesure. Le point de vue que Luigi Lanzi adopte, constitue une fois encore une référence, qui sera ouvertement reprise par plusieurs historiens français de l'art au XIXe siècle. Lanzi date très précisément en 1070 le début de l'école vénitienne et en attribue l'origine aux mosaïstes byzantins présents à Venise :

la plupart des écrivains font remonter les premiers essais de la peinture vénitienne au onzième siècle, c'est à dire à l'année 1070, ou environ, quand le doge Selvo appela des mosaïstes de la Grèce pour orner le magnifique temple dédié à l'évangéliste St-Marc. Ces artistes, quelques grossiers qu'ils fussent, devaient cependant avoir quelques notions de la peinture ; car il est impossible de faire une mosaïque sans que la composition qui doit être exécutée, soit d'abord dessinée, puis coloriée sur des cartons ; ces incrustations formèrent, dit-on, les premiers rudiments de la peinture à Venise. Quoiqu'il en soit, l'art y prit bientôt racine, et avança rapidement après l'année 1204, lorsque, Constantinople ayant été prise, Venise se remplit non seulement d'artistes grecs, mais de peintures, de statues, et de bas-reliefs qui y furent apportés de ce pays. [...] l'État vénitien eut toujours une affluence de peintres, et [...] dès le treizième siècle, il s'y forma une compagnie régie par des lois et par des statuts qui lui étaient propres.¹²¹

Charles Paul Landon, peintre et conservateur des peintures au musée Napoléon sous le Premier Empire, reprend le propos de Lanzi dans ses *Annales du Musée* publiées entre 1810 et 1821¹²². La même explication figure dans *l'Histoire de l'art par les monumens* de Jean-Baptiste-Louis-Georges Seroux d'Agincourt, qui paraît en 1823, mais dont la rédaction, bien antérieure, s'étend de 1779 à 1814 (date de la mort de l'auteur)¹²³. En 1830, August Wilhelm

¹²⁰. Le premier doge, Paolo Lucio Anafesto, est élu en 697.

¹²¹. Lanzi, 1824, t. 3, p. 6-7.

¹²². Landon, 1810-1821, t. 3, p. 9-10.

¹²³. Seroux d'Agincourt, 1823, t. 2, p. 132.

von Schlegel, dans ses *Leçons sur l'histoire et la théorie des Beaux-Arts*, résume cette même idée en déclarant que « Vers l'an 1200, un artiste grec fonda à Venise une école de peinture. »¹²⁴ Pour ces auteurs, la présence d'artistes byzantins revêt un rôle fondateur de l'école vénitienne, dans la mesure où elle permet d'attester la présence concrète d'une activité artistique dans la ville. Mais au-delà de la moitié du XIXe siècle, plusieurs historiens de l'art dénie toute fonction à l'art byzantin dans les débuts de l'art vénitien.

L'opinion généralement adoptée dans la seconde moitié du XIXe siècle et jusqu'au début du XXe siècle, consiste à voir la mosaïque byzantine comme un facteur ayant ralenti l'émergence de l'école vénitienne à proprement parler. L'art byzantin agit comme un repoussoir, une forme artistique en réaction de laquelle se serait formée l'école vénitienne. Les historiens de l'art ne se situent plus sur un plan qui consiste à reconnaître l'existence d'une école de peinture uniquement dans la présence effective d'artiste en un lieu donné. Il s'agit ici de définir à quel moment l'école vénitienne a émergé, dans sa spécificité artistique. John Coindet s'exprime sur ce point en 1849 :

En parlant des mosaïstes, j'ai signalé à l'attention de cette foule d'artistes byzantins qui, dès le dixième siècle, étaient fixés à Venise, et dont le nombre s'accrut considérablement après la catastrophe de Constantinople, en 1204. Ils s'y naturalisèrent si bien, qu'à dater de cette dernière époque, les traditions introduites par eux à Venise n'en ont jamais disparu entièrement, et lorsqu'enfin l'école nationale les éclipsa pour jamais dans le siècle d'or, elles se réfugièrent en la petite église grecque de Saint-Georges, derrière le palais ducal, où de nos jours encore, lors des fêtes solennelles, on expose des tableaux de style byzantin, parmi lesquels il y en a de très-modernes, peints dans la même manière que les anciens.

Il y eut donc chez les Vénitiens deux systèmes de peinture avant le quinzième siècle ; l'un vivace, poussant de profondes racines dans tous les États de la République ; l'autre, exotique, vivant dans les serres chaudes de l'État, acclimaté, mais non pas nationalisé.

*Au quinzième siècle se créa l'école de Venise proprement dite ; l'éclat éblouissant dont elle brilla dès la première génération, fit disparaître les différences jusqu'alors caractéristiques entre deux systèmes.*¹²⁵

¹²⁴. Schlegel, 1830, p. 284.

¹²⁵. Coindet, 1849, t. 2, p. 70-71.

Ici l'art byzantin existe et demeure présent à Venise, mais en dehors de la peinture vénitienne *stricto sensu*, qui suit sa propre évolution. Cette opposition entre stagnation de l'art importé de Constantinople et progression de la peinture vénitienne, est encore développée par Pompeo Molmenti au début du XXe siècle :

*Beaucoup plus lents furent les progrès de la peinture. Rendue à l'Italie depuis le Trecento, elle ne fut florissante à Venise qu'avec le Quattrocento. Tandis que Giotto, à Padoue, ornait d'immortelles fresques la petite église des Scrovegni, les pauvres artistes de Venise continuaient à peindre selon les immuables normes byzantines. Mais dans les lagunes aussi, l'influence des Byzantins commença à faiblir, devant l'extraordinaire vertu de l'art nouveau*¹²⁶

La théorie selon laquelle un mouvement de peinture dynamique et original émerge à Venise lorsque les peintres abandonnent l'imitation de l'exemple byzantin, est fondée sur la considération de ce dernier comme modèle médiéval, stérile et décadent. Cette position est héritée des idées de Vasari sur la « manière grecque ». Dans ses *Vies*, Vasari fait le récit d'une histoire de l'art cyclique qui connaît des périodes d'apogée suivies de périodes de décadence. Il définit donc une « bonne manière antique », laquelle précède une période de décadence qui s'étend depuis le règne de Constantin jusqu'en 1250. Cette décadence fait alors place à une renaissance des arts, initiée par Cimabue, qui aboutit à la « bonne manière moderne ». Jean Rouchette, dans son ouvrage *La Renaissance que nous a léguée Vasari* paru en 1959, explique comment Vasari use de l'expression « manière grecque » pour désigner l'art produit au moyen âge, qui n'est pas la « bonne manière antique et moderne »¹²⁷. L'art médiéval est également désigné, dès la préface de la première édition des *Vies* en 1550, comme l'art « ancien », que Vasari distingue bien de l'art « antique » :

*Par antique, j'entends tout ce qui a été fait avant Constantin, à Corinthe, à Athènes, à Rome et en d'autres cités fameuses, jusqu'à Néron, Vespasien, Adrien et Antonin. Par ancien, j'entends tout ce qui a été fait depuis saint Sylvestre par une dernière poignée de Grecs plus faits pour la teinture que pour la peinture.*¹²⁸

¹²⁶. Molmenti, 1910, p. 5. Molmenti tenait déjà le même discours dans son livre sur *La peinture vénitienne* publié en 1904 (Molmenti, 1904, p. 2, p. 4, p. 15-16).

¹²⁷. Rouchette, 1959, p. 190-191.

¹²⁸. Vasari, 1550-1568 (1981-1989), t. 1, 1981, p. 232. Il s'agit de la préface à la première édition des *Vies* (1550).

Vasari parle encore des « vieux Grecs anciens mais non antiques »¹²⁹. La manière grecque est donc la peinture des artistes Grecs byzantins qui, venus en Italie, ont conservé la peinture dans un état de médiocrité :

*Amenés en Italie, ces artistes qui étaient les meilleurs puisqu'ils étaient les seuls à exercer, apportèrent les techniques qu'ils connaissaient, pour la mosaïque, la sculpture et la peinture. Ils les enseignèrent, maladroitement et grossièrement aux Italiens ; et les Italiens les utilisèrent*¹³⁰

Pour Vasari, la peinture ne se développe que par l'affranchissement de cette manière grecque. Les premiers artistes qui œuvrent dans ce sens sont Cimabue puis Giotto : « Grâce à ses dons et à l'enseignement de Cimabue, Giotto devint en peu de temps l'égal de son maître ; mieux encore, il sut si bien imiter la nature qu'il chassa complètement la ridicule manière grecque. »¹³¹ En suivant ce schéma, Vasari perçoit un maintien tardif de la manière grecque à Venise¹³², retard encore mentionné par Eugène Müntz à l'extrême fin du XIXe siècle : « Venise, [...], s'affirma tardivement, après un enfantement long et laborieux. Ce retard tenait, [...], aux relations de Venise avec l'Orient, si propres à y maintenir la tradition byzantine, [...]. »¹³³ Cependant, il faut préciser que ce point de vue qui fait de l'art byzantin une forme artistique médiévale et stérile, varie au cours du XIXe siècle. Concernant la peinture vénitienne, la dualité entre continuation et rupture par rapport à l'art venu de Byzance ne se résorbe pas, pour la raison que tel qu'il est pensé à cette époque, l'art byzantin est multiple. Les études byzantines reposent alors sur un triple fondement : un philhellénisme qui voit en Byzance l'héritière de la Grèce classique, un médiévisme qui place l'empire byzantin dans une période obscure et barbare, et un courant qui rattache Byzance à un Orient plus large. Cette dernière position prend surtout de l'ampleur dans la seconde moitié du XIXe siècle et au début du XXe siècle¹³⁴. C'est ainsi que l'idée que les Vénitiens sont les disciples des Byzantins, qui semble être circonscrite aux écrits du début du XIXe siècle, va évoluer avec l'évolution même de la notion d'art byzantin comme art oriental, et devenir un argument

¹²⁹. *Ibid.*, t.1, p. 233.

¹³⁰. *Ibid.*, t. 1, p. 232.

¹³¹. *Ibid.*, t. 2, p. 103-105.

¹³². Sur cette question, voir Rouchette, 1959, p. 278.

¹³³. Müntz, 1889-1895, t. 1, p. 161.

¹³⁴. Sur les parentés entre Orientalisme et byzantinisme, voir la thèse de Rémi Labrusse dans laquelle le premier chapitre est consacré à cette question : Labrusse, 1996, p. 31-69.

servant à définir la peinture de Venise comme héritière d'un vaste Orient artistique¹³⁵. L'empire byzantin pourra donc se voir attribuer plusieurs fonctions différentes, voire opposées, dans l'histoire de l'école vénitienne.

- **L'éclosion de l'école au XVe siècle**

Il s'agit pour le moment de se cantonner à la théorie selon laquelle les Vénitiens se sont extraits de l'influence byzantine, car elle est une des explications les plus répandues de l'émergence d'une spécificité artistique vénitienne. Confinés dans les formules byzantines, les Vénitiens auraient trouvé l'impulsion de leur peinture dans la venue d'artistes étrangers, appelés par un gouvernement conscient du retard de ses propres peintres. Charles Blanc, dans son *École vénitienne* en 1868, explique ainsi le rôle de Gentile da Fabriano, peintre originaire de Florence :

*Mais bientôt un autre artiste fut conduit à Venise, qui devait y marquer sa place et y exercer un certain ascendant : c'était Gentile da Fabriano, qui fut le maître de Jacopo Bellini, père de Jean et de Gentil Bellin.*¹³⁶

Le rôle de Gentile da Fabriano pour le progrès de la peinture à Venise, était déjà indiqué par Vasari. Mais un autre non Vénitien dont Vasari omet de mentionner le rôle, travaille à Venise au XVe siècle. Il s'agit de Vittore Pisano, dit Pisanello. Au XIXe siècle, celui-ci est le plus souvent cité aux côtés de Gentile da Fabriano, et tous deux sont présentés comme les pères des progrès de la peinture vénitienne. C'est ce qu'explique Eugène Müntz dans son *Histoire de l'art pendant la Renaissance* parue en plusieurs volumes entre 1889 et 1895 :

*on fit appel autant à des étrangers qu'à des régnicoles, à Gentile da Fabriano, à Pisanello, au Pérugin, habitude qui semble montrer à quel point le gouvernement se rendant compte de l'infériorité des artistes vénitiens, restés à moitié byzantins en plein quinzième siècle.*¹³⁷

¹³⁵. La question des rapports de la peinture vénitienne avec l'art byzantin considéré comme oriental, n'est pas traitée ici. Elle le sera dans la troisième partie, dans le chapitre « Venise, ville orientale », consacré aux relations entre Venise et l'Orient, considéré dans un sens large.

¹³⁶. Blanc, 1868, « Introduction », p. 2-3.

¹³⁷. Müntz, 1889-1895, t. 1, p. 165.

Dans son ouvrage consacré à Carpaccio en 1893, Pompeo Molmenti tient un discours similaire :

Gentile de Fabriano et Victor Pisanello, en séjournant au milieu des lagunes, provoquèrent un progrès notable dans l'art par leur exemple et par leurs enseignements.

*Avec eux commence la brillante peinture vénitienne, qui s'épanouit comme la fleur du printemps de la Renaissance.*¹³⁸

Si Gentile da Fabriano et Pisanello ont réussi à transformer la peinture vénitienne, à la dégager complètement du modèle byzantin, ils ne sont pas les seuls. L'intervention de Mantegna est souvent mentionnée comme autre élément déclencheur des débuts de l'école. Mantegna est alors considéré comme extérieur à l'école, mais non sans y exercer une influence notoire. En 1879, Georges Berger, alors professeur à l'École des Beaux-Arts, rédige dans *l'Art* un article consacré à une exposition des maîtres anciens à l'École des Beaux-Arts, dans lequel il affirme que Mantegna « doit être considéré comme le fondateur de l'école vénitienne »¹³⁹. En 1895, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Georges Gronau commente une exposition de peinture vénitienne qui se tient à Londres, à propos de laquelle il écrit que « Mantegna joue un très grand rôle dans le développement de Giovanni Bellini. Il avait donc sa place légitimement marquée dans une exposition consacrée à l'art vénitien. »¹⁴⁰ L'argument est encore présent dans la monographie de Carpaccio de Léon Rosenthal, publiée en 1907 :

Le grand mouvement de la Renaissance italienne s'accomplissait à Venise par l'adaptation du génie mantégnésque.

[...]

¹³⁸. Molmenti, 1893, p. 24. Molmenti répète sa démonstration dans *La peinture vénitienne* en 1904 (Molmenti, 1904, p. 17), puis dans sa seconde publication sur Carpaccio en 1910, coécrite avec Gustave Ludwig (Ludwig, Molmenti, 1910, p. 5). L'idée perdure, et se retrouve par exemple dans deux articles de la *Gazette des Beaux-Arts*, l'un de Georges Gronau en 1895 (Gronau, 1895 a, p. 162.), l'autre de Marcel Reymond en 1908 (Reymond, 1908, p. 86).

¹³⁹. Berger, 1879, p. 37

¹⁴⁰. Gronau, 1895 a, p. 167.

*L'art manténesque [...] dégagèa complètement Jean Bellin de formules surannées, mais son influence la plus complète fut sur Carpaccio et Gentil Bellin [...].*¹⁴¹

Si Gentile da Fabriano, Pisanello, puis Andrea Mantegna ont donné son essor à l'école vénitienne, il s'agit de déterminer les peintres de Venise qui ont su en tirer profit. Giovanni et Gentile Bellini, cités par Rosenthal, jouent bien un rôle certain dans l'émergence de l'école, mais ils ne sont pas les seuls.

Hérités de différents discours historiques plus anciens, plusieurs points de vue coexistent sur la question des premiers peintres de l'école vénitienne. Vasari ignore quasiment complètement la peinture novatrice de la famille des Vivarini, de l'île de Murano, qui parviennent à s'extraire du modèle byzantin au XVe siècle. Ceci lui permet d'insister sur la pérennité du modèle grec dans la lagune. L'action des Vivarini est davantage reconnue au XIXe siècle, si bien que les peintres sont présentés comme les premiers artistes réellement vénitiens. En 1866, dans son *Voyage en Italie*, Hippolyte Taine, alors professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, écrit que :

*pour trouver les premiers peintres nationaux il faut aller jusqu'au milieu du siècle suivant [le XVe siècle]. Alors vivaient à Murano une famille d'artistes, les Vivarini. Déjà chez le plus ancien, Antonio, on aperçoit des rudiments du goût vénitien.*¹⁴²

Eugène Müntz attribue également à Murano l'origine de l'école : « Murano, la petite île située à quelques portées de fusil de Venise, tel fut le berceau de la primitive École vénitienne. »¹⁴³ Le journaliste et historien passionné de Venise Charles Yriarte, voit également l'origine de l'école à Murano :

Murano aura donc l'insigne honneur d'avoir fondé l'école avec Quirino Bernardino, Andrea da Murano et le premier Vivarini (Luigi), 1414. Après lui viennent Antonio, Giovanni, Bartolomeo

¹⁴¹. Rosenthal, 1907, p. 24-27. L'ouvrage, en théorie rédigé par Léon Rosenthal avec son épouse Gabrielle, semble être de la plume du seul Léon. Sur Léon Rosenthal, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

¹⁴². Taine, 1866 (1990), p. 102. Sur Hippolyte Taine, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

¹⁴³. Müntz, 1889-1895, t. 2, p. 773.

*et enfin un autre Luigi Vivarini. Ils forment une famille d'artistes qui, pendant tout un siècle, remplit Venise d'œuvres déjà personnelles pour l'époque.*¹⁴⁴

Les historiens de l'art du XIXe siècle remontent plus loin que leurs prédécesseurs des XVIe et XVIIe siècles, qui faisaient remonter les débuts de la peinture vénitienne à la famille des Bellini – Jacopo et ses fils Gentile et Giovanni – actifs entre le XVe siècle et le début du XVIe (Giovanni meurt en 1516). Vasari leur accorde un rôle relativement similaire à celui de Giotto en Toscane, qui consiste à élever une peinture très médiocre vers une meilleure manière¹⁴⁵. Au XVIIe siècle, dans son *Abrégé de la vie des peintres*, Roger de Piles, commence directement son Livre IV sur la vie des peintres vénitiens par les Bellini, et déclare que « Gentil & Jean [...] ont été les Sources de l'École vénitienne »¹⁴⁶. La tradition selon laquelle les Bellini inaugurent l'école de Venise est encore vive chez certains auteurs au XIXe siècle. Pour John Coindet, « C'est Jean Bellini qui a été le premier peintre de cette école si riche en grand artistes, tous à peu près contemporains. »¹⁴⁷. Charles Blanc déclare que Giovanni Bellini « fut à vrai dire le chef de l'école vénitienne, car après avoir été le dernier des précurseurs, il devint le premier des grands maîtres de cette école. »¹⁴⁸ Pompeo Molmenti, fait quant à lui de Jacopo Bellini le premier peintre de l'école : « C'est du nom de Jacopo que sont signés les débuts de la peinture vénitienne »¹⁴⁹

Cette proposition concernant les Bellini ne satisfait cependant pas tous les historiens de l'art, et certains avancent le commencement de l'école à la carrière de Giorgione (1477-1510), en raison de la révolution que cet artiste introduit dans l'art de peindre. Dans ses *Études sur la peinture vénitienne* édité en 1867, Lucien Davesiès de Pontès, ancien marin, érudit, parle de « l'école vénitienne, dont il [Giorgione] a été le principal fondateur, quoiqu'on ait jusqu'ici

¹⁴⁴. Yriarte, 1878 b, p. 142. Sur Charles Yriarte, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

¹⁴⁵. Rouchette, 1959, p. 278. Voir également la vie des Bellini par Vasari : Vasari, 1550-1568 (1981-1989), t. 4, 1983, p. 159.

¹⁴⁶. Piles, 1715, p. 241.

¹⁴⁷. Coindet, 1849, t. 2, p. 78.

¹⁴⁸. Blanc, 1868, « Giovanni Bellini », p. 1.

¹⁴⁹. Molmenti, 1904, p. 23.

donné ce titre à Gian Bellini, qu'il a laissé loin derrière lui. »¹⁵⁰ La contestation de Giovanni Bellini comme initiateur de l'école vénitienne, se trouve encore sous la plume d'Albert Bournet en 1882, qui déclare que « La critique contemporaine reconnaît aujourd'hui Jean Bellin comme le vrai chef de l'école vénitienne. »¹⁵¹, mais proteste rapidement en affirmant que « Giorgione est le véritable fondateur de l'école vénitienne. »¹⁵² Ces deux auteurs sont avant tout des amateurs. Davesiès de Pontès est un marin reconverti dans l'administration française (il fut sous-préfet), collaborateur de la *Revue des Deux Mondes* et de la *Revue Universelle* dans les années 1830 à 1850, qui par ailleurs a publié ses écrits sur l'art. Albert Bournet est un médecin légiste passionné par l'Italie. Mais leur regard ne paraît pas si isolé, si l'on se souvient que Vasari perçoit en Giorgione un des trois artistes qui ont créé la « manière moderne » avec Léonard de Vinci et Corrège. C'est bien avec cette manière moderne que le divorce avec la « manière grecque » se trouve complètement accompli. Suivant cette idée, il n'est pas illogique de faire de Giorgione le premier peintre d'une école vénitienne totalement affranchie de ses héritages byzantins. Qu'il soit le premier véritable Vénitien ou qu'il procède de ses prédécesseurs du XVe siècle, Giorgione est perçu comme un peintre essentiel, qui libère complètement l'école vénitienne de ses vieux héritages médiévaux.

- **Décadence et chute de l'école**

Selon les historiens de l'art du XIXe siècle, bien que l'école vénitienne débute entre le XVe siècle et le début du XVIe siècle, elle est présentée comme en pleine décadence dès le début du XVIIe siècle. Dans son ouvrage sur *La peinture vénitienne* paru en 1904, Pompeo Molmenti explique que le « siècle d'or » (c'est-à-dire le XVIe siècle), est une « période pendant laquelle, sous les dehors de l'éclat et de la pompe, on découvre les premiers germes

¹⁵⁰. Davesiès de Pontès, 1867, p. 85. Lucien Davesiès de Pontès (1806-1859) entre dans la Marine en 1826. De retour en France, il est nommé sous-préfet. Il démissionne de sa fonction sous le second Empire. Davesiès de Pontès est un érudit dont les ambitions littéraires ne sont jamais démenties, malgré sa carrière officielle. Passionné par la Grèce, l'Orient, il publie ses impressions de voyage dans le *Journal des Débats*, *L'Artiste*, la *Revue des Deux Mondes*, ou encore la *Revue Universelle*. Après la fin de sa carrière de sous-préfet, il se consacre à l'étude et aux voyages. Il visite l'Italie. Nombreux de ses ouvrages d'érudition sont publiés après sa mort. Sur Lucien Davesiès de Pontès, voir: Jacob, 1865.

¹⁵¹. Bournet, 1882, p. 191.

¹⁵². *Ibid.*, p. 197.

de la décadence »¹⁵³. Les peintres de la décadence appartiennent à la génération qui suit la mort de Titien, Véronèse et Tintoret, respectivement en 1576, 1588 et 1594. Tout au long du XIXe siècle, les historiens s'entendent sur ce point. Landon déclare dans ses *Annales du musée royal* en 1823 que « Le grand goût introduit par Paul Véronèse et suivi par ses élèves fut méconnu des disciples de ces derniers. »¹⁵⁴ L'argument est répété en 1830 par August Wilhelm von Schlegel, pour qui après Véronèse, Palma Vecchio, Sebastiano del Piombo, Lorenzo Lotto, Pâris Bordone et Pordenone, la peinture vénitienne « dégénère et elle tombe dans le maniéré plus encore que les autres écoles »¹⁵⁵. En 1849, John Coindet fait débiter la décadence avec la mort de Titien en 1576¹⁵⁶, puis présente Palma Giovane comme ayant joué un rôle d'intermédiaire entre grande peinture et déclin : « Palma, le premier peintre de la décadence, ou le dernier de la grande école »¹⁵⁷. Pour Molmenti, dans sa *Peinture vénitienne* en 1904, « Les funérailles de Tintoret furent aussi celles de l'art vénitien. »¹⁵⁸ La décadence intervient tout de même plus ou moins tôt en fonction des auteurs. En 1902, Pierre Gusman, un peintre qui publie alors un petit ouvrage de vulgarisation sur la peinture vénitienne surprend, en datant la décadence de la seconde moitié du XVIIe siècle : « L'impulsion donnée se soutint encore jusqu'à la moitié du XVIIe siècle ; puis comme lassé de tant d'efforts, le génie vénitien sembla s'engourdir. »¹⁵⁹ Mais malgré ces quelques nuances, la rupture apportée par la décadence est d'une importance telle, que les peintres du XVIIe siècle sont négligés, voire oubliés, dans les études d'histoire de l'art. Les auteurs se concentrent alors sur les peintres du XVIIIe siècle dont la mort se confond avec celle de la République de Venise. Armand Baschet, journaliste amateur chargé de missions de recherches historiques à Venise par le ministère de l'Instruction sous le second Empire, signale ainsi dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1860, que « vers 1795 et 1796, à la veille de la chute déplorable de la plus durable des républiques, l'art [...] était au plus bas »¹⁶⁰. Puis Charles Blanc, dans son *École*

¹⁵³. Molmenti, 1904, p. 63.

¹⁵⁴. Landon, 1823-1835, t. 2, p. 31.

¹⁵⁵. Schlegel, 1830, p. 297.

¹⁵⁶. Coindet, 1849, t. 2, p. 156.

¹⁵⁷. *Ibid.*, p. 157.

¹⁵⁸. Molmenti, 1904, p. 105.

¹⁵⁹. Gusman, 1902, p. 8.

¹⁶⁰. Baschet, 1860 a, p. 282. Sur Armand Baschet, voir le paragraphe consacré à Charles Yriarte en Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

vénitienne en 1868, donne Canaletto et les Tiepolo père et fils, comme les derniers représentants de la peinture de Venise. Canaletto est présenté comme « un peintre qui fut à peu près le dernier représentant de la grande école »¹⁶¹. Puis Blanc ajoute : « L'école de Venise, comme toutes les autres, a fini, dans la personne des Tiepolo »¹⁶².

Cependant, si au XIXe siècle la République de Venise n'est plus, la ville existe toujours, et l'activité artistique n'y cesse pas totalement. Aussi paraît-il légitime de s'interroger sur le statut accordé aux artistes ayant exercé à Venise au XIXe siècle. Font-ils partie de l'école vénitienne ? Ce problème n'est que très peu abordé par les historiens de l'art du XIXe siècle. Mais il est sous-tendu par des questions relatives à des déterminismes nationaux et raciaux, et pour cela, sera abordé en deuxième partie, dans le chapitre consacré aux déterminismes naturels¹⁶³.

Les définitions géographiques et temporelles de l'école vénitienne montrent que de nombreuses nuances existent d'un historien de l'art à l'autre. Les données sont inconstantes, aussi est-il impossible d'établir une liste exhaustive et définitive des peintres qui appartiennent à l'école vénitienne. Certains peintres appartiennent malgré tout sans conteste à l'école vénitienne, et sont répertoriés comme tels dans la plupart des écrits d'histoire de l'art du XIXe siècle en France. Gentile Bellini (environ 1428-1507) trouve un suiveur en Carpaccio (environ 1560-1626). Giovanni Bellini est le maître de Giorgione (et de Titien). Pour le XVIe siècle, qui représente le plein épanouissement de l'école vénitienne, trois figures principales dominent : Titien (1490-1576), Véronèse (1528-1588) et Tintoret (1518-1594). S'ajoutent les suiveurs issus des familles respectives de ces artistes. Les autres peintres principalement cités sont, dans l'ordre chronologique de leur date de naissance : Palma Vecchio (environ 1480-1528) et son petit neveu Palma Giovane (1544-1628), Lorenzo Lotto (1480-1566), Pordenone (1483-1539), Sebastiano del Piombo (environ 1485-1557), Pâris Bordone (1495-1570), la famille des Bassano – Jacopo (1515-1592), Leandro (1557-1622), Gerolamo (1566-1621), Giovanni Battista (1553-1613) –, Alessandro Varotari dit le Padovanino (1588-1648), la pastelliste Rosalba Carriera (1675-1757), Piazzetta (1683-1754),

¹⁶¹. Blanc, 1868, « Antonio Canal (dit Canaletti) », p. 8.

¹⁶². *Ibid.*, « Les Tiepolo. Jean-Baptiste Tiepolo (1697-177) Jean-Dominique Tiepolo (1726-1777) », p. 15.

¹⁶³. Voir deuxième partie, chapitre 3 « Déterminismes naturels », B. « Nation, peuple et race ».

les *vedutisti* Canaletto (1697-1768), Francesco Guardi (1712-1793) et Bernardo Bellotto (1722-1780), Pietro Longhi (1701-1785), Giambattista Tiepolo (1696-1770) et son fils Giandomenico (1727-1804).

Malgré les fluctuations qui existent entre les historiens de l'art pour définir les frontières géographiques et temporelles de l'école, aucun ne renie l'unité de la peinture vénitienne. Cette homogénéité présumée authentifie la notion même d'école de peinture. Un passage du *Voyage en Italie* d'Hippolyte Taine représente bien l'opinion généralement admise sur ce sujet :

*Il y a des familles de plantes dont les espèces sont si voisines que les ressemblances y surpassent les différences : tels sont les peintres de Venise, [...]. Ce qui se dégage aux yeux, c'est le type général et commun ; les traits particuliers et personnels restent d'abord dans l'ombre. Ils ont travaillé ensemble et tour à tour au palais ducal ; mais, par la concordance involontaire de leurs talents, leurs peintures font un ensemble.*¹⁶⁴

Il s'agit donc pour les historiens de l'art de définir quelles qualités artistiques constituent l'école vénitienne et en garantissent la cohérence. Tout comme les définitions géographiques et chronologiques de l'école, la détermination des caractéristiques picturales vénitiennes est le fruit d'une tradition historiographique ancienne, inaugurée avec Vasari et cristallisée en France par les théories classiques et néoclassiques.

¹⁶⁴. Taine, 1866 (1990), p. 120. La métaphore biologique est ici intéressante, pour la parenté qu'elle instaure entre sciences naturelles et histoire de l'art. La tentative d'assimilation de l'histoire de l'art à une science dure, dont Taine est un des principaux acteurs, sera approfondie dans la deuxième partie.

Chapitre 2 : Un critère récurrent : l'école vénitienne comme contre-modèle à la référence classique

Giorgio Vasari publie ses *Vies* d'artiste une première fois en 1550, puis en 1568 dans une version corrigée et augmentée. Bien que cet auteur ne se réfère à aucune doctrine artistique précisément établie, il partage une conception de la peinture héritée de la Renaissance de la première moitié du XVI^e siècle pouvant être qualifiée de classique, puisqu'elle repose sur le dessin et la référence à l'antique. Il doit composer avec les écarts que constituent, par rapport à ce modèle, les audaces de la peinture maniériste contemporaine ou bien le coloris vénitien. Bien que très nuancé, le discours de Vasari fonde l'opposition entre la prépondérance des artistes florentins et romains, et l'originalité coloriste des artistes vénitiens¹⁶⁵. Il offre par là les bases d'une conception classique de l'art qui se diffuse dans l'Europe de la période moderne. En France, l'Académie royale de Peinture et de Sculpture est fondée en 1648. Celle-ci naît à la demande d'artistes désirent se dégager de la maîtrise, qui relègue l'activité picturale au rang de l'artisanat. Faisant suite aux Italiens du XVI^e siècle, les peintres français souhaitent bénéficier d'un statut semblable à celui des hommes de lettres, et pour cela faire reconnaître leur travail comme relevant de l'intellect. L'évolution de la condition de l'artiste, accomplie progressivement dans l'Italie renaissante et prônée notamment par Vasari, s'inscrit en France par un acte officiel, la fondation de l'Académie. Son rôle est à la fois de former les jeunes peintres et de propager une réflexion sur la peinture. Cette réflexion se manifeste concrètement dans les conférences de l'Académie qui se tiennent à partir de 1667 et consistent en une étude des œuvres de la collection royale. Dans les premières années de l'Académie, son secrétaire Charles Le Brun tente d'imposer une vision de l'art consubstantielle à un désir de légitimation intellectuelle. Celle-ci repose sur la pratique du dessin et la notion de Raison, conditions d'une création artistique fidèle à une érudition et à une morale élevées. Ces idées ne sont toutefois pas édictées de façon définitive et sont impliquées dans de nombreux débats, dont la fameuse querelle sur le coloris, qui voit s'opposer partisans du dessin et partisans de la couleur. La maîtrise du dessin par Raphaël apparaît comme un modèle de classicisme. Le coloris de Titien – et partant de l'ensemble des

¹⁶⁵. Sur Vasari et son discours sur l'art : Le Mollé, 1988 ; Rouchette, 1959. Ce second ouvrage n'est pas récent, mais constitue néanmoins une synthèse sur l'œuvre de Vasari, qui permet d'en avoir une vision globale.

Vénitiens – constitue quant à lui un modèle complémentaire, mais non moins estimé, d'autant plus que dès le début du XVIII^e siècle, les partisans du coloris prédominent au sein de l'Académie. Ce n'est que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle que les Académiciens reviennent aux préceptes classiques et s'y conforment avec de plus en plus de fidélité. C'est pourquoi, si le regard porté sur la peinture vénitienne au XIX^e siècle est en grande partie hérité des positions théoriques classiques héritées de Vasari et de la pensée classique du XVII^e siècle, il convient ici de prendre la mesure de cet héritage. Il s'agit tout d'abord d'examiner les thèmes rattachés à la notion de Raison – la transmission d'un message savant et édifiant – étant donné qu'ils constituent un point de départ servant de repoussoir à la définition de la peinture vénitienne. Mais il faut aussi signaler que la définition de l'école spécifique au XIX^e siècle comporte des écarts, relativement à la première pensée classique. D'un côté, le discours du XIX^e siècle s'enrichit d'idées nouvelles telles que celle de sentiment, qui a acquis une valeur remarquable avec le néoclassicisme. D'un autre côté, ce discours se radicalise vers une sévérité croissante à l'égard d'une peinture vénitienne opposée aux valeurs classiques, ignorant les nuances présentes au XVII^e siècle.

A. Les héritages théoriques

De Vasari au XVII^e siècle français, puis au néoclassicisme européen, la tradition classique est à replacer dans l'héritage d'une philosophie platonicienne diffusée plus ou moins précisément au cours des siècles, jetant sur l'art, comme l'explique Jacqueline Lichtenstein dans son ouvrage *La couleur éloquente, rhétorique et peinture à l'âge classique*, un « préjugé moral concernant le sensible, une attitude puritaine à l'égard des images, du plaisir et de la beauté, un désir de soumettre l'art aux exigences sévères de la vertu et aux nécessités austères de la vérité »¹⁶⁶. Jacqueline Lichtenstein explique la teneur de cette pensée platonicienne, qui condamne la peinture en général et la couleur en particulier. Il semble utile de rappeler cette démonstration, afin de mieux comprendre certains fondements théoriques de la définition des spécificités de l'école vénitienne.

¹⁶⁶. Lichtenstein, 1989 (1999), p. 66.

La philosophie de Platon, qui oppose un véto moral à ce qui produit un effet agréable si sa finalité est le seul plaisir, ne concerne pas directement la peinture, mais peut aisément y être appliquée¹⁶⁷. Jacqueline Lichtenstein explicite ainsi cet aspect du platonisme :

*toutes les activités qui ont en commun de recourir à des artifices pour feindre la vérité et teindre la nature, toutes les techniques de maquillage, de teinture et de peinture, c'est-à-dire l'ensemble des arts de l'ornement et de l'agrément, aussi bien ceux du corps que du décor, du visage que du vêtement, du discours que de l'image. Pour toute une tradition dont nous sommes encore aujourd'hui les héritiers, le fard sera désormais perçu comme l'indice d'une lacune originelle, le voile d'une laideur toujours pressentie sous la virtuosité des masques, le signe d'une imperfection que l'art chercherait à dissimuler. L'alliance bien-pensante du puritanisme moral et de l'austérité esthétique pourra ainsi se nouer dans l'antichambre du ressentiment où un vieux désir têtu et sournois d'identifier la fadeur et la beauté se délectera d'une certitude sans cesse réitérée : seul ce qui est insipide, inodore et incolore peut être dit vrai, beau et bien. Percevant toujours les plaisirs du simulacre comme source de leur exclusion absolue, tous les amants de la vérité et les défenseurs de la nature, à quelque époque qu'ils appartiennent, qu'ils soient philosophes ou orateurs, gens de lettres ou d'Église, peintres ou géomètres, décorateurs ou architectes, et quelles que soient leurs positions à l'égard du platonisme, sont en ce sens les héritiers d'une métaphysique dont le regard moral ne peut voir qu'un univers en noir et blanc, vidé de ses parures, lavé de ses fards, purifié de toutes les drogues et offusquent l'esprit et enivrent les sens.*¹⁶⁸

Comme toute pratique correspondant à l'ornement, les moyens de la peinture induisent une tromperie. Cette tromperie ou dissimulation, a ceci de répréhensible qu'elle détourne les valeurs d'ordre moral ou savant que sont le « bien », la « vérité », le « vrai » ou encore l'« esprit ». La peinture comme lieu de tromperie peut toutefois être sauvée en partie par sa valeur mimétique, qui permet de la renvoyer à la référence d'une vérité¹⁶⁹. Mais même dans le cadre de la mimesis, les couleurs en elles-mêmes ne sont porteuses d'aucune ressemblance et confèrent au tableau son pouvoir de séduction. Elles procurent donc un plaisir considéré comme illégitime¹⁷⁰. Face à cette conception platonicienne, une entente de l'art inspirée

¹⁶⁷. *Ibid.*, p. 50 : « Certes, Platon ne condamne pas comme laides toutes les pratiques visant à l'agréable mais seulement celles qui le font sans se soucier du meilleur et qui donc n'ont d'autre finalité que le plaisir lui-même. »

¹⁶⁸. *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁶⁹. *Ibid.*, p. 50-58.

¹⁷⁰. *Ibid.*, p. 60.

d'Aristote ne permet pas d'accorder un statut meilleur au coloris, dont la matérialité dérange fondamentalement. Les couleurs non ordonnées par le dessin, demeurent une matière informe renvoyant à la chair dans ce qu'elle a de primitif¹⁷¹. Une telle désapprobation morale des pouvoirs du sensible – réunis en ce qui concerne la peinture dans des virtuosités chatoyantes ou des jeux d'empâtements – connaît une fortune remarquable qui s'inscrit au cours des siècles dans un certain sens commun chez les théoriciens de l'art, et pas seulement chez ceux qui se revendiquent du platonisme.

Au XVI^e siècle, Vasari perçoit dans le dessin l'élément essentiel de l'art. Les milieux artistiques du XVII^e siècle en France, ne cesse de débattre de la place de la couleur, ainsi que le traduisent les conférences de l'Académie dans la seconde moitié du siècle. Dans ce contexte, les plus fervents défenseurs de l'art pensé par des artistes comme Le Brun, basent leur conception sur la notion de Raison, puisque le Beau doit pouvoir être évalué de façon rationnelle, selon un certain nombre de formules objectives. Or la Raison, définie dans le dictionnaire de Furetière comme la « première puissance de l'âme, qui discerne le bien du mal, le vrai d'avec le faux »¹⁷², investit également le Beau d'une portée morale : n'est beau que ce qui est vrai et bon. Or, le Vrai, selon les cartésiens, ne se situe pas dans les apparences sensibles, mais dans une réalité véritable, idéale, qu'il convient d'atteindre au-delà de la multiplicité du contingent. Le dessin, écrit « dessein » au XVII^e siècle, est la technique qui permet d'idéaliser la forme, c'est-à-dire de l'appréhender dans ce qu'elle a d'essentiel. Il est donc ce qui garantit le rapport à une vérité de la représentation, non pas contenue dans l'efficacité de l'imitation, mais dans la fidélité au sujet et aux exigences éducatives dont l'œuvre est investie¹⁷³. En outre par son orthographe même, le « dessein » est la métaphore de l'intention qui implique une conception intellectuelle de la part du peintre. Ainsi conçu, l'art est le lieu d'une connaissance, acquise par l'artiste puis mise en œuvre pour instruire le spectateur en retour. Hors de ce cadre, la couleur et la lumière sont conçues comme des effets accidentels et aléatoires de l'observation de la nature, donc comme issues d'une pratique et non d'un ensemble de règles. À l'égard du coloris se retrouvent donc les accusations déjà

¹⁷¹. *Ibid.*, p. 65-72 sur la philosophie d'Aristote, p. 72-73 sur la question de la couleur comme matière informe en particulier.

¹⁷². Furetière, 1690, t. 3 P-Z, non paginé. Citation faite par Beck, 1984 (1994), p. 47.

¹⁷³. Lichtenstein, 1989 (1999), p. 189.

présentes dans les idées issues du platonisme. En 1672, à l'Académie Royale, Charles Le Brun rappelle la nature nécessairement matérielle et anti-mimétique du coloris :

l'on peut dire que la couleur dépend tout à fait de la matière, et par conséquent qu'elle est moins noble que le dessein, qui ne relève que de l'esprit.

*On peut encore ajouter à cela que la couleur dépend du dessein, parce qu'il lui est impossible de représenter ni figurer quoi que ce soit, si ce n'est par l'ordonnance du dessein.*¹⁷⁴

En 1667, Nicolas Mignard parle ainsi de Titien : « Titien n'avait jamais pensé en travaillant à ses ouvrages qu'à leur donner de la beauté et à les farder, pour ainsi dire, par l'éclat des couleurs, et non pas à représenter régulièrement les objets comme ils sont »¹⁷⁵. En 1670, Louis de Boulongne affirme que le coloris est la partie de la peinture « qui trompe et attire agréablement les yeux »¹⁷⁶. Pour les esprits classiques du XVIIe siècle, la couleur ne peut pas, à elle seule, remplir l'impératif intellectuel et moral que contient le dessin. Cependant, la pratique coloriste n'est pas radicalement condamnée pour autant.

Ces positions théoriques sont cependant loin de faire l'unanimité dans le dernier tiers du XVIIe siècle. La querelle sur le coloris, qui oppose partisans du dessin et partisans du coloris à cette époque, aboutit au début du XVIIIe siècle à la victoire, au sein de l'Académie, des disciples de la couleur. Dans les débats qui se tissent alors, les Vénitiens occupent une place importante, avant que Roger de Piles ne mette plus exclusivement en avant la personnalité de Rubens pour défendre le coloris. Le rôle que la peinture vénitienne tient dans la querelle est analysé par Milovan Stanic, dans un essai intitulé « 'Aimer Rome et Paris comme Anvers et Venise' ? La peinture vénitienne dans la querelle du coloris au XVIIe siècle », paru dans les actes du colloque tenu en 2006 sur les relations entre Venise et Paris entre 1500 et 1700¹⁷⁷. Ce qu'il importe de relever, c'est la réflexion que mène Roger de Piles pour légitimer l'usage de la couleur. Dans son *Dialogue sur le coloris* qui paraît en 1673, il s'applique à élaborer une

¹⁷⁴. Conférence du 9 janvier 1672, manuscrit de Charles Le Brun, conservé, in Anonyme, 1648-1681 [2006], p. 450.

¹⁷⁵. Conférence du 3 septembre 1667, Nicolas Mignard : *La Grande Sainte Famille* de Raphaël, manuscrit perdu, relecture le 2 avril 1735 par Dubois, in Anonyme, 1648-1681 [2006], p. 142.

¹⁷⁶. Conférence du 12 avril 1670, Louis de Boulongne : *La Vierge au Lapin* de Titien. Manuscrit conservé, in Anonyme, 1648-1681 [2006], p. 363.

¹⁷⁷. Milovan Stanic, « 'Aimer Rome et Paris comme Anvers et Venise' ? La peinture vénitienne dans la querelle du coloris au XVIIe siècle », p. 177-191, in ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES, 2011.

théorie fondée sur la philosophie d'Aristote, dans laquelle la couleur est définie comme l'essence de la peinture, le dessin apparaissant comme un état inférieur et inachevé¹⁷⁸. S'appuyant sur des œuvres de Titien, Piles démontre que la peinture vénitienne est loin d'être de l'ordre de l'« attirance superficielle pour les beautés du fard »¹⁷⁹. La pensée classique n'est donc pas totalement impérieuse à la fin du XVIIe siècle, d'autant plus que la position des peintres et théoriciens partisans du dessin et du classicisme admet une certaine souplesse. La division entre couleur et dessin n'est jamais remise en cause, mais ces deux qualités peuvent être montrées comme également importantes dans l'art de peindre. Cette position se trouve chez Le Brun, lorsqu'il intervient suite à une conférence de Philippe de Champaigne sur la *Mise au tombeau* de Titien en 1667, en déclarant « que comme le Titien n'avait pas également possédé toutes les parties de la peinture, il fallait s'arrêter à celles où il avait excellé »¹⁸⁰. La couleur est considérée comme une qualité d'exécution majeure, dont la valeur est complémentaire de celle du dessin. Cet avis est même embrassé par Félibien dans ses *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* :

Mais, dit Pymandre, si avec la beauté de ses couleurs [Titien] [...] eût encore possédé les autres talens qu'avoit Raphaël, ses Tableaux n'eussent-ils pas été plus accomplis ?

*Et si Raphaël, répliquai-je, eût aussi possédé le coloris du Titien, il eût encore été plus parfait dans son art. Mais pourquoi, de grace, trouve-t-on à redire que le Titien n'ait pas excellé dans toutes les parties d'un art si difficile ? Il en a eu sa part, Raphaël la sienne, & ainsi tous les autres Peintres. Le Titien n'a pas eu une des moindres, puisque c'est la plus agréable, & qu'elle est si difficile à aquérir, qu'on ne voit point d'autres Peintres, qui ayent pû comme lui faire paroître dans la Peinture ce charme que l'on admire dans ses ouvrages.*¹⁸¹

L'importance des théories classiques ne doit pas occulter les variations, ni l'importance des théories coloristes. Cependant, l'accent a été mis ici sur les idées classiques, car le XIXe siècle en occultera en grande partie les nuances, opérant une sorte de retour vers des préceptes plus purs.

¹⁷⁸. *Ibid.*, p. 185.

¹⁷⁹. *Ibid.*, p. 179.

¹⁸⁰. Conférence du 4 juin 1667, Philippe de Champaigne : *La Mise au tombeau* (illustration 34) de Titien. Manuscrit perdu, mais relecture en 1763 par Cochin et publié depuis Félibien, in Anonyme, 1648-1681 [2006], p. 125. La première personne ayant émis un commentaire à la suite de cette conférence n'est pas nommée, mais il s'agit sûrement de Le Brun que sa fonction de secrétaire autorise à prendre la parole en premier.

¹⁸¹. Félibien, 1706, t. 3, p. 60.

Si la notion de Raison est considérée comme caractéristique de la pensée classique, elle conserve sa valeur par la suite. De fait, le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Larousse en donne une définition héritée de celle donnée par Furetière dans son *Dictionnaire* en 1690. Où ce dernier voyait dans la Raison ce qui « discerne le bien du mal, le vrai d’avec le faux », le Larousse la présente comme la « Faculté au moyen de laquelle l’homme peut connaître et juger »¹⁸², et plus généralement comme une « faculté intellectuelle » et un « art de raisonner »¹⁸³. Utilisée dans un discours sur la peinture, une telle notion consacre bien la tradition classique au XIXe siècle, puisqu’elle continue de signifier l’art comme le lieu d’une connaissance et d’un jugement éthique.

B. La peinture vénitienne définie par défaut

Dans son *Abrégé de la vie des peintres*, Roger de Piles déclare qu’au XVe siècle « la vivacité des Couleurs [...] faisait [...] le plus grand mérite des Peintres Vénitiens »¹⁸⁴, puis revient sur le sujet à propos de chaque artiste dont il fait la biographie. Il fait ainsi ressortir le « degré suprême »¹⁸⁵ des couleurs de Giorgione ou encore le « merveilleux »¹⁸⁶ de celles de Titien. Il s’agit là d’éloges, qui vont dans le sens des commentaires présentant la couleur de Titien comme une contrepartie du dessin de Raphaël. Au XIXe siècle, perçue comme le signe d’une volonté première de plaire au regard, la tradition coloriste vénitienne cesse d’être louée comme une qualité positive et quitte sa fonction de complément de la peinture classique pour en devenir la négation. La virtuosité coloriste existe d’abord dans le rapport qu’elle entretient avec les critères de jugement artistiques classiques. Elle est alors comprise comme la conséquence d’une originelle « incorrection dans le dessin »¹⁸⁷, et plus généralement comme une violation des règles de la Raison. Ce dernier terme habituellement rattaché à la pensée du XVIIe siècle, est utilisé plus d’une fois pour désigner la peinture vénitienne : John Coindet

¹⁸². Larousse, 1866-1877, t. 9, p. 649.

¹⁸³. *Ibid.*, p. 650.

¹⁸⁴. Piles, 1715, p. 244.

¹⁸⁵. *Ibid.*, p. 249.

¹⁸⁶. *Ibid.*, p. 257.

¹⁸⁷. Caraffe, Jal, Lavallée, 1804-1828, t. 6, 1809, p. 38.

affirme que l'œuvre de Véronèse « ne satisfait pas la raison »¹⁸⁸, et Charles Blanc déclare qu'« On ne la voit jamais dirigée par la sage et froide raison »¹⁸⁹. Jugée à l'aune de caractéristiques auxquelles elle ne saurait correspondre, la peinture vénitienne est le plus souvent nommée par ce qu'elle n'est pas. Elle est avant tout perçue comme la marque de cette « lacune originelle » dont parle Jacqueline Lichtenstein¹⁹⁰, c'est-à-dire comme un manquement perpétuel aux implications intellectuelles et morales qui constituent l'art. La définition de chaque caractéristique picturale vénitienne vient contredire une qualité artistique classique majeure. Au sein de ce discours ressortent alors certaines idées déjà présentes chez Vasari, mais qui, détachées de leur source première, sont généralisées et assimilées dans la tradition historiographique du XIXe siècle.

- **L'incorrection du dessin, la négation de l'idéal et du modèle antique**

La peinture vénitienne est vue comme le lieu d'un irrespect des règles classiques que sont la maîtrise du dessin, l'idéalisation et la référence à l'antique. Les remarques sur ce sujet sont principalement présentes dans les publications des premières décennies du XIXe siècle, vraisemblablement favorisées par le fait que les préceptes artistiques néoclassiques sont encore prégnants à cette époque. C'est ainsi que sous le Premier Empire, dans l'ouvrage consacré au Musée Napoléon et rédigé entre autres par un de ses membres importants, le conservateur Joseph Lavallée, sont signalées tout d'abord une « incorrection dans le dessin »¹⁹¹ de Titien, ainsi que « quelques incorrections de dessin » dans *Mars et Vénus couronnés par la Victoire* de Pâris Bordone¹⁹². Lavallée note aussi dans ce même tableau de Bordone, que « les deux figures principales de ce tableau n'ont rien de ce beau idéal dont usent les peintres pour représenter les Divinités. »¹⁹³ Mais loin d'être réservé à ces deux peintres pris isolément, l'auteur étend son jugement à l'ensemble de l'école vénitienne :

¹⁸⁸. Coindet, 1849, t. 2, p. 141.

¹⁸⁹. Blanc, 1868, « Introduction », p. 4.

¹⁹⁰. Lichtenstein, 1989 (1999), p. 50-51. Voir citation en A.

¹⁹¹. Caraffe, Jal, Lavallée, 1804-1828, t. 6, 1809, 38.

¹⁹². *Ibid.*, t. 9, 1813, p. 5. Nous n'avons pas retrouvé le tableau de Pâris Bordone dont il est question.

¹⁹³. *Ibid.*

« l'école vénitienne s'est toujours peu occupée de l'antique »¹⁹⁴. Charles Paul Landon précise à propos d'Alexandre Véronèse dans ses *Annales du Musée* (Napoléon) en 1806, que son « dessin a quelque chose de barbare »¹⁹⁵. En 1830, August Wilhelm von Schlegel réitère l'argument de l'absence du modèle antique dans ses *Leçons sur l'histoire et la théorie des Beaux-Arts*, en déclarant que l'école de Venise « sembla répudier les modèles antiques du beau idéal »¹⁹⁶. Le dessin, l'idéalisation des formes, la référence à une esthétique antique, impliquent de faire des choix dans les modes de représentation, afin d'atteindre le Beau, qui ne se manifeste pas dans la nature imparfaite. Or, lorsqu'il s'agit de donner une définition positive de la peinture de Venise, c'est son réalisme qui ressort, résultat de cette observation brute et non choisie de la nature. Un ouvrage sur le Musée Royal sous la Restauration explique que les Vénitiens ont figuré leurs sujets selon le modèle de la « nature ordinaire »¹⁹⁷. En 1860 encore, dans *De l'art chrétien*, l'historien Alexis François Rio précise que le peintre Jacopo Bassano « prenait ses modèles au hasard, dans la vie commune, sans distinction de types ni de costumes »¹⁹⁸. Ce point de vue, qui cantonne les Vénitiens dans la reproduction de la nature et l'ignorance de l'antiquité, est un des fondements de la caractérisation de la peinture vénitienne. Depuis Vasari, il s'agit de ce qui la définit fondamentalement. Selon l'historien des *Vies*, il n'aurait pu en être autrement, puisque n'ayant pas d'exemples antiques sous les yeux, les Vénitiens se sont par conséquent tournés vers l'étude de la nature : « À cette époque, Gian Bellini et les autres peintres de Venise, faute d'étudier l'antique, travaillaient beaucoup, et même exclusivement, d'après nature, dans tout ce qu'ils faisaient mais dans un style sec, cru et laborieux »¹⁹⁹. Mais le réalisme de la représentation ne réside pas uniquement

¹⁹⁴. *Ibid.*, t. 9, 114^{ème} livraison, p. 5.

¹⁹⁵. Landon, 1801-1810, t. 6, 1806, p. 32.

¹⁹⁶. Schlegel, 1830, p. 297.

¹⁹⁷. Laurent, Clarac, Guizot, Visconti, 1816-1818, t. I, non paginé. La remarque concerne plus spécialement la peinture de Jacopo Bassano.

¹⁹⁸. Rio, 1861-1867 (1874), t. 4, p. 231. L'édition d'un premier travail intitulé *De la poésie chrétienne* date de 1836. Rio réédite ce texte, mais très largement revu et augmenté dans les quatre tomes intitulés *De l'art chrétien* entre 1861 et 1867. Nous utilisons ici l'édition de 1874. Le texte y est inchangé par rapport à l'édition de 1861-1867.

¹⁹⁹. Vasari, 1550-1568 (1981-1989), t. 10, 1986, p. 20. Ce passage est également signalé par Jean Rouchette, mais avec une traduction plus ancienne : « Les peintres de ce pays n'avaient pas la commodité d'étudier les choses antiques. Ils étaient obligés de dessiner exclusivement d'après nature » (Rouchette, 1959, p. 397). La traduction donnée par Leclenché dans l'édition des *Vies* de 1839-1842, est la suivante : « Comme Gian Bellini et les autres peintres vénitiens de cette époque, faute d'avoir étudié l'antique, avaient puisé dans l'imitation minutieuse de la nature un style plein de crudité et de sécheresse, Titien adopta ces errements » (Vasari, 1568 (1841-1842), t. 9, p. 199).

dans l'observation stricte d'une certaine réalité visuelle. Encore faut-il que l'illusion soit donnée par une technique picturale appropriée.

- **La fresque délaissée au profit de la peinture à l'huile**

Le réalisme est perçu comme une conséquence de l'usage de la peinture à l'huile, introduite relativement tôt à Venise et considérée comme venant à l'encontre de la sobriété de la fresque, caractéristique de la Renaissance florentine et romaine. Charles Blanc développe le sujet dans son *Histoire de la Renaissance artistique en Italie*, publication posthume de 1889. Il oppose fresque et huile en passant par la comparaison entre école florentine et école vénitienne :

*Aussi l'école florentine, qui s'est plue (sic) aux limpidités de la fresque ou aux clartés de la détrempe, est-elle restée supérieure à l'école vénitienne qui a recherché les saveurs de la peinture à l'huile. L'une a été expressive, élégante et fière, l'autre a été somptueuse, sensuelle et brillante. Venise a plus de charme, Florence a plus de style. Si l'on prend pour type de l'école florentine Michel-Ange, et pour type de l'école vénitienne Paul Véronèse, on sentira tout de suite la différence qui existe entre la pompe et la grandeur, entre la profondeur de la pensée et la magnificence du décor, entre le peintre qui a le merveilleux talent de séduire et l'artiste qui a eu le pouvoir souverain de s'imposer.*²⁰⁰

Le procédé lointainement hérité de Vasari, consistant à opposer la peinture de Venise avec celle de Florence, considérée comme l'exemple classique par excellence, illustre bien le fait que l'école vénitienne est avant tout définie dans le rapport qu'elle entretient avec une tradition classique ayant valeur de modèle. À chaque qualité typiquement florentine correspond une qualité vénitienne inverse. Une opposition est faite soit entre Venise et Florence, soit entre Venise et Rome, soit entre Venise et Florence-Rome considérées conjointement. Elle est omniprésente dans le discours des historiens de l'art du XIXe siècle, apparaissant comme un moyen d'assurer constamment la recevabilité de la particularité artistique vénitienne par rapport aux principaux autres centres artistiques d'Italie. Dans le cas de l'opposition entre fresque et huile, il s'agit de montrer comment, tandis que la fresque rend

²⁰⁰. Blanc, 1889, t. 2, p. 69.

des surfaces mates, l'huile permet le rendu des chairs et des matières, provoquant nécessairement le primat de la sensation. Charles Blanc explique ainsi que :

*la peinture à l'huile a plutôt amoindri que perfectionné l'art de peindre, elle l'a matérialisé en lui offrant des moyens de rendre la variété infinie des substances, d'imiter plus fidèlement les phénomènes de la nature, les effets de la lumière sur les corps et en général tout ce qui tombe sous l'empire des sens, et qu'ainsi elle a eu pour résultat final de faire un art d'imitation de ce qui était autrefois un art d'expression.*²⁰¹

Maurice Hamel, professeur dans l'enseignement secondaire, qui publie une riche monographie sur Titien en 1902, ne dit pas autre chose : « Dès qu'elle eut une école originale, cette école se distingua des autres par son réalisme poétique et, pour rendre la sensation joyeuse de la vie, renonça vite aux sévérités de la fresque. »²⁰²

L'ensemble des manquements aux préceptes et techniques classiques concourt ainsi à la création d'une peinture avant tout réaliste et sensuelle. Alors que le dessin, l'idéal, la référence à l'antique garantissent l'art comme objet de connaissance, comme lieu d'un certain message didactique, le réalisme et le sensualisme compromettent ces valeurs.

- **L'absence de signification**

Les historiens de l'art insistent avec récurrence sur l'insignifiance de la peinture vénitienne comme un des effets de sa sensualité. C'est ainsi qu'Hippolyte Taine décrit l'impression produite par les œuvres de l'école vénitienne, dans son *Voyage en Italie* paru en 1866 : « Devant leurs tableaux on n'a pas envie d'analyser et de raisonner ; si on le fait, c'est par force. Les yeux jouissent, voilà tout »²⁰³. Charles Blanc définit encore l'école vénitienne dans sa publication éponyme en 1868 :

²⁰¹. Blanc, 1889, t. 2, p. 68.

²⁰². Hamel, 1902, p. 16. Nous ne disposons d'aucune donnée biographique sur Maurice Hamel (1855-19??). Seules deux publications sont connues : *Titien* en 1902, puis *Albert Dürer* en 1904 (Paris, Librairie de l'art ancien et moderne) ;

²⁰³. Taine, 1866 (1990), p. 89.

*Ainsi, quel que soit le point de vue auquel on envisage l'École vénitienne, cette École, dans son ensemble, nous apparaît comme essentiellement pittoresque ; je veux dire qu'elle est préoccupée de l'impression optique beaucoup plus que de l'expression morale ; je veux dire qu'elle recherche avant tout la couleur et l'effet ; qu'elle est, en un mot, extérieure et décorative.*²⁰⁴

Jusqu'à une date avancée du début du XXe siècle, la peinture vénitienne reste surtout caractérisée par son absence de sens. Ainsi le journaliste et critique d'art Arsène Alexandre, dans un ouvrage sur Venise paru en 1897, voit qu'« Une école qui s'annonce ainsi, sera évidemment éprise de l'éclat des images, du charme matériel des figures, plutôt que d'une signification philosophique ou littéraire. »²⁰⁵

Ces considérations sur un manquement aux règles classiques marqué par un réalisme qui met en relief l'aspect sensuel des objets, est sous-tendu par un jugement moral. Non seulement une peinture qui n'offre rien de plus que des sensations agréables est répréhensible. Mais encore, dans la mesure où le Beau idéal garantit la vérité par la représentation de l'idée, la vraisemblance de la représentation, lieu d'expression du vulgaire et de l'aléatoire, apparaît comme mensongère, donc moralement condamnable. Cette conception, déjà existante au XVIIe siècle, comme l'explique Jacqueline Lichtenstein, est loin d'être obsolète au XIXe siècle. En témoigne un passage de *l'Histoire de l'art pendant la Renaissance* d'Eugène Müntz, non consacré à la peinture vénitienne en particulier, mais à la peinture réaliste en général :

le REALISME ou le NATURALISME, [...], considéré comme un but, non comme un moyen, manque de raison d'être. [...] Prêcher le réalisme à outrance, c'est admettre [...] qu'il n'y a ni vrai ni faux, ni bien ni mal, que non seulement l'absolu ou l'idéal n'existe pas, mais que notre esprit ne doit même pas les concevoir ; en un mot, renoncer au culte de la beauté où à la recherche du caractère, c'est aussi renoncer au culte de la justice, au culte de la science, à tout ce qui suppose un effort critique. Le système qui consiste à tenir compte des imperfections de la nature humaine, et à ériger ces imperfections en lois, aboutit donc fatalement à la proscription

²⁰⁴. Blanc, 1868, « Introduction », p. 12.

²⁰⁵. Alexandre, s. d. [1897], p. 324.

*de l'art, aussi bien qu'à la proscription de la morale, de la poésie, toutes si intimement liées les unes aux autres.*²⁰⁶

Ce commentaire est d'autant plus remarquable que Müntz publie cet ouvrage en trois volumes entre 1889 et 1895. Ce passage montre bien l'importance de l'héritage classique dans le jugement porté sur les incidences intellectuelles et morales que contient le traitement formel de la peinture.

- **L'irrationalité**

Jusqu'ici, ce sont les procédés et la picturalité même de la peinture vénitienne, qui constituent une faute artistique et morale à l'encontre des valeurs classiques. Mais la négation de ces préceptes ne réside pas uniquement dans la forme des œuvres. Elle se révèle également à l'œuvre dans des sujets qui contredisent les exigences de rationalité et de morale de la pensée classique. Nombreux tableaux vénitiens présentent un sujet qui demeure inintelligible au spectateur. Vasari lui-même s'est déjà trouvé désemparé devant les fresques peintes par Giorgione devant le Fondaco dei Tedeschi (**illustration 15**), cherchant en vain quel sujet pouvait y figurer :

*Ses scènes ne sont pas agencées dans une suite logique et ne représentent pas l'histoire d'un personnage illustre de l'Antiquité ou des temps modernes. Je n'ai jamais compris cette œuvre ni trouvé quelqu'un capable de me l'expliquer. Il y a un homme par-ci, une femme par-là en des attitudes différentes ; l'un a près de lui une tête de lion, l'autre un ange en guise de Cupidon ; on ne peut savoir ce que c'est.*²⁰⁷

Dans le discours du XIXe siècle, l'interprétation de la peinture de Giorgione reste très hasardeuse. Le *Concert Champêtre* (**illustration 14**) notamment, tableau alors attribué à Giorgione dans lequel la représentation de femmes nues en compagnie d'hommes vêtus dans un paysage de campagne, présente un sujet qui demeure obscur. Dans la notice sur Giorgione que le critique et historien de l'art Paul Mantz écrit pour le volume de *l'École vénitienne* par ailleurs rédigé par Charles Blanc, le tableau suscite un commentaire aussi bref qu'éloquent :

²⁰⁶. Müntz, 1889-1895, t. 2, p. 139-140.

²⁰⁷. Vasari, 1550-1568 (1981-1989), t. 5, 1983, p. 62.

« quelle absence de sujet ! »²⁰⁸ Dans *Amsterdam et Venise* paru en 1876, l'historien de l'art Henry Havard, qui sera par la suite inspecteur des Beaux-Arts, considère encore Giorgione comme « Vénitien par le décousu de ses compositions et l'incohérente ordonnance de ses scènes »²⁰⁹. Il faut remarquer ici que cette phrase est construite selon un moyen qui consiste, en partant d'un commentaire réservé à un artiste spécifique, à gommer sa particularité pour en faire une des qualités de l'école dans son entier. Ce procédé est fréquent dans le discours de l'histoire de l'art vénitien – des exemples similaires seront relevés par la suite. Il permet de tirer des généralités à partir de remarques isolées, grâce à l'idée de cohérence temporelle et spatiale que fournit la conception d'école de peinture. Le passage de Vasari cité au début de ce paragraphe constitue-t-il une origine au discours du XIXe siècle qui souligne l'hermétisme de la peinture de Giorgione, et plus largement de la peinture vénitienne? Il est difficile de répondre affirmativement à cette question. En effet, concernant l'obscurité des œuvres de Giorgione, aucune référence explicite à Vasari n'apparaît dans les ouvrages du XIXe siècle étudiés ici. Toutefois, il ne paraît pas totalement invraisemblable que l'historien renaissant constitue en l'occurrence une source. D'une part, les auteurs du XIXe siècle citent souvent leur célèbre prédécesseur, montrant que celui-ci demeure très utilisé dans les études sur l'art. D'autre part, lorsqu'il s'agit de signifier l'inintelligibilité de la peinture vénitienne, les historiens de l'art développent un vocabulaire très proche de celui initialement utilisé par l'auteur des *Vies*.

²⁰⁸. Blanc, 1868, « Giorgione », p. 4. La notice sur Giorgione est la seule à ne pas être rédigée par Charles Blanc lui-même mais par Paul Mantz, comme l'indique Claire Barbillon dans son étude « De Paris à Venise, notes au crayon de Charles Blanc », dans Barbillon, Toscano, 2006, p. 174. Le *Concert champêtre* est attribué à Giorgione au XIXe siècle. Paul Mantz (1821-1895) tout d'abord critique d'art, s'intéresse de plus en plus à l'histoire de l'art au cours de sa vie. Dans les années 1840 et 1850, il est critique dans des revues comme *L'Artiste*, dont il est le rédacteur en chef, avec Paul Molitourne entre 1849 et 1852. En 1859, il entre à la *Gazette des Beaux-Arts*. En 1881-1882, Paul Mantz est directeur de l'administration des Beaux-Arts. Dès sa jeunesse, Mantz se lie avec Charles Blanc, Théophile Thoré, Philippe de Chennevières. Ce dernier le pousse à orienter ses études vers l'histoire de l'art. En 1851, Paul Mantz fonde les *Archives de l'art français*, qui vise à révéler la richesse de la production artistique en France dans le passé, et qui, par un dépouillement systématique des archives, doit démontrer la rigueur de l'érudition française. Dans la *Gazette des Beaux-Arts*, en plus de ses articles rattachés à la critique d'art contemporain, Mantz rédige des biographies d'artistes anciens, étudie des collections privées et publie des comptes rendus d'expositions rétrospectives. Il participe à l'*Histoire des peintres de toutes les écoles* de Charles Blanc. Sa contribution est notable dans les volumes sur l'école flamande, sur l'école espagnole, sur l'école florentine, et sur l'école vénitienne dont il est question ici. Il publie quelques ouvrages sur la Renaissance italienne : *Les chefs d'œuvre de la peinture italienne* en 1870, et *L'œuvre et la vie de Michel-Ange, dessinateur, sculpteur, peintre, architecte et poète* en 1876. Paul Mantz appartient à ce cercle d'auteurs qui donnent à l'histoire de l'art un légitimité savante, du fait de leur méthode de dépouillement rigoureux des sources et archives. Sur Paul Mantz, voir Frédéric Elsig, « Paul Mantz », notice du *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site internet de l'INHA.

²⁰⁹. Havard, 1876, p. 560. Sur Henry Havard, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

Le discours se cristallise ainsi de façon remarquable autour de la notion de bizarrerie, présente autant dans les ouvrages explicatifs sur le Musée Napoléon sous l'Empire puis Musée Royal sous la Restauration, que dans la seconde moitié du siècle, spécialement dans les écrits de Charles Blanc. Dans la *Galerie du Musée Napoléon*, Lavallée voit de la « bizarreries (sic) » dans les *Noces de Cana* (**illustration 40**) de Véronèse²¹⁰. Dans ses *Annales du Musée Royal* de 1823-1832, Landon relève chez Tintoret « la bizarrerie [...] et les inconvenances qui déparent quelquefois ses plus belles productions »²¹¹, et perçoit dans un *Saint Sébastien* de Giorgione une « composition [...] singulièrement bizarre »²¹². Dans son *École vénitienne*, Charles Blanc qualifie de « composition décousue et bizarre »²¹³ une *Vierge avec Saint Jérôme, Sainte Justine et Saint François* (**illustration 41**) de Véronèse conservée à l'Académie, et parle même de « bizarreries monstrueuses »²¹⁴ sortant du pinceau de Giambattista Tiepolo. Il semble intéressant de rattacher à la notion récurrente de bizarrerie, l'emploi plus ponctuel de quelques termes connotatifs qui suggèrent l'irrationalité de la peinture vénitienne à des degrés divers. Ainsi, pour Hippolyte Taine, les peintures de Tintoret au Palais Ducal renvoient à des visions oniriques :

*une douzaine de peintures mythologiques et d'allégories par Tintoret ou Véronèse, d'un tel éclat, d'une séduction si enivrante, qu'un voile tombe des yeux, qu'on découvre un monde inconnu, un paradis de délices situé au-delà de toute imagination et de tout rêve.*²¹⁵

Charles Blanc, quant à lui, note « l'absurdité de la conception » qui distingue la *Famille de Darius* (**illustration 42**) de Véronèse²¹⁶, ainsi que le caractère « insensé » des *Noces de Cana* du même peintre²¹⁷. Mais comme si suggérer une certaine incohérence ne suffisait pas, Blanc nomme encore le travail de Véronèse à l'aide d'un vocabulaire évoquant le merveilleux. Aussi s'exclame-t-il devant la *Vierge avec Saint Jérôme, Sainte Justine et Saint François* de

²¹⁰. Caraffe, Jal, Lavallée, 1804-1828, t. 9, 1813, p. 2.

²¹¹. Landon, 1823-1832, t. 8, p. 7.

²¹². *Ibid.*, t. 4, p. 47.

²¹³. Blanc, 1868, « Véronèse », p. 19.

²¹⁴. *Ibid.*, « Tiepolo », p. 6.

²¹⁵. Taine, 1866 (1990), p. 124.

²¹⁶. Blanc, 1868, « Véronèse », p. 10.

²¹⁷. *Ibid.*, « Véronèse », p. 14.

Véronèse : « quel enchantement inexplicable ! quelle irrésistible magie ! »²¹⁸ Dans son ouvrage publié en 1874 sur *La vie privée d'un patricien au XVIe siècle*, Charles Yriarte reconnaît encore dans l'école vénitienne quelque chose de résolument fantastique. Il voit les Vénitiens comme privilégiant « des sujets où ils associent le surnaturel à la réalité. »²¹⁹. Cette terminologie qui met en avant bizarrerie et surnaturel, paraît d'autant plus remarquable, qu'il s'agit de thèmes antérieurement manipulés par Vasari. Roland Le Mollé, dans un ouvrage de 1988 sur le vocabulaire des *Vies*, examine la récurrence du terme « bizzarro »²²⁰. En fonction du contexte dans lequel il est employé et des termes auxquels il est associé, « bizzarro » peut recouvrir plusieurs significations, et renvoyer à diverses idées afférentes. Or, en étudiant le maniement du « bizzarro », Roland le Mollé remarque que le terme s'enrichit de connotations qui vont de l'excentricité au rêve, à l'étrangeté et au fantastique²²¹, notions proches, voire identiques à celles développées par les historiens de l'art du XIXe. Le Mollé montre alors comment le mot « bizzarro », ainsi que les termes qui lui sont adjoints par connotation, constituent pour Vasari un ensemble sémantique qui permet de désigner les audaces artistiques qui se départissent de la tradition classique. Les œuvres ainsi déterminées sont celles dans lesquelles les qualités principales tiennent à l'ornementation, à la fantaisie, à la sophistication formelle. Si Vasari caractérise de la sorte les œuvres maniéristes contemporaines²²², il en fait également un usage tout à fait remarquable lorsqu'il commente le travail de Tintoret. Le texte que Vasari consacre à Tintoret, consiste ainsi à percevoir dans son œuvre, à la fois de la bizarrerie, de la « fantaisie » et de l'étrangeté. Or, ces mots sont précisément ceux qui, mis en regard du « dessin », de l'« étude » et du « jugement », permettent de nommer le dépassement des règles classiques :

compositions fantastiques qu'il réalisa à sa manière avec des moyens tout à fait différents de ceux des autres peintres : il a même outrepassé l'extravagance avec ses inventions nouvelles et bizarres et les étranges fantaisies de son esprit qu'il a réalisées au hasard et sans dessin,

²¹⁸. *Ibid.*, « Véronèse », p. 19.

²¹⁹. Yriarte, 1874, p. 60.

²²⁰. Le Mollé, 1988, « Le bizarre et le capricieux ou le vocabulaire de l'insolite et de l'extravagant », p. 153-208. Dans le même chapitre sont ainsi étudiés « bizzarro » et « capriccio », d'un emploi très proches sous la plume de Vasari.

²²¹. *Ibid.*, p. 163.

²²². *Ibid.*, p. 198 : Roland le Mollé fait remarquer que tout ce vocabulaire du « bizzarro » et du « capriccio » ne figure que dans la seconde édition des *Vies* en 1568, justement pour désigner les œuvres maniéristes qui s'éloignent de plus en plus des traditions classiques.

*comme s'il voulait montrer le peu de sérieux de la peinture. Il a parfois fait passer pour des œuvres achevées de simples esquisses, si peu dégrossies qu'on y voit les coups de pinceau lancés de chic et dans la fièvre, plutôt qu'avec la logique du dessin. [...] S'il avait pris conscience des dons exceptionnels qu'il avait reçus de la nature, s'il les avait fortifiés par l'étude et le jugement, comme l'on fait ceux qui se sont inspiré du bon style de leurs prédécesseurs, au lieu de se fier seulement à la pratique, il aurait été un des plus grand peintres de Venise [...].*²²³

Vasari apparaît comme une source évidente des auteurs du XIXe siècle. Mais où ce dernier réserve un tel jugement à Tintoret, ses successeurs n'hésitent pas à l'étendre à un certain nombre des peintres représentatifs de l'école vénitienne, selon le procédé de généralisation déjà signalé. Ainsi, à travers la question du surnaturel, qu'il relève de la bizarrerie, du rêve ou de la féerie, est développée une tradition historiographique inaugurée par Vasari. Pour acquérir plus de légitimité, ces allusions au fantastique trouvent aussi un écho dans le tempérament supposé des artistes. Mais cet aspect du discours, de l'ordre de l'argumentation davantage que de la description, sera examiné en deuxième partie.

En dehors des œuvres dont l'irrationalité réside dans leur hermétisme ou dans leur bizarrerie, une atteinte à l'impératif de rationalité est aussi repérée dans des œuvres où ne sont reconnues ni références textuelles, ni références historiques. Le principal artiste concerné est Véronèse, qui se fait une spécialité de représenter les repas bibliques comme de luxueux banquets de la Venise du XVIe siècle. Charles Blanc décrit ainsi l'originalité de Véronèse : « Dans ses tableaux, l'antique se couvre du costume moderne sans gaucherie, et les héros de son temps s'y trouvent mêlés avec les grandes figures de l'Évangile sans paraître aucunement surpris de s'y rencontrer ensemble »²²⁴. Les *Noces de Cana* du même peintre, suscite chez Blanc une impression similaire d'improbabilité : « La religion, l'histoire, les convenances, n'ont rien à voir ici »²²⁵. Cette pratique dans laquelle règnent les anachronismes dans les décors et les costumes, ainsi qu'une grande liberté prise par rapport au texte biblique, participe à la subversion morale que représente la peinture vénitienne, puisqu'elle constitue une atteinte à la vérité, vérité de la parole religieuse et vérité des connaissances historiques.

²²³. Vasari, 1550-1568 (1981-1989), t. 8, 1985, p. 368-369.

²²⁴. Blanc, 1868, « Paul Véronèse », p. 1-2.

²²⁵. Blanc, 1868, « Véronèse », p. 14.

Charles Blanc discerne ainsi une faute déontologique dans l'irrévérence faite par Véronèse à l'histoire, étendant sa réflexion à toute l'école vénitienne selon un procédé similaire à celui cité précédemment : « On ne la voit [relativement à l'école vénitienne] [...] jamais retenue par le respect de l'histoire ou des convenances qui, dans une autre École, dans la nôtre, par exemple, ne seraient pas violées sans scandale. »²²⁶ L'idée est également exploitée par John Coindet qui déplore chez Véronèse une « flagrante violation de la vérité »²²⁷.

La charge morale des historiens de l'art du XIXe siècle à l'encontre de la peinture vénitienne est clairement issue de l'équivalence classique entre Beau, Bien et Vrai. Mais la haute vertu dont l'art doit être investi a évolué entre le XVIIe et le XIXe siècle. La pensée néoclassique en appelle à « la morale *via* le sentiment »²²⁸, c'est-à-dire que l'art doit émouvoir en même temps qu'être moralement édifiant.

- **Le manque de sentiment**

La seconde moitié du XVIIIe siècle est marquée par la revendication de l'héritage artistique du règne de Louis XIV, mêlée d'une nostalgie de la grande simplicité antique. Ce retour au classicisme n'est toutefois pas une répétition pure et simple de préceptes passés après les supposées déviations fantaisistes du rococo. Le néoclassicisme est riche des infléchissements de la pensée artistique depuis le début du siècle. Comme l'expose Annie Beck dans *Genèse de l'esthétique française moderne. 1680-1814*, c'est ainsi que la Raison compte dorénavant avec l'idée de sentiment, qui, après avoir pu apparaître comme contraire à la rigueur du classicisme, participe pleinement de la haute valeur de l'œuvre d'art²²⁹. La philosophie classique considère en effet le sentiment comme relevant de la sensation, et en ce sens, l'oppose à la Raison²³⁰. Mais ce point de vue évolue. Dans l'*Encyclopédie* de Diderot, le mot « sentiment » est présenté comme un synonyme de « sensibilité ». La première définition

²²⁶. *Ibid.*, « Introduction », p. 4.

²²⁷. Coindet, 1849, t. 2, p. 141.

²²⁸. Honour, 1998 (1977), p. 167.

²²⁹. Tout au long de l'ouvrage d'Annie Beck est distillée l'étude détaillée de la notion de sentiment, depuis le XVIIe siècle jusqu'au début du XIXe siècle : Beck, 1984 (1994).

²³⁰. *Ibid.*, p. 507.

de ces termes renvoie à la sensibilité physique. Ils sont définis comme « la faculté de sentir, le principe sensitif »²³¹. Mais le mot « sensibilité » recouvre aussi une signification d'ordre moral. Il est alors identifié comme une « disposition tendre & délicate de l'âme, qui la rend facile à être émue, à être touchée. »²³² La confusion terminologique entre sensibilité et sentiment, ainsi que la double acception qui est rattachée à ces mots, se retrouve tout à fait accomplie au XIXe siècle. En témoigne *Grand dictionnaire du XIXe siècle* de Larousse, qui dans l'article consacré au sentiment, le définit d'une part comme une sensation physique, et d'autre part comme une « Faculté de percevoir des impressions morales », comme une « Sensibilité, disposition à être facilement touché, attendri, ému », ou comme une « Affection, passion, mouvement de l'âme »²³³. La notice spécifie par ailleurs dans un paragraphe sur l'appréhension philosophique du sentiment, que « certains philosophes et la plupart des artistes veulent que le mobile suprême soit le sentiment même du bien, l'amour du noble, du magnanime, du beau, l'enthousiasme, l'admiration, la passion généreuse de l'idéal. »²³⁴ Ce qui dépasse la matérialité dans l'art relève non seulement du message érudit, mais aussi du sentiment. En outre si celui-ci est du ressort de l'émotion, il est aussi ce qui permet d'acquérir une connaissance d'ordre moral. Le sentiment permet de reconnaître les pensées honnêtes, touchant le cœur plus que l'esprit rationnel. Les considérations sur le sentiment rejoignent donc celles sur le savoir et la morale dans l'art.

Le sentiment est une qualité dont les Vénitiens n'auraient pas investi leur peinture. Afin de signifier le peu d'émotion dont est pourvue la peinture vénitienne, les historiens de l'art passent par le procédé traditionnel d'une comparaison avec un exemple classique consacré. Ainsi dans la *Galerie du Musée Napoléon*, Lavallée s'indigne de l'absence de sentiment que renvoie le *Déluge* (**illustration 37**) d'Alexandre Véronèse, en regard du même thème traité par Poussin : « On reste froid à l'aspect de cet ouvrage, et certes on éprouve un tout autre sentiment devant le *Déluge* de Poussin. »²³⁵ Dans la notice de son *École vénitienne* sur Titien, Charles Blanc compare les œuvres de ce peintre avec quelques-uns des exemples antiques les

²³¹. Diderot, D'Alembert, 1751-1765, t. 15, p. 38.

²³². *Ibid.*, p. 52.

²³³. Larousse, 1866-1877, t. 21, p. 552.

²³⁴. *Ibid.*

²³⁵. Caraffe, Jal, Lavallée, 1804-1828, t. 9, 1813, p. 5.

plus illustres : « [Titien] n'avait point le secret de parler au cœur, d'y produire ces nobles émotions que nous font éprouver le Laocoon, les Niobé et les autres antiques. Il savait modeler les corps, mais non pas exprimer l'âme... »²³⁶ Blanc parvient à rendre son discours opérant en recourant à des exemples considérés comme particulièrement remarquables de l'expression de la moralité la plus noble depuis l'époque néoclassique et les écrits de Winckelmann. Le manque de sentiment est encore relevé par Charles Blanc dans les *Noces de Cana* de Véronèse, tableau qui n'aurait aucunement le pouvoir d'affecter le spectateur : « Ah ! sans doute, une pareille composition n'est point pour satisfaire l'esprit, pour toucher le cœur »²³⁷. Ce type de remarque se transmet, puisqu'on en trouve encore des exemples sous la plume de Camille Mauclair, dans le volume consacré à la peinture italienne d'une *Histoire générale de la peinture* parue en 1913. L'auteur écrit à propos de Titien : « Il a peu ou point essayé de définir des idées ou même des sentiments, et il n'y a que médiocrement réussi. »²³⁸. Une fois encore cependant, ces commentaires réduits à quelques peintres, que les historiens de l'art reproduisent publication après publication, font l'objet d'une extrapolation qui permet de caractériser l'ensemble de l'école vénitienne. C'est ainsi que Charles Blanc place les possibilités plastiques sensuelles permises par la peinture à l'huile, comme condition interdisant l'expression du sentiment. Cette technique « n'a pas donné plus de grandeur à l'art et n'y a causé aucun perfectionnement esthétique, c'est-à-dire aucun progrès qui intéresse le sentiment. »²³⁹. Dans sa monographie sur Titien parue en 1902, Maurice Hamel explique quant à lui que « Plutôt que des pensées originales ou des sentiments profonds, elle [l'école vénitienne] apportait une vision neuve du monde et de la forme. »²⁴⁰ L'idée de sentiment appartenant au domaine spirituel de l'art, elle sera fréquemment rattachée au problème plus général de la signification des œuvres vénitiennes.

²³⁶. Blanc, 1868, « Titien », p. 7.

²³⁷. Blanc, 1868, « Véronèse », p. 14.

²³⁸. Camille Mauclair, in Dayot, 1912-1913, p. 41. Camille Mauclair (1872-1945) rédige ici un ouvrage de vulgarisation, qui n'est pas remarquable pour son originalité, mais qui témoigne en revanche de la survivance d'un certain nombre de poncifs anciens sur la peinture vénitienne, jusqu'à une date avancée du XXe siècle. Sur Camille Mauclair, voir: Dominique Jarrassé, «Camille Mauclair», notice du *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France entre la Révolution et la Première Guerre mondiale*, site internet de l'INHA.

²³⁹. Blanc, 1889, t. 2, p. 69.

²⁴⁰. Hamel, 1902, p. 16.

La méthode de définition de la peinture de Venise consiste à renverser chacune des qualités artistiques classiques. Mais en dehors de l'art vénitien, il existe d'autres modèles qui correspondent à ce que la peinture classique réprime. La peinture de genre, la peinture de paysage, les arts décoratifs, ont une légitimité permise par une fonction sociale liée à l'agrément, mais qui n'a pas de rapport avec ce qui relève de l'esprit. Aussi est-il intéressant de relever que la représentation de la peinture vénitienne est d'autant plus acceptable, que cette dernière peut être ramenée à la référence déjà consentie des formes d'art qui viennent d'être citées. La question se pose alors des moyens qui permettent ce rapprochement.

C. L'intégration dans une hiérarchie artistique

Au XIXe siècle continue de régner dans les milieux académiques une hiérarchisation des genres de peinture, ainsi qu'une hiérarchisation des pratiques artistiques. La peinture d'histoire est dotée d'une valeur supérieure à celle de la peinture de genre et de paysage. Pour cette raison, le grand format est réservé à l'histoire et le petit format au genre ou au paysage. Les arts décoratifs, quant à eux, sont considérés comme mineurs par rapport à la peinture, à la sculpture et à l'architecture. Dans la mesure où les Vénitiens sont perçus comme les créateurs d'une peinture dont l'intérêt est principalement situé dans ses effets visuels, celle-ci n'atteint pas la même valeur que les œuvres investies d'un message historique ou biblique. Charles-Paul Landon affirme au début du XIXe siècle à propos d'un exemple de peinture vénitienne, que celui-ci « ne peut être placé [...] que dans un rang inférieur. »²⁴¹ Une telle appréciation fait l'objet de développements qui consistent à présenter les Vénitiens comme des peintres de genre – en dépit du contenu dont peut être investie leur peinture d'histoire –, voire comme les inventeurs du paysage comme catégorie autonome – où la nature est représentée sans prétexte religieux, mythologique ou historique.

- **Entre peinture de genre et peinture d'histoire**

La production de peinture d'histoire correspond à Venise, comme dans le reste de l'Italie, à un besoin d'orner églises et monuments officiels sur des thèmes historiques,

²⁴¹. Landon, 1810-1821, t.1, p. 56.

bibliques ou mythologiques. Or, lorsqu'il s'agit de l'école de Venise, il est difficilement recevable pour les historiens de l'art que de telles œuvres puissent être nommées ainsi. La négation des connaissances historiques, des textes religieux ou encore du dessin et de l'Idéal, autorise à désigner comme peinture de genre la peinture d'histoire vénitienne. Landon, s'indigne devant une peinture de Jacopo Bassano tirée de l'Ancien Testament, le *Frappement du rocher* (**illustration 1**), en affirmant que « Quel que soit le titre de ce tableau, on ne peut le citer comme étant du genre historique »²⁴². Selon Charles Blanc, Gentile Bellini « se plaît à grouper des figures moyennes dans un cadre immense, et il donne ainsi les proportions de l'histoire à la peinture anecdotique. »²⁴³ Dans son *Histoire de l'art pendant la Renaissance* au début des années 1890, Eugène Müntz aborde aussi la question, rappelant « La tendance à traiter les sujets religieux ou historiques comme des sujets de genre »²⁴⁴, à laquelle « seuls les Vénitiens, Giorgione en tête, [...] demeurèrent fidèles. »²⁴⁵ Au lieu de la peinture d'histoire, les Vénitiens auraient créé des œuvres dans lesquelles le pittoresque et l'anecdote prennent le pas sur le message religieux ou moral.

Si ces peintres bouleversent la hiérarchie des genres, ils sont par conséquent facilement présentés comme les inventeurs de la catégorie même de la peinture de genre. Alexis François Rio attribue cette fonction à Jacopo Bassano, qui « fut un peintre de genre, et c'est en cela que consiste l'innovation qu'il introduisit dans l'école Vénitienne. »²⁴⁶ La pertinence d'un tel choix est à chercher dans le fait que Jacopo Bassano est célèbre pour ses scènes bibliques dans lesquelles abondent accessoires et costumes de la vie paysanne contemporaine. En effet, Rio précise quelques lignes plus loin cette spécificité du travail du peintre : « il étudiait avec amour tout ce qui se rapportait aux travaux rustiques, les animaux, les instruments de labour, les produits des champs et jusqu'aux moindres ustensiles de ménage. »²⁴⁷ Mais l'inventeur de

²⁴². Landon, 1810-1821, t. 3, p. 131.

²⁴³. Blanc, 1868, « Gentile Bellini », p. 9.

²⁴⁴. Müntz, 1889-1895, t. 2, p. 158.

²⁴⁵. *Ibid.* Ce type de remarque sur une tradition vénitienne dans laquelle les peintures d'histoire seraient en réalité des scènes de genre mises au format de la peinture d'histoire, se retrouve fréquemment dans l'ouvrage de Müntz : t. 3, p. 602 à propos de Giorgione ; t. 3, p. 643 à propos de Véronèse ; t. 3, p. 666 à propos des Bassano.

²⁴⁶. Rio, 1861-1867 (1874), t. 4, p. 231.

²⁴⁷. *Ibid.*

la peinture de genre peut varier en fonction des historiens de l'art. Eugène Müntz désigne Giorgione, fidèle à son avis déjà mentionné :

*Un des premiers, Giorgione, [...] peignit des scènes qui ne tenaient ni de la religion, ni de la mythologie, ni de l'histoire, ni de l'allégorie, quelque chose comme des romans ou des nouvelles, et ces scènes il les traita dans les dimensions et dans le style jusqu'alors réservés à la peinture historique.*²⁴⁸

L'attribution des débuts de la scène de genre à Giorgione est d'autant plus aisée que ses œuvres, perçues comme énigmatiques, ne peuvent être rattachées à une quelconque source textuelle. Affirmer que le *Concert Champêtre* est une scène de genre, est un moyen de résoudre le problème d'incompréhension posé par le sujet.

L'idée que les Vénitiens ont fait de la peinture de genre, est à mettre en lien avec une autre, assez répandue, selon laquelle les Vénitiens sont les inventeurs du paysage. Genre et paysage peuvent d'ailleurs être associés dans un même commentaire comme deux créations de l'école vénitienne. C'est ainsi qu'Albert Bournet, écrit en 1882 au sujet des peintres du XVIIIe siècle : « Canaletti, Longhi, [...] Guardi, inaugurent la peinture de paysage et de genre. »²⁴⁹

- **Les Vénitiens inventeurs du paysage**

En admettant que les Vénitiens font prévaloir l'accessoire dans leur peinture, les historiens de l'art élargissent donc leur propos, englobant le paysage, autre genre considéré inférieur à la peinture d'histoire. Comme pour les scènes anecdotiques introduites dans les sujets historiques, les peintres de Venise se révèlent paysagistes en donnant de plus en plus d'importance à la nature environnante lorsqu'ils traitent des sujets religieux ou mythologiques. Ils confèrent de cette façon à leurs œuvres une valeur qui provient autant de la qualité du paysage que de celle du sujet représenté. C'est à Titien que l'invention du paysage en tant que genre spécifique est souvent attribuée. En 1876, dans son ouvrage sur *Amsterdam*

²⁴⁸. Müntz, 1889-1895, t. 3, p. 130. Cette phrase se retrouve citée mot pour mot p. 604 du même volume. D'autres passages sont consacrés à l'invention de la scène de genre : t. 3, p. 458 et p. 602.

²⁴⁹. Bournet, 1882, p. 119.

et Venise, Henry Havard s'exprime sur ce peintre : « il crée même un genre nouveau, le paysage historique, qui dans le *Martyre de saint Pierre* (**illustration 36**) trouve son premier chef d'œuvre, à la fois par la date et par la majesté de l'exécution. Jusque-là, en effet, le paysage n'avait été qu'un accessoire. »²⁵⁰ En 1902, Maurice Hamel reprend cette idée : « Titien, [...] conçoit le paysage comme un genre qui se suffit, en tire des effets non moins mystérieux et non moins profonds. »²⁵¹. Comme pour les autres critères de définition de la peinture vénitienne, la définition du travail spécifique à un peintre, autorise une caractérisation de l'école dans son ensemble. C'est ainsi qu'Eugène Müntz attribue l'invention du paysage à toute l'école de Venise :

*Le XVIe siècle n'a pas connu de paysagistes de profession. Cependant, bon nombre d'artistes, et surtout les Vénitiens, – Giorgione, le Titien, les Palma, les Bonifazio, – commencent à développer, au détriment des figures, ce que l'on pourrait appeler le cadre.*²⁵²

En attribuant à l'art vénitien une fonction plus accessoire que réellement didactique, les historiens de l'art ouvrent la voie à des interprétations plus radicales, dans lesquelles cette peinture de Venise peut être identifiée aux arts de l'ornement, dans la mesure où ceux-ci sont considérés comme mécaniques, c'est-à-dire issus d'un savoir-faire plus que d'un savoir.

- **La métaphore des arts décoratifs**

La peinture vénitienne est notamment comparée à des exemples d'art décoratifs qui, si luxueux soient-ils, demeurent dans le domaine de l'artisanat. Le recours aux arts de l'ornement se poursuit à travers une description de la peinture par un vocabulaire imagé renvoyant à des matériaux précieux. Mais encore, la sensualité inhérente à cette peinture coloriste peut être exaltée par des métaphores à connotations plus ou moins érotiques.

²⁵⁰. Havard, 1876, p. 562.

²⁵¹. Hamel, 1902, p. 62.

²⁵². Müntz, 1889-1895, t. 3, p. 135. Une remarque du même ordre se retrouve dans le même tome p. 459 : « c'est surtout aux Vénitiens qu'il appartenait d'accorder au paysage la place à laquelle il avait droit, d'en faire le cadre animé et pittoresque des plus belles pages d'histoire. » (ce commentaire sur le paysage vénitien se poursuit p. 460).

Pour signifier le caractère dominant de la jouissance visuelle au sein de la peinture vénitienne, celle-ci est à plusieurs reprises comparée à des exemples d'arts décoratifs. C'est ainsi qu'Armand Baschet, interroge en ces termes le lecteur dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1859 : à Venise « l'industrie et l'art n'ont-ils pas été une seule et même chose ? »²⁵³ L'art vénitien aurait été produit dans le but premier du simple agrément, au même titre que les arts industriels. Le parallèle entre peinture et ornement n'est pas isolé. Il se retrouve dans *l'École vénitienne* de Charles Blanc, où, dans la biographie consacrée à Tiepolo, celui-ci est vu comme « un machiniste plutôt qu'un peintre », en raison du « côté mécanique et matériel qui domine dans ses vastes ouvrages »²⁵⁴. Le rapprochement est aussi fait par Léon Rosenthal dans une conférence sur Venise tenue à la Sorbonne en 1899 et intitulée *Venise, reine de la couleur*, où l'on peut lire que pour les Vénitiens, « un tableau [...] est, d'abord, un tapis : le dessin n'est qu'un prétexte à faire jouer les tons. »²⁵⁵

La représentation de l'art vénitien comme avant tout ornemental et celle du peintre comme décorateur/artisan plutôt qu'artiste, peut être aussi évoquée par le moyen moins direct et pourtant tout à fait opérant qu'est la métaphore. À plusieurs reprises, la peinture est décrite à l'aide d'un vocabulaire correspondant à des pierres précieuses. Théophile Gautier, dans un ouvrage coécrit avec le conservateur du musée du Louvre Frédéric Villot en 1852, caractérise le ciel peint par Véronèse dans les *Noces de Cana* comme « un de ces ciels d'un bleu de turquoise où flottent des nuages d'un gris argenté »²⁵⁶. Le lecteur est renvoyé à la préciosité de l'argent, mais surtout à la turquoise, appréciée en joaillerie pour son bleu éclatant. Mais c'est en 1897, qu'Arsène Alexandre utilise la métaphore de façon remarquable, identifiant explicitement les peintres vénitiens à des joailliers :

Aussi, avant d'avoir la peinture à l'huile, qui répond si parfaitement à leurs besoins, les Vénitiens ont-ils exclusivement recours à la mosaïque, ou à la tempera la plus nourrie et rehaussée des plus riches fonds d'or, et même des reliefs dorés, véritables architectures ou bijouteries. D'ailleurs une remarque dit tout d'un seul mot : [...] les Vénitiens [ont été] les plus grands joailliers [...] Joailliers en peinture sont les artistes vénitiens ; il leur faut des feux de

²⁵³. Baschet, 1859 a, p. 77.

²⁵⁴. Blanc, 1868, « Tiepolo », p. 2.

²⁵⁵. Rosenthal, 1899, p. 27.

²⁵⁶. Gautier, [1852], p. 15. Sur Théophile Gautier, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

pierreries encore plus que des finesses de lignes ; ils jettent à profusion le vert des émeraudes, le rouge des rubis, le bleu des plus profonds saphirs. Ils sont émailleurs, verriers sans rivaux, et les premiers peintres vraiment vénitiens sortent de l'île aux fournaises, aux ruissellements prismatiques des magies du verre, de Murano !²⁵⁷

La peinture s'apparente à un bijou précieux. Mais la démonstration est encore renforcée par argument présenté comme infaillible : le talent des Vénitiens en général pour tout ce qui est de l'ordre de l'industrie d'art, serait à l'origine de leur amour de la peinture décorative. Ainsi la mosaïque et les fonds d'or des tableaux médiévaux ne seraient que les prémices de la richesse picturale sans cesse recherchée par la suite. De même, c'est la tradition de la verrerie à Murano qui aurait joué un rôle, au XVe siècle, dans le dynamisme des peintres sur cette petite île de la lagune. Le recours à un langage imagé permet d'assimiler la peinture vénitienne à de l'art décoratif. Il peut se voir ajouter un autre type de métaphore qui, pour n'apparaître qu'exceptionnellement dans la littérature artistique consacrée à Venise, ne semble pas moins symptomatique de la sensualité attisée attribuée à la peinture vénitienne. C'est du côté de l'emprise générale des sens que l'historien de l'art diplômé de l'École du Louvre Georges Rémond, interprète la peinture vénitienne dans la revue *l'Occident* en 1907 :

Dans un tableau de Tintoret, à la Galerie Colonna, un homme, la tête un peu renversée en arrière, joue du clavecin. Le crépuscule sur la lagune emplit la fenêtre ouverte ; des reflets enflamment la chambre. La face est ardente, animée de la double ivresse des couleurs et de la musique. Brûlant l'eau, faisant flamber les draperies, rougeoyant aux angles des meubles, la lumière se modèle là, vivante comme une figure humaine. Ainsi, disait Palma, les Maîtres Vénitiens la pétrissent entre leurs doigts. Charmant ailleurs l'intelligence et les yeux, lointaine, ici elle atteint le toucher, coule, épaisse, comme l'eau. Que la main, moite de l'air humide et chaud, auquel cette lumière participe, la presse comme une grappe ; un jus violet s'en égouttera. Vibrant comme les ondes musicales, elle frappe l'ouïe. Concerts de Giorgione. Musiciennes des Véronèse et cette face incendiée. Pour contraindre de toutes parts notre sensibilité, pour exalter, apaiser tour à tour, notre désir ou notre fièvre, un visage, un corps nu requièrent des sons, des parfums, des nuances, l'atmosphère idéale, riche, dont ils s'entourent.²⁵⁸

²⁵⁷. Alexandre, s. d. [1897], p. 318-320.

²⁵⁸. Rémond, 1907, p. 294. Nous ne sommes pas parvenu à retrouver le tableau de Tintoret dont il est question. Georges Rémond (1877-1965) soutient sa thèse consacrée à Piero della Francesca à l'École du Louvre en 1904. Il est également l'auteur d'une série de travaux sur les élèves de Giorgione. De 1904 à 1911 il voyage en Italie, en Grèce, en Égypte, jusqu'en Abyssinie et dans le Haut-Soudan. En 1911-1912, il suit la campagne de

Loin de se contenter des effets optiques que lui offre la peinture, Georges Rémond associe celle-ci à des expériences sensorielles beaucoup plus variées. Il décrit une certaine musicalité (cf. « clavecin », « vibrant comme des ondes musicales », « Concerts », « sons »), des sensations tactiles et olfactives (cf. « pétrissent entre leurs doigts », « ta main, moite de l'air humide et chaud », « parfums »), et va jusqu'à faire allusion à des épreuves extrêmes de l'ordre de la brûlure (cf. « enflamment », « ardente », « brûlant », « flamber », « rougeoyant », « face incendiée ») ou de l'« ivresse ». Sans jamais être énoncée expressément, l'expérience charnelle ne cesse d'être suggérée par tout ce vocabulaire qui, par ailleurs, est fréquemment utilisé pour dire les effets de la passion amoureuse.

L'exemple de l'assimilation des œuvres vénitiennes à des formes artistiques considérées comme secondaires, permet de percevoir différents moyens mis en œuvre pour définir la peinture. Les historiens de l'art peuvent affirmer explicitement ce que représente leur objet d'étude. Mais tout un système d'allusions et de connotations se dessine également, participant pleinement à la caractérisation de l'école de Venise. Ceci montre que l'analyse du discours passe par un examen du fond, mais aussi de la forme, puisqu'elle revêt une fonction signifiante. Les arts décoratifs évoqués ici méritent aussi d'être remarqués. Ils constituent un thème majeur et récidivant dans l'histoire de l'art vénitien. Transposée dans la description des causes originelles de la peinture, la métaphore concernant les arts de l'ornement, permettra entre autres de sous-tendre un lien entre la peinture vénitienne et l'art musulman, considéré comme aniconique.

Mais le discours qui permet de donner à penser la peinture vénitienne comme une négation des valeurs artistiques classiques, jusqu'à en faire un art mineur connaît quelques exceptions notables.

Tripolitaine et de Cyrénaïque pour le journal *L'Illustration*. Ses articles donnent lieu à un livre intitulé *Aux camps arabes de Tripolitaine et de Cyrénaïque*, qui reçoit le prix de la Société de géographie. Georges Rémond est ensuite correspondant de guerre dans les Balkans, il tire de son expérience de nouvelles publications. Toute sa vie, il demeure correspondant pour *L'Illustration*, journal auquel il envoie des articles relatant ses expériences de voyages en Orient, en Extrême-Orient et en Océanie.

D. Titien et Véronèse : représentants du classicisme au sein de l'école vénitienne ?

Les œuvres de Titien et de Véronèse peuvent susciter un jugement opposé en tout point à celui qui concerne traditionnellement l'école vénitienne. Il est remarquable que les critères classiques auxquelles ces deux peintres répondent, sont exactement ceux que l'école vénitienne est traditionnellement réputée enfreindre. Les auteurs qui, de cette façon, réhabilitent l'image que renvoient ces artistes, sont les mêmes qui par ailleurs définissent l'école comme anticlassique. Chez un même historien de l'art, deux positions divergentes peuvent coexister relativement à un même peintre, en fonction des publications.

- **Véronèse, la maîtrise du dessin et le modèle antique**

Véronèse peut être présenté comme un dessinateur accompli, qui s'inspire du modèle antique. L'argument est spécialement développé en 1852 dans une publication consacrée aux *Noces de Cana* par Théophile Gautier, où celui-ci se fait le défenseur de l'intégrité de la peinture de Véronèse, contre les accusations qui portent habituellement sur l'incorrection du dessin et l'ignorance du modèle antique :

*Paul Véronèse doit être mis parmi les quatre ou cinq premiers noms de la peinture, malgré l'espèce de préjugé qui semble classer au second rang les peintres de fêtes, de repas et de sujets d'apparat. Rien n'est plus grave, dans la signification de l'art, que cette peinture si gaie. Paul Véronèse n'est pas seulement un brillant coloriste, c'est aussi un grand dessinateur. Personne mieux que lui n'a établi une charpente humaine par grands plans simples à la manière antique. [...] Ce peintre, que beaucoup regardent comme un éblouissant décorateur, s'est préoccupé, plus que pas un, du dessin général. Qui que ce soit, pas même Michel-Ange, pas même Raphaël, ne tracerait d'une main plus savante le grand trait qui circonscrit ses figures.*²⁵⁹

Ce plaidoyer en faveur d'un Véronèse injustement jugé se trouve encore sous la plume de Paul Mantz dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* publié en 1859 :

²⁵⁹. Gautier, [1852], p. 19-20.

*Le dessin de Véronèse n'a pas toujours obtenu l'approbation des puristes. Les juges sévères qui professent la grammaire de la forme lui reprochent de suivre de trop près la nature, et négligeant l'idéal pour le portrait, de multiplier les types inélégants ; l'antique, ajoute-t-on, l'a peu préoccupé, et c'est de sa part une faute grave. Cet arrêt est rigoureux, il est injuste. [...] ce maître qui, dit-on, ne connaît pas l'antique, voilà qu'il s'en souvient tout à coup dans le Jupiter foudroyant les Vices. [...] Il connaît l'art antique et ses splendeurs sereines ; il n'imité pas comme les écoliers, mais il se souvient à la manière des maîtres ; il transpose, il transfigure librement des types consacrés et, sur un air déjà chanté, il invente des modulations nouvelles. Il sait quels enseignements peut fournir le passé ; mais son admiration ne diminue pas son indépendance ; sans tomber dans le maniérisme, il donne à ses figures l'ampleur, la force, le mouvement surtout, et bien peu ont connu aussi bien que lui les lois de la forme agissante, les secrets du dessin vivant.*²⁶⁰

Un raisonnement similaire est tenu par Eugène Müntz dans son *Histoire de l'art pendant la Renaissance* publiée entre 1889 et 1895, où comme Mantz, il cite en exemple le *Jupiter foudroyant les Vices* (**illustration 39**) du Palais ducal de Venise :

combien ce maître, élevé dans l'arche Sainte du classicisme qui s'appelle Vérone, ne l'emporte-t-il pas sur les Vénitiens même les plus lettrés ! Comme le solide fondement de l'éducation classique, qu'il a reçu de sa patrie, lui permet de traiter n'importe quel sujet conformément à toutes les exigences de la composition littéraire ! Nous savons pertinemment qu'il rapporta de Rome les moulages des plus belles antiques, le Laocoon, le buste d'Alexandre, des statues d'Amazones, et les suspendit dans son atelier. Aussi suffit-il de comparer sa figure de Jupiter foudroyant les Crimes à celle du Laocoon pour découvrir jusqu'à quel point l'artiste vénitien a mis à contribution le marbre antique.

*En thèse générale, moins encore que le Titien, Véronèse copiait l'antique : il s'en inspirait dans ses lignes générales et l'interprétait avec une entière liberté, ce qui est, à mon avis, la meilleure manière de tirer parti des modèles quels qu'ils soient.*²⁶¹

Eugène Müntz se montre radical dans son jugement, en avançant clairement que Véronèse a bénéficié d'une « éducation classique ». Mais il est intéressant de remarquer que pour soutenir cette vision d'un Véronèse classique, les auteurs cités doivent recourir à certains détours, pour ne pas contredire le discours dominant sur une école vénitienne anticlassique. C'est ainsi que

²⁶⁰. Mantz, 1859, p. 36-37.

²⁶¹. Müntz, 1889-1895, volume 3, p. 117. Müntz tient des argumentations similaires p. 642 et p. 651.

Mantz comme Müntz, en reconnaissant que Véronèse n'a pas négligé l'exemple antique, expliquent qu'il a su en user sans tomber dans la copie servile. Ceci explique pourquoi le peintre peut paraître à première vue comme en marge de la tradition classique. De plus, Eugène Müntz avance que l'apprentissage d'après les antiques et la maîtrise du dessin dont le peintre fait preuve, sont dus à son origine véronaise, ce qui permet à l'historien de l'art de ne jamais réfuter l'argument depuis longtemps hérité de Vasari, selon lequel les Vénitiens n'ont pu travailler à partir des Antiques, tout simplement parce qu'ils n'en avaient nul exemple dans leur cité. Müntz s'expose tout de même par un tel raisonnement, à fragiliser la représentation d'une école vénitienne qui comprend Venise et ses possessions de Terre Ferme, dont Vérone fait partie au XVI^e siècle. Mais cette question relative à la définition de l'école vénitienne n'est tout simplement pas abordée, car elle rendrait invalide la démonstration d'Eugène Müntz.

- **Véronèse et la fresque**

Dans le domaine des pratiques classiques dont Véronèse aurait fait preuve, figure encore la peinture à fresque. Le fait que ce peintre ait réalisé des travaux de ce type, permet à lui seul de montrer en quoi il peut se montrer classique à travers eux. Véronèse a entièrement décoré de fresques la villa Barbaro à Maser dans la province de Trévise. Charles Yriarte, étudiant ce monument dans un article de *L'Art* en 1876, voit dans certaines fresques du peintre vénitien, sur le sujet d'Apollon et Vénus notamment, l'expression de ces qualités classiques :

La ligne générale, le contour, ou, pour parler le langage du peintre à la fresque, le clou qui enferme la composition en constitue le mérite élevé. Ce n'est plus par des qualités de peintre, – et les artistes savent ce que je veux dire en soulignant le mot, – que le Véronèse devient attachant ; il s'impose à l'esprit par la ligne générale, il fait grand ; il prend un caractère épique ; il fait penser enfin, ce qui est le merveilleux privilège (sic) des grandes fresques des maîtres.²⁶²

Quand Yriarte parle des « qualités de peintre » que Véronèse abandonne ici, il faut comprendre qu'il s'éloigne d'une peinture de pure pratique. Pour cet historien, cette condition

²⁶². Yriarte, 1876 a, p. 4.

est nécessairement liée au fait que le peintre produit une peinture qui s'adresse en premier lieu à l'esprit du spectateur. Au demeurant, plusieurs historiens de l'art avancent que la peinture de Véronèse est plus intellectuelle que matérielle.

- **Véronèse et la traduction de l'idée**

C'est ainsi que certains traits caractéristiques de Véronèse, la plupart du temps perçus comme ce qui en fait un violateur des règles de l'art, son interprétés comme les signes d'une peinture mûrement réfléchi, destinée à nourrir la réflexion du spectateur. Ce point de vue est présent dès les années 1810, dans un ouvrage collectif sur le Musée Royal : « la magnificence de Paul Véronèse fut toujours de la dignité. Ces vases brillants, ces vêtements somptueux, ces édifices ne sont pour lui que les accessoires indispensables d'une idée. »²⁶³ Dans la même publication de Théophile Gautier consacrée aux *Noces de Cana* de Véronèse, il faut signaler une note ajoutée par l'éditeur, qui conforte la position de défense de Véronèse adoptée par l'écrivain, et porte sur la signification savante que comporte la diversité et l'anachronisme des costumes représentés par l'artiste dans ses scènes bibliques :

*Un des biographes contemporains de Paul Véronèse donne l'explication de ces anachronismes, certainement volontaires, de costumes et de personnages. En réunissant autour d'une même table dans une même fête, et dans un même sentiment ces convives de conditions, de pays et de religions si diverses, Paul Véronèse, dit-il, a voulu symboliser l'effet de la parole divine qui devait un jour changer toutes les croyances comme symboliser aussi les destinées futures du christianisme qui devait un jour réunir le monde entier dans une même communion.*²⁶⁴

Paul Mantz, dans son article de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1859, continue de prendre pour exemple *Jupiter foudroyant les Vices*, mais cette fois-ci pour expliquer en quoi cette œuvre s'adresse à l'intelligence :

Ainsi, et quoi que les beaux esprits d'autrefois en aient pu dire, Véronèse n'a pas que des qualités pittoresques, et, dans le Jupiter foudroyant les Vices, il montre une parfaite intelligence du sujet, un sentiment sévère et rare. Nulle figure, en cette composition compliquée, qui

²⁶³. Laurent, Clarac, Guizot, Visconti, 1816-1818, t. 2, non paginé.

²⁶⁴. Gautier, [1852], p. 16-17. Gautier redéveloppe cet argument quelques pages plus loin : p. 21-22.

*n'exprime nettement une idée, une passion, une plainte ; tout est exactement noté, tout est bien compris.*²⁶⁵

Si Véronèse présente des qualités toutes classiques pour certains auteurs, Titien est l'autre peintre concerné par ce type de remarques, dans une moindre mesure toutefois.

- **Titien et la noblesse de la peinture**

Titien ne se voit pas allouer des pratiques classiques aussi caractéristiques que Véronèse. Il présente un ennoblissement de la peinture qui, sans atteindre le niveau des Florentins et des Romains (Raphaël en tête), est jugé bien supérieur au reste de l'école vénitienne. Charles-Paul Landon dans ses *Vies et œuvres des peintres de toutes les écoles*, publié entre 1803 et 1817, décrit le travail de Titien :

*Ce peintre n'est pas mis au rang des grands dessinateurs ; mais on doit convenir que s'il ne s'est pas élevé jusqu'au beau idéal [...] Lorsque ses modèles ne lui offraient que des formes communes, il sut rarement les ennoblir ; mais il a pris sans effort un plus grand style lorsque la nature s'est présentée à ses yeux sous un plus noble aspect.*²⁶⁶

John Coindet émet un raisonnement similaire :

*[Titien] a moins de douceur, moins de cette beauté calme, idéale, chaste, rayonnante, dont Raphaël est le modèle inimitable, mais il a toujours un goût pur et élevé ; sous ce rapport il est incomparablement au-dessus de tous les peintres vénitiens [...]. Il n'y a dans ses compositions aucun contraste qui soit forcé, aucun mouvement qui ne soit nécessaire à l'action, les personnages ont de la dignité*²⁶⁷

Eugène Müntz va un peu plus loin et fait de Titien un dessinateur sachant transmettre une émotion, qui peut probablement être rattachée à ce fameux sentiment, si important dans la peinture depuis la fin du XVIIIe siècle :

Prenons l'Assomption de la Vierge [...]. Le dessinateur ici égale le coloriste. [...]

²⁶⁵. Mantz, 1859, p. 36.

²⁶⁶. Landon, 1803-1817, t. 7, p. 5.

²⁶⁷. Coindet, 1849, t. 2, p. 125.

*Une telle page n'est pas seulement peinte avec le cerveau, elle l'est aussi avec le cœur. [...] Je ne sache pas de plus éloquent argument à opposer à ceux qui prétendent que l'École vénitienne n'a jamais connu que la frivolité.*²⁶⁸

Ce même auteur va même jusqu'à élever Titien, Véronèse et Tintoret, comme les trois artistes qui dépassent l'école vénitienne en refusant la tendance à opter pour des sujets absurdes, dont la signification est incertaine :

*Renonçant à ces peintures énigmatiques, où le principal régal est pour les yeux, non pour la pensée, [Titien, Véronèse et Tintoret] estimèrent qu'à rentrer dans les voies normales, à s'attaquer à des sujets nettement déterminés, et à triompher loyalement dans une arène accessible à tous, il y avait plus de gloire qu'à se placer en dehors de toute donnée rationnelle.*²⁶⁹

La bienveillance dont bénéficient principalement Véronèse, mais également Titien, ne passe pas par une acceptation de l'école vénitienne dans sa spécificité, c'est-à-dire par une pleine reconnaissance du coloris en tant que tel. Il s'agit plutôt, soit d'attribuer des caractéristiques classiques aux travaux de ces artistes, soit de réinterpréter certains de leurs « défauts » – l'anachronisme et le faste des costumes pour Véronèse – comme les manifestations d'un travail qui obéit aux règles d'une peinture de la pensée et non plus au pur goût du pittoresque. Le crédit dont bénéficient Titien et Véronèse interroge, car il vient à l'encontre de la conception même de l'école de peinture, qui suppose une unité dans les pratiques et dans le style de ses différents peintres. Il semble que l'admiration dont Titien fait l'objet soit due, en partie au moins, à une longue tradition qui en fait le premier des coloristes, l'artiste complémentaire de Raphaël, avant même que Rubens atteigne ce statut sous la plume de Roger de Piles dans la seconde moitié du XVII^e siècle. De plus Titien est représenté dans les collections royales françaises depuis plusieurs siècles. Des tableaux majeurs comme la *Vierge au lapin* (**illustration 35**) ou la *Mise au tombeau* (**illustration 34**), faisaient partie des collections de Louis XIV au XVII^e siècle. Bien que coloriste, Titien bénéficie donc d'un prestige jamais démenti, depuis le XVI^e siècle. Quant à Véronèse, en l'état actuel de la recherche, il est plus difficile de savoir ce qui autorise les historiens de l'art à l'élever au-dessus des pratiques communes de l'école vénitienne. Peut-être la présence de plusieurs de

²⁶⁸. Müntz, 1889-1895, t. 3, p. 51. (**illustration 27**)

²⁶⁹. *Ibid.*, p. 98.

ses œuvres importantes dans les collections publiques françaises joue-t-elle un rôle dans l'appréciation dont il bénéficie. En 1664, la République de Venise offre à Louis XIV le *Repas chez Simon le Pharisien* (**illustration 43**), tableau daté de 1576, initialement réalisé par Véronèse pour le réfectoire des pères servites à Venise. Mais surtout, les conquêtes napoléoniennes ramènent au Louvre le très imposant tableau des *Noces de Cana*, auquel la France semble bien s'attacher, puisqu'elle prétexte un mauvais état de conservation afin de ne pas le renvoyer en Italie à la chute de Napoléon. C'est une *Madeleine aux pieds du Sauveur chez Simon le Pharisien* (**illustration 48**) de Le Brun qui est finalement expédié de l'autre côté des Alpes, en remplacement de l'œuvre de Véronèse. Ces exemples relatifs à Véronèse et à Titien sont malgré tout relativement rares dans l'histoire de l'art vénitien. Les historiens de l'art dont il vient d'être question ne se placent d'ailleurs pas dans une réévaluation générale de l'école, mais relèvent les personnalités de Titien et Véronèse comme faisant exception par l'élévation de leur peinture. Parallèlement, le discours qui considère toute l'école vénitienne – Titien et Véronèse compris – comme niant les principes artistiques classiques, demeure prépondérant.

Si en eux-mêmes les défauts constitués par la couleur, par le réalisme de la représentation, mais aussi par les sujets irrationnels ou sans émotions, contiennent ce que les exigences intellectuelles et morales classiques n'acceptent pas, la tentation est grande de déplacer ces caractéristiques depuis l'œuvre vers l'artiste. C'est ce que Jacqueline Lichtenstein désigne comme un rabattement de « l'analyse des effets de l'art sur celle des finalités que l'artiste se propose à travers la création artistique. »²⁷⁰ « Une telle opération tend à supprimer la question proprement 'esthétique' puisqu'elle permet d'interpréter l'objet-peinture à partir de catégories psychologiques et morales s'appliquant au sujet-peintre. »²⁷¹ Ce mode de raisonnement, déjà existant au XVII^e siècle²⁷², est toutefois principalement

²⁷⁰. Lichtenstein, 1989 (1999), p. 202.

²⁷¹. *Ibid.*

²⁷². Un exemple peut être donné par une conférence de Jean-Baptiste de Champaigne sur les *Pèlerins d'Emmaüs* de Titien, tenue le 3 octobre 1676 : « *Ce dernier disciple est habillé d'une manière particulière. Hors la draperie rouge, l'on pourrait dire qu'il est vêtu d'une façon assez conforme à un religieux pèlerin, portant un chapeau sur le dos et ayant un dizain de chapelet à la ceinture, ce qui n'est nullement conforme au temps qu'est arrivée cette histoire, non plus que l'aigle mi-partie. Mais l'on peut dire, pour excuser le Titien, que celui pour lequel il a fait ce tableau a voulu que ce disciple fût orné d'une marque comme le chapelet qui est en grande vénération en Italie comme aussi en Espagne, et je ne doute point que le Titien ne l'aurait pas fait sans un ordre exprès,*

développé par les historiens de l'art du XIXe siècle. En effet, ces derniers s'appliquent à construire un système général d'explication de l'art, dans un va et vient permanent entre ce qu'ils perçoivent (le déploiement fastueux de la couleur, la parade des corps, l'incertitude des sujets) et les spécificités morales dont ils subodorent être l'origine (l'inculture, la corruption morale, la folie ou encore le manque de religiosité). Le discours dominant de l'histoire de l'art, en France, durant tout le XIXe siècle, réduit en grande partie la peinture à être l'image fidèle des mœurs qui l'environnent. S'ajoutent également des déterminismes d'ordre plus strictement naturel comme le climat, le peuple ou la race. Cette justification de l'art par son inscription dans un modèle de relations de cause à effet, est typique de l'esprit scientifique dans lequel évolue la discipline à ce moment-là, donnant un caractère définitif à des jugements normatifs, afin de légitimer son propre discours. Cette approche méthodologique sera l'objet principal de la deuxième partie.

Il est également apparu à plusieurs reprises dans ce chapitre, qu'une appréhension purement descriptive de l'école de Venise, issue d'un l'héritage classique relativement ancien, passe par des moyens propres à la mise en œuvre du discours, qui tendent à rendre la description plus convaincante. Ont été relevés jusqu'à présent une comparaison entre peinture vénitienne et modèles classiques – qu'ils soient antiques ou renaissants –, et une généralisation à toute l'école de caractéristiques picturales d'abord attribuées à un nombre réduit d'artistes. La métaphore est un dispositif supplémentaire qui participe de l'efficacité du propos. Elle a été signalée pour le rapprochement qu'elle autorise entre la peinture vénitienne et des formes d'art considérées comme marginales ou inférieures. Mais cette figure de rhétorique est particulièrement employée lorsqu'il s'agit d'établir une filiation entre climat et art. Insérés dans un mode d'explication de la peinture par des déterminismes moraux ou naturels, ces procédés discursifs participent pleinement à rendre le discours persuasif, au sein

contre lequel il n'a pas eu apparemment assez de répugnance pour s'y opposer jusques au point de préférer l'exactitude de l'histoire à ce qu'on désirait de lui. » (*Conférences de l'Académie*, s.d. [2006], t. I, p. 611. Il s'agit d'un texte du 3 octobre 1676, dont le manuscrit de Jean-Baptiste de Champagne est conservé). Cet exemple paraît intéressant pour deux raisons. Tout d'abord, il montre que le déplacement des qualités d'une œuvre vers la personnalité des hommes qui en sont à l'origine est déjà bien présent au XVIIe siècle. Mais encore, il est remarquable que la responsabilité des défauts du tableau en question n'est pas attribuée à Titien : celui-ci est vu comme la victime obligée de se soumettre pour des raisons alimentaires au caprice du commanditaire. D'autres conférences rendent compte d'un acquittement similaire accordé aux Vénitiens. Par exemple, la conférence donnée par Jean Nocret le 1^{er} octobre 1667 sur les *Pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse : *ibid.*, p. 149. Ou encore la conférence donnée le 12 avril 1670 par Louis de Boulongne sur la *Vierge au Lapin* de Titien : *ibid.*, p. 361-362. Au XIXe siècle, c'est la morale douteuse des peintres eux-mêmes qui sera mise en cause.

d'une histoire de l'art motivée au XIXe siècle par le désir permanent de légitimer son savoir.
L'examen des modes d'élaboration du discours sera donc approfondi dans la deuxième partie.

Deuxième partie :

**Une histoire de l'art entre déterminismes et
procédés rhétoriques**

Chapitre 1 : Méthodes et théories des sciences humaines au XIXe siècle

Les sciences humaines et sociales sont des domaines de savoir qui étudient les faits humains moraux. Elles se forment et acquièrent leur légitimité intellectuelle au cours du XIXe siècle. Laurent Mucchielli, dans l'ouvrage (issu de sa thèse de sociologie) intitulé *La découverte du social, naissance de la sociologie en France*, examine l'évolution des différentes sciences sociales (anthropologie, psychologie, histoire, géographie) durant le XIXe siècle. Il est loin de restreindre son propos à la seule sociologie, afin d'appréhender plus globalement la construction de cette discipline. Les sciences humaines et sociales sont tout d'abord conçues comme un prolongement des sciences naturelles, en ce sens que les savants se proposent d'étudier ensemble les dimensions physiques et morales de l'homme. Cette pensée, contemporaine du positivisme de Comte, peut être nommée ainsi en raison de son approbation d'un « tout scientifique ». Elle réunit sciences naturelles et humaines et constitue un pilier autour duquel s'articulent les théories et les méthodes des disciplines naissantes au XIXe siècle. Le paradigme scientiste ou positiviste, agit ainsi à plusieurs niveaux dans les nouveaux domaines d'études. Tout d'abord, les caractères physiques des hommes sont perçus comme une cause principale de leurs comportements moraux – c'est au sein de ce mode de réflexion que la notion de race acquiert une importance notable. Mais le rapprochement entre sciences naturelles et sciences sociales et humaines, est aussi d'ordre méthodologique, dans la mesure où les agissements humains sont assimilés à des faits physiologiques et étudiés comme tels. Ce contexte constitue le creuset au sein duquel l'histoire de l'art se forme en tant que discipline. L'acceptation d'un champ de connaissance autonome et légitime est progressive – l'histoire de l'art n'est enseignée à l'université qu'à partir de 1876 – et passe largement par l'intégration de connaissances scientifiques et de méthodes scientistes, qui participent à rendre plus recevable le regard porté sur les œuvres d'art.

A. Causes naturelles et métaphores biologiques

Dès le début du XIXe siècle, Franz Joseph Gall étudie les liens supposés entre mesure du cerveau et comportements humains. La phrénologie, discipline ainsi établie, se développe : elle est enseignée par le médecin Joseph Victor Broussais à partir de 1836 et devient le fer de

lance du médecin Paul Broca, fondateur de la Société d'anthropologie de Paris en 1859²⁷³. Le recours à des mesures physiques afin d'expliquer des faits moraux, confère une validité scientifique à l'anthropologie, et participe à la reconnaissance de cette discipline nouvelle, qui propose d'étudier l'homme de façon globale. Un tel type de raisonnement contribue à donner tout son sens aux notions de race, de peuple ou d'hérédité. Celles-ci connaissent alors des définitions multiples qui peuvent être proches, spécialement dans l'idée qu'elles correspondent à des réalités ayant des origines naturelles. Ainsi, dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* Larousse, le terme « peuple » est présenté sous deux acceptions : l'une politique, l'autre qualifiée d'« ethnographique », selon laquelle « le mot *peuple* [...] [sert] à désigner [...] les hommes d'une même race»²⁷⁴. Alors que le peuple est ici expliqué en fonction de la race, le sens de celle-ci est à son tour déterminé par le peuple : elle apparaît comme formée des « Ascendants et descendants originaires d'une même famille ou d'un même peuple. »²⁷⁵ Le lien, voire la confusion entre peuple et race peuvent aisément être faits, puisque les deux notions désignent des phénomènes considérés comme naturels, et confèrent une validité scientifique au discours de qui les emploie.

À la caution apportée par les connaissances des sciences naturelles aux premières études de l'homme moral et social, s'ajoute le rôle remarquable joué par le positivisme et par l'évolutionnisme. La philosophie positiviste est issue de la doctrine d'Auguste Comte, pour qui le savoir humain est contenu dans les sciences, dans les faits eux-mêmes et dans leurs relations. Par là, Comte s'oppose à ce qu'il nomme la philosophie « métaphysique » et « théologique ». La philosophie ainsi conçue doit étendre le raisonnement scientifique à des domaines que celui-ci n'a pas encore exploré. Ce nouveau champ de savoir est la science empirique des phénomènes sociaux, que Comte nomme « sociologie »²⁷⁶. Il expose sa pensée dans ses *Cours de philosophie positive* (1830-1842), dans le *Discours sur l'Esprit positif* (1844), dans le *Catéchisme positiviste* (1852) et dans le *Système de politique positive* (1852-1854)²⁷⁷. Le positivisme trouve sa place dans un contexte à la fois philosophique et

²⁷³. Mucchielli, 1998, p. 28-29.

²⁷⁴. Larousse, 1866-1877, t. 12, p. 732.

²⁷⁵. *Ibid.*, tome XIII, p. 595.

²⁷⁶. Anonyme, 1991 (2002), p. 1296.

²⁷⁷. Lalande, 1926 (1991), t. 2, p. 792. La théorie d'Auguste Comte se teinte à la fin de sa vie de religiosité. Mais cette voie n'est pas choisie par ses suiveurs, ni par les auteurs marqués par le positivisme dont il est question ici.

idéologique. S'il correspond à un désir de progrès dans la science et dans la pensée, il vient cautionner les idéaux antireligieux du moment. Le positivisme s'oppose au spiritualisme chrétien qui règne dans les institutions françaises au milieu du XIXe siècle. L'explication scientifique invalide l'explication théologique. Émile Littré, Hippolyte Taine et Ernest Renan apparaissent comme des héritiers de la pensée positiviste, en tant que représentants de l'anticléricalisme et parce qu'ils adhèrent au principe selon lequel la science fournit des modèles de pensée à l'étude des sociétés humaines²⁷⁸. Taine publie en 1856 *Les philosophes français au XIXe siècle*, ouvrage dans lequel il critique la philosophie spiritualiste enseignée à l'université. Le recours aux notions de race ou de peuple s'insère parfaitement dans la mode de pensée scientiste, puisqu'au monogénisme considéré comme l'expression d'une vieille idéologie religieuse, répond le polygénisme qui défend l'idée d'une pluralité originelle des races²⁷⁹. Le discours scientiste peut alors servir à justifier, au nom de la science, les classements et les hiérarchisations des variétés tant physiques que morales des hommes. Cette pensée nourrit alors aisément les débats sur les identités nationales qui jalonnent le XIXe siècle et dont les mouvements d'émancipation nationaux de 1848 sont une manifestation particulièrement remarquable. L'idée de nation participe elle-même d'une classification naturelle des hommes : dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, la nation est définie comme un ensemble d'êtres réunis par des caractères culturels et physiques communs²⁸⁰. Conçue comme un essentialisme, la nation rejoint les idées de race et de peuple et manifeste clairement le lien qui peut être fait entre raisonnement scientiste et idéaux politiques. Parallèlement à la diffusion du positivisme, Darwin publie son ouvrage sur l'évolution des espèces en 1859, lequel est traduit en français en 1862. La théorie de l'évolution, progrès scientifique en soi, voit sa portée renforcée par son application à l'histoire naturelle et sociale de l'homme. Les philosophes anglais, nourris de positivisme, intègrent à leur pensée l'évolutionnisme naissant. Herber Spencer érige l'évolutionnisme en véritable philosophie, suivi par John Stuart Mill ou par Alexander Bain. Il s'agit pour eux d'observer les comportements humains, de les recueillir, de les décrire et d'en constater les rapports afin de dégager les lois qui régissent l'évolution des facultés humaines. Cette théorie connaît un

²⁷⁸. Muchielli, 1998, p. 85.

²⁷⁹. Un des signes de la prégnance croissante du polygénisme est l'article « race » dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Larousse, véritable réquisitoire contre le monogénisme religieux, à grand renfort de citations de Broca (Larousse, 1866-1877, t. 13, p. 595-596).

²⁸⁰. Larousse, 1866-1877, t. 16, p. 854.

immense succès dans la France des années 1870-1880²⁸¹. La pensée de Spencer trouve en le psychologue Théodule Ribot et en Hippolyte Taine ses principaux propagateurs. Ainsi, si les faits moraux ont une origine dans les phénomènes physiques, la conception globale des comportements humains devient une métaphore biologique dans laquelle se retrouvent les mécanismes de la nature. En France, le modèle scientifique est dominant dans les années 1860-1870 au sein des milieux institutionnels²⁸². C'est dans cet environnement intellectuel et idéologique que l'histoire de l'art acquiert une certaine reconnaissance.

B. Étapes de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art

Ce n'est qu'à partir des années 1860 que l'histoire de l'art peut devenir une discipline à part entière²⁸³. Cette situation est permise par un décret impérial du 13 novembre 1863, qui met fin au monopole de l'Académie sur l'enseignement de ce domaine d'étude. Cette instruction était jusqu'ici uniquement assurée par des artistes de métier. Ces derniers ne sont pas totalement écartés pour autant, mais la porte s'ouvre à d'autres professeurs. L'histoire de l'art est tout d'abord enseignée à l'École des Beaux-Arts où deux chaires sont créées dès 1863 : l'une d'histoire de l'art et d'esthétique, tout d'abord occupée par Eugène Viollet-le-Duc bientôt remplacé par Hippolyte Taine, l'autre d'archéologie et d'histoire de l'art antique confiée à Léon Heuzey²⁸⁴. Puis la discipline commence à être enseignée dans des grandes écoles auparavant non spécialisées dans la formation artistique. À l'École des Chartes, une chaire d'archéologie et d'histoire de l'art du moyen âge est créée en 1869 pour Jules Quicherat²⁸⁵. Charles Blanc est nommé en 1865 professeur d'histoire comparée de l'architecture à l'École spéciale d'architecture (dès 1867 cependant, Blanc ne pouvant plus assurer le cours, il est remplacé par Émile Boutmy)²⁸⁶. Puis de 1878 à 1881, Charles Blanc

²⁸¹. *Ibid.*, p. 88-89.

²⁸². Sur la place des sciences sociales nourries de positivisme dans l'université française dans les années 1860-70, voir : Mucchielli, 1998, p. 42-49 et p. 82-85.

²⁸³. Sur la progression de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art, voir : Genet-Delacroix, 1985 ; Pétry-Parisot, 1980.

²⁸⁴. Genet-Delacroix, 1985, p. 79, p. 84.

²⁸⁵. *Ibid.*, note 8, p. 97.

²⁸⁶. Claire Barbillon, « Charles Blanc », Dominique Jarrassé, « Émile Boutmy », notices du *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site internet de l'INHA.

occupe la première chaire d'esthétique et d'histoire de l'art au Collège de France²⁸⁷. À l'École Normale Supérieure est instituée en 1895 une conférence d'histoire de l'art, dirigée par Romain Rolland²⁸⁸. Eugène Müntz, suppléant de Taine à l'École des Beaux-Arts de 1880 à 1893, voit instituer pour lui en 1896, un cours d'esthétique au Collège libre des sciences sociales²⁸⁹. Le musée du Louvre devient aussi un lieu de transmission : les premiers cours y sont délivrés en 1879, et l'École du Louvre est fondée en 1881, avec la perspective de former les conservateurs de musée. En 1886, le premier cours d'histoire de la peinture y est confié à Georges Lafenestre²⁹⁰.

L'histoire de l'art n'entre à l'université que relativement tard. Elle est au début associée à l'archéologie : la première chaire d'archéologie et d'histoire de l'art antique à la faculté de Lettres de Paris, est créée en 1876 pour Georges Perrot²⁹¹. Les universités de province ne se dotent du nouvel enseignement qu'à la fin du XIXe siècle, mais l'histoire de l'art y reste encore solidaire de l'archéologie. Une chaire d'archéologie et d'histoire de l'art est créée en 1890 à Lille. A Nancy, Perdrizet obtient l'enseignement de l'archéologie et de l'histoire de l'art en 1910. Ce poste est issu de la transformation de la chaire d'histoire ancienne et d'archéologie auparavant occupée par Charles Diehl²⁹². Parallèlement, l'histoire de l'art est fréquemment enseignée dans les villes de province par l'intermédiaire de cours d'histoire régionale qui sont l'occasion de faire valoir l'histoire de l'art local²⁹³. Ce n'est que petit à petit que l'histoire de l'art en tant que telle apparaît à l'université : en 1893, un cours complémentaire d'histoire de l'art français est créé à la faculté de lettres de Paris pour Henri Lemonnier, cours qui devient chaire en 1900. Lemonnier en reste le titulaire jusqu'en 1913. Émile Mâle et Henri Focillon seront ensuite les professeurs reconnus d'histoire de l'art de l'avant Première Guerre Mondiale²⁹⁴.

²⁸⁷. Genet-Delacroix, 1985, p. 83.

²⁸⁸. *Ibid.*, p. 87.

²⁸⁹. *Ibid.*

²⁹⁰. *Ibid.*

²⁹¹. Genet-Delacroix, 1985, p. 83 ; Pétry-Parisot, 1980, p. 453.

²⁹². Pétry-Parisot, 1980, p. 453.

²⁹³. *Ibid.*, p. 454.

²⁹⁴. *Ibid.*, p. 459.

L'enseignement de l'histoire de l'art répond, dans les premières années de la troisième République, à un désir de vulgarisation et d'éducation populaire. Charles Blanc est un des principaux acteurs de cet élan, en tant que directeur des Beaux-Arts de 1871 à 1873 et inlassable auteur d'ouvrages ouvertement destinés à instruire le plus grand nombre²⁹⁵. Cette volonté de pédagogie et de démocratisation est soulignée lors du discours prononcé en 1878 à la Chambre lors de la création, pour Charles Blanc, de la chaire d'esthétique et d'histoire de l'art au Collège de France :

*Il ne s'agit pas seulement ici d'une exposition supérieure et philosophique des règles du Beau ; mais à cette heure où [...] la grâce familière s'introduit partout pour constituer dans les plus humbles demeures un ensemble d'impressions et d'influences salutaires, l'enseignement esthétique acquiert un caractère spécial de haute importance pratique.*²⁹⁶

La création d'un ministère des Beaux-Arts dans lequel siège Antonin Proust, ne dure que quelques mois entre novembre 1881 et janvier 1882. Elle témoigne néanmoins de l'importance accordée à la création artistique²⁹⁷. Le rôle social dévolu à l'histoire de l'art continue d'être prôné par les cours donnés dans les universités populaires à la fin du XIXe siècle. C'est le moment de l'apogée des idées socialisantes de l'art pour tous, qui pousse à un élargissement de l'éducation artistique²⁹⁸. En plus de ses fonctions au sein de l'université, Georges Perrot souhaite introduire l'histoire de l'art dans l'enseignement secondaire. Il défend ce projet devant le Conseil supérieur de l'Instruction publique en 1899 et dans une publication en 1900, intitulée *L'Histoire de l'art dans l'Enseignement secondaire*²⁹⁹. Léon Rosenthal, professeur d'histoire en lycée, devient professeur d'histoire de l'art à Sèvres en 1912. Il s'applique à mêler son travail d'enseignement avec ses engagements socialistes, afin d'encourager l'entrée de l'histoire de l'art au lycée. La discipline figure, dès 1882, en troisième année dans l'enseignement secondaire féminin, puis elle est étendue aux quatrième et cinquième années

²⁹⁵. *Ibid.*, p.455.

²⁹⁶. Genet-Delacroix, 1985, p. 83 : citation d'un passage de ce discours.

²⁹⁷. Pétry-Parisot, 1980, p. 455.

²⁹⁸. *Ibid.*, p. 457.

²⁹⁹. *Ibid.*, p. 453.

en 1897. Dans une moindre mesure, elle est aussi introduite dans l'enseignement secondaire masculin en 1902. Ces initiatives disparaîtront toutefois en 1938³⁰⁰.

La valorisation de l'histoire de l'art passe également par la création d'institutions destinées à l'inventaire et à l'administration des Beaux-Arts, tâches auxquelles participent activement les directeurs des Beaux-Arts. Le marquis Philippe de Chennevières, succède dans cette fonction à Charles Blanc en 1873, et l'occupe jusqu'en 1878. Il crée en 1874 l'Inventaire des richesses artistiques nationales, destiné à cadrer les travaux d'inventaire et d'administration des Beaux-Arts³⁰¹.

Cependant, l'histoire de l'art reste en marge des autres disciplines. Son entrée tardive à l'université ainsi que sa présence dans les cours d'histoire régionale – perçus comme lieux de savoir secondaires – et son association à l'archéologie, ne lui permettent pas de tenir une place complètement reconnue. Comparativement aux autres pays européens qui se dotent de structures importantes dédiées à la recherche et à l'enseignement de l'histoire de l'art, son institutionnalisation en France reste difficile et progressive. Elle n'encourage pas l'émergence de figures de savants réputés pour leurs théories ou leurs méthodes, comme ceci est le cas en Autriche avec Aloïs Riegl et Franz Wickhoff par exemple. Les fondements théoriques de l'histoire française de l'art, restent longtemps très proches des idées des premiers acteurs de la discipline qui ont œuvré dans les années 1860-1870. Une évolution ne se fera réellement sentir qu'après 1900.

C. Le rôle du scientisme en histoire de l'art

Alors que l'histoire de l'art cherche une reconnaissance en tant que champ autonome de savoir, le recours aux méthodes scientifiques et aux connaissances des sciences dites dures, permet de légitimer le regard porté sur l'art et son histoire. Le scientisme se révèle dans un raisonnement où prime la relation de cause à effet. Ainsi, les historiens de l'art développent l'idée que l'art est le produit de circonstances qui lui sont extérieures. Ceci les mène à

³⁰⁰. *Ibid.*, p. 458.

³⁰¹. Genet-Delacroix, 1985, p. 84.

chercher les raisons de la production artistique dans des phénomènes culturels, mais également naturels. La métaphore scientifique qui veut que l'art soit étudié comme un phénomène biologique, demande une recherche scrupuleuse des sources. Cette foi en une documentation supposée complètement explicative, devient un mode de pensée courant dans la France de la seconde moitié du XIXe siècle, d'autant plus que plusieurs historiens de l'art sont issus de l'École des Chartes, lieu de formation à la recherche d'archives³⁰². L'appareil argumentatif basé sur des faits historiques et sociaux bénéficie alors d'un large crédit. Mais au sein de la faveur dont jouit le scientisme en cette seconde moitié du XIXe siècle, les déterminismes naturels sont particulièrement privilégiés. Ils sont de deux ordres. D'une part, le rôle du climat sur l'art est très souvent invoqué, issu d'une tradition remontant aux écrits de Montesquieu, qui établit une corrélation entre climat et comportements humains. Le lien avec l'art est évoqué dès 1719 par l'abbé Dubos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Pour lui, les aptitudes des hommes dépendent du climat sous lequel ils vivent, de même que tous les produits de la nature :

*la machine humaine n'est gueres (sic) moins dépendante des qualités de l'air d'un pays, des variations qui surviennent dans ces qualités ; en un mot, de tous les changements qui peuvent embarrasser ou favoriser, ce qu'on appelle les opérations de la nature, que le sont les fruits mêmes. [...] Voilà pourquoi les Nations qui habitent sous des climats différens, sont si différentes par l'esprit comme par les inclinations.*³⁰³

Ainsi, l'art ne peut apparaître que dans un climat qui lui est propice :

*Les Arts naissent d'eux-mêmes sous les climats qui leur sont propre. [...] Les peuples chez qui les Arts n'ont pas fleuri, sont les peuples qui habitent un climat qui n'est point propre aux Arts. Ils y seroient nés d'eux-mêmes sans cela, ou du moins il y seroient passés à la faveur du commerce.*³⁰⁴

La théorie du déterminisme climatique, développée au XVIIIe siècle, va jouer un rôle décisif dans le processus de justification des écoles de peinture. Elle est adoptée par Winckelmann dans l'*Histoire de l'art chez les Anciens* paru à Dresde en 1764. Rattaché à un régime politique, le climat y est présenté comme un facteur majeur à l'origine des aptitudes

³⁰². Vaisse, 1997, p. 390 ; Genet Delacroix, 1985, p. 86.

³⁰³. Dubos, s.d. (1719), t. 2, p. 231-233.

³⁰⁴. *Ibid.*, p. 146-147.

intellectuelles des peuples générant une création artistique de plus ou moins bonne qualité. Cet auteur affirme que « l'influence du climat se fait sentir dans la configuration humaine » et « agit sur la façon de penser des peuples, toujours modifiée par les circonstances extérieures, mais sur-tout par l'éducation et par la constitution politique. »³⁰⁵ Or, « La façon de penser [...] n'éclate pas moins dans les ouvrages de l'art. »³⁰⁶ L'exemple choisi par Winckelmann est celui de la Grèce antique et de la démocratie athénienne, sources de la sculpture grecque classique considérée comme un modèle de perfection artistique, mais l'argument général est bien là, et le scientisme triomphant vient quelques décennies plus tard à point nommé pour confirmer cette opinion ancienne. D'autre part, la conception de la race, reliée aux idées de peuple et de nation, est au cœur des préoccupations scientifiques du XIXe siècle, fait partie intégrante des moyens de justification de l'histoire de l'art. Race, peuple et nation sont perçus comme des essences qui permettent de justifier des entités politiques et culturelles. Ces notions permettent donc de définir les écoles de peinture. C'est ce qu'explique le journaliste et professeur de littérature Hippolyte Fortoul en 1845³⁰⁷ :

*Les écoles ne sont, à bien prendre, que les manières diverses dont des races différentes comprennent et exercent un même art. Elles constituent des traditions séparées où se perpétue, même en se transformant, le génie particulier du pays, du peuple dont elles sont l'expression.*³⁰⁸

Hippolyte Taine donne aux théories scientifiques et à la méthode scientiste un rôle central dans la construction du discours de l'histoire de l'art. Il est nommé à la chaire d'esthétique et d'histoire de l'art de l'École des Beaux-Arts en 1864. Sans être un suiveur zélé de Comte et de Spencer, Taine est nourri d'une pensée philosophique en lien avec le positivisme et l'évolutionnisme. Il ordonne les déterminismes naturels et culturels dans un système global d'explication des productions humaines à la fois intellectuelles et artistiques. Sa théorie repose sur le rôle de la race, du milieu et du moment. Ce programme est clairement énoncé pour la première fois dans *l'Histoire de la littérature anglaise* qui paraît en 1863-1864, puis dans une version revue et corrigée en 1866. Taine y définit chacun des trois

³⁰⁵. Winckelmann, 1764, t. 1, p. 69.

³⁰⁶. *Ibid.*

³⁰⁷. Pierre Vaisse, « Hippolyte Fortoul », notice du *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site internet de l'INHA.

³⁰⁸. Fortoul, 1854, t. 1, p. 165-166.

facteurs d'explication. En présentant la race, il confirme l'idée que les peuples ont un caractère naturel qui détermine leurs activités et leur façon de penser :

*Ce qu'on appelle la race, ce sont ces dispositions innées et héréditaires que l'homme apporte avec lui à la lumière, et qui ordinairement sont jointes à des différences marquées dans le tempérament et dans la structure du corps. Elles varient selon les peuples.*³⁰⁹

Le milieu témoigne d'une prise en compte du climat et des facteurs sociaux :

*Lorsqu'on a ainsi constaté la structure intérieure d'une race, il faut considérer le milieu dans lequel elle vit. Car l'homme n'est pas seul dans le monde ; la nature l'enveloppe et les autres hommes l'entourent ; sur le pli primitif et permanent viennent s'étaler les plis accidentels et secondaires, et les circonstances physiques ou sociales dérangent ou complètent le naturel qui leur est livré. Tantôt le climat a fait son effet.*³¹⁰

Taine explique également que malgré les données que constituent la race et le milieu, le moment historique joue aussi un rôle, en raison de la détermination qui peut être causée par les productions antérieures dans le domaine de la littérature :

*Quand le caractère national et les circonstances environnantes opèrent, ils n'opèrent point sur une table rase, mais une table où les empreintes sont déjà marquées. Selon qu'on prend la table à un moment ou à un autre, l'empreinte est différente ; et cela suffit que l'effet total soit différent. [...] entre autres différences, il y a celle-ci, qu'un des artistes est le précurseur, et que l'autre est le successeur, que le premier n'a pas de modèle, et que le second a un modèle, que le premier voit les choses face à face, et que le second voit les choses par l'intermédiaire du premier, que plusieurs grandes parties de l'art se sont perfectionnées, que la simplicité et la grandeur de l'impression ont diminué, que l'agrément et le raffinement de la forme se sont accrus, bref que la première œuvre détermine la seconde.*³¹¹

Taine applique aussi ces idées au domaine de l'art. Il identifie histoire de l'art et sciences naturelles dans sa *Philosophie de l'art*, texte issu des cours donnés dès 1864 à l'École des Beaux-Arts :

La méthode moderne que je tâche de suivre, et qui commence à s'introduire dans toutes les sciences morales, consiste à considérer les œuvres humaines, et en particulier les œuvres d'art,

³⁰⁹. Taine, 1866 a, « Introduction », p. XXIII. Les termes soulignés sont de l'auteur.

³¹⁰. *Ibid.*, « Introduction », p. XXVI. Le terme souligné est de l'auteur.

³¹¹. *Ibid.*, « Introduction », p. XXIX-XXX. Le terme souligné est de l'auteur.

*comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes ; rien de plus. Ainsi comprise, la science ne proscrit ni ne pardonne ; elle constate et explique. [...] elle a des sympathies pour toutes les formes de l'art et pour toutes les écoles, même pour celles qui semblent les plus opposées ; elle les accepte comme autant de manifestations de l'esprit humain ; [...] elle suit le mouvement général qui rapproche aujourd'hui les sciences morales des sciences naturelles, et qui, donnant aux premières les principes, les précautions, les directions des secondes, leur communique la même solidité et leur assure le même progrès.*³¹²

Ouvertement calquée sur les sciences dures, cette méthode et les déterminismes qu'elle implique, ont pour but d'extraire l'histoire de l'art des interprétations tendancieuses et de lui conférer la même autorité définitive qu'aux sciences naturelles. Concernant la peinture Vénitienne, c'est dans son récit de voyage en Italie publié en 1865-1866, que Taine défend cette démarche. Le mérite de Taine est d'avoir théorisé un ensemble d'idées généralement approuvées, mais souvent utilisées de façon aléatoire, sans base scientifique réellement vérifiable. De fait, son travail est souvent pris comme le cas le plus symptomatique du positivisme en histoire de l'art. Il est une référence durant plusieurs décennies : ses textes, qu'il retravaille sans cesse, sont édités plusieurs fois de son vivant, et les rééditions se poursuivent après sa mort³¹³. Eugène Müntz est un adepte suiveur de Taine, dont il a été le suppléant à l'École des Beaux-Arts entre 1880 et 1893. Dans ses écrits, Müntz se réfère explicitement à Taine, qualifiant d'« admirable » le *Voyage en Italie* de ce dernier³¹⁴. Mais Taine n'est pas le seul initiateur du succès du scientisme. Lorsque Charles Blanc publie son *École vénitienne* en 1868, l'introduction de l'ouvrage est le lieu d'une histoire de l'art vénitien comme système théorique globalement défini par des critères culturels ou naturels arrêtés³¹⁵.

³¹². Taine, 1881, p. 12-13.

³¹³. Le *Voyage en Italie* paru en 1866, principal ouvrage dans lequel Taine examine la peinture vénitienne, est réédité dès 1874. Sa *Philosophie de l'art*, publiée en plusieurs volumes au cours des années 1860, est sans cesse rééditée par la suite : en 1909, l'ouvrage en est déjà à sa treizième réédition. En outre, les écrits de Taine ne concernant pas spécifiquement l'art sont sans cesse remaniés au cours de leurs différentes éditions : ainsi l'*Histoire de la littérature anglaise*, paraît pour la première fois en 1863, mais ne connaît sa version définitive qu'à sa huitième édition en 1892.

³¹⁴. Müntz, 1889-1895, t. 2, p. 285-286.

³¹⁵. Claire Barbillon, « *De Paris à Venise, notes au crayon de Charles Blanc* », in Barbillon, Toscano, 2006, p. 178-179.

Mais les enjeux du positivisme en histoire de l'art sont multiples et dépassent la seule recherche de scientificité. Ainsi, si le scientisme est une promesse de rigueur, il sert en général autant à faire avancer le savoir de façon totalement désintéressée qu'à légitimer des positions idéologiques. S'inscrire dans le positivisme revient souvent à revendiquer une position antireligieuse, et/ou républicaine. Aussi n'est-ce pas un hasard si les historiens de l'art qui montrent un engouement certain pour les déterminations culturelles, climatiques et raciales, se trouvent être des laïcs convaincus. Taine est connu pour ses convictions antireligieuses, qui coexistent paradoxalement avec le refus d'un État centralisé et démocratique³¹⁶. Charles Blanc est républicain, nommé directeur des Beaux-Arts à deux reprises – sous la deuxième République puis sous la troisième³¹⁷. Charles Yriarte est nommé inspecteur des Beaux-Arts en 1881, puis membre du conseil supérieur des Beaux-Arts en 1889³¹⁸. Henry Havard, après avoir été communard, est nommé inspecteur des Beaux-Arts en 1887 et 1894³¹⁹. La nomination de certains d'entre eux à des fonctions officielles au début de la troisième République, participe à la diffusion d'idées considérées comme modernes. Cette promotion officielle peut apparaître comme une des raisons de la voie privilégiée que constitue la méthode scientifique dans les travaux d'histoire de l'art en France, bien au-delà des années 1850 à 1870. Selon Pierre Vaisse, dans un texte sur les méthodes de Taine et les réactions qu'elles ont suscitées, cette survivance peut être définie comme des « restes vulgarisés du positivisme de Taine »³²⁰. En effet les arguments scientifiques continuent d'exister dans des œuvres d'érudits isolés³²¹, des manuels de vulgarisation ou des guides de voyages. Néanmoins, ils ne persistent pas qu'à travers la pure vulgarisation : ils sont également usuels

³¹⁶. Sur les convictions politiques de Taine, voir Gasparini, 1993.

³¹⁷. Claire Barbillon, «Charles Blanc», notice du *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site internet de l'INHA.

³¹⁸. Pascal Barraillé, «Le renouveau du mythe de Venise dans la deuxième moitié du XIXe siècle en France : Armand Baschet et Charles Yriarte » dans Del Vento, Tabet, 2006, p. 161-170.

³¹⁹. Rossella Froissart Pezone, «Henry Havard», notice du *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site internet de l'INHA.

³²⁰. Vaisse, 1997, p. 403.

³²¹. Mentionnons spécialement Auguste Boullier (1832-1898) : ayant reçu une formation de juriste, créateur entre autres de la société du Forez, il publie un ouvrage sur l'art vénitien en 1870. Alors que Boullier est un fervent défenseur des valeurs monarchistes, cette parution s'inscrit totalement dans les écrits strictement contemporains sur la peinture vénitienne, à l'apogée du scientisme. Ceci montre le succès de la diffusion d'un tel modèle de pensée, adopté ici sans réflexion sur les idéaux républicains qui ont pu le motiver. Sur Auguste Boullier, voir : Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés », et Barraillé, 2006, p. 81-82

sous la plume de savants plus reconnus, qui continuent à faire preuve d'un travail instruit, mais sans « réflexion critique sur la discipline, ses méthodes et son objet »³²².

Le succès des méthodes et catégories scientifiques en histoire de l'art est également dû au fait que celles-ci peuvent nourrir des revendications politiques de l'époque. Considérée comme l'expression d'une certaine nature géographique et humaine, l'école de peinture devient facilement l'instrument de quelque enjeu nationaliste³²³. D'une manière générale, les exemples de défense de sa propre nation en histoire de l'art ne manquent pas. Mais c'est la grille de lecture ainsi imposée par la correspondance établie entre nation et art qu'il convient de considérer dans son ensemble, car afin de conserver sa légitimité, ce compartimentage indispensable aux nationalismes demeure, même lorsque les historiens de l'art ne considèrent pas leur propre art « national ».

Sous tendu par des revendications idéologiques, le discours de l'histoire de l'art est structuré par la pensée scientifique dans la seconde moitié du XIXe siècle. Mais il n'est pas sans précédent. L'héritage théorique artistique classique est à prendre en compte dans la classification des œuvres selon des valeurs esthétiques et morales. Garantissant l'impartialité de l'historien, le jeu des déterminismes naturels va s'immiscer dans une hiérarchisation de la peinture et des écoles, qui relève d'un jugement déjà ancien. L'histoire de l'école vénitienne en est un exemple probant. En effet, son isolement au sein d'une peinture italienne empreinte de classicisme se trouve ainsi validée, donc renforcée. La rigueur scientifique censée faire front à la métaphysique n'est pas impartiale. Hippolyte Taine veut agir dans la découverte des lois de l'art, afin d'atteindre des certitudes d'ordre scientifique. Il s'agit de rompre avec la proposition d'un idéal à atteindre³²⁴, mais la méthode de Taine et de ses contemporains positivistes contribue à entériner certains poncifs d'une histoire de l'art dogmatique. Le commentaire censé découler de la pure constatation des phénomènes observables, est en réalité fondé sur des catégories opposées a priori, comme l'art décoratif et l'art libéral,

³²². *Ibid.*, p. 388.

³²³. Ce phénomène est notamment étudié dans un texte d'Éric Michaud intitulé « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art » : Michaud, 1996 (2005).

³²⁴. Therrien, 1998, p. 101-102 ; Vaisse, 1997, p. 390-391.

l'Orient et l'Occident ou encore le Nord et le Sud, et contribue à entretenir le mythe d'une école vénitienne souvent enfermée dans couleur et sa sensualité.

Chapitre 2 : Déterminismes moraux

Une grande partie des déterminismes mis en place par la méthode scientifique est d'ordre moral. La définition de l'école vénitienne héritée de l'époque classique, est globalement déduite de l'observation des qualités plastiques de la peinture. Pour les historiens de l'art du XIXe siècle, il s'agit de rationaliser cette définition afin de la rendre probatoire. Le moyen employé consiste à transférer les caractéristiques picturales des œuvres vers la figure de l'artiste, voire vers la société vénitienne. Le basculement des considérations d'ordre esthétique vers des considérations d'ordre psychologiques et morales – ce dont parle Jacqueline Lichtenstein dans son ouvrage *La peinture éloquente* et qui a été évoqué en première partie – s'accomplit complètement au XIXe siècle³²⁵. Le procédé visant à construire un système global d'explication de la peinture, où la systématisation du lien de cause à effet garantit la scientificité de la démonstration, est alors exploité sans relâche. Par ailleurs, il faut prendre en compte le fait que l'écriture de l'histoire de l'art vénitien ne peut pas être isolée d'une production littéraire et d'un discours historique davantage consacrés à Venise qu'à son art, très abondants au XIXe siècle. Ils entretiennent un mythe sur la ville qui, au fil de ses évolutions, nourrit constamment les imaginaires et l'histoire de la peinture. Il convient encore de remarquer que sous son apparente logique scientifique, le système démonstratif constitué par les déterminismes moraux, est parcouru de plusieurs paradoxes et omissions. Les historiens de l'art prennent soin d'oublier les données historiques qui viendraient contredire la cohérence de l'édifice théorique construit autour de l'école vénitienne. Aussi la question se pose de comprendre ce qui rend recevable un discours qui ignore (ou feint d'ignorer) ses propres incohérences, et évite certains sujets problématiques.

³²⁵. Jacqueline Lichtenstein parle du rabattement de « l'analyse des effets de l'art sur celle des finalités que l'artiste se propose à travers la création artistique. ». Pour elle, « Une telle opération tend à supprimer la question proprement 'esthétique' puisqu'elle permet d'interpréter l'objet-peinture à partir de catégories psychologiques et morales s'appliquant au sujet-peintre. » (Lichtenstein, 1989 (1999), p. 202). Cette citation a déjà été signalée dans la transition entre la première et la deuxième partie.

A. L'érudition refusée aux Vénitiens

Dans son *Voyage en Italie*, en 1866, Hippolyte Taine s'exprime sur la peinture vénitienne en ces termes :

*Devant leurs tableaux on n'a pas envie d'analyser et de raisonner ; si on le fait, c'est par force. Les yeux jouissent, voilà tout : ils jouissent comme ceux des Vénitiens du seizième siècle ; car Venise n'était point une cité littéraire ou critique comme Florence ; la peinture n'y était que le complément de la volupté environnante, la décoration d'une salle de banquet ou d'une alcôve architecturale.*³²⁶

Partant de ce qu'il ressent devant les tableaux vénitiens – une dissuasion à la réflexion –, Taine transforme cette impression postérieure à la création, en une circonstance à l'origine du caractère de la peinture – l'absence de tradition littéraire et la sensualité encouragée. Il passe par le procédé de l'opposition avec Florence, dont la pensée et la raison font ressortir le faste et la sensualité de Venise. Les historiens de l'art s'emparent de cette inculture supposée des Vénitiens, qui explique la frivolité de leur pratique coloriste. Mais la lecture de certaines études historiques, montre qu'une vie intellectuelle et scientifique ne semble pas avoir été tout à fait absente chez ces derniers. Aussi paraît-il nécessaire d'interroger ce paradoxe.

- **Des peintres sans culture ni intelligence**

Le manque d'érudition des artistes vénitiens stigmatise certains d'entre eux plus que d'autres. La dénonciation la plus fréquente concerne Paul Véronèse. Il s'agit d'invoquer une raison justifiant la fantaisie de ses œuvres bibliques traitées comme des scènes contemporaines du XVI^e siècle. C'est donc la position du peintre vis-à-vis du savoir en général qui est désignée, au-delà de la seule description de sa peinture. John Coindet signale en 1849 que « Si Paul Véronèse avait été aussi savant dans les théories de l'art qu'il a été artiste habile dans la pratique, à quelle perfection n'aurait-il pas atteint ? »³²⁷. En 1878, Charles Yriarte écrit que Véronèse peint « sans se soucier d'aucune loi, d'aucune règle,

³²⁶. Taine, 1866 (1990), p. 89.

³²⁷. Coindet, 1849, t. 2, p. 143.

d'aucune tradition ; il foule aux pieds la vérité historique »³²⁸. Charles Blanc encore, interprète la peinture de Véronèse comme le signe d'un mépris de toute source savante et de toute intention pédagogique dont l'œuvre pourrait être porteuse :

*les convenances de la chronologie ne l'embarrassent pas plus que celles des habillements et des coutumes. Pourvu que la scène représentée soit pittoresque, il lui importe peu qu'elle soit traitée conformément aux exigences de la philosophie, de la vérité historique, de la morale*³²⁹

Le lien que Charles Blanc établit entre les implications savantes et les implications morales de la peinture mérite d'être souligné, car il en sera question un peu plus loin.

Giorgione est un autre exemple d'absence de motivation savante, ses œuvres n'offrant à première vue aucune signification claire. Paul Mantz, auteur de la notice biographique sur ce peintre parue dans *l'École vénitienne* dirigée par Charles Blanc, précise que « Giorgione n'est point un docteur en quête de subtilités nuageuses »³³⁰. Mais une démonstration plus remarquable se trouve sous la plume de Léon Rosenthal, dans la publication d'une conférence donnée à la Sorbonne en 1899, sous le titre de *Venise reine de la couleur*. Un passage est consacré à deux tableaux de Giorgione et Titien – respectivement le *Concert Champêtre* (**illustration 14**) et *l'Amour sacré et l'Amour profane* (**illustration 33**) :

l'exécution en est parfaite, mais n'est-ce pas aussi parce que le sujet que nous ignorons n'a jamais eu, pour leurs auteurs, qu'une importance très médiocre. S'ils avaient voulu nous y intéresser, ils en auraient su dissiper l'obscurité.

Cette indifférence n'est pas exceptionnelle ; elle est, au contraire, un des traits les plus constants de l'École. [...]

*Peu leur importe aussi qu'un sujet soit profond ou émouvant, ils ne se soucient ni de philosophie ni de drame, mais que la scène se prête à une orchestration brillante, que l'on puisse y introduire des personnages parés de costumes magnifiques, des palais, des paysages, alors que le peintre s'enflamme et l'imagination lui fournit d'infinies ressources, même si le décor est inutile, même s'il affaiblit même s'il détruit le sens du thème qui en est revêtu.*³³¹

³²⁸. Yriarte, 1878 b, p. 157.

³²⁹. Blanc, 1868, « Véronèse », p. 2.

³³⁰. Blanc, 1868, « Giorgione », p. 5.

³³¹. Rosenthal, 1899, p. 12-14.

La difficulté de compréhension donnée par les œuvres est palliée par l'argument d'un manque de matière interprétable. Cette carence serait voulue par les artistes eux-mêmes. Mais Rosenthal ne se limite pas à Giorgione et à Titien, il use de la méthode déjà relevée à plusieurs reprises en première partie, visant à généraliser à toute l'école un jugement initialement adressé à deux peintres.

Le défaut d'érudition est aussi à rattacher à un défaut de réflexion. Non seulement les Vénitiens n'ont pas acquis un certain savoir nécessaire à la création picturale, mais encore, ils n'ont fait preuve d'aucune élaboration intellectuelle. C'est ainsi que Stendhal, dans son *Histoire de la peinture en Italie* parue en 1817, voit le réalisme typiquement vénitien de la représentation, comme le résultat de l'observation directe de la nature, sans aucune réflexion préalable : « L'école de Venise paraît être née tout simplement de la contemplation attentive des effets de la nature, et de l'imitation presque mécanique et non raisonnée des tableaux dont elle enchante nos yeux. »³³²

Mais le déficit de savoir et de raisonnement participe d'un manquement général à tout ce qui dépasse les qualités matérielles de l'art. Au mépris de ce qui est d'ordre intellectuel s'ajoute le mépris de ce qui est d'ordre spirituel. Aussi est-il possible de mettre en lien l'inculture des peintres de Venise et leur manque de sentiment. L'insuffisance d'émotions provoquée par leur peinture, correspondrait à leur insensibilité. Une fois encore, Giorgione, Titien et Véronèse sont les principaux cités. Concernant Giorgione, il est intéressant de noter le commentaire qu'en fait Paul Mantz :

*Ainsi, l'homme pittoresque tint plus de place que l'homme moral dans les préoccupations de Giorgione. Amoureux de la couleur et des accidents de la forme, il ne devait pas réussir tout à fait dans les sujets religieux qui exigent une certaine tendresse d'âme, l'intimité du sentiment, l'émotion pénétrante. [...] Qu'en faut-il conclure, sinon que pour faire vibrer dans le cœur de l'homme la corde des tendresses saintes, c'est peu d'avoir la science du pinceau et les qualités pittoresques : il faut savoir la vie, il faut avoir conquis, au prix de ses larmes, une maturité d'esprit et de sentiment que ne possède pas la jeunesse.*³³³

³³². Stendhal, 1817 (1996), p. 168.

³³³. Blanc, 1868, « Giorgione », p. 6.

L'indifférence de Giorgione face à tout ce qui est du ressort de l'émotion, est attribuée à sa jeunesse et à son inexpérience de la vie due à une mort prématurée – Giorgione meurt à trente-trois ans. L'argument ne pourrait être valable pour Titien, qui aurait vécu jusqu'à quatre-vingt-dix-neuf ans selon les historiens du XIXe siècle³³⁴. Aussi, lorsque dans sa monographie sur Titien publiée en 1902, Maurice Hamel cherche l'origine de l'absence de sentiment dans l'art du peintre, il le présente tout simplement comme un homme n'ayant pas un tempérament propice à être bouleversé :

*Titien livre peu de lui-même ; il ne formule pas comme Michel-Ange ou Rembrandt des rêves sublimes ou pathétiques. S'il connut des douleurs intimes, il ne les a pas racontées. Peut-être l'âme chez lui ne fut-elle pas à la hauteur du génie pittoresque. [...] Ces natures à base de sagesse pratique ne donnent guère à l'esprit ni la grande émotion lyrique, ni le frisson de l'infini, ni le trouble du mystère. Mais elles font aimer la vie ; elles répandent comme une vertu bienfaisante le tendre et profond amour de la beauté.*³³⁵

La comparaison avec Michel-Ange est une fois de plus à relever. Elle fait apparaître le Vénitien comme un contre-exemple dans l'expression des sentiments les plus profonds³³⁶. Dans sa publication de 1897, Arsène Alexandre exprime cette qualité qui aurait aussi échappé à Véronèse, par un procédé de langage qui consiste à identifier le peintre à des caractéristiques qui renvoient aussi bien à sa personnalité qu'aux spécificités de sa peinture : « Véronèse [...] n'est qu'un instinct et une joie, sous un des plus éblouissants aspects qui furent, mais en aucune façon une pensée, ni même une émotion. »³³⁷ Ici, la pensée et le sentiment sont réunis comme deux qualités conjointes.

Mais le refus fait aux Vénitiens d'une création raisonnée et savante, trouve un contrepoint dans le fait que la République de Venise est par ailleurs reconnue pour avoir été un centre intellectuel rayonnant depuis l'époque médiévale.

³³⁴. Les dates de Titien données par Charles Blanc dans son *École vénitienne* sont 1477-1576 (Blanc, 1868, « Titien Vecelli », p. 1.) La date exacte de la naissance de Titien n'est pas connue. Elle est aujourd'hui placée aux alentours de 1490.

³³⁵. Hamel, 1902, p. 6-7.

³³⁶. La comparaison avec Rembrandt est plus originale, et mériterait, pour être interprétée pertinemment, une recherche sur le regard porté sur ce peintre au XIXe siècle.

³³⁷. Alexandre, s. d., [1897], p. 382.

- **La richesse de la vie intellectuelle vénitienne**

La description de Venise comme ville où rayonnent les lettres et les sciences, est développée par certains historiens. Aussi l'exemple peut-il être pris dans l'*Histoire de la République de Venise* de Léon Galibert, avocat de formation et historien amateur, ouvrage paru en 1850 puis réédité à plusieurs reprises³³⁸. Un chapitre de trente-trois pages y est consacré aux lettres et aux sciences. Galibert y explique comment « Avec le XVe elles [les sciences et les lettres] prennent un essor tout à fait remarquable, et se soutiennent dans leur marche ascendante jusque après le XVIIe siècle »³³⁹, et souligne le rôle fondamental de l'université de Padoue dans cette impulsion, après l'annexion de cette ville par Venise en 1431 :

*Dès le XIIIe siècle, des écoles publiques avaient été établies à Venise, aux frais de l'État ; aussitôt après la conquête de Padoue (1431), le haut enseignement s'organisa sur une vaste échelle : le sénat concentra dans cette dernière ville, déjà célèbre par son Université, fondée en 1222 par l'Empereur Frédéric II, tous les éléments de l'instruction supérieure, et elle devint la seule où il fut permis d'enseigner publiquement toutes les sciences*³⁴⁰

Sont ainsi décrites les différentes branches du savoir qui se développent dans l'État vénitien, depuis la philosophie et la littérature grecques³⁴¹, en passant par la géographie³⁴²,

³³⁸. L'*Histoire de la République de Venise* en 1847, que Léon Galibert (1803- ?) publie pour la première fois en 1847, connaît un certain succès. En effet, il fait l'objet de rééditions, et il est traduit en Anglais et en Allemand. Léon Galibert présente le régime aristocratique vénitien comme despotique. Il partage l'idée d'un anticléricalisme typiquement vénitien. Il est un des premiers à introduire un chapitre sur la littérature et sur l'art, dans un ouvrage sur Venise avant tout historique. Le passage qu'il consacre à la peinture vénitienne toutefois est relativement court. Galibert explique que cela est dû au fait qu'il existe déjà plusieurs publications sur l'art vénitien. Son discours sur la peinture ne présente pas de grande originalité. L'auteur n'est pas historien de l'art, et avoue clairement que pour étudier l'art de Venise, il s'est fait aider par M. Peisse, conservateur du musée de l'École des Beaux-Arts (Galibert, 1847 (1854), note p. 4). Cependant, Léon Galibert fait preuve d'une certaine originalité lorsqu'il réfute le rôle de l'Orient et du climat dans la chaleur du coloris vénitien. Pour lui, si les Vénitiens sont si doués pour le coloris, c'est parce que toutes les autres parties de la peinture ont déjà été exploitées auparavant : « Lorsque l'idéal intellectuel et moral est épuisé, il est tout simple que l'élément sensible et extérieur prédomine. Tôt ou tard il faut que cette tendance se réalise quelque part dans toute sa plénitude ; en Italie, ce fut à Venise. » (Galibert, 1847 (1854), p. 299). Sur Léon Galibert, voir : Barraillé, 2006, p. 71, p. 128-135, p. 253, p. 358.

³³⁹. Nous nous basons ici sur l'édition de 1854 : Galibert, 1847 (1854), p. 316.

³⁴⁰. *Ibid.*, p. 321.

³⁴¹. *Ibid.*, p. 314.

³⁴². *Ibid.*, p. 315 et p. 318.

l'astronomie³⁴³ et la littérature, au sein de laquelle les territoires de Venise peuvent s'enorgueillir d'être le lieu d'origine de la famille du poète le Tasse³⁴⁴. Cette vie intellectuelle est aussi relatée par certains auteurs plus intéressés par l'art, comme Charles Yriarte par exemple, qui écrit en 1874 :

*depuis l'entrée du seizième siècle jusqu'au commencement du dix-septième, [...] l'histoire de l'Université de Padoue est celle du développement intellectuel dans l'État vénitien. Cette ville, en effet, a monopolisé l'étude des sciences et des lettres ; bientôt le Sénat a tout fait converger vers ce centre des lumières. [...] Ce ne sont point seulement les lettres qui ont reçu ce développement, les sciences et les arts, les voyages, tout ce qui peut augmenter le trésor des connaissances humaines va atteindre son apogée.*³⁴⁵

Yriarte fait aller le rayonnement intellectuel de l'État vénitien jusqu'au début du XVIIe siècle, ce qui signifie que Giorgione, Titien, Tintoret, Véronèse et leurs contemporains du XVIe siècle ont naturellement pu bénéficier de ce contexte. Le paradoxe est remarquable : ces artistes auraient évolué dans un milieu culturel riche, ouvert au savoir et à la création littéraire, mais auraient totalement ignoré les possibilités offertes par une telle situation, pour se complaire dans un art réduit à la seule pratique.

- **Le contournement d'un paradoxe**

Les historiens de l'art ne s'interrogent donc pas sur la coexistence d'une sensualité ostensible de la peinture avec une vie intellectuelle développée. Ils contournent l'idée, ou préfèrent ignorer un savoir qui pourrait jouer un rôle dans la création artistique. Aussi s'agit-il de tenter de comprendre à quoi peut être due cette ignorance. Afin d'aborder cette question, sera pris l'exemple du *Concert Champêtre* (**illustration 14**), attribué à Giorgione au XIXe siècle, et des difficultés interprétatives qu'il a suscité et suscite encore³⁴⁶. L'obscurité qu'offre

³⁴³. *Ibid.*, p. 318.

³⁴⁴. *Ibid.*, p. 337.

³⁴⁵. Yriarte, 1874, p. 249. Les pages 242 à 266 sont consacrées à l'Université de Padoue, présentée comme le centre de tous les savoirs.

³⁴⁶. Nous parlons ici du *Concert champêtre* de Giorgione, dans la mesure où ce n'est qu'à partir de la première moitié du XXe siècle que l'attribution à Titien devient plus systématique. Sur l'historique des attributions du *Concert Champêtre*, voir : Bardou 1995, p. 23-66.

ce tableau et les tentatives effectuées dans le but de la dissiper, sont relatées par Françoise Bardon dans un ouvrage consacré à cette œuvre, publié en 1995³⁴⁷. Elle y montre que l'énigme que constitue le *Concert Champêtre* est reliée à « sa façon de représenter qui relève davantage de la suggestion, de l'allusion » et à « l'imprécision du thème, laissant juste deviner qu'elle en dit très long et qu'elle n'est pas univoque. »³⁴⁸ Le *Concert champêtre* reste hermétique en raison même du champ vaste et multiple des interprétations possibles. La tentative d'en faire une lecture savante est assez tardive, puisqu'elle ne survient pour la première fois qu'en 1919 dans la thèse de Louis Hourticq sur *La jeunesse de Titien*³⁴⁹. Depuis, les historiens de l'art qui se sont intéressés à l'œuvre, ont entrepris de l'étudier dans le rapport qu'elle a pu entretenir avec le genre littéraire de la pastorale, en vogue en Italie aux XVe et XVIe siècle. Ce rapport semble pourtant avoir été envisageable antérieurement au XIXe siècle, puisque le *Concert champêtre* est intitulé *Pastoralle* lors de sa première mention dans l'inventaire des collections royales françaises en 1683³⁵⁰, et demeure nommé ainsi dans les *Annales du Musée* (Napoléon) de Charles-Paul Landon en 1803³⁵¹, bien que d'autres auteurs l'ont baptisé *Concert champêtre* entre temps³⁵². En tenant compte du titre de *Pastoralle*, il est possible de supposer que l'œuvre a été envisagée à un moment donné dans un lien avec une certaine tradition littéraire. Mais aucun texte ne permet d'attester cette hypothèse, pour le début du XIXe siècle tout au moins. En effet, dans la *Galerie du Musée Napoléon*, Joseph Lavallée commence à avancer le postulat d'une référence à la poésie, pour la récuser immédiatement :

C'est vainement que l'on a cherché et que l'on chercherait encore à expliquer l'intention de cet habile peintre dans ce tableau, dont l'inconvenance morale blesse les regards. Avec un costume plus antique de site et de personnages, on pourrait y reconnaître une idylle de Théocrite, mais le contraire est évident, et il est certain que le Giorgione a prétendu placer deux femmes nues en présence de deux jeunes Vénitiens vêtus. On ne peut excuser cette indécence, qu'en supposant que le Giorgione, en composant ce tableau, a pensé que, renfermé dans le cabinet de

³⁴⁷. Bardon, 1995, chapitre III, p. 87.

³⁴⁸. *Ibid.*, p. 88.

³⁴⁹. *Ibid.*, p. 105 : Françoise Bardon cite la thèse de Louis Hourticq, *La jeunesse de Titien*, Paris, Hachette, 1919.

³⁵⁰. *Ibid.*, p. 89.

³⁵¹. *Ibid.*, p. 92. L'ouvrage référent ici, est : Landon, 1801-1810, t. 7, 1803, p. 125. Le *Concert champêtre* a pour titre *Une Pastorale*.

³⁵². Sur l'historique des différents titres, voir Bardon, 1995, p. 92-93.

*quelque amateur, il ne serait jamais exposé publiquement, et qu'il n'a voulu que laisser aux gens de l'art qu'une preuve de son talent pour le coloris.*³⁵³

Que la peinture de Giorgione soit issue de l'évocation plus ou moins précise de la pastorale, est un non-sens selon Lavallée. Et quand bien même un historien de l'art souhaite faire quelque renvoi à un contexte littéraire, le jugement spécifiquement porté sur les lettres vénitiennes demeure réservé, en dépit des récits sur la vie intellectuelle de Venise offerts par les historiens. Le journaliste Charles Yriarte, qui affirme dans son ouvrage sur Venise en 1878 que « Les Vénitiens s'éprirent de passion pour les belles lettres et la philosophie »³⁵⁴, se contredit dans la même publication lorsqu'il écrit que : « La littérature vénitienne n'a point eu de ces grands coups d'ailes qui nous emportent dans les régions élevées de la pensée et de l'imagination »³⁵⁵. Le genre littéraire de la pastorale est considéré comme très secondaire, comme l'affirme Léon Galibert dans son *Histoire de la République de Venise* : « Malheureusement le drame pastoral, genre faux et maniéré [...] commençait à prévaloir, et le mauvais goût vint entraver les bonnes études. »³⁵⁶ Démunis dans la recherche d'informations exactes censées garantir la vérité de l'interprétation (une source littéraire précise par exemple)³⁵⁷, les historiens de l'art esquivent la difficulté provoquée par le *Concert champêtre* – et les autres œuvres vénitiennes également considérées – en niant toute possibilité d'analyse.

L'immoralité que représente le tableau de Giorgione pose aussi problème. Elle apparaît autant dans le sujet (dont on ignore tout sauf son indécence) que dans la facture. Pour appréhender en quoi cette immoralité constitue un obstacle à l'interprétation, il est intéressant de s'appuyer sur l'ouvrage de Georges Didi-Hubermann intitulé *Ouvrir Vénus*. L'auteur y examine le discours tenu sur la figuration du corps à la Renaissance³⁵⁸. Il montre comment, en mettant en exergue le symbolisme érudit contenu dans le nu de la *Naissance de Vénus* (**illustration 47**) de Botticelli, des historiens de l'art tels que Kenneth Clark ou Erwin

³⁵³. Caraffe, Jal, Lavallée, 1804-1828, t. 3, 1804, planche 3, p. 5.

³⁵⁴. Yriarte, 1878 b, p. 7.

³⁵⁵. *Ibid.*, p. 182.

³⁵⁶. Galibert, 1847 (1854), p. 340.

³⁵⁷. Bardon, 1995, p. 99.

³⁵⁸. Didi-Huberman, 1999.

Panofsky ont nié toute la charge érotique que contient le corps représenté de la déesse³⁵⁹. Selon Didi-Huberman, le *nu* en tant que forme esthétique idéalisée est isolé de la *nudité* en tant que lieu investi par le désir³⁶⁰. Cette *isolation* est à entendre dans le sens que lui donne la psychanalyse, comme un : « Mécanisme de défense [...] qui consiste à isoler une pensée ou un comportement de telle sorte que leurs connexions avec d'autres pensées ou avec le reste de l'existence du sujet se trouvent rompues. »³⁶¹ Freud compare l'isolation au mode de défense qu'est le tabou du toucher³⁶² : forme primitive de l'interdit qui porte sur ce qui est à la fois désiré et évité, et donc marqué d'ambivalence³⁶³. La Vénus appelle le toucher, mais pour des raisons morales, l'isolation apparaît comme « une suppression de la possibilité de ce contact, un moyen de soustraire une chose au toucher »³⁶⁴. Le nu idéalisé est écarté de toute pensée pouvant en faire un objet désiré. Pour Georges Didi-Huberman, « les écrits d'histoire – et d'histoire de l'art, en particulier – regorgent de ces 'isolations' qui permettent de simplifier, d'épurer, de schématiser magiquement les problèmes »³⁶⁵. L'isolation est définie comme un processus de sélection des informations, de systématisation de la pensée. La mise en œuvre de ce fonctionnement permet de comprendre la construction du discours des historiens de l'art vénitien. En tant que coloriste, la peinture de Venise possède les qualités inverses de celles dont est pourvu l'art idéaliste, et révèle ce que l'idéalisation masque par son tissu de significations savantes. L'idée même de peinture idéaliste exclut tout caractère sensible. Pour la pensée du XIXe siècle, l'idée que les Vénitiens aient été capables d'érudition et de réflexion alors même qu'ils produisaient une peinture au rendu sensuel, est inconcevable. D'où l'impossibilité de donner une légitimité à une peinture vénitienne qui pourrait faire sens en dehors du cadre de lecture imposé par l'idéologie académique.

³⁵⁹. *Ibid.*, p. 12-25.

³⁶⁰. *Ibid.*, p. 22.

³⁶¹. Lagache, Laplanche, Pontalis, 1967, p. 215. Ce passage est également cité dans : Didi-Huberman, 1999, p. 22-23.

³⁶². Didi-Huberman, 1999, p. 23.

³⁶³. Le Guen, 2008, p. 1577.

³⁶⁴. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, 18 tomes, Londres, Imago, 1940-1952, t. XV, p. 152 : cité et traduit en français dans Lagache, Laplanche et Pontalis, 1967, p. 216.

³⁶⁵. Didi-Huberman, 1999, p. 23.

Il apparaît ainsi que dans le refus de comprendre la peinture vénitienne comme une production intellectuelle, intervient une raison déontologique déterminée par ce que la morale des historiens de l'art ne peut supporter. Ces derniers vont tout de même rendre explicite l'argument éthique, mais en allant chercher les preuves de l'immoralité picturale dans le comportement des artistes et dans les mœurs de la société vénitienne.

B. L'immoralité

Le personnage de l'Arétin, principalement connu pour ses écrits licencieux, ami des princes et des peintres dans la Venise du XVI^e siècle, constitue une preuve particulièrement convaincante pour attester du climat moralement corrompu dans lequel auraient évolué les artistes. Il s'agit là d'une démonstration tangible qui vient renforcer un ensemble de légendes sur la vie dissolue des peintres, construites à partir des amours illégitimes de certains d'entre eux.

Poète exclu de Rome par le Pape après avoir publié des *Sonnets luxurieux* illustrés de dessins érotiques, l'Arétin s'installe à Venise où il aurait vécu dans un palais, entouré de six maîtresses. Il aurait aussi été l'ami de Titien. Occultant complètement la diversité de la production du poète (l'Arétin a pourtant été également dramaturge, a traduit les Psaumes de David et rédigé quatre ouvrages sur le Christ), les auteurs du XIX^e siècle ne retiennent que ses œuvres érotiques et les fantasmes sur son mode de vie, arguments qui tombent à point nommé pour trouver une origine au vice encourageant une peinture condamnable et condamnée. Dans *De l'art chrétien*, Alexis-François Rio est un des historiens de l'art qui disserte le plus longuement sur le poète. Sa démonstration de l'action néfaste de ce dernier sur les mœurs et la peinture, se déroule sur une dizaine de pages³⁶⁶ :

Le représentant le plus actif des mœurs et des idées que l'on supposerait avoir été, en grande partie, importées du dehors, était l'Arétin lui-même secondé [...] par des auxiliaires dont l'influence prépondérante, dans l'État et dans l'Église, ne permettait pas de douter de l'issue de la lutte. Mais son plus précieux auxiliaire, auprès des princes et des dynasties dont il voulait s'assurer le concours, était le pinceau de Titien, non pas à cause de l'immoralité de bon

³⁶⁶. Rio, 1861-1867 (1874), t. 4, p. 187-197.

*ou de mauvais aloi qu'il leur décernait, mais parce qu'il pouvait, en exprimant les nuances le plus intimes et les plus délicates de la carnation féminine, ranimer les plus sales passions dans ceux en qui l'âge, ou la satiété, ou un reste de pudeur les avait amorties. Pour l'accomplissement de ces exploits pittoresques, il ne pouvait avoir ni un meilleur conseiller, ni un plus habile négociateur que l'Arétin.*³⁶⁷

La facture réaliste jugée elle-même comme immorale, se trouve justifiée par un encouragement de l'Arétin auprès de Titien. En outre ici, cette incitation à la débauche est faite pour encourager la corruption déjà insinuée au cœur de l'État, idée qui connaît par ailleurs un crédit certain comme cela sera étudié dans un peu plus bas. L'Arétin se voit alors attribuer la responsabilité de la décadence qui gagne l'ensemble de la peinture vénitienne au XVIe siècle :

*En 1528 [...] Pierre l'Arétin, fraîchement débarqué dans les lagunes, n'avait pas encore eu le temps de s'entendre avec Titien pour inaugurer, de concert avec lui, cette ère nouvelle qu'on pourrait appeler les orgies de l'école Vénitienne, et dont certaines œuvres de Giorgione n'avaient été que le prélude*³⁶⁸

Ce type de raisonnement vient à plusieurs reprises justifier que la peinture vénitienne est destinée à la seule jouissance. Ainsi Hyppolite Taine écrit-il à propos de l'Arétin et de ses émules :

*Leur dévergondage et leur audace sympathisent sans effort avec l'image embellie de la licence et de la force ; ils trouvent dans les géants musculeux, dans les larges beautés nues, dans la pompe architecturale et luxueuse des peintures un aliment approprié à leurs instincts vigoureux et débraillés. La bassesse morale n'exclut point la finesse sensuelle ; au contraire, elle lui fait le champ libre, et l'homme penché tout entier d'un seul côté n'en est que plus propre à démêler les nuances de son plaisir.*³⁶⁹

L'Arétin devient le thème de toute une imagerie romantique, dans laquelle il est représenté conformément à la légende de sa vie dissolue. Tel ce tableau d'Ingres daté de 1848, intitulé *L'Arétin et l'envoyé de Charles Quint* (**illustration 76**), dans lequel le poète, nonchalamment assis dans un fauteuil, montre une physionomie qui semble indiquer une sorte d'irrévérence

³⁶⁷. *Ibid.*, p. 194-195.

³⁶⁸. *Ibid.*, p. 220.

³⁶⁹. Taine, 1866 (1990), p. 117.

vis à vis de l'émissaire. L'absence de sérieux qui caractérise d'une façon générale la vie de l'Arétin, est en plus suggérée par un livre et quelques papiers tombés au sol, que le poète ne prend même pas la peine de ramasser. Mais non contents d'attribuer l'origine de la dépravation morale des peintres au personnage de l'Arétin, les historiens de l'art mettent cette image en correspondance avec celle d'une dissolution morale préexistante chez les artistes. Ceci est développé par Auguste Boullier, membre de la société savante du Forez et député, mais également auteur d'un ouvrage sur l'art vénitien qui paraît en 1870. Sa plume acerbe lorsqu'il s'agit de parler de la vie vénitienne au XVI^e siècle, mérite d'être relevée :

Les cérémonies, les fêtes pompeuses s'y succèdent chaque jour. C'est le séjour du luxe et des plaisirs. La richesse y a introduit à la suite la mollesse et la corruption. [...] Les peintres vénitiens participent à cette vie élégante et frivole. [...] Ce sont de joyeux compagnons. Giorgione meurt de trop aimer. Titien, après sa première Violante, qu'il a peinte tant de fois, a très-vieux une seconde maîtresse du même nom, la fille de Palma. Sébastien del Piombo, quand il est pourvu par le pape d'une bonne place, s'endort dans la paresse. [...] Les plus illustres maîtres du seizième siècle vivent dans la familiarité de l'Arétin, ce fils de courtisane qui, du fond de son harem, bat monnaie avec sa plume flatteuse, insolente, cynique, et exploite impudemment la bassesse et les vices de l'humanité. Ils partagent ses divertissements, ils l'honorent de leur amitié. Leur peinture garde le reflet de ces habitudes, de ces goûts, de cet état social, de cette civilisation raffinée³⁷⁰

Un propos similaire se trouve chez Pompeo Molmenti en 1882 dans son ouvrage sur *La vie privée à Venise depuis l'origine jusqu'à la chute de la République* :

Le Giorgione mourut d'abus des plaisirs de l'amour, et si la chronique dit vrai, le Titien, déjà vieux, aurait oublié Violante pour la fille de Palma ; Sebastien dal Piombo, devenu riche, laisse son talent s'engourdir dans la paresse et les voluptés. Ajoutez que, presque tous les peintres d'alors vivaient dans la familiarité de l'Arétin³⁷¹

La vie des artistes devient lieu de légende. Elle est transmise, répétée, mythifiée d'un auteur à l'autre. Dans les citations précédentes, Sebastiano Del Piombo est décrit comme fainéant. Dans un article de *La Presse* en 1849, Théophile Gautier force encore ce trait en le nommant

³⁷⁰. Boullier, 1870, p. 66-67. Sur Auguste Boullier, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

³⁷¹. Molmenti, 1882, p. 226-227.

« sublime paresseux »³⁷². Titien, bien que marié, aurait eu dit-on plusieurs maîtresses. Charles Blanc rapporte que le peintre fut l'amant d'une certaine Violante, qui lui servit de modèle pour de nombreuses œuvres. Il aurait connu ensuite, dans un âge avancé, la fille de Palma Vecchio, également nommée Violante en souvenir de sa première amante³⁷³. La légende des amours de Titien connaît un certain succès. La figure de l'artiste semble rester suffisamment énigmatique pour être présentée tantôt comme celle d'un homme sacrifiant toute vie terrestre à la pratique de la peinture, ou au contraire comme celle d'un être ne se satisfaisant que des plaisirs de la chair. Les peintres de Venise sont largement identifiés à cette seconde catégorie. Leur supposée vie de débauche permet ainsi de justifier l'idée que leur peinture est à l'image de leur immoralité. Le tableau de Titien conservé au musée du Louvre, *Jeune femme à sa toilette* (**illustration 32**), est intitulé *La maîtresse de Titien* par Charles Paul Landon³⁷⁴. Dans ce titre se perçoit un glissement de vocabulaire qui vient toucher à l'identité même de l'artiste et l'investir de l'image mythique du peintre amoureux. Le crédit populaire de cette histoire est encore attesté par une gravure d'Achille Devéria nommée *Titien et sa maîtresse* (**illustration 59**), dont la composition montre le peintre s'adressant à une jeune fille au large décolleté, figurée par une copie pure et simple du portrait présumé de *La maîtresse de Titien*³⁷⁵. Concernant Giorgione, l'opinion des historiens de l'art est plus nuancée. Boullier reste évasif sur cet artiste. Molmenti montre un jugement moral plus prononcé sur les « abus » du jeune homme. D'autres présentent en revanche Giorgione comme une victime. C'est le cas de John Coindet : « Un chagrin de cœur, l'infidélité de sa maîtresse, séduite par un homme que Giorgione avait aimé comme un frère et comblé de ses bienfaits, le fit mourir de douleur à trente-quatre ans. »³⁷⁶ Cette fois-ci ce sont la maîtresse et l'ami de l'artiste qui sont auteurs de la débauche dont il est la proie. Quoi qu'il en soit, Giorgione se trouve pris au piège d'une affaire scabreuse, qui continue d'encourager l'idée des mœurs douteuses qui peuvent régner à

³⁷². Gautier, s.d. (1849), p. 25. Il s'agit d'un recueil d'articles consacrés à l'art par Théophile Gautier, parmi lesquels se trouve celui que nous citons ici, « Le musée ancien », paru dans *La Presse* le 10 février 1849.

³⁷³. Blanc, 1868, « Titien », p. 6, note 2.

³⁷⁴. Ce titre est notamment présent dans les écrits de Charles-Paul Landon : Landon, 1801-1810, t. 12, 1806, p. 45.

³⁷⁵. Nous remercions ici tout particulièrement Lois Oliver, qui nous a fourni la référence de la gravure d'Eugène Devéria, suite à sa communication sur « Monk or Lover ? The Nineteenth-century artist's dilemma », École de Printemps 2011, Francfort, mai 2011. Lois Oliver prépare actuellement une thèse intitulée *Painted representations of Artists in Paris, 1815-1855* (Courtauld Institute, University of London, UK). Son travail est l'exemple d'une approche qui, basée sur les représentations figurées des peintres anciens au XIXe siècle, viendrait compléter de façon particulièrement féconde notre thèse.

³⁷⁶. Coindet, 1849, t. 2, p. 94.

Venise. Aux historiens de l'art de sauver ou non le peintre d'une quelconque culpabilité en la matière.

La corruption des mœurs n'est pas l'apanage des seuls artistes, encouragés par la vie perversie de l'Arétin. L'idée d'une immoralité générale de la société vénitienne fait également l'objet de plusieurs développements, mais elle sert alors à caractériser une décadence généralisée, qui existe aussi bien dans la peinture que dans les mœurs et la politique.

C. La décadence de la peinture

La décadence de la peinture vénitienne est considérée comme manifeste durant les XVIIe et XVIIIe siècles. Elle se révèle dans un art au caractère de plus en plus sensuel au fil du temps. Dans *Amsterdam et Venise* en 1876, Henry Havard décrit cet amoindrissement :

Après la mort du Tintoret et de Véronèse, on peut dire que, sinon les beaux jours, du moins les grands jours de la peinture vénitienne sont passés. Déjà dans l'œuvre de Véronèse, il est facile de voir que l'art tourne au spectacle. Cette tendance, un instant contenue par ses contemporains, [...] va aller en s'accroissant dans Palma le Jeune [...]. Avec Alessandro Turchi, il tombera dans le maniérisme, et avec les Tiepolo et les Ricci, il cessera même d'être un spectacle pour devenir un simple décor. Mais décor, spectacle ou scènes maniérées, l'art vénitien conservera toujours son double caractère, et c'est même par l'exagération d'une de ses tendances, l'extériorité, qu'il arrivera au dérèglement et sera entraîné à sa perte.³⁷⁷

Havard utilise le terme « spectacle » qui, étymologiquement, s'apparente à l'idée du regard – *spectaculum* signifie « vue, aspect ». Mais ce spectacle perceptible chez Véronèse, est ici exagéré par ses successeurs. Alors que la peinture vénitienne du XVIe siècle est déjà vue comme le fruit de l'immoralité, il n'est pas surprenant de constater que les causes de la décadence sont recherchées dans la dépravation des mœurs vénitiennes. Il s'agit alors de comprendre quelle vision historique plus globale encourage cette explication de l'art et la rend d'autant plus acceptable. Toutefois, l'histoire de l'art peut aussi trouver des causes qui lui sont internes. En invoquant les influences entre différents centres artistiques comme

³⁷⁷. Havard, 1876, p. 576. L'italique est de l'auteur.

preuve supplémentaire de l'affaiblissement de la peinture, les historiens de l'art finissent de remplacer l'étude de la décadence picturale, par l'étude quasi exclusive de ses causes.

- **La décadence politique et morale**

Les causes de la décadence résideraient en premier lieu dans la demande de commanditaires recherchant avant tout un art démonstratif et luxueux, reflet de leur grande richesse. Dans la *Galerie du Musée Napoléon*, Lavallée exprime déjà cette idée :

*À Venise, parce que la puissance du commerce ayant multiplié les fortunes particulières, l'opulence éprouva suivant l'usage le besoin de luxe, et [...] personne n'ignore que le luxe n'amène pas toujours la sagacité nécessaire pour distinguer le beau d'avec le brillant*³⁷⁸

Mais cet amour du luxe est aussi celui des artistes qui sont animés par l'appât du gain plus que par leur désir de création. Ainsi, est-il précisé dans le même ouvrage que « la cupidité des artistes concourut à la décadence. »³⁷⁹ L'attitude supposée déplorable des peintres est encore dénoncée dans une publication sur le Musée Royal durant la Restauration :

*les peintres, plus pressés de demander que stimulés par les critiques, éprouvèrent le besoin de produire plus que celui de se perfectionner. Jacques Palme (dit le Jeune [...]), fut en partie accusé de ce commencement de décadence. [...] occupé seulement à multiplier le nombre de ses ouvrages, il songea peu à leur perfection.*³⁸⁰

Ces condamnations morales adressées aux Vénitiens, artistes ou commanditaires, s'étendent par la suite à une déchéance générale de Venise. Avant tout considérée comme politique, elle devient la mère de la corruption des mœurs et par là même de la peinture. C'est le point de vue défendu par Taine dans son *Voyage en Italie* en 1866 :

La cité municipale et bornée se trouve faible, [...], elle subsiste, rien de plus, et ne prétend pas davantage. Ses nobles ne songent plus qu'à s'amuser ; la guerre et la politique reculent chez elle au second plan ; elle devient galante et mondaine. Avec Palma le jeune et Padovanino, la

³⁷⁸. Caraffe, Jal, Lavallée, 1804-1828, t. 10, 1815, p. 9.

³⁷⁹. Caraffe, Jal, Lavallée, 1804-1828, t. 9, 1813, p. 18.

³⁸⁰. Laurent, Clarac, Guizot, Visconti, 1816-1818, t. I, non paginé.

*grande peinture tombe ; les contours s'amollissent et deviennent ronds ; le souffle et le sentiment diminuent, la froideur et la convention vont régner ; on ne sait plus faire de corps énergiques et simples*³⁸¹

L'idée est encore développée par Havard dix ans plus tard :

*La peinture, somme toute, n'a été depuis Véronèse que le reflet de la fortune publique. Elle s'est amoindrie en même temps que la puissance et la grandeur de la Sérénissime République. [...] À la richesse a succédé la misère avec son cortège de mesquines passions, et l'art, se proportionnant au reste, s'est mis à l'unisson. Pompeux encore dans ses manifestations extérieures, il est au dedans sans puissance et sans portée. Mais il semble que cela ne soit point encore suffisant, et c'est alors qu'apparaissent les petits peintres qui, se plaçant au niveau de leur époque, mesurent à sa taille leurs œuvres et leurs sujets [Canaletto, Pietro Bellotti, Guardi, Longhi].*³⁸²

Pour Taine et Havard, ce n'est pas un hasard si les genres picturaux considérés comme inférieurs et pour cela même relégués au statut de petits formats (paysage et peinture de genre), ont un succès particulier au XVIIIe siècle : ils correspondent à une baisse d'exigence de la part des amateurs vénitiens. Des explications semblables sont encore présentes sous la plume de Charles Yriarte et Pompeo Molmenti³⁸³.

André Bonnefons, un éditeur catholique et très conservateur qui partage cette notion de correspondance entre comportements moraux et artistiques vénitiens, montre un raisonnement un peu différent³⁸⁴. Dans un ouvrage consacré à la chute de la République vénitienne au XVIIIe siècle publié en 1908, il ne constate plus un mouvement unilatéral de déchéance de la peinture encouragé par celle des mœurs, mais une irrigation mutuelle de l'une par l'autre. La population de Venise, gagnée par la licence au XVIe siècle, interprète les œuvres des peintres selon de basses intentions que n'ont jamais eues les artistes :

³⁸¹. Taine, 1866 (1990), p. 72-73.

³⁸². Havard, 1876, p. 579.

³⁸³. Yriarte, 1878 b, p. 172-173. Molmenti, 1904, p. 64 et 106.

³⁸⁴. Nous ne disposons d'aucune donnée biographique sur André Bonnefons. Pour une étude de son ouvrage publié en 1908, *Un État neutre sous la révolution. La chute de la république de Venise*, voir : Barrailié, 2006, p. 72.

*Le luxe s'était développé surtout avec la Renaissance, lorsque Giorgione, Palma, le Tintoret, le Titien, Paul Véronèse portèrent à sa perfection la peinture de Venise. Le magique pinceau de ces maîtres au coloris incomparable enfantait des merveilles. [...] Mais cet art tournait malheureusement les têtes. [...] Et, si en plein épanouissement de la Renaissance, il avait tant contribué à cette débauche exagérée du luxe, il n'était pas étranger à la corruption dont la cité des lagunes donnait, au dix-huitième siècle, le triste spectacle.*³⁸⁵

Mais les peintres répondent bientôt à cet encouragement à la débauche et versent dans un art dépravé :

*S'il [l'art] paraissait s'adresser plus aux sens qu'à l'âme, il encourageait les aspirations nobles et grandes en enthousiasmant le peuple vénitien pour tout ce qui aidait à la gloire de la patrie. [...] Seulement quand commença la décadence, quand Venise s'oublia complètement dans l'ivresse des plaisirs, les effets de l'art se firent sentir de toute autre façon. Au lieu d'y voir, à l'instar de leurs ancêtres, la beauté esthétique, l'effort constant vers la perfection, patriciens et patriciennes ne le considérèrent plus que comme un stimulant à leurs inclinations charnelles. Avec leur sensualisme déprimant, ils en défigurèrent les conceptions, ils en faussèrent l'intention, de même qu'une imagination dévergondée tend à transformer en une image obscène la plus chaste des nudités. Les Titien et les Véronèse ne furent plus pour eux que des raffinés de luxure se complaisant dans la représentation des formes lascives ou des poses voluptueuses. Aussi recherchaient-ils, en contemplant leurs toiles, les sensations troublantes ; leur demandaient-ils de provoquer cet enivrement des passions auquel aiment tant à s'abandonner les natures efféminées par une indolence continue. Et c'est à ce moment que la peinture si remarquable d'autrefois contribua, dans une certaine mesure et sans l'avoir voulu, à l'abaissement des mœurs. [...] Désireux pour leur part de concourir à la joie de vivre, les artistes contemporains ne négligeaient pas de flatter les penchants à la mode. [...] A cette époque, l'art déclinait comme toute chose dans la République.*³⁸⁶

L'identité entre histoire artistique et histoire politique de Venise est acceptée quand il s'agit de trouver une cause à la déliquescence de la peinture. Lorsque l'on cherche les raisons qui rendent opérant l'argument de la décadence, il convient de se tourner vers la fameuse « légende noire » qui façonne la représentation de Venise à l'époque romantique. La chute de Venise provoquée par l'armée napoléonienne en 1797, y est vue comme l'accomplissement

³⁸⁵. Bonnefons, 1908, p. 21-22.

³⁸⁶. *Ibid.*, p. 23-26.

d'une décadence engagée depuis plusieurs siècles. Cette légende connaît parmi des historiens français un promoteur remarquable en la personne de Pierre Daru, qui fut intendant de la Maison de l'Empereur puis ministre de l'Administration de la guerre sous le premier Empire. Il publie une *Histoire de la République de Venise* en 1819. Les idées développées dans cet ouvrage conséquent sont issues d'une genèse ancienne, notamment relatée par Alessandro Fontana dans l'introduction de la dernière publication du texte de Daru en 2004³⁸⁷. Aux XVI^e et XVII^e siècles, un régime et une culture des plus illustres constituent l'image que renvoie la République de Venise. Cette « légende dorée » comme la nomme Fontana³⁸⁸, propagée par les historiens vénitiens eux-mêmes, est relayée dans toute l'Europe. En France cependant naît une autre légende, moins glorieuse, due – en partie au moins – à une hostilité de la monarchie française vis à vis du régime politique de la République à Venise, qui laisse à la population des libertés considérées comme abusives. Cette position est soutenue dès le XVI^e siècle dans le *Methodus* de Jean Bodin (1560), dont les arguments sont répétés et approfondis par Amelot de la Houssaye en 1671 dans l'*Histoire du gouvernement de Venise*³⁸⁹. La licence des mœurs est perçue comme la conséquence des largesses d'un gouvernement cherchant les moyens de soumettre la population à sa forte autorité. Et c'est ce gouvernement vénitien qui ne cesse d'être attaqué au cours du XVIII^e siècle. Dans ses *Voyages*, Montesquieu parle de la paresse populaire, de l'impuissance et du despotisme politiques à Venise³⁹⁰. Daru est l'historien qui consacre ce point de vue. Dans son étude, il reprend toutes les critiques faites à l'encontre de la politique vénitienne par ses prédécesseurs, en prenant appui sur une riche documentation, historicisant les idées reçues jusque-là dispersées. Daru montre que le régime politique n'a été démocratique que pendant une période réduite. La *Serrata*, prise du pouvoir par les aristocrates du Grand Conseil et du Sénat en 1297, est présentée comme l'origine du vice politique vénitien. Le doge, représentant suprême de l'État, perd très rapidement son droit à gouverner. L'histoire du gouvernement vénitien recèle d'épisodes censés être représentatifs de son implacable pouvoir, qui nourrissent l'imaginaire romantique. Lord Byron écrit en 1820 un drame sur le doge *Marino Faliero*. En 1355, ce doge tente un coup d'état, avec l'appui de quelques grands bourgeois de Venise, afin d'évincer les conseils siégeant alors dans la

³⁸⁷. Alessandro Fontana, « Venise disparue, Venise retrouvée », p. XLV-LXX, in Daru, 1819 (2004), t. 1.

³⁸⁸. *Ibid.*, p. LXII.

³⁸⁹. *Ibid.*, p. LIII-LIV.

³⁹⁰. *Ibid.*, p. LV.

république et d'établir sa propre famille au pouvoir. Mais ce complot échoue. Le 16 avril 1355, les complices du doge sont jugés et exécutés. Le 17 avril de la même année, le doge est jugé pour haute trahison et condamné à être décapité, dans la cours du palais Ducal. L'épisode, qui présente alors le double mérite d'appartenir à l'histoire de Venise et d'avoir été repris par Byron, est représenté par les peintres romantiques. Delacroix peint ainsi en 1827 *L'exécution de Marin Faliero* (**illustration 53**), qui offre l'occasion de dépeindre une scène sanglante et dramatique. Un autre épisode fait l'objet de plusieurs relectures littéraires et artistiques. Il s'agit de l'histoire du doge Francesco Foscari et de son fils Jacopo, qui inspire une fois encore à Byron la pièce de théâtre *Les deux Foscari* (**illustration 58**) en 1821. C'est sous ce titre que Delacroix transcrit ce récit en un tableau en 1855. Le doge Francesco Foscari a perdu deux de ses trois fils. Le 5 novembre 1450, le chef du Conseil des Dix, Ermolao Donato, est assassiné. Le dernier fils du doge, Jacopo Foscari, est accusé du meurtre, qu'il avoue après avoir été torturé. Le doge Francesco doit signer l'acte qui permet de condamner son fils à l'exil en Crète. C'est cette scène qui est représentée par Delacroix : Jacopo sort de la salle de torture (que l'on aperçoit, avec le bourreau au fond du tableau), et le juge est proche du doge avec le jugement que celui-ci doit signer. Mais les malheurs des Foscari continuent. En exil, Jacopo écrit en 1455 une lettre au duc de Milan, afin que ce dernier intercède en la faveur d'un retour du jeune homme à Venise. La lettre tombe entre les mains du Conseil des Dix, qui cette fois-ci condamne Jacopo Foscari à un exil perpétuel en Crète, comprenant un an d'emprisonnement ferme. Mais en 1457, un noble de Venise, Nicolo Erizzo, sur son lit de mort, avoue le meurtre d'Ermolao Donato. Jacopo Foscari meurt cependant avant que son honneur ait pu être rétabli. Le doge Francesco Foscari se désintéresse des affaires publiques, si bien que la même année, il doit abdiquer. Cette abdication est notamment représentée en 1850 par le peintre Louis Duveau, dans un tableau présenté au Salon sous le titre *Abdication du doge Foscari* (**illustration 64**). Un exemple du succès dont bénéficie l'histoire des Foscari, peut encore être trouvé dans un tableau de 1875 de Léonce Cordier, représentant *Le doge Foscari consolé par sa fille* (**illustration 51**). Ainsi, le pouvoir laissé aux patriciens et la cruauté qu'il génère, participent à forger l'image d'une Venise qui court à sa perte. Mais le déclin de la république est aussi perçu dans son affaiblissement en tant que port au XVIe siècle, suite à la découverte de l'Amérique. Le fait que Venise ait abandonné son esprit de conquête militaire pour entrer dans une politique de neutralité, est considéré comme un enlèvement malsain dans l'immobilité. Daru est un haut dignitaire de l'Empire. Son opinion sévère à l'encontre de la morale et de la politique vénitienne, est consubstantielle de la considération de l'attaque de Bonaparte en 1797 comme une révolution jacobine ayant libéré les Vénitiens de l'autorité aristocratique qui les tenait sous son joug. Daru confirme ainsi l'idée que les derniers siècles de la Sérénissime se caractérisent par une permissivité morale

que le gouvernement encourage, pour mieux faire accepter les fraudes électorales, les assassinats politiques ou encore la délation publique. L'idée qu'il se fait de l'étroite imbrication entre bassesse morale et politique, est bien exprimée dans un passage qu'il consacre à la place des courtisanes dans la Venise du XVIIIe siècle :

on chassa de Venise toutes les courtisanes. Mais leur absence ne suffisait pas pour ramener aux bonnes mœurs toute une population élevée dans la plus honteuse licence. Le désordre pénétra dans l'intérieur des familles, dans les cloîtres ; et l'on se crut obligé de rappeler, d'indemniser même des femmes, qui n'étaient pas sans utilité, car elles surprenaient quelquefois d'important secrets, et on pouvait les employer utilement à ruiner des hommes que leur fortune aurait pu rendre dangereux.³⁹¹

Cet État gangrené disparaît en 1797.

- **Le rôle des influences artistiques étrangères**

Le déclin de la peinture vénitienne, relié d'un côté au déclin politique et moral, est aussi expliqué par des causes recherchées dans l'histoire même de la peinture, en dehors de ses corrélations avec un contexte historique plus large. Une opinion répandue consiste à associer l'affaiblissement de la peinture vénitienne aux XVIIe et XVIIIe siècles, avec l'importation de pratiques artistiques extérieures à Venise. Ce point de vue est déjà présent dans *L'Histoire de la peinture en Italie* de Luigi Lanzi, qui s'appuie lui-même sur l'ouvrage d'Antonio Maria Zanetti, *Della Pittura veneziana*³⁹². Lanzi parle tout d'abord des Ténébreux, nom donné aux peintres vénitiens du XVIIe siècle travaillant selon l'influence de traditions extérieures, spécialement celle de Caravage :

Après [...] 1630 et 1631, [...], les vestiges de la bonne école vénitienne s'effacèrent peu à peu, et tous les tableaux peints à Venise depuis la moitié du siècle, portent un caractère tout différent, au moins pour la plupart. Selon la remarque de Zanetti, ce fut vers ce temps, que quelques peintres étrangers qui vinrent s'établir à Venise, s'emparèrent du domaine de la peinture. Sortis de diverses écoles, et généralement admirateurs de Caravaggio et de son style populaire, ils ne s'accordaient entre eux que sur deux points : l'un était de consulter le vrai

³⁹¹. Daru, 1819 (2004), t. 2, p. 1211-1212.

³⁹². Zanetti, 1771.

*plus qu'on ne l'avait fait jusqu'alors ; pensée fort utile, en ce qu'elle devait conduire la peinture, qui était devenue un vil métier, à reprendre son rang dans les arts. Mais cette même pensée fut mal exécutée par la plupart de ces peintres, qui, ou ne savaient point choisir la nature, ou ignoraient les moyens de l'ennoblir, ou enfin la réduisaient au genre maniéré, en la surchargeant d'ombres. L'autre point consistait à se servir d'impressions sombres et huileuses [...] dans la plupart de ces peintures, il n'est resté que les lumières et les masses d'ombres, tandis que les demi-teintes ont disparu, et [...] la postérité a consacré une expression nouvelle pour caractériser cette classe de peintres, en les appelant les Ténébreux.*³⁹³

Sous la plume de Lanzi, les Ténébreux et leurs émules semblent apporter les éléments d'une évolution de la peinture à Venise qui comporte certaines qualités, dans la mesure où elle réoriente les peintres vers une idéalisation de la nature. Concernant les Vénitiens du XVIII^e siècle, l'étude prend encore en compte les influences extérieures :

*L'époque la plus rapprochée de nous, commence au moment où les peintres vénitiens paraissent oublier tous les styles nationaux, adoptèrent, selon leurs choix divers, des styles étrangers, ou se formèrent une manière à eux. Ce fut dans ce temps, comme l'a observé Zanetti, que l'on vit à Venise autant de manières différentes, qu'il y avait d'artistes qui cultivaient la peinture. Tel était l'état dans lequel se trouvait ce bel art dans les dernières années du dix-septième siècle. Les peintres qui parurent ensuite et qui sont le plus près de la génération actuelle, s'ils varièrent par leurs styles, se conformèrent du moins à une sorte d'étude du beau idéal, et tous empruntèrent des traits de la moderne école romaine et de celle de Bologne, en y joignant toutefois leurs propres défauts. [...] La mode, qui exerce quelquefois son empire jusque sur les sciences et les arts, avait usurpé la place de la raison ; et les peintres qui cédaient à l'influence de la première, alléguaient pour leur excuse, que la génération d'alors accueillait bien cette nouveauté. [...] Au milieu de tous ces changements, l'école vénitienne, qui avait toujours été au premier rang pour le coloris, commença bientôt à l'altérer, et pour le faire paraître plus brillant, le rendit moins vrai. [...] L'école, cependant, gagna sous quelques rapports, et acquit surtout ce sentiment des convenances qui enseigne à traiter les sujets d'histoire, sans y introduire des portraits, des costumes et des usages impropres ; défaut duquel elle avait été plus répréhensible et avec plus d'obstination qu'aucun autre. [...] on vit paraître à Venise et dans l'État Vénitien, une variété de styles qui, s'ils n'étaient point sans défauts, étaient originaux du moins, et estimés dans leur genre*³⁹⁴

³⁹³. Lanzi, 1824, t. 3, p. 260-261.

³⁹⁴. *Ibid.*, p. 324-325.

Si selon Lanzi, au XVIII^e siècle, l'école vénitienne a perdu le mérite de son coloris, les usages nouveaux ne sont pas complètement préjudiciables, puisqu'une fois encore, ils permettent d'introduire à Venise le Beau idéal et la bienséance des sujets. Mais l'opinion de Lanzi va par la suite faire place à des prises de position plus radicales, qui condamnent avec force les inspirations étrangères comme causes d'un appauvrissement de sa couleur. Dans un de ses ouvrages dédiés au Musée Napoléon, Charles-Paul Landon considère comme néfaste le mélange des traditions picturales qui s'opère à Venise au XVII^e siècle :

*La quatrième époque, qui date de la fin du XVII^e siècle, a donné naissance à un mélange informe de divers styles, également vicieux, des modernes écoles d'Italie, et compte une multitude d'artistes dont quelques-uns seulement se sont élevés au-dessus du médiocre.*³⁹⁵

La faute est attribuée aux Ténébreux, dont la manière de peindre est inspirée du Caravage, comme l'écrit Joseph Lavallée à la même époque :

*à Venise, la secte des Ténébreux (Tenebroso) fut encore plus funeste à l'art. [...] vers 1631, et depuis cette époque jusqu'à la fin du siècle, tous les tableaux qui sortirent de cette école portent en général un caractère qui lui est totalement opposé. [...] plusieurs peintres étrangers vinrent s'établir dans cette ville, et s'y emparèrent du sceptre de la peinture. [...] presque tous admirateurs outrés du Caravage et de son style trivial et populaire*³⁹⁶

L'avis selon lequel l'éclectisme auquel participent les Ténébreux fait perdre à l'école sa spécificité, est encore développé par John Coindet en 1849 :

Lorsque Palma le jeune mourut en 1627 ou 1628, l'école vénitienne était, comme toutes les autres écoles de l'Italie, sous l'influence de Michel-Ange Caravaggio. Ce grand peintre n'avait pas visité Venise, mais la facilité des communications et le grand développement des beaux-arts au seizième siècle avaient amené dans le siècle suivant une fusion de tous les styles ; ce que les Carrache érigeaient en système, se produisait partout par la force des choses. L'individualité des écoles disparaissait pour faire place à de plus vastes classifications, basées sur des théories générales, ou sur les grandes nationalités. [...]

Dans cette transformation, l'école de Venise perdit jusqu'au mérite tout spécial de son coloris. L'imitation du Caravaggio avait encore abaissé ses notions sur le beau, l'imitation du Guerchino, dans le clair-obscur, lui fit perdre cette couleur splendide qui compensait jusqu'à

³⁹⁵. Landon, 1823-1835, t. 2, p. 31.

³⁹⁶. Caraffe, Jal, Lavallée, 1804-1828, t. 9, 1813, p. 24-25.

*un certain point son infériorité relative dans la composition et l'expression. Les peintres vénitiens de cette époque furent surnommés les Ténébreux, parce que leurs œuvres, en général, très-sombres, ne présentent plus de demi-teintes ; elles se composent uniquement de lumières extrêmes et de masses d'ombres. Il y eut bien encore quelques artistes qui cherchèrent à continuer les traditions du Titien et du Véronèse, mais aucun ne s'éleva bien haut*³⁹⁷

Coindet cite d'autres influences étrangères. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que les Carrache, famille de peintres bolonais en général appréciés au XIXe siècle, sont perçus ici comme un facteur déshonorant pour l'école vénitienne.

Les auteurs cités ne cherchent pas à comprendre les échanges qui ont eu lieu au XVIIe siècle entre Vénitiens et étrangers. Ils souhaitent trouver la responsabilité du déclin artistique de Venise pour justifier leur mépris de la production postérieure au XVIe siècle. Mais une question peut être posée : pourquoi les historiens de l'art s'arrêtent-ils sur les prétendus effets néfastes des pratiques importées de l'extérieur plutôt que d'envisager la possibilité d'échanges féconds? Il semble que ce jugement obéisse à un impératif de conformité avec la définition d'un art sensuel, mais aussi avec la notion même d'école de peinture. D'une part, l'isolation telle que la présente George Didi-Hubermann dans *Ouvrir Vénus* paraît opérer une fois de plus, car puisqu'elle n'admet aucune signification pour la peinture coloriste, elle proscrit l'éventualité d'une influence non sensualiste. D'autre part, il est probable que si les traditions extérieures ne peuvent apparaître comme un apport constructif, c'est parce que cela discréditerait l'école de peinture comme catégorie, et l'école vénitienne y perdrait son intégrité.

- **Des peintres oubliés**

Le récit de la dégénérescence de l'école vénitienne, riche en facteurs explicatifs, est par ailleurs lacunaire. Lorsque les historiens de l'art s'intéressent à l'affaiblissement de la peinture, ils le justifient, soit par une intensification de la sensualité dans l'art (si la décadence est causée par la licence des mœurs), soit par une perte de la spécificité du coloris vénitien (si la décadence est causée par l'invasion de traditions artistiques étrangères). Mais il s'agit là de

³⁹⁷. Coindet, 1849, t. 2, p. 157-158. L'italique est de l'auteur.

considérations très globales, qui ne remplacent en rien le silence qui règne à propos des peintres vénitiens des XVIIe et XVIIIe siècles. John Coindet, dans son *Histoire de la peinture en Italie*, ne paraît pas – à en juger par son titre – se limiter à la période de la Renaissance. Il clôt néanmoins son discours sur Venise en 1600, ne signalant au-delà de cette date que le peintre du XVIIIe siècle Canaletto par quelques lignes seulement³⁹⁸. Un autre cas particulièrement significatif, est l'*École vénitienne* de Charles Blanc, paru en 1868³⁹⁹. L'ouvrage est constitué de la réunion de plusieurs monographies de peintres, suivies d'un appendice dans lequel sont succinctement traités les artistes qui n'ont pas eu la prérogative d'une étude complète. Sur soixante-quatre peintres étudiés, quarante-huit appartiennent aux XVe et XVIe siècles, contre seulement seize pour les XVIIe et XVIIIe siècles. Sur les quarante-huit premiers, vingt-cinq bénéficient d'une notice biographique développée, contre quatre sur les seize suivants. Le déséquilibre est apparent entre l'intérêt porté au XVIe siècle vénitien et celui porté aux XVIIe et XVIIIe siècles. Bien que réprouvée, la sensualité de la peinture vénitienne du XVIe siècle est soumise à l'étude. En revanche, la sensualité picturale exagérée aux époques suivantes, est passée sous silence.

Quelles peuvent être les raisons d'une telle intolérance, au-delà du (trop) simple argument qu'une peinture dont la valeur jugée moindre ne mérite pas d'être examinée ? La réflexion de Georges Didi-Huberman peut encore aider à orienter la réflexion, afin de cerner le procédé à l'œuvre dans le désintérêt que provoque la décadence. À propos de l'isolation, Didi-Huberman signale que Freud dit que « l'effet de cette isolation est identique à celui du refoulement avec amnésie »⁴⁰⁰. C'est-à-dire que lorsque des pensées connexes désagréables sont écartées de l'objet isolé (en l'occurrence le corps idéalisé de la Vénus de Botticelli), elles sont oubliées au même titre que le caractère gênant de ce qui est refoulé. Le refoulement tel qu'il est entendu en psychanalyse, est une :

Opération par laquelle le sujet cherche à repousser ou à maintenir dans l'inconscient des représentations (pensées, images, souvenirs) liés à une pulsion. Le refoulement se produit dans

³⁹⁸. *Ibid.*, p. 158. Coindet consacre ensuite quelques pages à d'autres artistes vénitiens ou originaires de Venise, mais il s'agit alors de l'architecte Palladio et du sculpteur Canova, connus pour avoir travaillé dans une veine classique.

³⁹⁹. Blanc, 1868.

⁴⁰⁰. Freud, est cité dans Didi-Huberman, 1999, p. 24.

*le cas où la satisfaction d'une pulsion – susceptible de procurer par elle-même du plaisir – risquerait de provoquer du déplaisir à l'égard d'autres exigences.*⁴⁰¹

L'isolation de l'art idéaliste se produit par un rejet de la sensualité inhérente à l'art en général. Un tel refus peut aussi être conçu comme le résultat d'un refoulement, qui intervient pour des raisons éthiques. C'est bien ce mécanisme qui paraît opérer lorsque, en plus de signaler la peinture vénitienne du XVIIe siècle comme trop matérielle, les auteurs accompagnent cette condamnation esthétique et morale d'un silence sur cette époque. Accepter l'aspect sensuel inhérent à une peinture formellement riche, reviendrait à assumer une jouissance interdite par la morale. Ainsi semble-t-il plus simple, afin de respecter les impératifs déontologiques du XIXe siècle, de refuser de prendre pleinement en compte l'école vénitienne dans ce qu'elle représente de plus charnel.

La raison morale est au cœur de la réflexion sur le déclin de l'art vénitien : elle est ce qui confère aux XVIIe et XVIIIe siècles leur caractère décadent, en même temps qu'elle proscrie l'étude effective de cette période artistique dont la sensualité se révèle insupportable. Malgré cela, l'idée que la peinture vénitienne aurait pu s'orienter vers de nouvelles traditions reste inconcevable, puisqu'elle décrédibiliserait la définition même de l'école. Mais si la dépravation des mœurs est à l'origine d'un art qui excède la morale, c'est également le cas d'une certaine divagation des artistes pouvant aller jusqu'à la folie.

D. La folie et l'imagination fantastique

Il a été vu en première partie comment au XIXe siècle, l'histoire de l'art vénitien considère les difficultés interprétatives de la peinture vénitienne comme étant de l'ordre de l'irrationnel. Le discours s'appuie alors sur une terminologie qui marque une progression depuis l'évocation de l'absurdité vers celle du surnaturel. Cette amplification du vocabulaire se trouve reproduite lorsqu'il s'agit de caractériser non plus la peinture, mais les artistes vénitiens à l'origine de ces représentations incompréhensibles. Du thème de la folie à celui du fantastique, le vocabulaire qui permet alors de qualifier les peintres repose sur un héritage de la terminologie de Vasari, entériné par l'idée de parenté entre génie et folie prégnante au

⁴⁰¹. Lagache, Laplanche, Pontalis, 1967, p. 392.

XIXe siècle, et s'inscrit une fois encore dans les thématiques propres à la « légende noire » de la ville lagunaire.

La déraison des peintres est tout d'abord définie par une imagination débordante qui se manifeste dans une exaltation sans retenue. Tintoret est particulièrement visé par ce jugement. Dans son *Voyage en Italie* en 1866, Hippolyte Taine parle ainsi des « débordement d'imagination et de génie »⁴⁰² de Tintoret. Déjà dans les *Annales du Musée* de 1810-1821, Charles-Paul Landon décrit le peintre comme habité d'« une fougue dont il n'était pas toujours le maître »⁴⁰³. Ce point de vue se maintient tout au long du XIXe siècle. Charles Blanc, dans son *École vénitienne* parue en 1868, explique que « Tintoret compose comme il peint, avec une fougue qui jamais n'est disciplinée par la raison, avec une verve désordonnée jusqu'à la furie »⁴⁰⁴. « Furie » est un mot également employé par Taine, qui montre le peintre comme mêlant imagination et déraison dans sa « furie d'invention et de promptitude »⁴⁰⁵. Blanc utilise le terme « délire » pour qualifier le travail de Tintoret, l'associant explicitement à l'idée de la folie. Ce mot est encore employé par Hippolyte Taine et par Alexis-François Rio, tous deux analysant le *Massacre des Innocents* (**illustration 24**) de Tintoret comme « le produit d'une imagination en délire »⁴⁰⁶. Rio signifie même qu'il existe deux types de tableaux peints par Tintoret, ceux créés dans des moments de divagation, et ceux créés dans des moments plus sains. En effet, les œuvres de Tintoret lui fatiguent les yeux, fatigue qui « se ferait sentir encore davantage à l'Académie des beaux-arts où sont accumulés tant de tableaux du même maître, si les regards ne pouvaient pas reposer sur quelques chefs-d'œuvre exécutés par lui dans ses moments lucides. »⁴⁰⁷ Mais si la folie créatrice est souvent allouée à Tintoret, d'autres Vénitiens sont aussi concernés. Rio reproduit le même raisonnement à propos de Giorgione. Il déclare qu'« En étudiant attentivement ses ouvrages, on pourrait

⁴⁰². Taine, 1866 (1990), p. 146.

⁴⁰³. Landon, 1810-1821, t. 1, 1801, p. 95.

⁴⁰⁴. Blanc, 1868, « Introduction », p. 5.

⁴⁰⁵. Taine, 1866 (1990), p. 146.

⁴⁰⁶. Rio, 1861-1867 (1874), t. 4, p. 249. Dans son *Voyage en Italie* qui paraît en 1870, Taine emploie également le mot « délire » pour désigner le *Massacre des Innocents* de Tintoret (Taine, 1866 (1990), p. 159). Il n'est pas impossible que Taine ait lu Rio et repris le mot de cet auteur, dont la première édition complète de *l'Art chrétien* date de 1861-1867.

⁴⁰⁷. Rio, 1861-1867 (1874), t. 4, p. 244-245.

distinguer ceux qui ont été composés dans ses moments lucides. »⁴⁰⁸ Charles Yriarte signale en 1878 à propos de Titien que « son génie ne connaît pas de règle »⁴⁰⁹. Rio ne voit chez Pordenone que la « vigueur dérégulée de son pinceau »⁴¹⁰. Charles Blanc parle du « dévergondage d'imagination »⁴¹¹ dont fait preuve Tiepolo, et voit encore en ce peintre « un improvisateur lâche et incorrect, un décorateur sans frein, sans mesure et sans convenance. »⁴¹² En 1908, dans sa *Venise au XVIIIe siècle*, l'écrivain suisse Philippe Monnier perçoit dans ce même artiste une « imagination burlesque »⁴¹³. Blanc va jusqu'à généraliser cette déraison à toute l'école vénitienne depuis le XVIe siècle, Tiepolo n'en étant que la consécration ultime :

*Et ce qui est vrai de ces peintres [du XVIe siècle] est vrai aussi de tous les autres jusqu'à la fin de l'École vénitienne, jusqu'à Piazzetta et Tiepolo. À mesure que la décadence arrive et se prononce, le dérèglement de l'esprit devient plus général et plus frappant ; l'étrange domine, le bizarre triomphe ; la peinture n'est plus qu'une matière aux tours de force de l'improvisation, ou un machinisme derrière lequel il n'y a que du vide. Rien ne marque mieux que les plafonds peints par Tiepolo et les eaux-fortes gravées par lui, ce dévergondage d'imagination où l'École de Venise était tombée, sans que personne s'en plaignit, sans qu'on en fût choqué. Les allégories les plus obscures, des inventions que l'on croirait mystérieuses quand elles ne sont que les rêves d'un esprit malade qui se serait endormi en lisant un roman de chevalerie, des figures incohérentes mêlées à des animaux symboliques dont la présence est incompréhensible et inexplicable, enfin tout ce que peut enfanter l'élucubration d'un cerveau que la raison ne gouverne plus et n'habite plus, voilà au fond les ouvrages dans lesquels ont brillé les derniers rayons de la peinture vénitienne.*⁴¹⁴

⁴⁰⁸. *Ibid.*, p. 127.

⁴⁰⁹. Yriarte, 1878 b, p. 150.

⁴¹⁰. Rio, 1861-1867 (1874), t. 4, p. 134.

⁴¹¹. Blanc, 1868 « Tiepolo », p. 10.

⁴¹². Blanc, 1868, « Tiepolo », p. 15.

⁴¹³. Monnier, 1908, p. 170. Sur Philippe Monnier, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

⁴¹⁴. Blanc, 1868, « Tiepolo », p. 6. L'expression « dévergondage d'imagination » est utilisée deux fois par Charles Blanc pour caractériser Tiepolo. Une fois dans le passage cité ici, et une autre fois à quelques pages d'intervalle – cette autre occurrence est citée au début de ce paragraphe sur la folie. Philippe Monnier associe encore en 1908 Tiepolo à la notion de déraison, affirmant qu'il fut « conçu en une nuit de folie » : Monnier, 1908, p. 168.

Cette imagination débordante confine à la folie et permet d'expliquer ce que la peinture vénitienne comporte d'in vraisemblable : des sujets absurdes et des représentations fantaisistes substituées à la vérité historique ou littéraire. Mais la folie est aussi ce qui légitime l'idée d'une peinture vénitienne relevant du surnaturel, comme le suggère « l'étrange » et le « bizarre » que mentionne Charles Blanc. Or si d'un côté – comme cela a été vu en première partie –, l'idée de bizarrerie sert à désigner la peinture vénitienne⁴¹⁵, elle permet par ailleurs de qualifier la personnalité même des artistes. Charles Blanc présente Giambattista Tiepolo comme « un génie malsain et bizarre »⁴¹⁶. Philippe Monnier parle de l'« humeur bizarre »⁴¹⁷ de ce même artiste. Ce glissement du caractère de la peinture vers celui de l'artiste est encore effectué par Rio, qui développe davantage l'idée de surnaturel en déclarant que Tintoret est doté d'une « imagination fantastique »⁴¹⁸. Charles Blanc mêle aussi folie et magie pour désigner l'esprit dans lequel Véronèse peint les fresques décorant la villa Maser : « c'est la fantaisie de Véronèse qui est devenue la folle ou plutôt la fée de ce logis. »⁴¹⁹ Enfin dans ce même schéma de pensée, Charles Yriarte voit dans les œuvres de Titien « la représentation des chimères qu'enfante son cerveau »⁴²⁰.

Il a été examiné que le vocabulaire qui permet de désigner l'irrationalité de la peinture par l'invocation de la bizarrerie et du surnaturel, trouve selon toute vraisemblance une origine chez Vasari. La méthode scientifique opère un glissement des qualités des œuvres vers celles des artistes, et les historiens de l'art du XIXe siècle se représentent des peintres qui incarnent eux-mêmes une forme d'irrationalité. Mais en l'occurrence, ils n'agissent pas sans antécédent. Vasari qui réserve le champ lexical lié à la bizarrerie à Tintoret, emploie dans la même phrase, des mots qui signifient, sinon la folie du peintre, en tout cas l'emportement dont il fait preuve dans la pratique de son art :

⁴¹⁵. Voir première partie, chapitre II, B. « La peinture vénitienne définie par défaut », paragraphe sur « L'irrationalité ».

⁴¹⁶. Blanc, 1868, « Tiepolo », p. 15.

⁴¹⁷. Monnier, 1908, p. 170.

⁴¹⁸. Rio, 1861-1867 (1874), t. 4, p. 243.

⁴¹⁹. Blanc, 1878 a, p. 396.

⁴²⁰. Yriarte, 1878 b, p. 150.

*Tout ce qu'il fait plaît mais, dans le domaine de la peinture, c'est un être extravagant, capricieux, prompt et résolu, le cerveau le plus terrible qu'ait jamais connu cet art ; on le voit dans toutes ses œuvres et dans ses compositions fantastiques qu'il réalisa à sa manière avec des moyens tout à fait différents de ceux des autres peintres : il a même outrepassé l'extravagance avec ses inventions nouvelles et bizarres et les étranges fantaisies de son esprit*⁴²¹

Rolland Le Mollé, dans son étude sur le vocabulaire des *Vies* précédemment mentionné, montre comment les termes « bizzarro » et « capriccio », sont utilisés par Vasari pour qualifier la peinture qui s'écarte d'une pratique qui peut être nommée comme classique. Ici, les adjectifs « extravagant », « capricieux » et « terrible » qualifient le caractère de Tintoret, alors que « fantastiques », « bizarres » et « étranges » qualifient sa peinture. Chez Vasari, les caractéristiques picturales apparaissent déjà clairement comme la traduction du tempérament du peintre. Finalement, les auteurs du XIXe siècle ne font que systématiser la proposition que Vasari réservait à un seul artiste. Mais il semble que ce dernier ne justifie pas à lui seul le fait que les débordements de l'imagination et le surnaturel constituent des thèmes paradigmatiques autour desquels s'élabore la représentation de l'école vénitienne au XIXe siècle.

Le thème du fantastique fonctionne d'autant plus pour qualifier l'imagination des artistes, que la « légende noire » de Venise alimente un imaginaire qui associe Venise au surnaturel. Il faut pour cela revenir à Daru et au mythe politique de Venise. Le gouvernement vénitien est critiqué, car son statut de république cacherait un pouvoir aristocratique autoritaire. Dans *l'Histoire de la République de Venise*, Pierre Daru publie les « statuts des Inquisiteurs d'État », archives dans lesquelles sont « théorisés et préconisés l'assassinat politique, le meurtre par "raison d'État" »⁴²². Ces documents sont en réalité des faux, ce que Daru ignore. Il les utilise donc comme des preuves, qui vont alimenter les fantasmes sur les moyens cruels et secrets dont le gouvernement vénitien use pour se préserver d'éventuelles nuisances. Autour de l'image d'une politique vénitienne qui cultive la dissimulation et encourage la délation, s'articule une terminologie sur le thème du mystère et de la magie, utilisée par Daru lui-même : « Pour commander aux hommes il faut s'environner de quelque

⁴²¹. Vasari, 1550-1568 (1981-1989), t. 8, 1985, p. 368.

⁴²². Xavier Tabet « L'Histoire de la République de Venise (1819), de Pierre Daru : aux origines de la vision historique et politique du passé vénitien au XIXe siècle en France », in Barbillon, Toscano, 2006, p. 17. Les Statuts de l'Inquisition d'État sont publiés dans : Daru, 1819 (2004), t. 2, p. 1447-1490.

chose de merveilleux, qui saisisse leur imagination. À Venise ce merveilleux était le mystère : plus les coups de l'autorité étaient inattendus, inexplicables, plus ils produisaient d'effet »⁴²³. Cette façon de nommer le gouvernement de Venise est reprise par la suite⁴²⁴. Si aucune filiation directe n'est établie entre le côté surnaturel du gouvernement et celui des artistes ou de la peinture tant dans les ouvrages historiques que dans les publications sur l'art, ce caractère reste commun à ces différents domaines dans plusieurs récits du XIXe siècle. Il participe ainsi à une cohérence certaine dans la représentation de Venise.

Concernant plus spécialement l'argument de la déraison des artistes, il semble acquérir un caractère particulièrement persuasif en raison du fait que la parenté entre génie créateur et folie est une problématique récurrente au XIXe siècle. Le thème se retrouve dans la littérature, notamment dans le *Chef-d'œuvre inconnu*, nouvelle dans laquelle Balzac décrit le travail d'un peintre dont le désir est de créer une œuvre supérieure à toute autre. Mais ne parvenant pas à conserver une certaine mesure dans son travail, cet artiste va jusqu'à transformer son tableau en un amas informe d'empâtements colorés. Le rapport entre génie et folie suscite surtout un intérêt remarquable dans la seconde moitié du XIXe siècle et au début du XXe siècle, lorsqu'il fait l'objet d'études scientifiques sérieuses. L'acteur le plus illustre de ce phénomène est Cesare Lombroso, successivement professeur de médecine légale, de psychiatrie et d'anthropologie criminelle à l'université de Turin. Son premier ouvrage sur le sujet, *Genio e folia*, est édité pour la première fois en 1864 et connaît plusieurs rééditions en Italie⁴²⁵. Une traduction française paraît en 1889 sous le titre de *L'homme de génie*. À ce premier ouvrage et dans la même veine, fait suite un second en 1897 intitulé *Genio e degenerazione*⁴²⁶. En France, le médecin aliéniste Jacques Joseph Moreau de Tours publie en 1859 un ouvrage sur

⁴²³. Daru, 1819 (2004), t. 1, p. 463. La citation est d'abord signalée en introduction par Xavier Tabet, p. XXIX. Mais il ne s'agit pas du seul passage faisant allusion au mystère du gouvernement vénitien. Daru parle ainsi du Conseil des Dix : p. 1413 : « Mais ce corps de dix-sept juges se trouvant trop nombreux pour agir avec tout le mystère, toute la promptitude qui réclamait quelquefois l'objet de son institution, on avait créé dans son sein même, au milieu du quinzième siècle, une commission bien autrement redoutable : c'était le tribunal des inquisiteurs d'État. » (p. 1413).

⁴²⁴. Voir également, concernant le côté énigmatique du gouvernement vénitien, deux articles d'Adolphe Thiers intitulés « *Histoire de la république de Venise*, par M. Daru, deuxième édition » et « *Histoire de Venise*, par M. Daru. – Établissement de l'aristocratie vénitienne », publiés dans le *Mercure du dix-neuvième siècle*, respectivement le 5 juillet 1823, et le 23 juillet 1843. Ces articles ont été publiés et commentés par Xavier Tabet en 2005 dans la revue *Laboratoire italien* : Tabet, 2005.

⁴²⁵. Le titre italien sera modifié après 1872 pour *L'Uomo di genio*.

⁴²⁶. Sur Lombroso et ses travaux, voir Laura Bossi, « Mélancolie et dégénérescence », p. 398-411, in Clair, 2005. Sur les publications de Lombroso, voir dans cet essai, la note 20, p. 410.

les relations entre les états de folie et les grandes créations de l'esprit humain, en art, en littérature, en philosophie. Dans son livre *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, Moreau de Tours affirme que « l'état d'inspiration, est précisément celui qui offre le plus d'analogie avec la folie réelle »⁴²⁷. Il explique encore que lorsque les imaginations produisent des idées ou des formes incohérentes qui sont à l'origine de productions artistiques ou intellectuelles déstructurées, la cause est à rechercher dans la nature dite maniaque des esprits concernés :

*L'excitation maniaque prédispose éminemment les facultés de l'esprit à ces associations d'idées imprévues, à ces rapprochements singuliers qui frappent l'attention, éveillent fortement les passions ! [...] Les élans sublimes du génie poétique, les transitions brusques, les rapprochements monstrueux, le désordre si éloquent des passions furieuses et délirantes, n'ont pas d'autre source. Telle est encore, nous ne saurions en douter, l'origine de ces grandes pensées tout étincelantes de génie qui, exprimées sur la toile ou le marbre, semblent le feu de Prométhée dérobé aux dieux, pour animer l'œuvre des hommes.*⁴²⁸

Bien que les historiens de l'art ne fassent pas directement référence à Moreau de Tours ou à Cesare Lombroso, leur discours est empreint des théories en vogue à cette époque. La démarche scientifique paraît accomplie dans le discours des auteurs étudiés ici qui, par des connaissances et un raisonnement présents par ailleurs dans des travaux considérés comme proprement scientifiques, voient leur démonstration parfaitement légitimée.

La « légende noire » de Venise irrigue l'histoire de l'art vénitien de plusieurs points de vue. Cependant, malgré son importance, ce mythe négatif connaît un certain nombre de remises en question, principalement à partir du milieu du XIXe siècle. Sans provoquer une révolution dans le regard porté sur l'art, les modifications apportées à l'histoire vénitienne y rendent possibles certains infléchissements, en le délestant partiellement du poids du jugement moral.

⁴²⁷. Moreau de Tours, 1859, p. 386-387.

⁴²⁸. *Ibid.*, p. 389-390.

E. Le sentiment religieux

Dans l'histoire de l'art du XIXe siècle, la conformité de la peinture à une morale élevée tient une place fondamentale. Alors qu'en ce siècle la religion demeure garante de la morale, se pose la question du rôle attribué au christianisme dans la création picturale vénitienne. Les différentes prises de position concernant ce sujet, ont ceci de particulier qu'elles servent autant à défendre un point de vue sur l'art de Venise, qu'à légitimer une position idéologique.

- **L'impiété des Vénitiens**

Au XIXe siècle, l'idée selon laquelle les Vénitiens ne sont pas attachés à la religion est la plus fréquemment admise. Elle repose sur l'opposition que la République de Venise a marquée face à l'autorité de l'Église. Daru y consacre plusieurs passages, expliquant comment Venise refuse aux membres du clergé d'occuper une quelconque fonction au niveau de l'État. La République conteste l'influence des Jésuites et autorise les tribunaux séculiers à juger les ecclésiastiques pour des affaires étrangères à l'Église⁴²⁹. De surcroît, cette résistance contre les abus du pouvoir religieux, coexiste avec l'idée d'une liberté de mœurs autorisée par le gouvernement. Ceci mène à penser que le sentiment chrétien ne règne pas au cœur des mœurs vénitiennes. Cette absence de religiosité fait l'objet de l'attention des historiens de l'art, qui prennent quelque distance avec le soupçon moral porté sur la peinture de Venise, pour produire un discours beaucoup moins négatif sur le désir de faste d'une nation glorieuse.

Emplis d'un désir de fantaisie et de sensualité, les Vénitiens l'auraient satisfait en reléguant la rigueur morale de la religion au second plan. C'est ce qu'écrit Stendhal dans son *Histoire de la peinture en Italie* en 1817 :

Il semble qu'à Venise la religion traitée en rivale, et non pas en complice, par la tyrannie, ait eu moins de part qu'ailleurs au perfectionnement de la peinture. Les tableaux les plus nombreux qu'André del Sarto, Léonard de Vinci, et Raphaël, nous aient laissés, sont des Madones. La plupart des tableaux des Giorgion et des Titien représentent de belles femmes

⁴²⁹. Daru, 1819 (2004), t. 2, p. 923-930.

*nues. Il était à la mode, parmi les nobles Vénitiens, de faire peindre leurs maîtresses déguisées en Vénus de Médicis.*⁴³⁰

C'est encore ce que signifie John Coindet en 1849, dans son ouvrage portant le même titre que celui de Stendhal, et usant comme lui de l'opposition traditionnelle entre Venise et Florence-Rome, par l'intermédiaire de leurs artistes les plus remarquables :

*l'un [Raphaël] ne reçut à la cour papale que des notions graves, sérieuses, savantes, un vif sentiment des bienséances, et l'habitude de traiter des sujets élevés, tandis que l'autre [Titien], à la cour de Lucrece Borgia, lisant « Rolando furioso » avec Arioste, écoutant le cardinal Bembo réciter ses madrigaux, et, de plus, Vénitien dans l'âme, c'est à dire voué au plaisir, devait devenir le disciple d'une philosophie facile, riante, plus portée vers la mythologie que vers le christianisme.*⁴³¹

Ce type de considération connaît un succès certain à partir des années 1850, avec la particularité que la peinture vénitienne est alors perçue comme beaucoup plus joyeuse que réellement immorale. Théophile Gautier, qui arrive à Venise en 1850 imprégné du lieu commun de l'éclat de la couleur, rattache bien cette particularité à une absence de contenu intellectuel et religieux :

*une gravité religieuse que n'a pas toujours l'école vénitienne, surtout à partir de la moitié du XVIe siècle, lorsque les idées païennes de la Renaissance se sont introduites dans l'art et ont encore augmenté les tendances sensualistes de ces maîtres fastueux.*⁴³²

Mais le mépris des Vénitiens à l'égard du sentiment religieux participe ici d'une peinture avant tout très gaie :

ces sujets lugubres conviennent en général très peu aux peintres vénitiens, natures heureuses à qui reviennent l'azur du ciel et de la mer, la blancheur des marbres et des chairs, l'or des cheveux et des brocarts, les ramages éclatants des fleurs et des étoffes. Ils ne peuvent garder

⁴³⁰. Stendhal, 1817 (1996), p. 63-64.

⁴³¹. Coindet, 1849, t. 2, p. 107.

⁴³². Gautier, 1852 (1855), p. 299-300. Recueil d'articles publiés dans *La Presse* du 24 septembre au 18 octobre 1850, publiés en un volume pour la première fois en 1852. Nous utilisons la deuxième édition d'Italia qui date de 1855. Le texte est inchangé par rapport à l'édition de 1852, seul un chapitre sur Ferrare a été ajouté.

*leur sérieux longtemps, et, derrière le masque effrayant dont ils tâchent de couvrir leurs joues vermeilles, on entend leur peinture rire d'un rire étouffé.*⁴³³

Comme l'explique Marie-Hélène Girard dans son étude sur « Théophile Gautier et Venise » paru dans les actes du colloque tenu en 2006 à Caen sur *Le mythe de Venise au XIXe siècle*⁴³⁴, alors que pour Gautier le sentiment chrétien se traduit par une mortification de la chair, la sensualité vénitienne lui apparaît comme une expression de la vie. Cette façon d'envisager la peinture vénitienne est par la suite tout spécialement développée par Hippolyte Taine, dans son *Voyage en Italie* paru en 1866 :

*en tout temps, la magnificence des costumes et des fêtes, [...] la tolérance établie dans la religion et l'indifférence permise dans la politique, la prospérité surabondante, la volupté encouragée, l'insouciance prescrite, tout annonce la même disposition primitive et principale, je veux dire l'aptitude à mettre la poésie dans la vie sensuelle et le talent de joindre ensemble la jouissance et la beauté.*⁴³⁵

Taine voit dans l'ignorance de la foi une des conditions autorisant une sensualité et un luxe non plus obscènes mais glorieux, qui s'accomplissent dans une célébration de la vitalité du corps humain, ce « déploiement de force virile, de l'énergie active, de la joie sensuelle »⁴³⁶ que Taine admire dans les peintures qui ornent le Palais Ducal. L'on peut encore citer Charles Yriarte qui déclare dans la revue *l'Art* en 1885 à propos de Titien, que « nul n'a rendu au même degré ce sentiment d'exaltation de la vie qui s'empare de l'homme au sein de la nature heureuse et souriante. [...] tout cela est d'un païen sublime »⁴³⁷. Cette définition d'une peinture située du côté d'une vie saine et heureuse, prévaut au-delà de 1900. Elle est bien exprimée dans le *Mercur de France* par Yvanohé Rambosson en 1903, qui présente Titien en ces termes :

⁴³³. *Ibid.*, p. 312.

⁴³⁴. Marie-Hélène Girard, « Théophile Gautier et Venise », p. 127-144, in Del Vento, Tabet, 2006.

⁴³⁵. Taine, 1866 (1990), p. 94.

⁴³⁶. *Ibid.*, p. 18.

⁴³⁷. Yriarte, 1886, p. 253.

*La volupté qui se dégage des peintures de Titien n'a rien de choquant ni de vicieux, c'est le côté savoureux de l'existence qu'il nous offre avec une simplicité païenne, avec une spontanéité qui est comme la fleur de sa propre tendresse et de son extraordinaire vitalité*⁴³⁸.

L'impiété vénitienne interprétée comme raison du faste de la peinture, va en outre de pair avec un sentiment patriotique très présent à Venise. Lorsque Taine décrit la munificence des peintures du Palais Ducal, il précise en effet que ce déploiement de faste vise à fêter la grandeur de la République :

*Au sommet de l'escalier s'ouvrent les salles de gouvernement et d'apparat, toutes tapissées de peintures ; là Tintoret, Véronèse, Pordenone, Palma le jeune, Titien, Bonifazio, vingt autres ont couvert de leurs chefs-d'œuvre [...]. Tout le génie de la cité en son plus bel âge s'est rassemblé ici pour glorifier la patrie en dressant le mémorial de ses victoires et l'apothéose de sa grandeur. [...] tumultueuses mêlées de combattants qui se heurtent et s'engloutissent, foules illyriennes, sarrasines et grecques, corps nus bronzés par le soleil et tordus par la lutte, étoffes chamarrées d'or, armures damasquinées, soies constellées de perles, tout le pêle-mêle étrange des pompes héroïques et luxueuses que cette histoire a promenées de Zara à Damiette et de Padoue aux Dardanelles*⁴³⁹

À plusieurs reprises, cette exaltation nationaliste est montrée comme ce qui remplace la foi catholique. Passant encore par la comparaison avec Rome et Florence, John Coindet s'exprime ainsi :

*À son retour de Constantinople, Gentile [Bellini] fut adjoint à son frère pour l'exécution d'un cycle historique, que Jean [Bellini] avait été chargé de peindre dans le palais des doges. À Rome et à Florence, de si vastes entreprises étaient le fruit de l'esprit religieux, c'est la religion qui en fournissait exclusivement le sujet ; à Venise, ce fut l'orgueil national ; les annales de la république donnèrent l'épopée que les arts furent chargés d'illustrer.*⁴⁴⁰

Ce raisonnement devient par la suite une explication incontournable de la peinture vénitienne. On en trouve des exemples dans des ouvrages de vulgarisation comme celui consacré à

⁴³⁸. Rambosson, 1903, p. 557. Les exemples se multiplient après 1900. Voir notamment : Michel, 1909-1911, t. 1, p. 415 et p. 435 ; Caro-Delvaile, 1913, p. 36.

⁴³⁹. Taine, 1866 (1990), p. 17-18.

⁴⁴⁰. Coindet, 1849, t. 2, p. 88-89.

Venise par Pierre Gusman en 1902, ou comme dans l'*Histoire générale de la peinture* publiée en 1913, dont la partie sur la peinture italienne est confiée à Camille Mauclair. Gusman écrit :

*La décoration, voguant dans une somptueuse fantaisie, prit les plus grandes libertés ; il fallut faire brillant, magistral et pompeux pour satisfaire un patriotisme ardent. La peinture religieuse, dès lors, perdit son caractère si tendre et ému, et bientôt la Madone ne devint plus guère qu'une jolie femme portant un jeune enfant.*⁴⁴¹

Camille Mauclair explique comment le sentiment religieux meurt dans la Venise du XVI^e siècle :

*Dès lors, c'en est fait de tout sentiment religieux et de toute recherche de symbolisme philosophique : une période s'ouvre, qui sera toute païenne et où l'art vénitien chantera la volupté, le luxe, les fastes et les triomphes de la sérénissime République.*⁴⁴²

La peinture vénitienne du XVI^e siècle est souvent désignée comme irréligieuse. L'idée de paganisme revient fréquemment : Gautier parle des « idées païennes de la Renaissance », Yriarte d'un « païen sublime », Rambosson d'une « simplicité païenne », Mauclair d'une « période toute païenne ». John Coindet, explique de son côté que les Vénitiens ont été plus portés vers la mythologie que vers la religion. Il semble toutefois que dans ce contexte, l'idée de paganisme ne soit pas à comprendre comme une stricte référence à l'antiquité, mais plutôt comme une façon de signifier l'écart que marque l'art de Venise avec le christianisme, écart qui se manifeste dans la représentation d'un corps empli de joie de vivre plus que dans une référence systématique à l'antique.

Alors que le lecteur pourrait s'attendre à une condamnation morale de ce qui est interprété comme le manquement à une foi sincère, il est confronté à une forme d'explication du faste qui, loin d'être péjorative, prend un accent élogieux dans les écrits d'un Hippolyte Taine. Pour comprendre ce qui a amené à ce renversement de situation, il convient de noter que ce changement devient manifeste à partir des années 1850-1870. Or en 1847, Venise connaît un épisode important, puisque sous la direction de l'avocat Daniel Manin, elle tente de regagner son indépendance face aux Autrichiens et de réhabiliter la République. Ce soulèvement se solde par un échec : l'Autriche reprend le contrôle de la cité en 1849.

⁴⁴¹. Gusman, 1902, p. 8.

⁴⁴². Camille Mauclair, in Dayot, 1912-1913, p. 39.

Cependant, cette révolte passionne les écrivains français et contribue nettement à infléchir l'image de la ville lagunaire. L'insurrection vénitienne est vue comme une cause juste, l'aspiration d'un peuple à une indépendance légitime. Elle est comparée par certains aux mouvements français de 1830 et 1848. Il s'agit d'un thème que beaucoup d'auteurs s'approprient pour mener une réflexion politique sur les enseignements à retenir du modèle vénitien. Les origines démocratiques de ce modèle sont rappelées, afin de nuancer l'image d'un gouvernement tyrannique telle qu'elle a été cristallisée par Daru. Les auteurs ayant contribué à modifier le mythe de Venise à partir des années 1850, font l'objet d'une étude détaillée dans la thèse de Pascal Barraillé sur *Le mythe de Venise dans l'historiographie française au XIXe siècle*⁴⁴³. Au sein de ce mouvement, Charles Yriarte et Armand Baschet participent à construire un nouveau mythe de Venise. Leur engagement en faveur de Manin⁴⁴⁴ et leur conception de l'histoire vénitienne, sont nourries de leurs idées républicaines. Baschet et Yriarte s'emparent de l'anticléricalisme vénitien ainsi que de la stabilité du gouvernement et de son système d'élections. Ils s'appuient sur des documents d'archives pour démontrer leur point de vue. Dans ces archives sont trouvées les preuves de l'action bénéfique du Sénat et du Conseil des Dix⁴⁴⁵. Cette inversion de la « légende noire » du gouvernement, devient un moyen de justifier les avantages du parlementarisme vénitien, alors que le parlementarisme français est menacé dans la France du second Empire. Ceci permet de comprendre qu'Yriarte mêle dans son discours l'éloge d'une Venise glorieuse à celui d'un art fastueux :

Nous sommes à Venise en pleine Renaissance, la République est à l'apogée de sa puissance, c'est la veille de la bataille de Lépante ; à côté des noms des patriciens inscrits au Livre d'or, les artistes de l'École vénitienne brillent de tout l'éclat de leur talent et forment une autre aristocratie sans rivale [...] tout est noble de forme, brillant de couleur et grandiose d'aspect. [...] tout est recherché, raffiné et exquis ; la matière abrupte façonnée par la main du génie devient plus précieuse que l'or. Depuis les confins des villes de terre ferme jusqu'aux

⁴⁴³. Barraillé, 2006, p. 23-25 et surtout p. 150-201.

⁴⁴⁴. En 1866, Charles Yriarte fait partie de la délégation qui ramène le cercueil de Manin à Venise, au moment de l'indépendance de l'Italie. Après les événements de 1847-1849, Daniel Manin était venu vivre à Paris. *Ibid.*, p. 174. Voir aussi sur Baschet et Yriarte : Pascal Barraillé, « Le renouveau du mythe de Venise dans la deuxième moitié du XIXe siècle en France, Armand Baschet et Charles Yriarte », p. 161-170, in Del Vento, Tabet, 2006.

⁴⁴⁵. Baschet publie deux ouvrages sur les archives vénitiennes : *Les archives de la Sérénissime République de Venise*, Paris, Amyot, 1857 (Baschet, 1857) ; *Les archives de Venise, histoire de la chancellerie secrète*, Paris, Plon, 1870 (Baschet, 1870). Dans la même veine, Yriarte publie : *La vie d'un patricien à Venise au XVIe siècle*, d'après les papiers d'État des Frari, Paris, Rotschild, 1886.

*dernières colonies des îles Ioniennes, partout où flotte l'étendard de Saint-Marc, cette influence bienfaisante et civilisatrice du goût se fait sentir*⁴⁴⁶

Le regard d'Hippolyte Taine n'est quant à lui pas porté par la ferveur républicaine, puisque cet historien rejette la démocratie héritée des idées jacobines. Il participe toutefois à contrer l'image négative de Venise⁴⁴⁷. En effet, Taine compare Venise aux cités antiques que sont Athènes et Rome. Il voit la ville lagunaire comme l'exemple d'un État ayant su conserver sa liberté et l'originalité de ses institutions à travers le temps :

*Ce qui est propre et particulier à Venise, ce qui fait d'elle une ville unique, c'est que, seule en Europe après la chute de l'empire romain, elle est restée une cité libre, et qu'elle a continué sans interruption le régime, les mœurs, l'esprit des républiques anciennes. Imaginez Cyrène, Utique, Corcyre, quelque colonie grecque ou punique échappant par quelque miracle à l'invasion et au renouvellement universel, et prolongeant jusqu'à la révolution française une vieille forme d'humanité. L'histoire de Venise est aussi étonnante que Venise elle-même.*⁴⁴⁸

Taine admire l'anticléricalisme ainsi que le sentiment patriotique de Venise, la donnant en exemple à la France contemporaine. L'aristocratie vénitienne n'est plus vue comme despotique, mais comme la minorité détenant la sagesse nécessaire au bien-être des citoyens. Si Taine reste fidèle à ses convictions hostiles à la religion et à la démocratie, il a une image positive de Venise, où la peinture du XVIIe siècle peut être louée, puisqu'elle représente l'allégeance à la patrie et une sortie de l'obscurantisme religieux.

- **Les Vénitiens considérés comme chrétiens : une conséquence de la redécouverte des Primitifs**

Si les historiens de l'art qui viennent d'être examinés refusent aux Vénitiens tout sentiment religieux sincère, ils infléchissent le jugement sévère traditionnellement porté sur la peinture vénitienne, vers davantage d'acceptation. Leur regard ne désavoue cependant pas la référence que constituent les valeurs classiques. Mais un autre discours existe, qui prend pour

⁴⁴⁶. Yriarte, 1875 c, p. 409.

⁴⁴⁷. Barraillé, 2006, p. 186-192. Nous nous référons aussi à une étude de Pierre Vaisse sur Taine : « Taine à Venise », in Barbillon, Toscano, 2006, p. 213-225.

⁴⁴⁸. Taine, 1866 (1990), p. 29-30.

modèle l'art religieux médiéval. Ce cadre d'analyse, en l'occurrence adopté par Alexis-François Rio, donne lieu à une toute autre appréciation du rapport des peintres vénitiens à la religion.

Le regard d'Alexis-François Rio sur la peinture du XVI^e siècle est très sévère. En cela, il s'accorde avec les autres historiens de l'art pour condamner l'immoralité des œuvres de Titien ou de Tintoret dont il voit une origine dans leurs mœurs douteuses. La peinture réaliste et sensuelle est alors vue comme la conséquence d'une religiosité défailante. Rio s'indigne devant le *Couronnement d'épines* (**illustration 31**) de Titien :

*Jamais la chair humaine n'a été si bien rendue avec ses diverses nuances ; jamais on ne vit un art si désespérant dans le rapprochement, le mélange et la fusion des couleurs ; jamais la magie du clair-obscur ne fut portée plus loin ; mais aussi jamais les exigences ascétiques des âmes à la fois délicates et pieuses ne furent si magistralement éludées.*⁴⁴⁹

Les remarques de cet ordre sont répétées pour les peintres les plus renommés du XVI^e siècle, spécialement Giorgione ou Tintoret, dont le *Miracle de Saint Marc* (**illustration 26**) est montré comme une œuvre dans laquelle « Jamais l'intérêt religieux ou légendaire n'avait été si complètement sacrifié à l'intérêt scientifique ; jamais l'intervention miraculeuse d'un saint n'avait été si matériellement et si lourdement représentée »⁴⁵⁰. Mais la réprobation de l'immoralité de la peinture du XVI^e siècle par Rio, coexiste avec une admiration pour le sentiment religieux qu'il perçoit chez les Primitifs vénitiens. Il déplace l'apogée de l'école vénitienne au XV^e siècle, alors que la peinture est encore essentiellement destinée à communiquer un message chrétien. Le fait que les Vénitiens aient produit le meilleur de leur peinture selon des finalités religieuses propres au Quattrocento, permet alors à cet historien de l'art d'affirmer que ces artistes sont fondamentalement chrétiens. Rio déclare en effet que Venise « repoussa toujours avec un instinct admirable toutes [les influences] qui ne s'accordaient pas avec sa tendance éminemment religieuse. »⁴⁵¹ De plus, la foi des Vénitiens

⁴⁴⁹. Rio, 1861-1867 (1874), t. 4, p. 205.

⁴⁵⁰. *Ibid.*, t. IV, p. 240-24. Rio s'exprime encore sur Giorgione : « Le domaine de l'idéal ascétique n'eut aucun attrait pour lui, et ses types de Christ ou de Vierge s'élevèrent rarement au-dessus de la conception purement humaine » (Rio, 1861-1867 (1874), t. 4, p. 118) ; les œuvres religieuses de Titien sont ensuite vues comme des « tableaux de dévotion domestique pour lesquels le goût des familles patriciennes était devenu une sorte de passion héréditaire alimentée par l'émulation et le luxe autant que par la piété » (Rio, 1861-1867 (1874), t. 4, p. 171)

⁴⁵¹. *Ibid.*, t. 4, p. 39.

apparaît comme nécessairement solidaire de plusieurs autres vertus morales. Rio écrit à propos de Giovanni Bellini et de ses suiveurs dans la seconde moitié du XVe siècle :

Pour produire les merveilles que nous avons signalées [les œuvres de Giovanni Bellini et de ses suiveurs] et celles que nous signalerons encore, il a fallu autre chose que l'initiation traditionnelle à des procédés techniques ; il a fallu la triple vitalité qui forme la base de l'idéal dans l'homme, la vitalité des âmes par la foi, la vitalité des caractères par le patriotisme et les vertus militaires, la vitalité des imaginations par la poésie, et particulièrement par la poésie religieuse ou légendaire. Or, il serait difficile de trouver dans l'histoire des peuples une période pendant laquelle ces conditions aient été mieux remplies qu'elles ne le furent par les Vénitiens pendant le demi-siècle dont nous parlons [seconde moitié du XVe siècle].⁴⁵²

Alors que le patriotisme est fréquemment vu comme ce qui remplace la religion à Venise, Rio en fait un élément corrélatif de cette dernière. En effet, il évince complètement l'idée que le gouvernement vénitien aurait marqué une distance par rapport aux abus du pouvoir de l'Église. Pour Rio, la piété des Vénitiens repose au contraire sur l'idée que la religion est intimement liée à l'appareil d'État. C'est ce qui lui permet de prouver en quoi la ville et la peinture sont restées profondément chrétiennes, au-delà des déviations sensuelles de l'art au XVIe siècle :

Venise [...] a été la plus chrétienne des républiques.

[...] des hostilités presque permanentes contre les sectateurs de l'islamisme durent y familiariser les esprits avec les idées de martyr, de sacrifice et de dévouement à quelque chose de plus grand que cet étroit patriotisme, source de tant d'injustices chez les nations modernes que l'esprit national a paganisées. [...] L'habitude de répéter de temps en temps, dans leurs guerres contre les infidèles, ce beau verset, qu'on lit encore aujourd'hui sur la façade du palais Vendramin : Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloria ; l'habitude de prononcer avec foi cette sublime prière [...] Ce fut sans doute ce passage du Psalmiste qui suggéra aux doges et aux généraux de mer l'idée de se faire peindre à genoux devant l'Enfant Jésus ou la sainte Vierge, dans des tableaux destinés à transmettre leurs noms ou le souvenir de leurs exploits aux générations futures. Ce mode de commémoration pieuse, [...], ne cessa pas d'être en usage pendant toute la durée du seizième siècle ; et c'est pour cela que les monuments de ce genre, avec une madone assise, et un doge ou un général agenouillé, sont encore aujourd'hui si nombreux dans les collections particulières, dans les églises, et surtout dans le palais ducal, où

⁴⁵². *Ibid.*, t. 4, p. 118.

*l'on semble avoir multiplié à dessein les compositions allégoriques destinées à exprimer les rapports de la religion avec l'État.*⁴⁵³

Un rappel de l'opposition entre la République vénitienne et l'Église, fragiliserait la théorie de Rio, puisque la validité de son argumentation repose en partie sur la pérennité du lien entre l'État et la religion. Dans sa recherche des signes de religiosité dans la peinture vénitienne, Rio perçoit chez Véronèse un retour à la foi après le sensualisme du XVIIe siècle, ce qui est paradoxal au regard des autres écrits sur l'art qui font de ce peintre le profanateur des dires de la Bible. Rio atteste son opinion en relevant les contacts que le peintre a eus avec des ecclésiastiques :

*Son premier ami, [...], fut le père Bernardo Torlioni, prieur du couvent des Hiéronymites de Saint-Sebastien [...]. Toutes les conditions de progrès se trouvaient réunies pour lui dans cet asile, où les vertus claustrales avaient conservé tout leur empire, sans rien perdre de leur charme. C'était le père Bernardo qui, au moment où les symptômes de décadence étaient plus alarmants que jamais, avait opéré ce miracle.*⁴⁵⁴

De telles relations se ressentent donc dans la peinture de Véronèse, qui « purifiait toutes ses facultés, son imagination aussi bien que son cœur, au contact de ces âmes d'élite, trop familiarisées avec l'idéal, sous sa forme ascétique, pour ne pas le comprendre et le sentir sous ses autres formes. »⁴⁵⁵ C'est ainsi que ce peintre, bien qu'étant un homme de son temps, a su conserver ce que Rio considère comme de hautes qualités : « Heureusement son naturalisme, épuré par les belles qualités de son âme, était compatible avec certaines aspirations idéales que ses longs travaux dans le couvent de Saint-Sebastien contribuèrent beaucoup à développer »⁴⁵⁶. La première publication d'Alexis-François Rio sur l'art date de 1836 et s'intitule *De la poésie chrétienne*. Rio y expose ses idées sur la supériorité d'un art motivé par le sentiment chrétien. Le succès de l'ouvrage est quasiment nul : seuls douze exemplaires sont vendus en cinq mois en France⁴⁵⁷. L'accueil se fait cependant meilleur par la suite. Les idées

⁴⁵³. *Ibid.*, t. 4, p. 292-294. La phrase en italique est de l'auteur.

⁴⁵⁴. *Ibid.*, t. 4, p. 258.

⁴⁵⁵. *Ibid.*, t. 4, p. 259.

⁴⁵⁶. *Ibid.*, t. 4, p. 259-260.

⁴⁵⁷. Bove, 1938, p. 107. L'ouvrage de Sister Mary Camille Bove intitulé *François Rio. Sa place dans le renouveau catholique en Europe (1797-1874)*, est la seule étude conséquente consacrée à Rio. Cette biographie est surtout hagiographique, l'auteur partageant visiblement les opinions de Rio sur l'art. Nous citons ce texte en références, mais uniquement pour des informations purement factuelles.

de Rio sont utilisées par Michelet dans son cours de 1840 au Collège de France⁴⁵⁸. Adolphe Thiers est lui-même un des plus fidèles promoteurs de Rio⁴⁵⁹. La seconde publication des travaux de l'historien, augmentée et intitulée *De l'art chrétien*, paraît entre 1861 et 1867 et connaît une meilleure réception. Si le retentissement du travail de Rio ne se mesure pas par le nombre d'exemplaires vendus, son impact est surtout visible par l'utilisation qu'en font d'autres savants⁴⁶⁰. La représentation que Rio se fait de l'école vénitienne n'est donc pas complètement isolée. Charles Blanc, qui diffuse largement ses écrits dans un but pédagogique, cite Rio comme source dans son introduction au volume sur *l'École vénitienne de l'Histoire des peintres de toutes les écoles*. Blanc emprunte explicitement à Rio l'idée que les Vénitiens sont fondamentalement chrétiens. Aussi dans l'introduction de son *École vénitienne* mentionne-t-il « le caractère à la fois religieux et fastueux des Vénitiens »⁴⁶¹. Il continue en expliquant que Venise « était une ville chrétienne par excellence, et tellement chrétienne que son christianisme lui suffit »⁴⁶², et conclut par cette phrase : « Aussi rien de ce qui ressemblait à l'art antique ne put-il prendre racine dans la ville des doges. »⁴⁶³ Une note vient quelques lignes plus loin, affirmant que « Cette observation a été faite avec beaucoup de justesse par M. Rio, dans son dernier volume de *l'Art chrétien*. »⁴⁶⁴

La position qu'Alexis-François Rio et Charles Blanc partagent concernant le caractère religieux des Vénitiens et de leur peinture, est relativement singulière dans le paysage de l'histoire de l'art au XIXe siècle. Comment en sont-ils venus à imposer un tel point de vue ? Il semble qu'un élément de réponse puisse être trouvé dans le contexte de la redécouverte des peintres primitifs au XIXe siècle. Celle-ci suit principalement deux orientations. À la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, l'attention portée aux Primitifs (entendus comme les peintres médiévaux et de la première Renaissance au XVe siècle) se manifeste par un

⁴⁵⁸. *Ibid.*, p. 187.

⁴⁵⁹. *Ibid.*

⁴⁶⁰. Rio joue notamment un rôle dans la tentative d'institutionnaliser l'étude de l'art en France, en tentant par deux fois, dans les années 1840-1850, d'ouvrir une chaire d'esthétique au Louvre, notamment par l'intermédiaire de Thiers avec qui il entretient des relations cordiales. Ce projet échoue, mais témoigne du fait que Rio ne reste pas isolé (Bowe, 1938, p. 187 et p. 204-208).

⁴⁶¹. Blanc, 1868, « Introduction », p. 3.

⁴⁶². *Ibid.*

⁴⁶³. *Ibid.*

⁴⁶⁴. *Ibid.*, note 1.

nombre croissant d'ouvrages leur étant consacrés, ainsi que par leur entrée dans les grands musées français, principalement le Louvre. Ces phénomènes témoignent d'une volonté de combler les lacunes dans la connaissance de l'histoire de l'art. En France, les publications de Seroux d'Agincourt en 1823 : *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle* ; d'Artaud de Montor en 1808 : *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël* ; de Paillot de Montabert en 1812 *Dissertation sur les peintures du Moyen Âge, et sur celles qu'on a appelé gothiques*, sont des ouvrages écrits dans le but de documenter la peinture qui précède et guide les débuts de la Renaissance⁴⁶⁵. En Italie, avec son *Histoire de la peinture en Italie*, parue à Bassano en 1795-1796, puis traduite en français en 1824, Luigi Lanzi s'intéresse aux Primitifs afin d'évaluer ce qu'ils ont apporté au progrès de la peinture, et dans quelle mesure ils annoncent l'art florissant du XVI^e siècle⁴⁶⁶. Lanzi est le premier à mettre l'accent, au sein de l'école vénitienne, sur Giovanni Bellini. Il en fait le peintre de la transition entre l'ancienne manière et la nouvelle, caractéristique du XVI^e siècle⁴⁶⁷. Dans les mêmes années, l'exposition des peintres primitifs au Louvre, participe du désir didactique d'atteindre l'exhaustivité dans les collections qui sont en train d'être constituées⁴⁶⁸. Le regard des historiens de l'art reste donc, à cette époque, attaché à l'idée d'un progrès général des arts. Les Primitifs suscitent surtout l'intérêt en tant qu'annonciateurs de la peinture renaissante. Mais le goût pour les Primitifs peut aussi être généré par d'autres motivations. Il apparaît en Allemagne et en Angleterre dès le XVIII^e siècle, fondé sur une pensée religieuse souvent protestante, qui cherche à fuir un catholicisme corrompu par des œuvres au faste débordant⁴⁶⁹. Les études sur l'art du Moyen Âge s'orientent à partir de là vers la recherche d'un idéal de la foi, en résistance aux idées des Lumières, puis au radicalisme rationaliste et laïque

⁴⁶⁵. Chastel, 1956, p. XI-XIII. Pour la question du goût pour les Primitifs, nous renvoyons au texte d'André Chastel, « Le goût des 'Préraphaélites' en France » (Chastel, 1956) ; à l'ouvrage de Giovanni Previtali, *La fortune des primitifs. De Vasari aux néo-classiques* (Previtali, 1964 (1989)) ; à celui d'Ernst Gombrich, *La préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident* (Gombrich, 2004).

⁴⁶⁶. Previtali, 1964 (1994), p. 91-97.

⁴⁶⁷. Gennaro Toscano, « Paris-Venise 1857-1860. Delaunay, Henner, Moreau et les primitifs vénitiens », in Barbillon, Toscano, 2006, p. 188.

⁴⁶⁸. Sur l'acquisition de tableaux primitifs par le musée du Louvre, spécialement par Dominique-Vivant Denon, voir l'étude de Monica Preti Hamard « « L'exposition des 'écoles primitives' au Louvre. 'La partie historique qui manquait au Musée' » : Preti Hamard, 1999. Sur l'acquisition plus spécifique de tableaux de Giovanni Bellini par le Louvre, voir l'essai de Gennaro Toscano « Giovanni Bellini et la France (XVI^e-XX^e siècles) : les aléas d'une reconnaissance » : Toscano, 2004 a.

⁴⁶⁹. Gombrich, 2004, p. 49.

révolutionnaire⁴⁷⁰. Ce type de réaction se remarque aussi en France, du côté des conservateurs et des catholiques opposés aux idéaux de 1789. Dans cette veine de pensée, les Primitifs sont surtout appréciés dans un désir de restauration d'une civilisation chrétienne et chevaleresque⁴⁷¹. C'est au sein de cette tendance que s'inscrit le travail d'Alexis-François Rio. Né en 1784 dans une famille royaliste, ce dernier est un catholique fervent. Ses convictions religieuses guident son travail d'historien de l'art. En recherchant les exemples artistiques dans lesquels le sentiment chrétien est transmis avec la plus grande pureté, Rio est amené à s'intéresser à la peinture médiévale jusqu'au XVe siècle. Admirateur de Chateaubriand en raison de son amour du Moyen Âge, ami du comte de Montalembert – défenseur de l'art catholique –, familier des peintres Nazaréens à Rome (à partir de 1830, Rio est le précepteur des enfants de l'ambassadeur de France à Rome La Ferronnays) et proche du philosophe mystique allemand von Baader ainsi que de Schelling⁴⁷², Rio milite durant toute sa vie dans l'espoir de prouver la supériorité de l'art chrétien le plus authentique. À travers des travaux comparables à ceux de Rio, les Primitifs sont étudiés pour une pureté d'intention et un sentiment religieux censés leur être caractéristiques. Ces qualités sont de fait transférées vers les Primitifs vénitiens, dont Giovanni Bellini et Vittore Carpaccio sont alors les représentants les plus célèbres. Mais l'idée qu'un sentiment non corrompu puisse exister au sein de l'école vénitienne, divise quelque peu les historiens de l'art.

D'un côté, se trouvent ceux qui perçoivent une certaine religiosité chez les peintres de Venise avant le XVIe siècle, mais avec l'idée que ce phénomène est très passager et laisse bientôt place à la sensualité. Pour John Coindet, au début du XVIe siècle : « Les traditions religieuses furent abandonnées ; cette inspiration individuelle qui avait caractérisé jusqu'alors les œuvres des peintres vénitiens, si naïve chez Jean Bellini et ses contemporains, disparaît rapidement pour faire place à l'esprit purement artistique. »⁴⁷³ D'autres auteurs concèdent aux premiers Vénitiens une certaine sincérité, une pratique non corrompue, mais qui n'occulte

⁴⁷⁰. *Ibid.*, p. 96.

⁴⁷¹. Chastel, 1956, p. XIV.

⁴⁷². Bowe, 1938, p. 152-154. L'ouvrage de Sister Mary Camille Bowe intitulé *François Rio. Sa place dans le renouveau catholique en Europe (1797-1874)*, est la seule étude conséquente consacrée à Rio. Cette biographie est surtout hagiographique, l'auteur partageant visiblement les opinions de Rio sur l'art. Nous citons ce texte en références, mais uniquement pour des informations purement factuelles.

⁴⁷³. Coindet, 1849, t. 2, p. 89.

aucunement le faste coloré ni le souci réaliste qui constituent les fondements de l'école. C'est le cas de Pompeo Molmenti, qui écrit à propos de Carpaccio et de ses contemporains :

*La foi, qui guidait le pinceau et donnait à la peinture quelque chose de surhumain et d'extrasensible, n'était pas éteinte dans l'âme des artistes. Mais les artistes commençaient à croire que la crainte de Dieu devait entrer pour très peu dans l'art, et, au lieu de détacher leur pensée des choses de la terre pour la plonger dans les contemplations extatiques, ils trouvaient plus simple de regarder autour d'eux et de s'inspirer des beautés de la nature.*⁴⁷⁴

Ce type de point de vue permet de prendre en compte la spécificité des primitifs vénitiens, sans remettre en cause l'unité de l'école, ni les critères qui la définissent.

D'un autre côté se trouvent les historiens de l'art qui décèlent chez les Primitifs vénitiens une foi profonde et authentique. Théophile Gautier, dans *Italia* en 1852, participe déjà à une première reconnaissance des Primitifs vénitiens en ce sens. Mais cet écrivain se place encore dans l'idée que l'intérêt de ces artistes réside avant tout dans le fait qu'ils annoncent les gloires du XVI^e siècle à venir : « Il existe pourtant toute une série d'artistes presque inconnus, mais admirables, qui ont précédé les grands noms que nous avons cités, comme l'aurore devance le jour, moins brillante, mais plus tendre, plus fraîche »⁴⁷⁵. Charles Blanc joue quant à lui un rôle déterminant dans une réévaluation des primitifs vénitiens, appréciés pour leurs qualités spécifiques. Gennaro Toscano, dans son essai « Paris-Venise. 1857-1860 – Delaunay, Henner, Moreau et les Primitifs vénitiens », explique comment les « écrits de Charles Blanc contribueront à l'assise définitive des peintres vénitiens du Quattrocento en France »⁴⁷⁶. Dans son récit de voyage paru en 1857 intitulé *De Paris à Venise notes au crayon*, l'admiration de Blanc pour Giovanni Bellini repose sur le fait que ce peintre s'adresse avant tout à la pensée, au sentiment du spectateur :

ce qui est charmant dans sa peinture, c'est l'intimité du sentiment. Chose remarquable ! Le coloris est riche, intense, varié, et cependant le tableau parle bien moins à l'œil qu'à la pensée.

⁴⁷⁴. Molmenti, 1880, p. 6-7.

⁴⁷⁵. Gautier, 1852 (1855), p. 279. Citation rapportée dans : Gennaro Toscano, « Paris-Venise 1857-1860. Delaunay, Henner, Moreau et les primitifs vénitiens », in Barbillon, Toscano, 2006, p. 189 ; plus spécialement, sur Gautier et les Primitifs vénitiens, p. 189-191.

⁴⁷⁶. *Ibid.*, p. 191.

*Au milieu du tapage de l'école vénitienne, ce doux murmure ca au cœur [...] cette calme simplicité des figures me touche et m'attendrit.*⁴⁷⁷

Le regard de Charles Blanc, qui insiste sur l'ingénuité et le mysticisme des Primitifs vénitiens, rejoint celui de Rio. C'est sous l'angle de la naïveté et du sentiment religieux que les Carpaccio et les Bellini sont le plus souvent regardés désormais. En 1860, Armand Baschet, qui rédige une série d'articles sur le musée Correr à Venise dans la *Gazette des Beaux-Arts*, écrit sur les *Vierges* (**illustration 3**) de Bellini :

*Quelles madones vont plus à l'âme que les siennes ! Celles-là ne sont point des courtisanes habillées en vierges ! Quels séraphins chantent mieux les angéliques chansons que ces divins marmots aux doigts de rose, qui tiennent si ingénument dans leurs mains les guitares et les mandolines de la plus renommée fabrique ?*⁴⁷⁸

Charles Yriarte décrit le Quattrocento vénitien comme « l'heure des artistes candides, de l'extase et de la foi, de la sincérité et de l'amour, du geste simple, de l'expression naïve et de l'émotion qui s'insinue, qui pénètre et qui arrive au cœur. »⁴⁷⁹ Toutefois, l'originalité d'Alexis-François Rio, et à sa suite de Charles Blanc, réside dans le fait qu'ils interprètent la religiosité supposée des Primitifs vénitiens comme une preuve de la nature essentiellement religieuse de toute l'école de Venise. Et ceci est possible alors même que les intentions de chacun de ces deux historiens de l'art sont différentes. Rio est animé par un idéal religieux qui précède l'idéal artistique qu'il défend. À l'inverse, Blanc se sert de la religiosité attribuée à l'école, pour en justifier l'opposition par rapport à l'art classique.

Charles Blanc se situe dans l'héritage du discours de Rio animé par des convictions religieuses, et dans le même temps se conforme à l'idéal classique plus largement défendu dans les études sur l'art. Par ce positionnement théorique instable, Blanc se trouve pris dans un discours qui comporte quelques incohérences. Comme l'explique Claire Barbillon dans un essai sur Charles Blanc, le discours introductif de cet historien de l'art à son *École vénitienne*, est « un essai de caractérisation globale et préalable du style vénitien » qui « propose des repères très nets, qui peuvent facilement se résumer, même si c'est au détriment des

⁴⁷⁷. Blanc, 1857, p. 185-188 (à vérifier). Cité par Gennaro Toscano dans Barbillon, Toscano, 2006, p. 193.

⁴⁷⁸. Baschet, 1860 b, p. 363.

⁴⁷⁹. Yriarte, 1891, p. 8.

nuances »⁴⁸⁰. En effet, comme vient d'être examiné, Blanc reprend et systématise dans son *École vénitienne* l'idée du sentiment chrétien qu'il attribuait à Bellini dans son récit de voyage en 1857. Mais dans l'*École vénitienne* constituée d'un recueil de biographies, Charles Blanc voit sa théorie générale exposée en introduction, contredire certains commentaires biographiques qui lui font suite. Ceci ressort spécialement dans la notice consacrée à Giorgione, la seule à ne pas avoir été rédigée par Blanc mais par Paul Mantz :

*Amoureux de la couleur et des accidents de la forme, il [...] ne devait pas réussir tout à fait dans les sujets religieux qui exigent une certaine tendresse d'âme, l'intimité du sentiment, l'émotion pénétrante.*⁴⁸¹

Ce paradoxe peut figurer sans dommage dans cette publication, car les deux arguments contradictoires justifient chacun, dans une apparente logique, des idées déjà bien ancrées dans l'imaginaire de l'amateur d'art. Pour Mantz, il s'agit d'expliquer pourquoi la peinture vénitienne ne peut pas transmettre de sentiment profond. Pour Blanc, il s'agit de dire en quoi la peinture vénitienne résiste aux idéaux classiques. L'exemple de la récupération des idées de Rio par Charles Blanc est particulièrement significatif d'un mode de transmission du savoir qui, par une habile sélection des informations, détourne certaines thèses de leur intention première, pour construire des traditions savantes qui perdent totalement la signification qu'elles recouvraient à l'origine.

Le recours à des déterminismes historiques et moraux laisse transparaître des lacunes, des paradoxes, des points de vue divergents. Cette démarche se veut érudite et logique. Mais loin de souligner et d'analyser les incohérences qu'elle révèle, elle les contourne et les occulte dans un processus de rationalisation de l'objet d'étude que constitue la peinture vénitienne. Georges Didi-Huberman pointe cette façon dont :

l'historien isole ou épure quand il recherche à tout prix l'unité des phénomènes qu'il interroge, l'euchronie des temporalités qu'il ordonne en récit. Or, l'objet d'une histoire de l'art n'est pas du tout l'unité de la période décrite, mais bien la dynamique, ce qui suppose mouvements en

⁴⁸⁰. Caire Barbillon, « *De Paris à Venise, notes au crayon de Charles Blanc* », in Barbillon, Toscano, 2006, p. 78-79.

⁴⁸¹. *Ibid.*, « Giorgione », p. 6.

*tous sens, tensions, rhizomes de déterminismes, anachronismes en actes, contradictions inapaisées.*⁴⁸²

Ce procédé qui vise à rendre le propos cohérent, témoigne d'un refus de définir l'école de Venise selon certains critères qui viendraient en contredire l'image construite *a priori*. Il apparaît, à cette étape de l'étude, que cette représentation de la peinture vénitienne tire sa légitimité du fait qu'elle est à l'entrecroisement de multiples fondements : elle dépend d'un héritage prégnant des normes artistiques classiques, d'une littérature historique sur Venise riche et structurée, des enjeux méthodologiques solidaires d'une histoire de l'art en quête de reconnaissance, ainsi que de certaines prises de position idéologiques d'ordre politique ou religieux. Mais il faut encore s'interroger sur la place que ces facteurs occupent lorsque la peinture vénitienne est rattachée à des causes naturelles comme le climat, le peuple ou la race. En effet, ces notions apparaissent comme une forme encore plus aboutie du raisonnement scientifique, puisqu'elles présentent l'avantage de naturaliser les phénomènes artistiques.

⁴⁸². Didi-Huberman, 1999, p. 27. Les italiques sont de l'auteur.

Chapitre 3 : Déterminismes naturels

A. Le climat

Hippolyte Taine déclare en 1866 que « l'homme est une portion de son milieu incessamment renouvelée par son milieu. »⁴⁸³ Le milieu évoqué par Taine est vaste et concerne autant le milieu culturel que le milieu naturel. Si le premier offre un système d'explication bien rôdé de l'école vénitienne, le second n'en a pas moins d'importance. Au XVIIIe siècle, le climat comme origine de faits culturels, figure notamment dans les écrits de Montesquieu. En tant que principe fondateur de la création artistique, il est utilisé à la même époque par l'abbé Dubos et par Winckelmann⁴⁸⁴. Il y aurait une correspondance entre le milieu géographique et la création des artistes, prévalant sur les préceptes transmis dans l'enseignement artistique et sur les attentes des commanditaires. La théorie du climat participe donc à entériner la prédominance d'une définition géographique de l'école de peinture, par rapport à une définition fondée sur l'enseignement d'un maître. La situation géographique singulière dans laquelle se trouve Venise, ville lagunaire répartie sur plusieurs îles, participe vraisemblablement à favoriser l'importance accordée au climat dans le cadre de l'histoire de l'école vénitienne. Héritiers des théories climatiques du XVIIIe siècle, les historiens de l'art du XIXe siècle trouvent dans cette théorie, un moyen d'expliquer l'origine du coloris vénitien. Joseph Lavallée, dans la *Galerie du Musée Napoléon*, déclare à propos de la « beauté du coloris » vénitien, que « Quelques personnes en ont cherché la raison dans le climat délicieux de Venise, et c'est mon opinion à moi-même »⁴⁸⁵. Le crédit accordé au climat dans l'étude de la peinture vénitienne perdure longtemps. Ainsi, en 1897, Arsène Alexandre affirme que les peintres de Venise ont « par la force de l'entourage et du climat, une richesse de palette que n'avaient pas les plus grands Toscans »⁴⁸⁶. Il s'agit alors d'explicitier le rôle exact joué par ce climat vénitien si propice à produire des coloristes. Cette étude révèle qu'il

⁴⁸³. Taine, 1866 (1990), p. 92.

⁴⁸⁴. Voir dans cette partie, chapitre I, C. « Le rôle du scientisme en histoire de l'art ».

⁴⁸⁵. Caraffe, Jal, Lavallée, 1804-1828, t. 6, 1809, p. 31. Cette publication étant écrite par plusieurs auteurs, nous ne pouvons avancer avec précision quel est celui du passage cité.

⁴⁸⁶. Alexandre, s. d., [1897], p. 320.

convient d'adopter une conception large et nuancée du climat, car celle-ci varie en fonction des auteurs et de ce qu'ils souhaitent démontrer. Ainsi le climat peut correspondre à l'ensemble des circonstances atmosphériques propres à une région en tant que phénomènes contenant dans leur nature même le souffle inspirateur : l'art est le fruit de la faveur du climat. Mais le climat peut aussi être envisagé comme l'environnement visuel déterminé par ces circonstances atmosphériques. Dans ce cas, les historiens de l'art mettent en place un appareil rhétorique destiné à faire correspondre les spécificités fondamentales de la peinture avec l'aspect naturel du milieu vénitien, afin d'établir un rapport de ressemblance, qui dépasse la stricte mimesis.

- **L'inspiration de l'artiste : une « fable naturaliste »**⁴⁸⁷

Lorsque le climat est identifié à l'air qui circule en un lieu et à ses propriétés inspiratrices, cette pensée est semble-t-il à envisager dans la continuité de l'« aria », tel qu'il a pu être défini à la Renaissance. La notion d'aria est examinée par Guillaume Cassegrain dans un essai intitulé « 'Une histoire débonnaire' Quelques remarques sur l'aria », paru dans le recueil d'études sur *La notion d'école*, rassemblées par Christine Peltre et Philippe Lorentz, publié aux Presses Universitaires de Strasbourg en 2007⁴⁸⁸. Parmi les multiples compréhensions de l'« aria » exposées par Guillaume Cassegrain, celle de Vasari paraît intéressante à retenir pour le présent sujet. Vasari conçoit l'air comme un élément propre à chaque lieu, qui insuffle son inspiration à l'artiste. Ainsi, pour cet auteur, l'air de Florence inspire naturellement aux peintres les idées à l'origine de leur création, et cette inspiration préexiste à l'éducation et aux traditions apprises auprès d'un maître⁴⁸⁹. L'aria est conçu comme un facteur d'inspiration divin, ou naturel, puisqu'il n'est pas déterminé par l'action humaine. La nature ne sert plus uniquement aux artistes comme une source de modèles à imiter. C'est le processus même de création artistique qui reproduit la genèse des phénomènes naturels tels que les manifestations météorologiques ou la croissance des plantes⁴⁹⁰. Pour

⁴⁸⁷. Expression employée par Guillaume Cassegrain pour décrire le processus de création résultant de l'effet inspirateur de l'air ambiant sur les artistes.

⁴⁸⁸. Guillaume Cassegrain, « 'Une histoire débonnaire' Quelques remarques sur l'aria », p. 203-217, in Lorentz, Peltre, 2007.

⁴⁸⁹. *Ibid.*

⁴⁹⁰. *Ibid.*, paragraphe 5, p. 208-209.

Guillaume Cassegrain, l'« aria » constitue une « fable naturaliste », dans la mesure où elle « transforme l'activité artistique et lui fait abandonner tout ce qui la rattachait encore à un phénomène 'artificiel' (un travail) pour en faire un processus 'naturel' (l'engendrement) : l'art est comme la pluie, le vent, les plantes. »⁴⁹¹ Une telle conception, bien qu'ancienne, est cependant toujours présente au XIXe siècle, notamment dans l'étude de la peinture vénitienne.

L'inspiration des peintres de Venise viendrait de la qualité de l'air qu'ils respirent. C'est ce que signifie Théophile Gautier dans son récit de voyage en Italie, *Italia*, en 1852 : « On dirait que le génie était dans l'air à cette époque climatérique du genre humain, et que rien n'était plus aisé que de faire des chefs-d'œuvre. »⁴⁹². Gautier parle d'« époque climatérique » – cet adjectif était au XIXe siècle synonyme de « climatique »⁴⁹³ – posant ainsi un contexte mêlant histoire et climat comme instigateur d'une peinture de qualité, sans que celle-ci ne résulte de l'imitation de quelque modèle. L'argument se retrouve sous la plume d'Henry Havard en 1876, dans son livre sur *Amsterdam et Venise*, à la différence que c'est l'architecture vénitienne, en non la peinture, qui est prise en exemple. L'auteur y perçoit une transgression des règles de la logique qu'il commente en ces termes :

*il semble que ce soit un mal contagieux, imposé par l'air qu'on respire, une sorte de loi fatale devant laquelle tous doivent se courber ; car pas un des artistes qui naissent au milieu des Lagunes, pas un de ceux qu'on y appelle à grands frais pour bâtir ces délicieux palais de marbre, n'échappe à cette influence étrange.*⁴⁹⁴

Le raisonnement est repris par Havard lorsqu'il étudie la peinture de Venise :

si [Venise] eut recours à une inspiration lointaine et à des talents étrangers, en mettant le pied sur son sol, artistes et inspiration se modifièrent et revêtirent le cachet propre au pays où ils entraient. Un souffle étrange, particulier, absolument personnel, semble, en effet, avoir passé sur tous ceux qui sont venus se fixer au milieu des Lagunes. On dirait qu'en pénétrant dans cette ville magique, ils dépouillent le vieil homme pour se faire une imagination neuve et des sensations en harmonie avec le milieu dans lequel ils vont vivre. Ils modifient leur originalité

⁴⁹¹. Lorentz, Peltre, 2007, p. 214.

⁴⁹². Gautier, 1852 (1855), p. 181.

⁴⁹³. Rey, 2006, t. 1, A-E, p. 778.

⁴⁹⁴. Havard, 1876, p. 496.

*personnelle pour s'identifier avec celle du pays, pour se plier à ses exigences, et c'est ce qui explique comment, appartenant à tous les temps et originaires de tous les climats, les chefs-d'œuvre qui peuplent Venise ont tous un air de parenté et forment un ensemble complet, harmonieux, qu'aucune dissonance ne vient troubler et qu'aucune tâche ne dépare.*⁴⁹⁵

Henry Havard expose en quoi la prise en compte de l'intervention de ce « souffle » éclaire sur l'origine du caractère de la peinture vénitienne, à la manière d'une cause scientifique – il parle de « loi fatale ». Or, si Havard souhaite mettre en exergue un lien de causalité entre l'air ambiant et les idées artistiques, il n'explicite en aucun cas quelle qualité effective contient l'atmosphère en question. Lorsqu'il s'agit de décrire la nature de l'effluve inspiratrice, cet auteur contredit son esprit pragmatique, en qualifiant – deux fois – le phénomène d'« étrange », soulignant ainsi la difficulté à préciser le contenu réel des qualités impalpables de l'air⁴⁹⁶. Mais si la démonstration des propriétés que renferme le fameux air vénitien paraît délicate, voire hasardeuse, l'idée qu'il existe un système de création inhérent au milieu même que constitue Venise, réapparaît tout de même à plusieurs reprises comme justification de la peinture. Dans sa monographie sur Titien en 1902, Maurice Hamel pallie les difficultés d'explication de *L'Amour sacré et l'Amour profane* (**illustration 33**), par l'invocation d'un procédé typiquement vénitien, générant naturellement des tableaux qui ravissent le regard sans délivrer aucun message :

*Qu'a voulu dire l'artiste ? opposer deux natures, deux moments de la vie, deux manières de sentir, le rêve passionné ou la possession tranquille ? Ne cherchons pas trop loin le mot de l'énigme. Comme l'a dit M. Lafenestre, c'est le songe d'un beau soir d'été. Ces deux figures si délicatement contrastées, sont comme la mélodie qui s'exhale de ce pays harmonieux et la fleur de l'universelle nature.*⁴⁹⁷

Hamel reprend très fidèlement le raisonnement émis par le conservateur au Louvre Georges Lafenestre dans une monographie sur Titien parue en 1885, dans laquelle *L'Amour sacré et l'Amour profane* est présenté comme une œuvre qui appelle davantage l'admiration que la réflexion⁴⁹⁸. Mais où Lafenestre parlait, selon une formule qui peut être comprise comme

⁴⁹⁵. *Ibid.*, p. 487-488.

⁴⁹⁶. La qualification que reçoit Venise en tant que « ville magique », correspond à la thématique du fantastique est souvent associée à Venise et à son art, comme cela a été vu en première partie (chapitre 2, B. « La peinture vénitienne définie par défaut », paragraphe sur « L'irrationalité ») et sera rappelé un peu plus bas.

⁴⁹⁷. Hamel, 1902, p. 27.

⁴⁹⁸. Lafenestre, s.d. [1885], p. 27-28.

toute faite de la « printanière éclosion » du génie de Titien⁴⁹⁹, Maurice Hamel assimile beaucoup plus explicitement la peinture du maître à une fleur qui naît et pousse naturellement.

Le terme « génie » est particulièrement approprié à exprimer cette « fable naturaliste ». Il ne s'agit pas du génie propre à un artiste comme dans le passage de Théophile Gautier mentionné plus haut, mais du génie insufflé par un lieu : dans le cas présent par site géographique de Venise. Le génie est défini dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* comme une « aptitude à produire, à créer », conçue comme un élément « donné directement par la nature »⁵⁰⁰. La notion même de génie implique la spontanéité de la création. C'est ainsi que le génie peut être employé et appliqué à l'espace vénitien. Charles Yriarte déclare dans sa monographie sur Venise en 1878 :

*L'école vénitienne tient une large place dans l'histoire de l'art ; depuis les Vivarini jusqu'à Guardi et Tiepolo, ses peintres ont un accent particulier, une disposition géniale, un goût de terroir qui les révèle et qui sert à les reconnaître et à les classer dans une même famille*⁵⁰¹

Yriarte assimile la « disposition géniale » des peintres de Venise à un « goût de terroir ». Selon l'acception du XIXe siècle, le terroir est la région dont émane le caractère de ses habitants⁵⁰². Charles Yriarte déplace l'idée d'un pouvoir de l'air vers celle d'un pouvoir du sol. Mais la métaphore de l'engendrement naturel de l'art est toujours valable. Le conservateur du département des sculptures au musée du Louvre André Michel, dans un volume sur l'art de la Renaissance paru entre 1909 et 1911, se réfère à nouveau au génie propre de Venise afin d'expliquer d'où vient l'apparence fastueuse des œuvres de Véronèse : « c'est tout l'art de décor somptueux qui va bientôt, avec Véronèse, exprimer définitivement à nos yeux la magie, le génie de Venise. »⁵⁰³ En comparant le génie du lieu à une forme de phénomène magique, Michel met en exergue le caractère fondamentalement énigmatique de la transmission du talent artistique par l'air ambiant. Toutefois, si les arguments de l'aria et du génie du lieu, comportent une part d'inexplicable, celle-ci est contrebalancée par une

⁴⁹⁹. *Ibid.*, p. 28.

⁵⁰⁰. Larousse, 1866-1877, t. 11, p. 532.

⁵⁰¹. Yriarte, 1878 b, p. 137.

⁵⁰². Rey, 2006, t. 3, Pr- Z, p. 3805.

⁵⁰³. Michel, 1909-1911, t. 1, p. 464.

recherche des origines de la peinture vénitienne dans des phénomènes climatiques visibles et concrets.

- **La richesse de l'architecture, réaction à l'ingratitude du milieu**

Les Vénitiens ont dû éprouver la sensualité, ainsi que le faste et la couleur, pour les avoir si bien traduits dans leur peinture. Logiquement, la création de cet art extérieur et décoratif aurait acquis sa singularité dans un cadre riche de ces spécificités. L'architecture de Venise constitue le milieu dans lequel évoluent les peintres. Connue pour son pittoresque et sa richesse formelle, elle est érigée en modèle. Mais le caractère si particulier des palais et des autres édifices vénitiens doit être explicable. La soif de fantaisie architecturale est alors interprétée comme une réponse à l'hostilité du milieu naturel offert par la lagune. Charles Blanc développe cette réflexion dans l'introduction de son ouvrage sur l'*École vénitienne* :

Du reste, le goût des cérémonies pompeuses s'explique, à Venise plus que partout ailleurs, par le caractère d'un sol ingrat qui ne présente rien d'agréable à la vue. Venise n'est, en effet, qu'une agglomération de rochers plats réunis par quatre ou cinq cent ponts. La végétation y est nulle ou au moins d'une extrême rareté. La monotonie des surfaces naturelles y est accablante, et si l'on supprimait de la ville tous les travaux d'art que les siècles y ont accumulés, on n'y verrait que de l'eau, des pierres et du sable. Comment une terre aussi triste aurait-elle pu être la résidence d'une aristocratie orgueilleuse, puissante, riche et folle de racheter la platitude des surfaces, égayer le regard de la vie ? Pour suppléer les arbres, les plantes et les fleurs, pour prêter à la nature quelque mouvement, les architectes vénitiens ont multiplié, brisé, tourmenté les lignes de leurs monuments ; ils ont cherché l'imprévu des contours, l'effet pittoresque des acrotères les plus variés, formant sur le ciel des découpures amusantes. Ils ont construit [...] leur architecture comme une interminable décoration de marbre ou de pierre.⁵⁰⁴

Auguste Boullier, mène en 1870 une analyse très proche de celle de Charles Blanc. La grande diffusion des publications de ce dernier, a certainement servi de référence à ses contemporains. Ceci serait justifié, pour Boullier, par le fait qu'il est avant tout un érudit et non un spécialiste de l'histoire de l'art :

⁵⁰⁴ . Blanc, 1868, « Introduction », p. 11-12. Charles Blanc reprend ici un commentaire qu'il a déjà fait dans son récit de voyage à Venise paru en 1857, *De Paris à Venise, notes au crayon* : Blanc, 1857, p. 248.

*la terre où ils [les Vénitiens] sont venus s'échouer est triste et nue ; elle n'offre pas aux yeux de paysages enchanteurs, elle n'a pas de source murmurante, pas de grandes forêts sombres, pas de montagnes étagées pour encadrer l'horizon. Ce que la nature leur a refusé, ils se le donneront eux-mêmes, et ils se feront une ville si pleine d'éclat, de grâce, de grandeur, de beautés, que l'œil ébloui ne s'en pourra détacher. Le sentiment de l'art qui leur est naturel, se développera en même temps que leur puissance et leur liberté, et ils prodigueront l'or pour élever à la patrie dont ils ont fait la gloire, des monuments dignes d'elle.*⁵⁰⁵

Boullier décrit l'éblouissement provoqué par la richesse des matériaux mis en œuvre dans l'architecture vénitienne. Mais davantage que les matériaux précieux, c'est le pittoresque architectural qui est commenté par les auteurs. Charles Blanc dépeint des contournements et autres fantaisies imprévisibles. Dans *Amsterdam et Venise*, Henry Havard va plus loin dans son jugement sur l'architecture vénitienne, puisqu'il avance que celle-ci enfreint les règles de l'architecture :

*Il est en effet en architecture, comme en toute autre science, certains principes qui sont d'une évidence telle qu'on pourrait les regarder comme des axiomes. Parmi ceux-là, l'un des plus clairs et des plus logiques nous dit qu'une construction, pour satisfaire l'esprit, doit être non-seulement solide, mais encore le paraître. [...] Et bien, c'est précisément cette règle pour ainsi dire évidente, cet axiome d'architecture que les architectes vénitiens semblent violer avec un malin plaisir et un entêtement sans pareil.*⁵⁰⁶

Les Vénitiens, censés agir en dehors de tout précepte pictural et moral dans la peinture, feraient de même dans l'architecture. Par un procédé d'identification, les deux phénomènes apparaissent indissociables, et le second explique le premier. Il ne s'agit pas pour les peintres d'imiter les formes capricieuses de l'architecture, mais d'adopter la fantaisie en tant que principe de création. Mais la suggestion de la fantaisie ne réside pas toute entière dans le modèle architectural. Afin de multiplier les exemples censés alimenter l'imagination des artistes, l'idée d'un milieu géographique pauvre, peut être occultée au profit d'un environnement recelant naturellement des trésors de joliesse. Les causes trouvées dans les effets du climat sont alors indissociables d'une argumentation participant à rendre le discours plus éloquent.

⁵⁰⁵. Boullier, 1870, p. 8.

⁵⁰⁶. Havard, 1876, p 495.

- **Des causes scientifiques aux procédés rhétoriques**

La lagune dans laquelle est édifée Venise offre un cadre dans lequel dominant le ciel et la mer. Les interactions de ces deux éléments sont reconnues comme une source inépuisable d'effets colorés propices à inspirer les peintres. Afin de mieux faire comprendre l'attrait qu'ils ont pu opérer sur les artistes, ces effets sont suggérés par un vocabulaire descriptif riche, destiné à rendre la variété des couleurs observables dans le paysage. Ainsi, Taine compare les couleurs les plus chatoyantes qu'il a pu observer sur la mer, avec le faste des étoffes peintes par Véronèse et par Titien :

*la mer : elle roule en lames longues et minces sur un sable rougeâtre ; les plus délicieuses teintes soyeuses et fondues, des roses veinés, des violets pâles comme les jupes du Véronèse, des jaunes d'or empourprés, intenses et vineux comme les simarres du Titien*⁵⁰⁷

En apparence, Taine constate les parentés entre les délicieuses couleurs de l'atmosphère et les tissus figurés dans les tableaux. Mais il est à remarquer que son choix de se reporter à l'opulence des costumes peints est certainement loin d'être neutre. Taine entretient l'idée selon laquelle les Vénitiens sont avant tout d'admirables artisans, en raison de leur savoir-faire. Nourri d'un tel discours, le lecteur/spectateur, est encouragé à observer en premier la qualité formelle du tableau, reléguant les autres qualités potentielles au second plan. Cette reconnaissance du caractère ornemental et sensuel de la peinture dans la nature (et inversement) n'est cependant pas nouvelle. Une occurrence peut être citée, bien antérieure au discours rattaché au scientisme, dans la mesure où tout un dispositif rhétorique y est déjà perceptible, visant à imposer la peinture vénitienne comme un phénomène avant tout coloriste, donc opposé à la peinture classique. Ainsi, s'expriment les auteurs de la *Galerie du Musée Napoléon* en 1809 :

*[L'école vénitienne] est pour ainsi dire la fille de la nature. Elle n'eut point, comme les autres, la présence des chefs d'œuvres de l'antiquité pour se former et s'inspirer. Cherchant moins la beauté des formes et la richesse de l'expression, elle copia les objets comme ils se présentaient à sa vue ; et placée, si j'ose le dire, au milieu des eaux, sans cesse recrée par le spectacle brillant d'un ciel chaleureux, **par l'éclat de l'azur des mers, par la teinte vaporeuse des côtes de***

⁵⁰⁷. Taine, 1866 (1990), p. 22. Au XVIe siècle, la simarre est une robe d'homme ou de femme faite d'une riche étoffe.

*l'Adriatique, par la vigoureuse végétation des jardins conquérans de ses lagunes, elle s'illustra par la vérité du coloris et par son extrême habileté à varier et mélanger les couleurs.*⁵⁰⁸

Dans l'héritage du discours de Vasari, ce passage explique que les Vénitiens n'ont pas eu de modèle antique dans leur ville. Toutefois, cet argument ne justifie plus ici – comme chez l'historien arétin – une pratique picturale réaliste, mais légitime l'idée que les peintres ont avant tout été dépendants d'effets climatiques à l'origine de leurs qualités coloristes. L'auteur, Joseph Lavallée, fait valoir tout ce que Venise donne à voir comme raffinements colorés, mais l'efficacité de sa démonstration réside, entre autres, dans son recours à la figure de style de l'anaphore. Consistant à répéter un même mot au début de propositions successives⁵⁰⁹, l'anaphore est un signe d'insistance, qui permet dans le cas présent d'accentuer la diversité et le délice des impressions qu'offre Venise, les rendant plus crédibles comme sources d'inspiration picturale. L'emploi d'une figure de rhétorique n'est d'ailleurs pas isolé. Les moyens purement discursifs, destinés à rendre l'argumentation plus opérante, sont nombreux dans les récits d'histoire de l'art vénitien, et tout particulièrement concernant les effets du climat.

- **La rudesse du climat toscan, repoussoir à la suavité du climat vénitien**

Le déterminisme du climat est défini par Pierre Bourdieu dans un article paru en 1980 dans les *Actes de la recherche en sciences sociales*, intitulé « Le Nord et le Midi : contribution à une analyse de l'effet Montesquieu »⁵¹⁰ :

*La théorie des climats est [...] un remarquable paradigme de la mythologie « scientifique », discours fondé dans la croyance (ou le préjugé) qui louche vers la science et qui se caractérise donc par la coexistence de deux principes entremêlés de cohérence : une cohérence proclamée, d'allure scientifique, qui s'affirme par la multiplicité des signes extérieurs de la scientificité, et une cohérence cachée, mythique dans son principe.*⁵¹¹

⁵⁰⁸. Caraffe, Jal, Lavallée, 1804-1828, t. 6, 1809, p. 22. Nous avons mis certains termes en gras, afin de mieux les repérer dans l'analyse qui suit.

⁵⁰⁹. Ricalens-Pourchot, 2003, p. 28.

⁵¹⁰. Bourdieu, 1980.

⁵¹¹. *Ibid.*, p. 21. Les italiques sont de l'auteur.

L'exemple traité par Bourdieu est celui de l'opposition qui figure dans *De l'Esprit des lois*, entre mœurs septentrionales et mœurs méridionales, que Montesquieu rend scientifiquement valable en utilisant la théorie du climat, appuyée par la mise en œuvre de plusieurs protocoles scientifiques – expériences, observations au microscope... Pierre Bourdieu cite Montesquieu :

L'air froid resserre les extrémités des fibres extérieures du corps ; cela augmente leur ressort, et favorise le retour du sang des extrémités vers le cœur. Il diminue encore par là leur force. L'air chaud, au contraire, relâche les extrémités des fibres et les allonge ; il diminue encore leur force et leur ressort [De l'Esprit des lois, Genève, 1748, livre XIV, chapitre 2]⁵¹²

Puis le sociologue analyse le vocabulaire employé dans le passage ci-dessus :

Une psychanalyse de l'esprit scientifique ne manquerait pas de relever les images primitives et les oppositions proprement mythiques qui se glissent, à la faveur de la polysémie des mots (équilibre, puissance, ressort, etc.), dans la description anatomique et physiologique : la métaphore de la dilatation se combine avec le schème du tendu (ou serré) et du relâché pour établir, sous les apparences de la description scientifique, l'équivalence du froid et de la force (ou du chaud et de la faiblesse) qui est au principe, on le verra, de la cohérence mythique.⁵¹³

La rationalisation apportée par l'application des méthodes des sciences dures aux sciences humaines, constitue la base du raisonnement scientifique en général. Mais ici, l'efficacité de celui-ci est renforcée par un jeu sur la polysémie des mots, qui transforme la description prétendument objective en un discours suggérant tout un ensemble d'idées connexes au vocabulaire employé, qui contribuent à entretenir le mythe d'une opposition morale Nord/Sud. Concernant l'école vénitienne, il a été vu jusqu'ici que l'argument climatique sert de métaphore à l'acte de création artistique, et de façon plus concrète, permet de trouver dans le paysage vénitien les couleurs ayant inspiré les peintres. Mais la couleur vénitienne est rarement évoquée en tant que telle. Elle connote un certain nombre de notions, qui sont autant de thèmes paradigmatiques agissant dans la mythification de l'école vénitienne. Il est donc intéressant de relever comment les historiens de l'art font passer l'argument du climat, non plus tant par un lien explicite entre l'aspect des effets atmosphériques et celui de la peinture, mais par une terminologie très imagée, qui met indirectement en exergue plusieurs thématiques typiques de la représentation de l'école vénitienne.

⁵¹². *Ibid.*, p. 22.

⁵¹³. *Ibid.*

Ce type de rhétorique est tout d'abord observable dans l'opposition qui est faite entre le climat vénitien humide et l'atmosphère plus sèche de la terre ferme. Dans son *Voyage en Italie* de 1866, Hippolyte Taine décrit ainsi les impressions qu'il a ressenties lorsque son train est entré dans la lagune :

Le domaine et les habitudes de l'œil sont transformés et renouvelés. Le sens de la vision rencontre un autre monde. Au lieu des teintes fortes, nettes, sèches, des terrains solides, c'est un miroitement, un amollissement, un éclat incessant de teintes fondues qui font un second ciel aussi lumineux, mais plus divers, plus changeant, plus riche et plus intense que l'autre, formé de tons superposés dont l'alliance est une harmonie. On passerait des heures à regarder ces dégradations, ces nuances, cette splendeur. Est-ce d'un pareil spectacle contemplé tous les jours, est-ce de cette nature acceptée involontairement comme maîtresse, est-ce de l'imagination remplie forcément par ces dehors ondoyants et voluptueux des choses, qu'est venu le coloris des Vénitiens ?⁵¹⁴

Dans sa description du coloris observable dans le paysage vénitien, Taine utilise la métaphore de la séduction (« maîtresse », « voluptueux ») et désigne une mollesse formelle (« amollissement », « fondues », « ondoyants »), qui fait face à la force dégagee par un paysage moins humide (« fortes, nettes, sèches »)⁵¹⁵. C'est ainsi que sous couvert d'une simple description, par son langage imagé et par le sens figuré que peuvent recouvrir les termes employés, cet auteur instaure une identité entre l'humidité et un certain alanguissement du corps et de l'esprit, valeurs inverses à la rigueur qu'impose un climat plus ensoleillé. Cette équivalence entre le climat humide et toute la charge sensuelle qu'est censée contenir la peinture vénitienne, est reprise avec plus ou moins d'efficacité en fonction des auteurs. Philippe Monnier, dans son ouvrage de 1908 sur Venise au XVIII^e siècle, exploite bien le ressort érotique du climat vénitien : « c'est tout ce spectacle chatoyant et vif, toutes les caresses de jour amical et léger, tous les baisers de l'air diaphane, de l'air fluide sur le poème aux stances de marbre. »⁵¹⁶ L'utilisation habile des procédés de langage suggérant la sensualité, peut aller plus loin. Dans un article de 1876, Paul Leroi va jusqu'à personnifier

⁵¹⁴. Taine, 1866 (1990), p. 10.

⁵¹⁵. Il est intéressant de remarquer que le regard que Taine est en quelque sorte inversé par rapport à celui de Montesquieu, puisque chez ce dernier la force est du côté du climat froid et l'amollissement des mœurs du côté du climat chaud, alors que chez Taine, ce sont les régions ensoleillées qui représentent force et rigueur par rapport à une Venise plus faible moralement.

⁵¹⁶. Monnier, 1908, p. 182-183.

explicitement Venise comme une courtisane dont la volupté nourrit nécessairement la création artistique :

*La folle et splendide courtisane, qui fut reine de l'Adriatique et qui sommeille aujourd'hui dans sa beauté presque inaltérée, a surtout fait de l'art une adorable jouissance, l'ornement obligé de sa vie de luxe constant, la plus durable de ses passions, une séduction incomparable à ajouter à toutes ses séductions naturelles, mais une émotion, jamais.*⁵¹⁷

Pour revenir à l'antagonisme établi entre l'humidité du climat vénitien et les climats moins embrumés, celui-ci évolue bientôt vers une comparaison entre le climat de Venise et le climat ensoleillé de la Toscane ou du Latium. Ce prolongement climatique d'un antagonisme originellement artistique devient alors un véritable poncif de l'argumentation sur l'école vénitienne. Le plus souvent cependant, les historiens de l'art insistent moins sur les ressources sensuelles de l'atmosphère vénitienne, que sur l'aridité des contrées ensoleillées. C'est cette sécheresse exacerbée jusqu'à devenir violente, qui par contraste, fait ressortir la suavité du milieu vénitien. Dans l'introduction à son *École vénitienne*, Charles Blanc interroge le lecteur sur la validité de l'explication climatique. Il se montre dans un premier temps prudent dans la réponse qu'il donne. Mais la litote ne fait que précéder et souligner la comparaison imagée entre climat sec et climat humide qui lui fait suite :

Est-ce à dire que le climat des lagunes ait été plus propre qu'un autre à former des coloristes ? On l'a dit, et peut-être y a-t-il quelque vérité dans cette observation. Il est certain que dans les pays secs, brûlés par le soleil, les couleurs sont plus tranchantes et que l'œil s'habitue à les supporter dures et crues. À Rome, l'âpreté du coloris est comme naturelle, non-seulement au pays, qui ne présente que des tons entiers et violents, mais aux Romains eux-mêmes et aux habitants de la campagne, qui dans leurs costumes associent les couleurs avec une crudité brutale. Là où une certaine vapeur règne dans l'atmosphère, les couleurs se rompent, se tempèrent plus facilement et s'harmonisent. D'autre part, les lignes sont plus vagues, les contours se perdent, se fondent avec l'air ambiant. La nature étant ainsi plus coloriste elle-même, pour ainsi parler, forme des coloristes parmi les peintres qui l'étudient, et amène la prédominance de la couleur sur le dessin. Par contre, dans les contrées que le soleil dévore, les lignes sont plus fièrement écrites, et l'œil s'accoutumant à la fermeté, à la

⁵¹⁷. Leroi, 1876 a, p. 284. Sur Paul Leroi, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

*prépondérance du contour, l'étude de la nature doit créer un plus grand nombre de dessinateurs.*⁵¹⁸

Les mots qui donnent à penser les effets du soleil, relèvent du champ lexical de la cruauté (« brûlés », « tranchantes », « dures », « crues », « violent », « crudité brutale », « dévore »), quand ceux qui désignent une Venise toute emplie de « vapeur » suggèrent la douceur. Auguste Boullier utilise une rhétorique similaire dans son *Art vénitien* en 1870 :

*La nature en face de laquelle ils vivent est admirable. Tous les aspects en sont attrayants et harmonieux. Les vapeurs qui flottent dans l'atmosphère y ôtent aux contours leur sécheresse. On n'y trouve pas de couleurs crues et violentes comme dans l'Italie méridionale. La lumière y est moins intense et forme avec l'ombre des contrastes moins heurtés et moins durs.*⁵¹⁹

Un passage d'Henry Havard peut encore être cité, tiré de son ouvrage sur *Amsterdam et Venise* en 1876 :

*dans les pays où, par suite de l'aridité du sol et de la sécheresse de l'air, les artistes deviennent forcément dessinateurs, ils cherchent dans les combinaisons de traits, toujours faciles à reproduire, la création d'une série de types, et ces types admis par l'École, constamment copiés et recopiés, arrivent rapidement à créer une tradition et des figures classiques. Dans les écoles coloristes, au contraire, rien de semblable ne se produit et ne peut se produire. L'œil continuellement sollicité par des harmonies de couleur ne peut s'astreindre à cette fidélité aux contours. Il lui répugne d'accepter des types, où la ligne joue un rôle trop considérable, et de se conformer aux exigences d'un tempérament qui n'est pas le sien.*⁵²⁰

Enfin, Léon Rosenthal reprend le même argument dans sa conférence sur la peinture vénitienne, tenue à la Sorbonne en 1899 :

*Oui, tout à Venise est unique. Le ciel a changé d'éclat. Ce n'est plus le soleil implacable de la Romagne qui découpe brutalement les silhouettes, écrase les couleurs, détruit toute délicatesse, toute nuance. Chargé de vapeurs salines, l'air enveloppe les formes et donne, aux moindres choses, un prix inattendu.*⁵²¹

⁵¹⁸. Blanc, 1868, « Introduction », p. 8.

⁵¹⁹. Boullier, 1870, p. 65.

⁵²⁰. Havard, 1876, p. 551.

⁵²¹. Rosenthal, 1899, p. 42.

Partout se retrouve la même terminologie relative à une violence certaine. L'importance accordée aux effets atmosphériques qu'offre le climat humide vénitien peut semble-t-il être mis en lien avec la prédilection que plusieurs peintres du XIXe siècle montrent à représenter la ville par temps pluvieux ou orageux. Peuvent être cités à titre d'exemples : une vue de Venise de Pierre Dulac, datée de la seconde moitié du XIXe siècle, intitulée *Venise. Prélude d'orage* (**illustration 63**) ; un tableau de 1893 du peintre belge Pierre van Elven Tetar, nommé *Venise, effets de pluie* (**illustration 81**) ; une œuvre de 1912 d'Alfred Smith qui représente *Venise matin brumeux* (**illustration 80**). Félix Ziem, qui séjourne à plusieurs reprises à Venise en 1842, en 1859, puis plus d'une dizaine de fois entre 1860 et 1885⁵²², ne cesse dans son journal et dans les notes de ses carnets de croquis, de décrire Venise par ses couleurs les plus variées. « Renaît Venise au corail de la lumière azurée » écrit Ziem dans son journal en 1889⁵²³. Ce peintre n'hésite d'ailleurs pas à mettre en lien les couleurs propres à Venise avec celles qu'il a pu observer par l'étude des œuvres dans cette ville ; il écrit en 1864 : « Venise doit être peint avec une palette faite et modeler l'effet (sic) sur des tons colorés, voulus, comptés [...] En somme Venise a sa couleur particulière, très définie, très simple de mise en scène, comme les mosaïques byzantines ou les taches de Véronèse »⁵²⁴. Les œuvres de Félix Ziem représentant Venise empreinte de cette coloration variée, tout particulièrement dans les années 1870-1880, durant lesquelles certaines toiles sont façonnées de touches enlevées, qui représentent les reflets aquatiques du Grand Canal à la manière des Impressionnistes – telle *Venise, fête de l'Assomption* (**illustration 82**), dont le ciel occupe les trois quart du haut du tableau, et l'eau du canal est parcourue de reflets colorés. Au demeurant, si Venise a intéressé un Impressionniste, il s'agit de Claude Monet, qui se rend dans la ville lagunaire en 1908. Loin de consacrer son séjour à l'étude des peintres vénitiens, Monet leur préfère largement les reflets qu'offrent les canaux et le ciel changeant, comme en témoignent les lettres envoyées en France par Alice Monet, qui accompagne son époux. Le 9 octobre 1908, Alice qualifie les effets aquatiques de « reflets nacrés »⁵²⁵. Le 27 octobre, elle

⁵²². Fabre, Verlinden, Marchetti, 2001, p. 118-120.

⁵²³. *Ibid.*, p. 120. Gérard Fabre cite un passage du Journal de Ziem : Félix Ziem, *Journal (1854-1898)*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 205.

⁵²⁴. *Ibid.* Gérard Fabre cite l'extrait d'un carnet de Ziem : Samedi 18 juin 1864, carnet n°1, fonds Ziem, musées Ziem, Martigues.

⁵²⁵. Sur le voyage de Claude Monet à Venise, voir : Piguet, 1986. Les lettres d'Alice y sont retranscrites. Il existe quelques lettres de Monet, mais qui n'apprennent rien sur les lumières et couleurs qu'offre la ville. Pour la lettre d'Alice du 9 octobre 1908 : Piguet, 1886, p. 29.

écrit « Il faut donc espérer que nous allons retrouver la Venise des reflets si divins, de la lumière unique, enfin cette ville de splendeur. »⁵²⁶ Monet peint trente-sept tableaux, dans lesquels l'eau est omniprésente – peuvent être évoqués *Venise, le Grand Canal* (**illustration 79**), ou bien encore *Saint Georges Majeur au Crépuscule* (**illustration 78**), qui exploite les possibilités du coucher de soleil sur la lagune.

Concernant plus proprement le discours tenu sur Venise et sa peinture, d'autres auteurs ont encore recours à la comparaison du climat vénitien avec des climats plus secs, mais avec un peu plus de modération que les historiens de l'art précédents dans les termes qu'ils utilisent. Le renvoi à certaines qualités de la peinture vénitienne n'en est pas moins efficace. Le peintre Adrien Moureau, dans la monographie qu'il consacre à Canaletto en 1894, décrit la géographie lagunaire comme dégageant une joie, une abondance offerte à la vue du visiteur :

*Dès qu'on entre dans les lagunes, plus de végétation ni d'arbres, et cependant une vie exubérante transparaît dans la richesse des formes et des teintes. Au lieu de se détacher avec une implacable netteté, les contours s'harmonisent dans une invisible buée flottant sans cesse dans l'atmosphère.*⁵²⁷

Arsène Alexandre, dans son ouvrage sur l'art en Italie de 1897, quitte le registre de la suavité et de la violence, pour introduire celui de la richesse et de la pauvreté, rappelant le chatolement de la peinture vénitienne en comparaison de l'austérité de la fresque toscane :

*en entrant à Venise, toute vision change, les objets paraissent tout nouveaux, on change d'yeux littéralement ; il est impossible de ne pas voir riche. La vapeur d'eau qui est dans l'air, le reflet de la lumière sur l'eau qui est partout, la transparence prodigieuse de cette atmosphère, la netteté, la finesse et l'éclat des moindres bijoux de nature qui y sont plongés, un être, une fleur, une simple pierre, tout cela crée pour le peintre le plus récalcitrant, pour la palette la plus sobre ou la plus indigente, des fatalités de splendeur. Le pauvre artiste ombrien ou florentin (cette nature autour de Florence pourtant si aimable !) n'avait sous les yeux que la frugale richesse des lointains, des montagnes bleues*⁵²⁸.

⁵²⁶. *Ibid.*, p. 36.

⁵²⁷. Moureau, 1894, p. 42-44. Sur Adrien Moureau, voir le paragraphe consacré à Philippe Monnier en Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

⁵²⁸. Alexandre, s. d. [1897], p. 318.

L'évocation de « bijoux » pour traduire l'impression visuelle que produit Venise, n'est pas anodine ici. La métaphore des arts décoratifs, déjà examinée en première partie dans les descriptions de la peinture vénitienne, occupe une place non négligeable dans le lien établi entre paysage et peinture.

- **La métaphore du luxe**

La métaphore, qui permet de rappeler à travers le climat la charge érotique que peut receler la peinture vénitienne, autorise également d'autres suggestions. C'est ainsi que les teintes et nuances atmosphériques sont rapprochées du chatoiement ou de la préciosité d'étoffes, de pierres et de métaux rares. Ce langage imagé est principalement présent dans des textes de l'extrême fin du XIXe et du début du XXe siècle, où il apparaît de façon insistante. Adrien Moureau, dans la monographie sur Canaletto en 1894, dépeint ainsi le paysage vénitien à l'aide d'un vocabulaire désignant divers matériaux précieux :

De toutes parts la mer apparaît, tantôt bleue ou verdoyante, tantôt réfléchissant la pourpre et l'or des crépuscules, tantôt brillante comme un miroir d'argent qui tremble. Le sens de la vision est sans cesse tenu en éveil et l'on demeurerait des heures entières à voir se poursuivre les paillettes brillant une seconde à la crête des vagues, à contempler les continuel changements d'effets, la magnificence d'un décor immobile dans ses lignes, infiniment variable dans sa couleur.⁵²⁹

Arsène Alexandre se focalise quant à lui sur les pierres précieuses pour incarner la lumière de la lagune :

Mais ici, lorsque le soleil se couche ou se lève, ce n'est pas seulement ce délicat saphir, ce constant lapis, qu'il éclaire du côté des montagnes du Frioul, mais encore du côté de la mer et partout, de quelque côté que l'on se tourne, un poudroïement de toutes les pierres précieuses et une fusion de tous les ors.⁵³⁰

⁵²⁹. Moureau, 1894, p. 42-44.

⁵³⁰. Alexandre, s. d., [1897], p. 318.

Or, le passage déjà cité en première partie, dans lequel Arsène Alexandre utilise le vocabulaire de la joaillerie et des pierres précieuses pour définir le luxe que donne à voir la peinture vénitienne, suit de peu celui-ci sur le paysage vénitien :

Joailleurs en peinture sont les artistes vénitiens ; il leur faut des feux de pierreries encore plus que des finesses de lignes ; ils jettent à profusion le vert des émeraudes, le rouge des rubis, le bleu des plus profonds saphirs. Ils sont émailleurs, verriers sans rivaux, et les premiers peintres vraiment vénitiens sortent de l'île aux fournaises, aux ruissellements prismatiques des magies du verre, de Murano !⁵³¹

Alexandre parvient ainsi à justifier le faste de l'école vénitienne par la géographie, selon un jeu tout à fait cohérent sur un champ lexical relatif aux matières précieuses. Dans son ouvrage sur *Venise au XVIIIe siècle* paru en 1908, Philippe Monnier se montre beaucoup plus explicite dans la filiation établie entre la création picturale et les impressions visuelles que donne à voir le climat vénitien. Monnier présente ainsi Tiepolo comme si celui-ci avait perçu dans le paysage vénitien tout le raffinement de métaux et de minéraux rares et brillants :

il s'amuse avec les reflets comme un funambule avec des boules d'or. Et les gris d'or, et les blancs de nacre, et les blonds tièdes, il les sait. Il sait l'éclat du brin de paille dans l'étable, et le jour qu'on dirait tombé de lampes en opale, et les rayons roses et glissants des aurores émues. Clartés ambrées, pâleurs rougissantes, minutes d'incarnat de perle, tout ce qu'il y a de fluide et de diaphane au monde, tous les secrets irisés du flot, de l'air et du nuage, toutes ces choses qui miroitent et qui chatoient, il sait toutes ces choses...⁵³²

Monnier tient un propos similaire pour trois autres peintres du XVIIIe siècle : Canaletto, Bellotto et Guardi :

Et c'est encore la fête de la lumière ; les ciels d'argent mat, le gris pommelé des nuages, les miettes d'or blond ou d'or rose à sourire quelque part, au revers d'une voile, au bulbe d'un dôme, à la face d'un palais ; c'est la surface pailletée, plissée, guillochée des eaux planes, tour à tour de moire verte, d'ardoise bleue, d'acier poli comme s'il y traînait une cotte de mailles, et les reflets ambrés qui s'y mirent, et les flagues de soleil qui y tombent, et les vapeurs d'opale qui s'en élèvent, et les buées qui s'effilochent autour en flocons d'or ou en morceaux de ouate ; [...] Oh ! la jolie tache de ce manteau rouge sur la grisaille blonde de la paroi, de ce bec

⁵³¹. *Ibid.*, p. 318-320. Citation déjà faite dans la première partie, chapitre 2, C. « L'intégration dans une hiérarchie artistique », paragraphe sur « La métaphore des arts décoratifs »

⁵³². Monnier, 1908, p. 171.

*d'argent de gondole sur l'eau glauque du canal, de ce carré de drapeau blanc sur l'horizon de nacre ! Canaletto, Bellotto, Guardi regardent. Et ils disent ce qu'ils voient.*⁵³³

L'invocation de ces matières recherchées, ainsi que le vocabulaire des effets lumineux, permettent de suggérer la diversité des impressions visuelles. L'auteur emploie également une terminologie empruntée aux techniques de travail du métal (« pailletée, plissée, guillochée »). Il rappelle par là que tout cet or est appelé à être ouvragé, ce qui permet de sublimer encore le paysage vénitien tel que le lecteur peut l'imaginer, mais prolonge aussi et surtout le lien entre technique picturale vénitienne et techniques des arts décoratifs. Finalement, les descriptions qu'Adrien Moureau, Arsène Alexandre et Philippe Monnier font de la peinture et de la ville de Venise se font judicieusement écho. Sous l'apparence d'un récit flatteur mais né de l'observation, ces descriptions sont déterminées par le présupposé d'un art vénitien de pure pratique, qui remplit avant tout une fonction d'agrément. La métaphore du luxe et des arts décoratifs renforce ainsi le bien-fondé du déterminisme climatique dans l'explication d'une école vénitienne ornementale et fastueuse. Mais d'autres thèmes contribuent encore à définir la peinture vénitienne. C'est le cas de la dimension féérique et fantastique, qui ressort elle aussi dans l'observation des effets climatiques.

- **Le champ lexical du fantastique**

Il a été vu comment Charles Blanc caractérise les œuvres et l'imagination de Véronèse en puisant dans le champ lexical du merveilleux : il utilise les termes « enchantement », « magie »⁵³⁴ et « fée »⁵³⁵. Ces mots sont exactement ceux qui sont déclinés par ailleurs par plusieurs historiens de l'art, afin de dépeindre la ville de Venise. Dans *Italia*, Théophile Gautier parle de la place Saint Marc comme d'un « coup d'œil vraiment féérique »⁵³⁶. Il explique ensuite que « Nulle autre ville ne peut présenter un spectacle si beau, si bizarre et si

⁵³³. *Ibid.*, p. 182-183.

⁵³⁴. « quel enchantement inexplicable ! quelle irrésistible magie ! » (Blanc, 1868, « Véronèse », p. 19). Voir première partie, chapitre 2, B. « La peinture vénitienne définie par défaut », paragraphe sur « L'irrationalité ».

⁵³⁵. « c'est la fantaisie de Véronèse qui est devenue la folle ou plutôt la fée de ce logis. » (Blanc, 1878 a, p. 396). Voir plus haut, dans la deuxième partie, chapitre 2, D. « La folie et l'imagination fantastique ».

⁵³⁶. Gautier, 1852 (1855), p. 108.

féérique »⁵³⁷ et décrit encore certains monuments vénitiens comme une « espèce de décoration d’opéra féérique »⁵³⁸. Dans son livre sur Antonio Canaletto et Bernardo Bellotto paru en 1894, l’écrivain et bibliophile Octave Uzanne voit dans une Venise merveilleuse, le lieu d’instigation de la peinture des *vedutisti* du XVIIIe siècle : « On peut dire qu’ils [Canaletto et Bellotto] sentirent et rendirent, – grâce à une rare subtilité d’art, – toute la féerie de l’atmosphère privilégiée et tout l’enchantement de ses perspectives entre et ciel et eau, de cette admirable Venise »⁵³⁹. En 1902, Maurice Hamel explique, relativement à Titien, que « Son tempérament vigoureux se nourrit, sans s’amollir ou se dissoudre, des mille sensations exquises et joyeuses qui flottaient alors dans l’atmosphère enchantée de Venise. »⁵⁴⁰ La magie opère encore en 1908, quand Philippe Monnier saisit comment Venise, a séduit les peintres du XVIIIe siècle : « Antonio Canaletto, Francesco Guardi, Bernardo Bellotto regardent étinceler sous leur yeux la cité magique. »⁵⁴¹

Ce vocabulaire du merveilleux est doublé d’une description de Venise à l’aide d’un champ lexical lié à l’étrangeté, celui-là même qui permet par ailleurs de définir la peinture et l’imagination des artistes. Cette connotation plus inquiétante, déjà utilisée par Charles Blanc pour signifier l’état d’esprit des Vénitiens du XVIIIe siècle – « l’étrange domine, le bizarre triomphe »⁵⁴² – est encore mise en œuvre par ce même auteur pour décrire la ville de Venise : « Étranges rues que les rues de Venise ! »⁵⁴³ Gautier quant à lui, relève « l’étrangeté des costumes et des types »⁵⁴⁴ croisés à Venise. Arsène Alexandre relate l’ensorcellement que la ville produit sur quiconque s’y trouve, déterminant de la sorte la nécessité de peindre de façon

⁵³⁷. *Ibid.*, p. 186.

⁵³⁸. *Ibid.* p. 196. Il est à noter ici, que la notion de spectacle se trouve deux fois sous la plume de Théophile Gautier, entretenant le mythe d’une ville dont l’intérêt essentiel réside principalement dans ce qu’elle a de visible à offrir au visiteur, idée qui sous-tend la représentation de la peinture vénitienne comme avant tout décorative.

⁵³⁹. Uzanne, 1907, p. 7. Sur Octave Uzanne, voir le paragraphe consacré à Philippe Monnier en Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

⁵⁴⁰. Hamel, 1902, p. 15.

⁵⁴¹. Monnier, 1908, p. 181.

⁵⁴². « A mesure que la décadence arrive et se prononce, le dérèglement de l’esprit devient plus général et plus frappant ; l’étrange domine, le bizarre triomphe » (Blanc, 1868, « Tiepolo », p. 6.). Voir plus haut, dans la deuxième partie, chapitre 2, D. « La folie et l’imagination fantastique ».

⁵⁴³. Blanc, 1857, p. 113.

⁵⁴⁴. Gautier, 1852 (1855), p. 228.

ornée et emphatique : « Vénitiens ou étrangers, Italiens même des plus sobres ou des plus sauvages régions, subissaient l'étrange phénomène d'une sorte de mirage extraordinaire, unique au monde »⁵⁴⁵. Quelques lignes plus bas, Alexandre réitère son argument, désignant la nature magique du climat vénitien comme un obstacle à la pratique de la fresque : « La fresque est trop pâle, trop sobre sous un ciel aussi changeant, dans une atmosphère aussi fantasmagorique⁵⁴⁶ ». Le terme « fantastique », qu'utilise notamment Alexis-François Rio pour définir l'imagination de Tintoret⁵⁴⁷, est lui aussi appliqué à Venise elle-même. Charles Blanc voit sur le Grand Canal, des « palais submergés et fantastiques. »⁵⁴⁸ Enfin, les « chimères »⁵⁴⁹ enfantées par le cerveau de Titien selon Charles Yriarte, trouvent un écho dans la « cité chimérique des eaux et des brumes »⁵⁵⁰, dans laquelle évolue Titien pour le peintre Henry Caro-Delvaille dans sa monographie sur le peintre en 1913⁵⁵¹. Les notions d'étrangeté, de fantastique, infléchissent la féerie et l'enchantement relatifs à Venise vers un ordre plus troublant. Au-delà du merveilleux, la ville exerce une séduction plus perverse, qui rappelle le mystère de la tyrannie du gouvernement, dénoncés par les partisans de la « légende noire ». Le vocabulaire du fantastique devient ainsi indissociable de la représentation de Venise et de son école, et ce d'autant plus que ce lexique est basé sur quelques termes insistants, qui, par leur redondance, inscrivent une image formatée de la peinture vénitienne dans l'esprit du lecteur.

⁵⁴⁵. Alexandre, s. d., [1897], p. 318.

⁵⁴⁶. *Ibid.*

⁵⁴⁷. Rio, 1861-1867 (1874), t. 4, p. 243.

⁵⁴⁸. Blanc, 1857, p. 112.

⁵⁴⁹. Yriarte, 1878 b, p. 150. Voir plus haut, dans la deuxième partie, chapitre 2, D. « La folie et l'imagination fantastique ».

⁵⁵⁰. Caro-Delvaille, 1913, p. 80.

⁵⁵¹. Henry Caro-Delvaille (1876-1928) est peintre. Il étudie à l'École des Beaux-Arts de Bayonne entre 1895 et 1897, comme élève de Léon Bonnat. Il expose pour la première fois au salon de la Société des Artistes Français en 1899. Membre de la Société Nationale des Beaux-Arts dès 1903, il en devient le secrétaire en 1904. En 1905, il décore la villa d'Edmond Rostand à Cambo. Caro-Delvaille connaît un certain succès en tant que peintre. Il s'installe aux États-Unis entre 1917 et 1925. Outre sa monographie sur Titien en 1913, il publie en 1922, un ouvrage sur *Phidias ou le génie grec*. L'ouvrage consacré à Titien, bien que publié en 1913, témoigne d'une pérennité du discours sur le peintre tenu au XIXe siècle. Mais Caro-Delvaille est peintre avant d'être historien de l'art, et ne prétend pas renouveler le regard porté sur l'artiste vénitien. Sur Henry Caro-Delvaille, voir : Karel, 1992.

La richesse visuelle de Venise est exprimée par la description de la variété des couleurs qui peuvent y être observées, permettant d'établir un lien de cause à effet entre climat et art. S'ajoute, dans ce discours, un recours à des moyens rhétoriques qui, s'ils éloignent quelque peu le propos de la rigueur présumée du raisonnement scientifique, invoquent des images pittoresques qui flattent l'imagination et jouent un rôle certain dans le pouvoir de conviction du récit historique. Le déterminisme du climat remonte au XVIII^e siècle, mais il est remarquable qu'à travers l'exemple vénitien, le climat continue d'être utilisé comme un argument explicatif majeur. Mais l'explication naturaliste de l'école de Venise ne peut pas être réduite au seul climat, car les sciences humaines du XIX^e siècle développent tout particulièrement les déterminismes de la nation, du peuple, de la race.

B. Nation, peuple et race

La question des correspondances entre la définition naturelle et la définition culturelle des hommes, est centrale au XIX^e siècle. Les productions humaines comme les institutions politiques, la langue ou l'art, sont considérées comme le lieu d'expression des aptitudes innées et héréditaires des êtres, tant au niveau individuel que collectif. La nation et le peuple apparaissent comme des expressions sociales et politiques mais également naturelles. Elles sont solidaires de cette autre entité naturelle constituée par la race. L'emploi de ces notions est essentielle, parce qu'elles satisfont la toute-puissance de la démonstration scientifique – autant dans les sciences dures que dans les sciences humaines –, et parce qu'elles désignent « un phénomène persistant qui, à cause de ses racines dans le passé [...] fournit [...] une base sur laquelle s'appuient les revendications politiques du présent. »⁵⁵² C'est-à-dire que la nation, le peuple et la race sont les affirmations d'un passé considéré comme authentique, et permettent ainsi d'alimenter les conceptions nationalistes contemporaines. La question se pose alors de savoir quelle fonction est dévolue à ces déterminismes au sein de l'école vénitienne, sachant que Venise n'est pas exclue des revendications nationalistes qui parcourent l'Europe au XIX^e siècle, puisqu'après sa chute en tant que République en 1797,

⁵⁵². Phrase d'Immanuel Wallerstein, qui tente de définir ce que recouvrent les notions de « race », « nation » et « groupe ethnique » dans les sciences humaines contemporaines. Pour la présente étude, son analyse sur les notions très proches de race, nation et peuple telles qu'elles sont utilisées au XIX^e siècle, paraît pertinente. Balibar, Wallerstein, 1988, p. 105.

elle est sous occupation autrichienne et tente de reconquérir son indépendance entre 1847 et 1849.

- **Des emplois divers et peu définis**

Il ressort dans un premier temps qu'au sein du discours sur l'école vénitienne, les notions de peuple, de race et de nation, sont souvent employées sans définition préalable. En tant que phénomènes considérés comme naturels, nation, peuple et race constituent néanmoins une origine légitime de la peinture, mais dans laquelle peuvent régner certaines imprécisions. Taine fait une remarque d'ordre générale qui situe bien les peintres comme produits de ces catégories naturelles :

*Partout les grands artistes sont les hérauts et les interprètes de leur peuple, Jordaens, Crayer, Rubens en Flandre, Titien, Tintoret, Véronèse à Venise. Leur instinct et leur institution les font naturalistes, psychologues, historiens, philosophes ; ils repensent l'idée qui constitue leur race*⁵⁵³

En 1849, John Coindet déclare que « dès son commencement l'école vénitienne a eu, sous le rapport de la couleur, un système à elle, dont il faut chercher la cause dans le caractère national »⁵⁵⁴. Les affirmations de cet ordre sont fréquemment appliquées aux peintres vénitiens. En 1895, Jules Buisson affirme dans la *Gazette des Beaux-Arts* que « Tiepolo porte [...] le témoignage de l'extraordinaire richesse de la race et du sang. »⁵⁵⁵ L'association du sang à la race permet d'insister sur l'idée de transmission héréditaire des facultés artistiques. Paul Flat, dans une étude sur *Les premiers Vénitiens* parue en 1899, présente Antonio Vivarini comme « le pur tempérament de la race »⁵⁵⁶ vénitienne, et Giovanni Bellini comme un « génie de sa race »⁵⁵⁷.

⁵⁵³. Taine, 1866 (1990), p. 95. La mention de peintres flamands n'est pas arbitraire mais à insérer dans une réflexion que Taine tient sur une communauté de caractéristiques entre peinture vénitienne et peinture flamande. Ce sujet sera abordé dans la troisième partie, chapitre 2 « Peinture de Venise et peinture du Nord ».

⁵⁵⁴. Coindet, 1849, t. 2, p. 75-76.

⁵⁵⁵. Buisson, 1895 a, p. 181.

⁵⁵⁶. Flat, 1899, p. 47.

⁵⁵⁷. *Ibid.*, p. 38 et p. 100. Paul Flat (1865-1918), publie des romans et des travaux sur la littérature. Il écrit quelques ouvrages sur l'art : *L'art en Espagne*, Paris, A. Lemerre, 1891 ; *Journal de Delacroix*, Paris, Plon

Le caractère du peuple ou de la race, dont le peintre est porteur, se transmet alors à la peinture, comme le déclare Théophile Gautier dans une publication de 1867, dans laquelle il écrit, relativement à la peinture vénitienne : « C'est le plaisir de la peinture en elle-même poussé à sa dernière puissance, en dehors de l'idée, du sujet et de la vérité historique. [...] C'est une jouissance de dilettante, et aucun peuple ne le fut plus que le peuple vénitien. »⁵⁵⁸ L'idée de goût national est aussi fréquemment avancée pour qualifier plus spécifiquement le goût que les peintres ont manifesté dans leurs œuvres. John Coindet explique que « l'esprit gracieux, riant, poétique des Vénitiens », constitue leur « goût national »⁵⁵⁹. Invoquer la nation apparaît comme une caution légitimant le regroupement, sous les mêmes qualités, des travaux des artistes vénitiens de différentes époques. C'est ainsi que dans son *Voyage en Italie* en 1866, Taine déclare que c'est « la vivacité et l'éclat de leur plus ancienne peinture nationale » que « Les Vivarini, Carpaccio, Crivelli, plus tard Jean Bellin annoncent déjà les splendeurs des maîtres »⁵⁶⁰. Dans son livre sur l'art vénitien en 1870, Auguste Boullier déclare que l'école vénitienne :

*est profondément nationale. Dans l'art modeste mais déjà plein d'éclat de Bellini, dans l'œuvre si spontanée, si chaudement colorée, si saisissante de Giorgione, dans l'œuvre incomparable de Titien, dans l'œuvre parfois un peu hâtive, un peu violente de Tintoret, dans l'œuvre si séduisante mais parfois dépourvue d'unité de Paul Véronèse, dans les tableaux familiers des Bassano, dans les productions de la décadence, on retrouve partout le même souffle inspirateur*⁵⁶¹

L'idée même d'une nation ou d'un peuple qui préexistent à l'art et en déterminent les qualités, n'a pas besoin d'être explicitement énoncée pour être opératoire. L'argument naturaliste sous-tend tacitement les déclarations qui mettent en exergue la transmission des caractéristiques

Nourrit, 1893-1895 (Paul Flat annote l'ouvrage) ; *Le Musée Gustave Moreau : l'artiste, son œuvre, son influence*, Paris, Société d'édition artistique, 1899. *Les Premiers Vénitiens*, est la seule publication de Paul Flat consacrée à Venise. L'ouvrage est préfacé par Maurice Barrès. Paul Flat ne se revendique pas historien de l'art. Dès le début de son ouvrage, il déclare que l'analyse qu'il souhaite donner des primitifs vénitiens, découle de la sensation plus que de l'étude des archives et de la datation exacte. L'ouvrage fait l'objet d'un compte rendu dans la Gazette des Beaux-Arts en 1900, dans lequel le journaliste qui signe A.R., confirme qu'il s'agit là d'un ouvrage d'amateur, mais non pas d'une étude scientifique.

⁵⁵⁸. Gautier, 1867 (1994), p. 37.

⁵⁵⁹. Coindet, 1849, t. 2, p. 83.

⁵⁶⁰. Taine, 1866 (1990), p. 91.

⁵⁶¹. Boullier, 1870, p. 102.

artistiques vénitiennes au cours du temps. C'est ainsi que dans *Amsterdam et Venise* en 1876, Henry Havard établit un lien direct entre les Muranais du XVe siècle et Giambattista Tiepolo, figure emblématique de la peinture du XVIIIe siècle :

*Dès son aurore, la peinture vénitienne se révèle à nous avec ces qualités admirables. Les premiers peintres que la Sérénissime Seigneurie adopte montrent déjà combien, dans cette ville de marbre ensoleillée, le sentiment de la couleur dominant tous les autres est apte à produire de grandes et belles pages. C'est lui qui devient la pierre angulaire de toute cette généreuse école vénitienne. Dès Antonio Veneziano, Gentile da Fabriano et les Vivarini, on comprend la force et les richesses dont il doit se montrer si prodigue, et dans Tiepolo, Piazzetta et les derniers peintres du dix-huitième siècle, c'est encore lui qui règne en maître, dictant ces compositions aimables, qui sont comme le dernier soupir du grand art vénitien.*⁵⁶²

Dans sa monographie sur Canaletto parue en 1894, Adrien Moureau établit un lien entre Giorgione, Titien et Canaletto sur la base d'un talent coloriste commun :

*L'économie même de sa palette n'atteste-t-elle point sa parenté avec la glorieuse école dont il est l'un des derniers représentants ? En effet, [...] l'on sait que Giorgione et le Titien ont obtenu, avec les ressources les plus restreintes, la magie de leur coloris.*⁵⁶³

Une fois admise, la conception d'une prédisposition native à peindre coloré peut être signifiée par d'autres termes, à valeur moins scientifique que la race ou le peuple, mais tout aussi significatifs. Taine insiste sur l'idée d'hérédité lorsqu'il parle du « goût originel et persévérant [des Vénitiens] pour les teintes luisantes et les broderies lumineuses de la mosaïque »⁵⁶⁴. Les auteurs peuvent aussi insister sur un talent dû à la naissance des artistes. Théophile Gautier déclare dans *Italia* en 1852, que les Vénitiens sont « nés pour peindre le luxe »⁵⁶⁵. Également, Henry de Chennevières – fils du directeur des Beaux-Arts Philippe de Chennevières –, dans son ouvrage consacré aux Tiepolo en 1898, explique qu'« À Venise, on naissait marchand, rêveur ou coloriste. »⁵⁶⁶. L'idée selon laquelle les peintres sont

⁵⁶². Havard, 1876, p. 531.

⁵⁶³. Moureau, 1894, p. 90. Les remarques qui consistent à trouver des points communs entre des peintres éloignés dans le temps sont relativement fréquentes. Voir encore : Molmenti, 1904, p. 138-139.

⁵⁶⁴. Taine, 1866 (1990), p. 91.

⁵⁶⁵. Gautier, 1852 (1855), p. 175.

⁵⁶⁶. Chennevières, 1898, p. 8. Sur Henry de Chennevières, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

foncièrement coloristes peut également être insinuée par la notion d'instinct. Léon et Gabrielle Rosenthal parlent de l'« instinct du coloris »⁵⁶⁷ présent chez Carpaccio. Pour Arsène Alexandre, l'école vénitienne « cherchera instinctivement à séduire les sens encore plus que l'imagination »⁵⁶⁸. Enfin, en écho au génie du lieu, le génie des artistes peut être mentionné. Par exemple, dans la monographie sur Carpaccio qu'ils publient en 1907, Léon et Gabrielle Rosenthal parlent du « génie » de ce peintre⁵⁶⁹.

- **L'art au service du nationalisme vénitien**

L'emploi des notions de race, de nation et de peuple est aussi à mettre en lien avec les revendications nationalistes qui parcourent le XIXe siècle en Europe. Or, la question nationaliste est particulièrement vive à Venise au XIXe siècle. Si Venise a perdu son indépendance en 1797, l'idée d'une identité nationale vénitienne est légitime, puisqu'elle est authentifiée par l'inscription de la République dans la durée historique. De plus, la ville, occupée par les Autrichiens avec la signature du traité de Campoformio le 17 octobre 1797, tente de regagner son indépendance lors d'une insurrection menée par l'avocat Daniel Manin entre 1847 et 1849. Il s'agit là de la revendication d'une souveraineté perdue, mais qui s'insère dans le désir d'unité et d'indépendance de l'Italie comme nation, alors en pleine construction. Ainsi, si cette révolte échoue, le rattachement de Venise à une Italie autonome et unifiée est accompli en 1866. Un tel contexte historique, nourri de questionnements identitaires, mène à s'interroger sur le rôle que peut jouer le sentiment nationaliste dans l'histoire de l'art vénitien au XIXe siècle.

Concernant l'emploi des notions de peuple, de race ou de nation par les historiens de l'art français, rien ne laisse paraître, dans les citations mentionnés précédemment, un quelconque lien avec les revendications identitaires de la Venise contemporaine. L'insurrection de 1847-1849 connaît pourtant un retentissement certain en France, où des

⁵⁶⁷. Rosenthal, 1907, p. 35.

⁵⁶⁸. Alexandre, s. d., [1897], p. 324.

⁵⁶⁹. Rosenthal, 1907, p. 103.

historiens et journalistes prennent fait et cause pour l'indépendance de Venise⁵⁷⁰. Parmi eux figure Charles Yriarte. Mais dans la littérature artistique française du milieu et de la seconde moitié du XIXe siècle – même dans les écrits d'Yriarte –, la nation, la race ou le peuple vénitiens ne se trouvent investis d'aucune fonction politique. En témoigne l'usage confus que Théophile Gautier fait de la race dans *Italia* en 1852. Dans un premier temps, l'auteur affirme l'existence et la pérennité de la race vénitienne dans le temps et plus spécialement au XIXe siècle, malgré l'occupation autrichienne : « La présence des Autrichiens a dû nécessairement modifier le type vénitien, quoique cependant les unions soient rares, à cause de l'aversion naturelle des deux races »⁵⁷¹. Mais lorsqu'il s'agit d'observer la peinture, l'idée d'une race impérissable est plus difficile à justifier. Théophile Gautier dénigre la fixité qu'implique la race, en l'adaptant aux vicissitudes historiques. Il opère alors un glissement depuis une race vénitienne générale, vers une race spécifique aux peintres, qui s'éteint à la fin du XVIIIe siècle : « Depuis Antoine de Murano jusqu'à Tiepolo, en qui s'éteignit la race, il faudrait un livre d'or à mille feuillets pour écrire ces noms inconnus qui mériteraient d'être glorieux. »⁵⁷² Dans ce cas précis, les catégories de la race, de la nation, du peuple, sont utiles pour rationaliser le discours historique, mais leur portée idéologique paraît minime.

En revanche, le maniement de ces notions à des fins politiques apparaît plus clairement dans les écrits de l'historien vénitien Pompeo Molmenti⁵⁷³. Ses ouvrages, traduits en français, sont bien diffusés en France et figurent pour cela dans la présente étude. Né à Venise en 1852, Molmenti étudie à Padoue. Il enseigne les lettres à Venise et se consacre à divers ouvrages historiques sur la ville⁵⁷⁴. Parallèlement, il mène une carrière d'homme politique. Pompeo Molmenti est conseiller municipal à Venise à partir de 1889, député au Parlement pour le collège de Brescia de 1890 à 1892 et de 1895 à 1909, puis est élu sénateur en 1909. Dans son

⁵⁷⁰. Rappelons le passage de la thèse de Pascal Barraillé sur l'émergence d'une historiographie favorable à Daniel Manin : Barraillé, 2006, p. 150-156.

⁵⁷¹. Gautier, 1852 (1855), p. 223-224.

⁵⁷². *Ibid.*, p. 407.

⁵⁷³. Sur Pompeo Molmenti, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

⁵⁷⁴. Les publications de Molmenti en français s'étendent des années 1880 aux années 1910 : *La vie privée à Venise, depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République* en 1882 ; *Carpaccio, son temps et son œuvre* en 1893, ouvrage réédité en 1905 et en 1910 ; *Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise* en 1903 ; *La peinture italienne* en 1904 ; *Tiepolo. La vie et l'œuvre du peintre* en 1911 ; *Le Palais ducal de Venise* en 1911 également.

engagement pour Venise, cet homme est mu par la foi en une grandeur de la cité qui subsiste à travers les siècles et les épreuves. En effet, en 1904 paraît *La peinture vénitienne* – déjà mentionné à plusieurs reprises – où Pompeo Molmenti fait passer cette quérulence identitaire par une histoire de l'art vénitien qui s'étend au-delà de 1797. Amoindrie du fait de l'occupation autrichienne, la peinture vénitienne n'aurait retrouvé une splendeur fidèle à son ancienne tradition qu'au moment de la liberté retrouvée dans les années 1860 : « sous le régime oppresseur d'un gouvernement étranger l'art ne pouvait pas fleurir [...]. L'art lui-même s'absorbait dans des pensées patriotiques [...] la peinture à son tour voulait rendre à l'esprit national la vie et la confiance »⁵⁷⁵. On peut encore lire plus loin que « Quand Venise, avec le rachat de son indépendance reconquit la liberté de son génie, on vit naître une peinture nouvelle qui revint au sentiment de la réalité. »⁵⁷⁶ Ici figure bien l'idée d'un retour à une qualité picturale connue pour être typiquement vénitienne depuis la Renaissance⁵⁷⁷. Molmenti ne parle pas de race ni de peuple, mais invoque la nation et le génie. Son raisonnement paraît suivre l'idée qu'une nation produit un art qui lui est propre, lequel peut être temporairement contré par l'envahissement de forces politiques étrangères, mais dont la nature innée ne peut être anéantie et se réveille une fois la liberté retrouvée⁵⁷⁸. Cette position s'insère dans le phénomène expliqué par Éric Michaud dans son article « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art ». Pour l'historien vénitien, la nation vénitienne est « supposé[e] toujours fidèle à ses origines et sincèrement attaché aux traditions nationales »⁵⁷⁹, et pour attester cette représentation, l'art a pour fonction de « (re)construire par la fiction d'une

⁵⁷⁵. Molmenti, 1904, p. 157.

⁵⁷⁶. *Ibid.*, p. 166.

⁵⁷⁷. Voir la théorie de Vasari sur le réalisme de la peinture vénitienne comme conséquence de l'absence de modèles antiques dans la ville, dans la première partie, chapitre 2, B. « La peinture vénitienne définie par défaut », paragraphe sur « L'incorrection dans le dessin, la négation de l'idéal et du modèle antique ».

⁵⁷⁸. C'est une conception que Viollet-le-Duc développe en 1863 dans ses *Entretiens sur l'architecture*, par l'exemple plus précis du peuple et de la race : « J'ai essayé, dans ces Entretiens, de faire ressortir les rapports qui ont existé de tout temps entre le génie des peuples que nous connaissons et leurs arts ; or j'entends par peuples ici (car il faut toujours éviter les équivoques), non point des populations bornées par une délimitation politique, ou encore ces agglomérations d'hommes qui n'ont entre eux ni rapports de race, ni communauté d'idées, mais bien ces associations soumises à une pensée dominante, mues par un même tempérament, dirai-je, parce qu'il y a, entre les membres de l'association, affinité de races, rapports de caractères. [...] J'appelle civilisation sympathique celle qui se développe au milieu d'une agglomération d'hommes de même race ou de races ayant entre elles certaines affinités. Ces civilisations-là, seules, possèdent des arts qui leur sont propres [...] J'entends par civilisation politique celle qui s'obtient par l'influence prépondérante, soit par les armes, soit par l'adresse, soit par le commerce, d'un peuple (d'une poignée d'hommes quelquefois), sur de vastes territoires occupés par des races qui n'ont avec ces dominateurs, ni même entre elles, aucun rapport. [...] (Viollet-Le-Duc, 1863, t.1, p. 204-205. Passage cité par Éric Michaud : Michaud, 1996 (2005), p. 61-62).

⁵⁷⁹. Michaud, 1996 (2005), p. 71.

‘façon de sentir’ et d’une ‘vision’ commune héréditaires, la conscience nationale d’un pays divisé et parfois dominé par ‘l’étranger aux plans militaire, politique et économique »⁵⁸⁰.

Bien que l’usage des catégories de la nation, du peuple et de la race soit répandu et reconnu, la pluralité des acceptions que ces termes recouvrent, permet de soutenir des argumentations parfois contradictoires. Ceci est manifeste lorsque Théophile Gautier emploie dans la même publication, deux conceptions différentes de la race. En effet, comme l’indique Immanuel Wallerstein dans *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, ces notions sont des constructions dont les limites changent selon chaque raisonnement particulier⁵⁸¹. Leur plasticité permet une adaptation à chacune des démonstrations auxquelles elles sont soumises. Les divers raisonnements conservent leurs légitimités respectives, dans la mesure où ils s’appuient sur le présupposé que ces éléments sont immuables. Lorsque les données historiques sont privilégiées, la fin de la nation vénitienne peut être datée en 1797 : c’est de cette façon que l’expiration de l’école de Venise est déterminée dans un grand nombre de publications. Si la nation, la race ou le peuple vénitiens sont perçus comme des entités qui survivent malgré les troubles historiques et tendent à redevenir souveraines, la continuité de l’école vénitienne au XIXe siècle est rendue acceptable.

Alors que les déterminismes d’ordre national ou racial sont en général privilégiés au XIXe siècle, il est intéressant d’observer que dans le cas de l’histoire de l’art vénitien,

⁵⁸⁰. *Ibid.*, p. 83. Il est à remarquer que Molmenti montre certaines incohérences dans son raisonnement. Dans sa première monographie sur Carpaccio, publiée en français en 1893, il remet en cause la tendance qui consiste à reconnaître les mêmes caractéristiques chez les Vénitiens d’époques éloignées, sous prétexte qu’ils ont une aptitude innée à peindre selon les mêmes préceptes : « D’après un critique éminent [Morelli], quand on étudie les sources historiques de l’art, il faut attacher la plus grande importance aux dispositions natives des populations qui sont, par raison de race, diversement mortes au sentiment du beau. Ainsi [...] à Venise, l’art qui s’éveille, reflète dans la riche harmonie des tons, la sensualité, la pompe de la nature et de la civilisation. Voilà ce qui est incontestable ; mais il n’en est pas moins vrai qu’en étudiant l’école vénitienne, on confond avec les maîtres fameux du XVIe siècle, les artistes simples mais grands néanmoins, qui fleuriront pendant les dernières années du XVe et au commencement du XVIe siècle. Pour n’en citer qu’un exemple, Carpaccio et Paul Véronèse ne semblent certainement pas avoir vécu dans le même pays, ni avoir vu le jour à si peu d’intervalle l’un de l’autre. » (Molmenti, 1893, p. 41). Il s’agit là, nous semble-t-il, non pas d’une réfutation catégoriques des pouvoirs de l’innéité, mais d’une remarque qui apporte à cet argument quelque nuance. En revanche, ce passage de Molmenti est tout à fait révélateur des positions multiples, voire contradictoires, que peuvent adopter les historiens de l’art. Il est en effet fréquent que ces derniers adaptent leur discours aux finalités qu’ils poursuivent, au risque de modifier quelque peu leur point de vue d’un récit à l’autre. Des exemples en sont donnés à plusieurs reprises dans cette thèse.

⁵⁸¹. Balibar, Wallerstein, 1988, p. 104.

l'argument climatique est le plus fréquemment invoqué, et que son emploi est bien plus structuré que celui de la race ou du peuple. Il faut bien préciser que ces deux types de déterminismes naturels ne s'excluent pas. Les auteurs plaident en général pour la pluralité des déterminismes, et prennent parti à la fois pour la race et pour le climat. Hippolyte Taine explique clairement que « Partout et forcément le climat, le tempérament physique et la structure morale se tiennent comme trois anneaux successifs d'une chaîne ; quiconque dérange le premier dérange le second et par conséquent le troisième »⁵⁸². Et l'argument persiste. Le système de Taine est réitéré par Pompeo Molmenti et Gustav Ludwig, qui déclarent que « dans les œuvres d'art, les dispositions natives des peuples exercent une action prépondérante, car, suivant la race, le climat, l'époque, ils sont diversement inclinés au sentiment du beau. »⁵⁸³ Par ailleurs, il ressort que si la méthode scientifique en elle-même reflète certaines positions idéologiques – anticléricalisme, combat contre la science spiritualiste –, les choix idéologiques ou politiques des auteurs français n'interviennent finalement que relativement peu dans leur perception de la peinture vénitienne. Mais il s'agit là d'un état de fait qui va tendre à se modifier. Si les idées de nation et de génie vénitiens que Molmenti met en jeu dans son discours, lui sont légués par un XIXe siècle scientifique et préoccupé par la question des nationalismes, l'usage que l'historien italien fait de ces notions, s'inscrit en réalité dans une conception de Venise qui appartient surtout au XXe siècle naissant. La question de l'identité vénitienne ne laisse pas d'être posée durant le XIXe siècle, la révolution menée par Manin en 1847-1848 l'atteste. Mais Venise demeure une ville isolée, dont le rattachement réel et symbolique à l'Italie s'opère surtout à partir des années 1900 et jusqu'à la Première Guerre Mondiale. C'est réellement à ce moment-là que l'identité vénitienne devient un enjeu important du discours historique en Italie, mais aussi plus subtilement en France. Cet aspect de l'historiographie sera étudié en quatrième partie. Avant cela, la peinture vénitienne continue d'être définie et expliquée comme une antithèse de l'art classique, trouvant ses modèles en Orient ou dans les pays d'Europe du Nord.

⁵⁸². Taine, 1866 (1990), p. 93.

⁵⁸³. Molmenti, 1910, p. 49.

Troisième partie :

Les relations de Venise avec l'Orient et le Nord : arguments d'une mythification de l'école vénitienne

Chapitre 1 : Venise, ville orientale

La République de Venise entretient tout au long de son histoire des relations avec l'Orient – entendu comme l'ensemble des territoires situées à l'Est et au Sud de la mer Méditerranée. Les liens avec l'Empire Byzantin sont étroits durant tout le moyen âge. Ils sont suivis, à partir du XVe siècle, de contacts diplomatiques et commerciaux avec l'Empire Ottoman. Le commerce avec l'Extrême Orient est également rendu célèbre, par la diffusion du *Livre des merveilles* de Marco Polo, paru en 1298. Ces rapports politiques et commerciaux sont solidaires des échanges culturels et artistiques. Aussi la question se pose-t-elle du rôle que ces échanges peuvent jouer dans la création artistique vénitienne en général, et dans la création picturale en particulier ? En 1888, Emile Molinier, qui enseigne alors à l'école de Louvre, publie un ouvrage sur *Le Trésor de la basilique Saint-Marc à Venise*, dans lequel il présente la ville ainsi :

*[Venise] présente avec le reste de l'Europe le contraste le plus frappant et peut donner à celui qui ne poursuit pas sa course jusqu'à Constantinople un avant-goût, une idée des cités du Levant. Cette assimilation n'est peut-être pas très juste, mais elle est profondément enracinée dans l'esprit de la plupart des voyageurs.*⁵⁸⁴

Molinier développe l'idée selon laquelle l'assimilation de Venise à l'Orient est artificielle, mais reconnaît qu'elle appartient indéfectiblement à une représentation très répandue de la ville lagunaire. En atteste, à titre d'exemple, un tableau de Camille Corot peint en 1834, intitulé *Venise, la Piazzetta* (**illustration 52**). Bien que le titre ne l'indique pas, cette œuvre offre une vue de Venise, uniquement peuplée de personnages vêtus à l'orientale avec des pantalons bouffants et des turbans. Venise est perçue comme une ville très fréquentée par des hommes venus d'un Orient proche ou lointain. De fait, les relations effectives de Venise avec les pays orientaux sont réelles. Comment alors, à partir de faits historiques attestés, le lieu commun qui identifie Venise à l'Orient mis en lumière par Molinier, a-t-il pu se développer ? L'association de Venise à l'Orient dépend avant tout de l'orientalisme, en tant que vision mise en place en Occident et spécifique au XIXe siècle. C'est sur cette image conventionnelle de l'Orient que prennent appui les historiens de l'art et autres écrivains travaillant sur Venise.

⁵⁸⁴. Molinier, 1888 a, p. 15.

C'est pourquoi il s'agit de comprendre comment est élaborée la représentation de l'Orient et de son art, pour saisir où s'origine la relation Venise/Orient. Mais les savants et hommes de lettres intéressés par l'art vénitien ne sont pas pour autant des orientalistes. Il faut donc tenter d'appréhender quelles représentations de l'Orient ils s'approprient afin d'établir un lien avec Venise. En effet, si Molinier fait de la Venise orientale l'apanage des voyageurs nourris d'images généralement répandues à travers la littérature, cette perception concerne en réalité autant des amateurs à la recherche de quelque rêverie, que des savants censés faire autorité dans une branche du savoir. Cette dichotomie existe parmi les hommes qui participent à la diffusion de la connaissance sur Venise et son art. Ces différentes approches ne sont toutefois pas strictement clivées. Le raisonnement structuré et déductif du savant, est repris par l'amateur afin de donner de la consistance à son propos. Mais l'inverse est également vrai : les lieux communs trouvés dans la littérature et dans l'imaginaire collectif, ont du mal à être extraits du discours, même le plus rigoureux. Ceci est plus que jamais présent lorsqu'il s'agit d'appréhender les relations entre Venise et l'Orient, du fait de tous les stéréotypes que cette notion véhicule. C'est donc dans une interaction de ces différents niveaux de discours que se situe l'explication de la peinture vénitienne par rapport à la référence orientale.

A. Le regard orientaliste

L'orientalisme peut être défini comme l'ensemble des études occidentales qui prennent l'Orient pour objet. Mais il s'agit d'un Orient créé par l'Occident selon l'expression d'Edward Saïd⁵⁸⁵. L'ouvrage de Saïd sur l'Orientalisme, montre cette pensée comme un ensemble de représentations (et non comme l'observation réelle d'un ou plusieurs phénomènes), structuré par un discours comprenant un vocabulaire et des thématiques spécifiques, étroitement rattachés à des idéologies avant tout occidentales.

L'orientalisme est fondé sur l'opposition de l'Orient et de l'Occident. L'Orient est alors conçu comme une forme « inférieure et refoulée »⁵⁸⁶ de l'Occident, c'est-à-dire comme l'expression d'une perversion des valeurs de la société occidentale. Cette corruption passe,

⁵⁸⁵. Saïd, 1980.

⁵⁸⁶. *Ibid.*, p. 16.

dès le moyen âge, par la négation des principes religieux, perçue dans un Mahomet jugé à travers le filtre d'un mode de pensée chrétien. Le vice ainsi projeté sur le « faux prophète », est étendu à tout l'Orient, notion vaste et floue, du fait de l'ignorance générale des contrées non européennes. Le XIXe siècle est celui de la systématisation du discours orientaliste, encouragée par les connaissances croissantes de régions autrefois peu ou pas étudiées et assujetties par des pays européens colonisateurs. Il s'agit de rendre cohérente la vision d'un objet considéré comme dominé d'un point de vue culturel et politique. Pour expliquer l'altérité orientale, un discours scientifique se substitue ainsi au discours biblique antérieurement invoqué. Des causes naturelles sont avancées, solidaires d'un raisonnement déductif. Ceci permet d'opérer des généralisations faisant figures de lois explicatives immuables sur l'Orient. La tendance à concevoir l'Orient comme un équivalent inversé de l'Occident se confirme et se cristallise avec le scientisme nouveau. L'Orient représente les passions, la jouissance, la démesure condamnées dans l'Europe chrétienne ou héritière des Lumières. L'art oriental devient ainsi une catégorie créée par l'Orientalisme, dans laquelle tout un ensemble de caractéristiques est justifié par des arguments essentialistes. Les premières explicitations de ce type font intervenir un raisonnement hérité de la théorie de Montesquieu sur le climat. Un exemple peut être trouvé dans *l'Encyclopédie Méthodique de l'Architecture* d'Antoine Quatremère de Quincy, publiée entre 1788 et 1825. Seul un article « Asiatique » y figure, mais le terme est considéré comme un synonyme d'« Oriental », puisque l'auteur précise qu'il souhaite « examiner ce qu'on appelle en général le goût Asiatique ou Oriental »⁵⁸⁷. Il affirme ensuite qu'il existe une chaîne de causalité partant du climat, passant par le peuple et aboutissant à l'art :

*Chaque peuple, comme l'on sait, imprime à tous les arts son esprit, ses mœurs & son caractère. Cette théorie [...] ne sauroit être démentie chez les peuples de l'Asie. [...] de toutes les causes qui tendent au développement des arts dans ce pays, celle du climat a eu le plus de force, & a toujours été la dominante sous les différens gouvernemens qui y ont existé.*⁵⁸⁸

Cette déduction n'est pas anodine chez le farouche défenseur des valeurs artistiques néoclassiques qu'est Quatremère de Quincy : il vient prouver la spécificité constitutive de l'art asiatique, qui nie selon lui les idéaux néoclassiques. Ainsi, les Orientaux se voient attribuer, du fait de la chaleur ardente dans laquelle ils sont supposés vivre, un « esprit de

⁵⁸⁷. Quatremère de Quincy, 1788, p. 147.

⁵⁸⁸. *Ibid.*, p. 148.

paresse » et un « amour du repos »⁵⁸⁹, qui représentent une corruption morale interdisant toute pratique artistique réfléchie :

*De cette espèce d'insouciance, naît en Asie cet abandon de l'âme à tout ce qui le flatte, & l'impossibilité de réprimer les licences & les excès de la pensée. De toutes les fatigues, la plus grande, peut-être, est celle de soumettre à l'examen de la raison les productions de l'imagination.*⁵⁹⁰

Les peuples d'Orient seraient incapables de réprimer leur désir de jouissance facile et se complairaient dans un art dont le raffinement visuel est à la hauteur de l'insignifiance idéale. Quatremère de Quincy relève une « manie pour les détails & les minuties d'ornement »⁵⁹¹ ainsi qu'une « recherche de broderies, de couleurs & de puérités de tout genre, dont l'art surcharge en Asie ses ouvrages, plus pour le plaisir des yeux que pour celui de l'esprit »⁵⁹². Mais l'intérêt du propos réside dans le fait que l'idée de l'absence de Raison implique un retournement de celle-ci, pour la transformer en une divagation incohérente :

*De là ces images pompeuses, ces assemblages bizarres d'idées les plus incohérentes, ces monstres, ces chimères de toute espèce qui sont devenues les allégories de leur culte, qui renaissent toujours sous le ciseau des sculpteurs & sous le pinceau des peintres, & partent de la même force que les métaphores & les figures exagérées des poètes. La partie imaginative est chez eux prédominante, & presque la seule des facultés morales qui agisse dans les ouvrages de l'art. On dirait que l'esprit de ce peuples est, dans un état de rêve perpétuel, & que semblable à un malade travaillé par des songes de toute espèce, dans lesquels il se complait, il se laisse bercer mollement dans un demi sommeil*⁵⁹³

Tout le vocabulaire qui sert à décrire le caractère déraisonnable de la création artistique orientale, appartient aux champs lexicaux de l'étrangeté et de la folie, ou plutôt, d'une étrangeté provoquée par la folie. Ces thèmes sont invariables dans la conception de l'art oriental, et donnent lieu au déploiement d'un langage évoquant l'irrationnel, la divagation, le rêve ou le fantastique. Ces qualités artistiques orientales sont condamnées, mais la

⁵⁸⁹. *Ibid.*, p. 148-149

⁵⁹⁰. *Ibid.*, p. 149.

⁵⁹¹. *Ibid.*, p. 151.

⁵⁹². *Ibid.*

⁵⁹³. *Ibid.*, p. 148.

transgression de l'interdit procure une satisfaction supplémentaire au lecteur occidental à la recherche de sensations exotiques. La position de Quatremère de Quincy est justifiée par l'idéologie néoclassique qu'il soutient jusqu'à sa mort, en 1849. Si au cours du siècle, cette doctrine se tempère, s'institutionnalise et se mêle à l'émergence de nouvelles conceptions artistiques, le rapport d'inversion entre art occidental et art oriental s'ancre dans les esprits via une rationalisation croissante du discours. Il semble pertinent de rappeler ici le rôle fondamental d'Ernest Renan au milieu du XIXe siècle⁵⁹⁴. Ses travaux portent sur un Orient défini comme sémitique – réduit aux religions hébraïque et musulmane. Néanmoins, Renan achève de donner sa légitimité à l'orientalisme en l'étudiant par le biais de l'autorité dont bénéficie la philologie. L'antagonisme entre Orient et Occident est entériné, comme l'écrit le savant en 1862 dans *De la part des peuples sémitiques dans l'histoire de la civilisation* :

*Le Musulman (l'esprit sémitique est surtout représenté de nos jours par l'Islam) et l'Européen sont en présence l'un de l'autre comme deux êtres d'une espèce différente, n'ayant rien de commun, dans la manière de penser ou de sentir.*⁵⁹⁵

La démonstration philologique nourrit et consacre ce qui était déjà formulé par Quatremère de Quincy, l'incapacité, pour les Orientaux, à raisonner et donc à créer un art autre que purement ornemental : « Tout le luxe européen, depuis l'antiquité jusqu'au XVIIe siècle, est venu de l'Orient. Je dis le luxe et non point l'art ; il y a l'infini de l'un à l'autre. »⁵⁹⁶ Il ressort de façon remarquable, à travers les discours de Quatremère de Quincy et de Renan, que les particularités artistiques orientales du luxe, de la déraison, voire de la folie, nécessairement liées à la création d'un art purement décoratif, sont identiques à celles qui participent à la définition de la peinture vénitienne. Qu'il s'agisse de Venise ou de l'Orient, les mêmes processus de discours sont utilisés, basés sur une déduction de l'art depuis des données sociales et naturelles. Faire de l'Orient et de son art un modèle pour Venise, va ainsi se révéler aisé.

Toutefois, si le discours orientaliste est systématisé au fil du temps, ceci n'empêche pas que la circonscription géographique de l'Orient reste nébuleuse. L'emploi du terme

⁵⁹⁴. Sur les différents textes qui mènent, au cours du XIXe siècle, à accorder un crédit scientifique à l'orientalisme, voir : Saïd, 1980, p. 139-181

⁵⁹⁵. Renan, 1862 (1948), p. 323.

⁵⁹⁶. *Ibid.*, p. 327.

« asiatique » laisse penser que Quatremère de Quincy englobe une géographie et une population larges, alors que Renan borne son étude aux peuples sémites. En revanche, un Britannique pense volontiers à l'Inde lorsque l'Orient est évoqué, en raison du statut colonial de ce pays. La mouvance ou l'indétermination des frontières demeure une constante au XIXe siècle, malgré les études orientalistes de plus en plus savantes, qui gagnent en crédibilité. L'article « Orient » du *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* Larousse, témoigne de ce phénomène :

On ne s'attend pas à ce que nous donnions ici les délimitations géographiques de ce pays indéterminé qu'on appelle l'Orient. Rien de plus vague, en effet, rien de plus mal défini que la contrée à laquelle on applique ce nom. [...] l'usage s'est introduit d'appliquer le nom d'Orient aux pays situés à l'est des contrées que nous habitons. [...] les orientalistes, d'une part, ayant étendu leurs études à l'Afrique tout entière et à l'Océanie, ont également étendu de ces deux côtés les limites de l'Orient ; et, d'autre part, le commerce méditerranéen, ayant appliqué le nom de Levant aux contrées les plus orientales que baigne notre mer intérieure, a renoncé à comprendre sous le nom d'Orient l'Égypte, la Turquie, l'Asie Mineure et la Perse elle-même.⁵⁹⁷

En fonction des orientalistes, les frontières de l'Orient subissent des variations qui laissent les non spécialistes dans l'incertitude et mènent à intégrer dans la notion d'Orient des identités pour le moins hétéroclites et parfois très singulières. En témoigne un article paru en 1843 dans le premier numéro de la *Revue de l'Orient. Bulletin de la société orientale*. Rédigé par le vice-président de la société orientale, A. Hugo, cet article s'intitule « Ce que nous entendons par Orient ». Cet auteur ne peut pas se voir reprocher de mal définir l'Orient, puisque l'objet de l'article est justement d'en donner une circonscription géographique précise. Mais la définition de l'Orient est si vaste, qu'elle ne fait que conforter le fait que la notion d'Orient désigne les réalités les plus diverses, puisque la Turquie, le Japon, l'Afrique centrale, la Nouvelle-Zélande, et Venise même (qui est une contrée des rives de l'Adriatique dominée par les Autrichiens) sont englobées dans la définition donnée par Hugo :

L'Orient, pour nous, n'est pas circonscrit dans cette limite idéale, où les géographes du siècle dernier comprenaient seulement les contrées dites du Levant, c'est-à-dire les possessions de l'empire turc situées sur le littoral de la Méditerranée. Il commence à la ligne que trace, d'un pôle à l'autre, le méridien de Paris, et s'étend, en remontant le cours du soleil, jusque

⁵⁹⁷. Larousse, 1866-1877, t. 11, p. 1463.

dans la mer pacifique, aux derniers groupes des îles de l'Océanie, au-delà desquelles on trouve l'Amérique, qui, pour nous, forme la région véritablement occidentale du globe.

Notre Orient comprend toutes les contrées européennes du bassin de la Méditerranée, qui sont en rapport avec les contrées africaines et asiatiques situées sur les bords de cette mer.

La Grèce et ses îles ;

La Turquie d'Europe et ses annexes, la Valachie, la Serbie, la Moldavie ;

Les possessions autrichiennes sur l'Adriatique ;

Les possessions anglaises, Malte et les îles Ioniennes ;

[...]

L'Algérie, qui, pour la France, a un intérêt particulier ;

L'Égypte, qui a vraiment une importance orientale ;

La Russie méridionale d'Europe, qui domine le bassin de la mer Noire et de la mer d'Azoff ;

L'Asie toute entière, du nord au sud, de la mer Glaciale à la mer des Indes, de la Méditerranée à la mer du Japon ;

Le Japon et son archipel ;

L'Arabie et la mer Rouge [...]

Le bassin du golfe Persique, où le jette l'Euphrate, autre route de l'Inde ;

L'Afrique orientale, centrale et méridionale, depuis le cap de Bonne-Espérance jusqu'au cap Gardafui, depuis le détroit de Bab-el-Mandeb jusqu'au port de Suez ;

Les îles de Madagascar, de Bourbon, et cette île Maurice que nous voudrions pouvoir encore appeler l'île de France ;

L'Océanie entière : les îles de la Sonde, Java, Bornéo, Sumatra, où sont les possessions hollandaises ; les îles Célèbes et Moluques ; les Philippines, que possèdent les Espagnols ; la nouvelle Guinée et les îles de la Papouasie ; l'immense Australie, [...]⁵⁹⁸ ; la terre de Van Diemen et la Nouvelle-Zélande [...].

⁵⁹⁸. Hugo, 1843, p. 6-7. Le terme en italique est de l'auteur.

Le passage d'un article du critique d'Ernest Chesneau, paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* lors de l'Exposition Universelle de 1878, révèle cette même multitude recouverte par la notion d'Orient, à la différence que les Chiliens sont considérés comme des Orientaux, alors que pour A. Hugo, l'Amérique est fondamentalement occidentale :

*Je ne m'alarme pas davantage de voir les jeunes gens de Tokio (sic) adopter à Paris les usages parisiens. Ne savons-nous pas que rentrés chez eux tous les étrangers, tous ces Turcs, ces Égyptiens, ces Persans, ces Chiliens, qui ont vécu pendant des années de la vie du boulevard en « boulevardiers » consommés, déposent aussitôt, avec la poussière du chemin, au seuil de leur patrie, les mœurs faciles de l'Occident pour rentrer dans les mœurs de leur race. L'empreinte du sceau originel est indélébile, l'Orient indestructible.*⁵⁹⁹

Pour étayer son propos, Chesneau use des arguments traditionnels liés aux mœurs et à la race. Il faut néanmoins remarquer que le recours à un tel mode d'explication permet de considérer comme Orientaux, d'une manière indifférenciée, des Persans et des Chiliens. Ce type de méprise est révélateur de la pensée orientaliste telle qu'elle peut être répandue auprès d'un public plus large. De plus, il est à noter que le terme « Persan » peut prêter à confusion, désignant la population correspondant au territoire de l'actuel Iran, depuis la plus haute antiquité. Chesneau pense ici à ses contemporains persans, mais le fait qu'il parle d'*une seule* race pour désigner les Orientaux dans leur variété, est significatif de la conviction que la race précède la culture et l'histoire. En effet l'Orient est considéré comme n'ayant pas d'histoire, ou plus précisément comme n'ayant pas connu le progrès de la civilisation occidentale. Cette théorie est exposée dans le *Grand dictionnaire Larousse*, principalement pour « ces nations musulmanes qui, après un passé glorieux, sont tombées dans une voie de décadence qu'on pourrait croire irrémédiable [...] [et qui] sont des sociétés vieilles, réfractaires au mouvement moderne »⁶⁰⁰. Renan lui-même, use du présupposé que l'Orient stagne dans un niveau d'évolution ancien lorsqu'il étudie le « vieil esprit sémitique »⁶⁰¹. Ainsi, l'identité orientale préexiste à toute pluralité géographique, culturelle ou historique.

⁵⁹⁹. Chesneau, 1878, p. 850. Citation faite dans la thèse de Rémi Labrusse, *Esthétique décorative et expérience critique. Matisse, Byzance et la notion d'Orient* : Labrusse, 1996, p. 33.

⁶⁰⁰. Larousse, 1866-1877, t. 11, p. 1463. L'auteur de l'article, qui généralise cette immobilité orientale, en exclut toutefois le Japon, qui, selon lui, vient récemment d'entrer dans le progrès.

⁶⁰¹. Renan, 1862 (1948), p. 326.

La concordance entre les thèmes associés à l'art oriental et ceux associés à la peinture vénitienne, est manifeste. Elle répond à des modes de démonstrations similaires. Le lien d'une forme artistique à l'autre est rapidement établi, et irrigue opportunément les travaux sur l'art vénitien : l'Orient et son art sont considérés comme étant aux sources de la création vénitienne. Mais il s'agit pour les historiens de l'art de s'arranger avec le double aspect de l'orientalisme : d'un côté son existence en tant que raisonnement rigoureux, de l'autre son indétermination géographique doublée d'une indifférenciation historique. Or, les savants qui se penchent sur Venise sont en quête d'un discours sérieux sans pour autant être spécialistes de l'Orient. Ils profitent donc de la solidité attribuée aux travaux d'un Renan, contemporains des expressions les plus notables du tour scientifique que prennent les écrits d'histoire de l'art dans les années 1860. Ce type de texte sert pour les connaissances qu'il apporte, mais sert également de modèle explicatif pour l'école vénitienne. Cependant, les historiens de l'art jouent aussi de la définition approximative de l'Orient, se référant ainsi à des sources orientales diverses, pour expliquer doctement la peinture de Venise.

B. L'art byzantin comme art oriental

Selon l'expression d'Émile Molinier citée plus haut, Venise est « un avant-goût [...] des cités du Levant »⁶⁰². De quelle nature est cet avant-goût ? Est-il culturel et/ou artistique ? Les descriptions de l'Orient donnent lieu à une caractérisation des mœurs et de l'art, tous deux très proches de la définition des mœurs et de l'art vénitiens. Suivant l'idée de la dépendance de l'art vis-à-vis du milieu socio-culturel, les correspondances d'ordre moral entre Venise et l'Orient peuvent être à l'origine de correspondances d'ordre artistique. Il convient encore de se demander de quelles « cités du Levant » parle Molinier. Le flou que comporte l'expression est une porte ouverte aux interprétations les plus diverses. Les auteurs de l'histoire de l'art vénitien invoquent tantôt quelque coutume, tantôt quelque pratique artistique originale par rapport à l'Occident, mais usant de l'image vulgarisée de l'Orient, ils ne cherchent nullement à le définir préalablement. L'Orient musulman se trouve être la référence première, mais elle est loin d'être la seule : aux évocations plus ou moins précises de l'influence de l'Empire Ottoman, se mêlent celles de l'Inde et de la Chine, parfois dans des associations étonnantes

⁶⁰². Molinier, 1888 a, p. 15.

qui confirment l'indifférenciation entre des réalités culturelles distinctes que la notion d'Orient dissimule. Au sein de cet Orient pluriel se pose – en raison de ses nombreux contacts avec Venise – la question de la place de l'Empire byzantin, issu de l'Empire Romain antique, mais occupant une zone géographique traditionnellement comprise dans l'Orient.

Les historiens de l'art, dans la seconde moitié du XIXe siècle et principalement dans les années 1880 à 1900, citent l'exemple byzantin comme évidemment oriental, et de ce fait, le mêlent facilement au modèle musulman. Ainsi, Émile Molinier, dans un ouvrage sur les musées de Venise paru en 1889, cède à la tentation orientale qu'il mettait pourtant en cause un an auparavant, en plaçant ensemble « l'Orient musulman et byzantin »⁶⁰³. Ce genre d'équivalence n'est pas une évidence *a priori*. Dans la tradition des études historiques au XIXe siècle, la question byzantine se situe entre l'idée d'une filiation vis-à-vis de l'antiquité gréco-romaine (soit sous la forme d'une survivance de la civilisation, soit sous la forme d'une décadence), et un intérêt pour le Moyen Âge (en lien avec la redécouverte des esthétiques médiévales impulsée par les romantiques)⁶⁰⁴. Mais une mutation du point de vue sur Byzance et son art, va mener à fondre cet objet d'étude dans un orientalisme plus général. Cette transformation est analysée par Rémi Labrusse, dans sa thèse : *Esthétique décorative et expérience critique. Matisse, Byzance et la notion d'Orient*. Il y explique comment la nouvelle représentation orientaliste de l'art byzantin se met en place entre l'extrême fin du XIXe siècle et les premières décennies du XXe siècle, et comment elle trouve une signification particulière dans les débats sur le statut des arts décoratifs et dans celui sur l'influence de l'Orient sur les arts européens. Labrusse signale le rôle fondamental joué par deux historiens de l'art autrichiens, Josef Strzygowski et Aloïs Riegl, dans l'annexion de la byzantinologie à l'orientalisme. Strzygowski fait débat à partir des années 1890, en niant l'art byzantin comme continuation de l'antiquité classique, pour le présenter comme le résultat d'influences orientales caucasiennes, sassanides, égyptiennes et syriennes⁶⁰⁵. Riegl, quant à lui, refuse l'influence. Il développe l'idée d'une évolution autonome de l'art, le *Kunstwollen*, qui peut être traduit comme « vouloir artistique » qui dépasse l'intentionnalité des artistes. Dans son ouvrage *Stilfragen* (Questions de style) qu'il publie en 1893, Riegl explique

⁶⁰³. Molinier, 1889 b, p. 10.

⁶⁰⁴. Ceci est expliqué dans la thèse de Rémi Labrusse : Labrusse, 1996, p. 40.

⁶⁰⁵. *Ibid.*, p. 50-51.

comment une tendance intrinsèque à l'art lui-même, tendance à l'abstraction, a fait progresser le rinceau d'acanthé tel qu'il figure dans l'art grec antique, vers une abstraction de plus en plus prononcée, qui, passant par le rinceau décoratif byzantin, aboutit au décor d'arabesque « sarrasin »⁶⁰⁶. Pour Strzygowski, le lien entre art byzantin et art oriental est à situer dans une rupture avec l'art antique, alors que pour Riegl, ce même lien est le fait d'une continuité avec l'art gréco-romain. Malgré la différence de conception des deux hommes, le rattachement entre Byzance et l'Orient est fait, et ne laisse pas les byzantinistes européens indifférents.

En France, l'impact des théories de Strzygowski est tout à fait remarquable – plus que celui de la thèse de Riegl, moins lu, mais pas ignoré pour autant⁶⁰⁷. Rémi Labrusse signale Charles Diehl comme le principal représentant de la byzantinologie universitaire en France. Diehl enseigne l'histoire byzantine à la faculté de lettres de Paris à partir de 1899, avant d'être nommé en 1907 à la chaire d'histoire byzantine de la Sorbonne. Labrusse explique comment Diehl intègre l'image orientaliste de Byzance dans son discours, alors qu'il portait au départ un regard antiquisant sur son objet d'étude. Sans approuver le caractère absolu des théories de Strzygowski, il ne peut les omettre⁶⁰⁸. Dans ses publications sur l'art byzantin dans les années 1910, Diehl montre qu'il a intégré les travaux de son collègue autrichien. Ainsi, dans le *Manuel d'art byzantin* paru en 1910, tout en déclarant que la connaissance des influences artistiques orientales ne peut être appréhendée de façon complète⁶⁰⁹, Diehl reconnaît que celles-ci sont néanmoins déterminantes dans la formation de l'art byzantin. Or, lorsqu'il décrit les caractéristiques orientales qui ont été transmises aux Byzantins, c'est le goût pour la richesse, la polychromie des matériaux, pour le luxe de la décoration, qui est invoqué :

Dans la décoration, Constantinople dut à l'Orient le goût de la polychromie. C'est de là que lui vinrent, importés par les étoffes persanes, un certain nombre de motifs ornementaux ; c'est de là que lui vinrent les procédés du relief méplat, substituant aux effets de forme les effets de couleur. Mais ce qui caractérise l'art byzantin, c'est que le goût de la décoration polychrome

⁶⁰⁶. Sur la théorie de Riegl : *Ibid.*, p. 59-69.

⁶⁰⁷. *Ibid.* p. 59-60.

⁶⁰⁸. *Ibid.*, p. 52-53.

⁶⁰⁹. Diehl, 1910, p. 118.

s'y développa avec une particulière ampleur, au point de devenir une des règles fondamentales de cet art.⁶¹⁰

Charles Diehl fait de la fonction décorative la qualité essentielle de l'art byzantin. Celui-ci devient un modèle d'art ornemental, ceci grâce à son intégration dans l'art oriental, lui-même considéré comme purement décoratif. L'absence d'histoire attribuée à l'Orient permet aussi de comprendre pourquoi l'art byzantin peut être assimilé à l'art oriental, puisque celui-ci réunit déjà des formes aussi éloignées historiquement et culturellement que le décor sassanide et le décor musulman. L'art byzantin, considéré comme oriental et décoratif – bien que contrairement à l'art islamique, il n'est pas aniconique –, prend une signification toute particulière au sein d'une époque où la question des arts primitifs et exotiques est au cœur des préoccupations artistiques les plus contemporaines, et où les débats sur la place des arts dits mineurs sont abondants. Le succès ainsi compris de l'art byzantin/oriental, se révèle alors adéquat pour servir la justification de l'art vénitien comme coloriste et décoratif, et donner une raison artistique à la relation Byzance/Venise. Cette dernière est donc librement incluse dans le système plus global d'une irrigation culturelle et artistique de Venise par l'Orient.

Rémi Labrusse date précisément le début de la byzantinologie orientaliste dans les années 1890, lorsque Strzygowski publie ses premiers travaux sur le sujet⁶¹¹, et n'en voit les effets en France qu'après 1900. Il affirme que :

*Au départ, rien a priori ne prédispose à le rapprocher du mouvement orientalisant lié à l'expansion coloniale et marqué, on l'a vu, par le double qualificatif de primitivisme et d'habileté décorative. [...] Ceux qui s'attachent, à partir du milieu du siècle, à réévaluer la civilisation byzantine, contre le mépris dans lequel elle était habituellement revue par l'archéologie classique, notamment depuis le XVIIIe siècle, y recherchent plus volontiers les traces de la Grèce classique et les prémices du style roman que des accents « orientaux ».*⁶¹²

⁶¹⁰. *Ibid.*, 1910, p. 124. Les italiques sont de l'auteur. Cette citation se trouve également dans l'étude de Rémi Labrusse : Labrusse, 1996, p. 55.

⁶¹¹. Les références des travaux importants de Strzygowski sur l'influence orientale sur la création artistique byzantine, sont citées par Rémi Labrusse : Josef Strzygowski, « Die byzantinische Kunst », *Byzantinische Zeitschrift*, 1892, p. 61-73 (Labrusse, 1996, note 61, p. 45), et Josef Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901 (*Ibid.*, p. 47).

⁶¹². *Ibid.*, p. 38-39.

Cette assertion peut cependant être nuancée. Des exemples de considération de la culture et de l'art byzantins comme orientaux, existent avant que la théorie soit pleinement développée autour de 1900. En 1883, un autre important byzantiniste français, Charles Bayet, membre de l'École d'Athènes et professeur d'histoire du Moyen Âge à l'université de Lille, précède Charles Diehl dans l'idée que l'art oriental a contribué à la formation de l'art byzantin :

*Parmi ses possessions les plus belles, l'empire d'Orient comptait alors les riches provinces de la Syrie [...]. Par sa position même, Constantinople se rattachait à ces pays ; une grande partie de la population en était originaire ; les mœurs, les arts devaient s'en ressentir. En outre, elle était sans cesse en relations commerciales ou politiques avec les plus puissantes monarchies de l'Orient, et surtout avec la Perse. [...] C'est là surtout que les artistes byzantins ont puisé ce goût de richesse et de luxe qui apparaît dans toutes leurs œuvres ; de là leur vint aussi la tendance à rendre d'une manière conventionnelle tous les détails de l'ornement. [...] On retrouve chez eux ces entrelacs compliqués, ces fleurs bizarres, ces animaux fantastiques si fréquents sur les monuments de l'Inde ou de la Perse.*⁶¹³

Les contacts avec l'Orient, favorisés par la position géographique de l'empire, permettent de présenter logiquement l'art byzantin comme décoratif. Et comme pour valider davantage cette idée, Bayet minimise, dans les pages qui suivent les conséquences habituellement jugées néfastes de l'iconoclasme sur l'art : il s'agit selon lui du passage à un nouveau mode de création artistique, qui adopte des solutions différentes du mimétisme des époques précédentes. Il est à noter que le luxe oriental ne constitue pas le seul apport. Une tendance à la divagation est également remarquée, de même que lorsqu'il s'agit de décrire la peinture vénitienne. Ce texte de Charles Bayet montre que même avant les travaux de Strzygowski, des liens artistiques entre Byzance et l'Orient ont pu être envisagés en France. Cet avis est consolidé par la lecture de textes très antérieurs. Ainsi peut être cité l'*Histoire de l'art par les monumens* de Seroux d'Agincourt, ouvrage posthume paru en 1823. Cette publication est consacrée à l'art médiéval, jusque-là négligé. Le lecteur peut donc découvrir, dans le chapitre sur « L'Empire d'Orient, depuis sa séparation de l'Empire d'Occident au IV^e siècle jusqu'à la fin du VIII^e », qu'une des causes de la décadence de l'empire byzantin est à chercher dans :

ce luxe oriental qui, du trône environné d'un éclat excessif, se répandit dans toutes les classes de citoyens, corrompit leurs mœurs, changea leur esprit, et les éloigna de toute occupation libérale.

⁶¹³. Bayet, 1883, p. 103-104.

*C'est à l'influence de cette dernière cause, réunie à celle des précédentes [attaques des Orientaux et conflits religieux internes à l'empire notamment], qu'il faut particulièrement rapporter la dégénération que les arts éprouvèrent dans ces contrées ; dégénération que je qualifierai de décadence orientale.*⁶¹⁴

L'argument est le même que celui de Bayet ou de Diehl, à la différence qu'en tant qu'homme du XVIII^e siècle, Seroux d'Agincourt juge plus ouvertement l'art byzantin péjorativement, à une époque où l'idéologie classique y voit une déliquescence ultérieure à l'art antique. La nouveauté ici, réside dans le fait que cette décadence n'est plus perçue comme directement issue de l'art gréco-romain, mais comme importée – en partie du moins – par les Orientaux, dont la soif de magnificence révèle l'incapacité à parvenir au « grand art ». Il existe donc un précédent aux hypothèses de Strzygowski. Seulement, il semble que la théorie ait attendu les travaux de celui-ci pour se diffuser et faire autorité.

Des exemples anciens de la conception orientaliste de Byzance existent. L'intuition d'un art byzantin impliquant une part d'Orient à l'origine de son luxe ostentatoire (jugé avec plus ou moins de sévérité en fonction de l'époque), n'échappe pas aux historiens et autres écrivains travaillant sur l'art vénitien. En effet, la conception orientaliste de l'art byzantin permet d'étendre le champ des références orientales et de leur donner une unité géographique dans le temps, augmentant encore l'efficacité du recours à l'Orient lorsqu'il s'agit de peinture vénitienne. Une telle conception, dans la mesure où elle permet de placer la peinture vénitienne comme l'héritière de l'Orient et de l'Orient byzantin, vient à l'encontre de l'opinion selon laquelle l'école vénitienne a pu développer sa spécificité après avoir opéré une rupture avec l'exemple byzantin. Continuité ou rupture, les deux discours sur la peinture vénitienne coexistent. Le premier est basé sur une compréhension médiévale de l'art byzantin, art de convention dont les Vénitiens doivent s'extraire pour s'exprimer librement. Le second est autorisé par le fait que les relations politiques, commerciales et culturelles entre Venise et Byzance sont restées ininterrompues jusqu'à la prise de Constantinople en 1453, entraînant inévitablement des échanges artistiques. Il s'agit donc d'étudier par quels moyens l'Orient intervient dans le discours comme une justification de l'art de Venise, sachant que la référence byzantine/orientale peut y occuper une place légitime.

⁶¹⁴. Seroux d'Agincourt, 1823, t. 1, p. 48-49.

C. Métaphores orientales

Le rapprochement entre Venise et l'Orient connaît plusieurs approches : il peut être seulement évoqué, ou bien expliqué plus en détails. La première manière, si elle suggère bien plus qu'elle ne cherche à prouver le rôle de l'Orient, n'est pas moins efficace pour le lecteur, car les auteurs traitent des images ressassées dans l'imaginaire collectif.

Le discours est construit sur des rapports d'analogie entre Venise et l'Orient. Le plus souvent, c'est l'Orient islamique qui est invoqué. Toutefois, aucun indice ne permet de situer la référence au Maghreb, en Asie Mineure ou en Asie Centrale. Ce n'est pas la vraisemblance ou la précision de la source nommée qui compte, mais le pouvoir suggestif de l'image de l'Orient qui est choisie. Ce procédé d'écriture se trouve autant chez des amateurs que chez des savants reconnus. Tous utilisent des métaphores, des comparaisons et des vocabulaires faisant appel aux poncifs les plus communs sur l'Orient. La magnificence et la richesse censées caractériser l'Orient sont souvent utiles pour qualifier Venise : John Coindet déclare dans son ouvrage de 1849, que Venise est une « ville de commerce, de luxe oriental et de plaisir »⁶¹⁵. Plus tard, en 1907, la même idée reparaît dans un ouvrage sur Canaletto, sous la plume d'Octave Uzanne qui identifie Venise à une princesse orientale, en raison même de la richesse visuelle qu'offre la ville : « la douce et accueillante cité indolemment couchée dans le rayonnement solaire, – telle une princesse d'Orient, – sur les rives de la glauque lagune, dont les eaux frémissantes mirent ses inoubliables parures de marbre, de mosaïque et d'or. »⁶¹⁶ Le même auteur parle plus loin de « la beauté nacrée de l'orient (sic) charmeur de la perle de l'Adriatique. »⁶¹⁷ L'Orient devient une composante de la ville lagunaire, servant à en signifier la magnificence. Mais si le propos demeure général ici, souvent, la métaphore ou la comparaison orientales se cristallisent autour de thèmes précis, autant de paradigmes qui soutiennent la représentation occidentale de l'Orient. C'est ainsi qu'Hippolyte Taine compare la basilique Saint Marc à une mosquée – « étrange et mystérieux sanctuaire, sorte de mosquée chrétienne »⁶¹⁸ – et justifie cette vision en décrivant l'édifice pour son aspect pittoresque, pour

⁶¹⁵. Coindet, 1849, t. 2, p. 74.

⁶¹⁶. Uzanne, 1907, p. 7.

⁶¹⁷. *Ibid.*, p. 12.

⁶¹⁸. Taine, 1866 (1990), p. 13.

l'irrégularité de ses formes, en rupture avec la rationalité censée distinguer les constructions occidentales, tant gothiques que classiques : « on aperçoit Saint-Marc, son étrange végétation orientale, ses bulbes, ses épines, sa filigrane de statue, les creux noircissant de ses porches, sous le tremblement de deux ou trois lampes perdues. »⁶¹⁹ Mais les deux images les plus fréquemment choisies sont celles du harem et des *Mille et une nuits*, qui permettent de caractériser indifféremment la peinture ou l'architecture. Arsène Houssaye, alors administrateur de la Comédie Française, livre ainsi dans son *Voyage à Venise* de 1849, l'impression qu'il a ressentie à la vue de tableaux de Giorgione, Bellini, Titien, Véronèse et Tintoret, réunis dans un palais (dont le nom n'est pas dévoilé) : « Le dirai-je ? je crus vaguement d'abord entrer dans un harem »⁶²⁰. La métaphore se retrouve chez Charles Yriarte lorsqu'il s'agit de spécifier un aspect du mode de vie des Vénitiens – ou plutôt des Vénitienes : « la vie des femmes d'alors était, à vrai dire, la vie du harem, où plutôt celle du gynécée, avec la différence des temps, des mœurs, de la religion. »⁶²¹ Yriarte confond une coutume musulmane et une coutume grecque antique. Il paraît toutefois probable que cette dernière fasse plus référence à la culture byzantine qu'à l'antiquité classique, puisque, comme cela a été examiné, la connaissance de la civilisation byzantine est à cette époque rattachée aux études antiquisantes, mais elle est liée pour certains à l'idée d'Orient. L'évocation de la gynécée antique pour désigner sa survivance dans l'empire Byzantin, sans que celui-ci soit uniquement perçu comme l'héritier de l'Antiquité mais aussi comme lié à l'Orient, ne semble donc pas impossible. Cet entre-deux dans lequel se situe la civilisation byzantine, facilite l'explication des liens de Venise avec l'Asie Mineure, dispensant de distinguer Orient byzantin et Orient musulman. Dans tous les cas, la nuance apportée par Charles Yriarte sur l'époque et la religion, n'efface pas toute la charge de sensualité que contient la représentation du harem. Mais plus nombreuses encore sont les évocations du conte des *Mille et une nuits*, qui peuvent être générales comme lorsque dans son récit de voyage à Venise de 1857, Charles Blanc s'exclame devant la place Saint Marc de nuit : « Voici la place Saint-Marc... et au clair

⁶¹⁹. *Ibid.*, p. 29.

⁶²⁰. Houssaye, 1849, p. 49-50. Arsène Houssaye (1814-1896) est surtout célèbre pour avoir fait partie de la Bohème du Doyenné dans les années 1830, ainsi que pour avoir été propriétaire et rédacteur en chef de *L'Artiste* entre de 1843 à 1849, puis de 1859 à 1880. Ses études sur l'art sont consacrées principalement à la peinture du XVIII^e siècle et à la peinture hollandaise et flamande. Arsène Houssaye ne néglige pas de documenter ses travaux, mais son approche de l'histoire de l'art fait prévaloir à a pure érudition une connaissance des œuvres acquise au cours de ses voyages. Sur Arsène Houssaye, voir : Laurent Houssais, «Arsène Houssaye», notice du *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site internet de l'INHA.

⁶²¹. Yriarte, 1874, p. 52.

de lune ! C'est une véritable féerie, un conte arabe »⁶²², ou quand Philippe Monnier, dans *Venise au XVIIIe siècle* en 1908, évoque des fêtes « qui se rappellent des Mille et une Nuits »⁶²³. Encore, Corrado Ricci, directeur général des antiquités et des beaux-arts à Rome, assimile en 1911 l'imagination des Vénitiens à celle de conteurs orientaux : « Tout ce que la fantaisie débordante d'un poète des *Mille et une Nuits* peut inventer pour surprendre les imaginations comme en un songe divin, ce peuple de marins et de soldats l'avait réalisé. »⁶²⁴ Certains ont recours aux personnages célèbres du conte. Coindet décrit le Palais des Doges : « Le palais des Doges, à Venise, qui éveille tant de souvenirs historiques, glorieux ou déplorable, héroïques ou atroces ; dont l'aspect est étrange, riant ou fantastique comme le palais d'Aladin »⁶²⁵. Henry Caro-Delvaille, dans un ouvrage sur Titien de 1913, fait appel à Sindbad pour rendre les *Noces de Cana* (**illustration 40**) de Véronèse : « Les *Noces de Cana* deviennent la fantaisie mirifique d'un Sindbad le marin offrant un festin aux patriciens de Venise. »⁶²⁶ Les références à Aladin ou à Sindbad ne sont nullement plus précises que les évocations généralistes du « conte arabe » de Charles Blanc ou des « *Mille et une Nuits* » de Corrado Ricci : ces personnages ne sont pas cités pour un épisode précis de leur histoire, mais juste pour que le lecteur se figure le palais ou le tableau décrits. Mais il est encore important de relever que les analogies établies entre Venise et l'Orient sont basées sur l'irrationnel, le fabuleux. Les champs lexicaux sur lesquels sont déjà bâties les représentations inverses au goût classique occidental de Venise et de son art, sont ceux qui rappellent aussi l'Orient et permettent donc de filer la métaphore orientale. Ce vocabulaire peut faire allusion à une imagination débridée pouvant mener au rêve, ainsi qu'à un merveilleux parfois chargé d'inquiétude. Le harem ou les *Mille et une nuits* ne correspondent pas à une réalité importée à Venise, mais constituent des emblèmes appelant un Orient d'autant plus attirant qu'il est sensuel, cruel, fabuleux, et rendant la démonstration d'autant plus convaincante qu'il est mis en relief par tout un vocabulaire commun avec celui qui permet de définir Venise.

⁶²². Blanc, 1857, p. 114.

⁶²³. Monnier, 1908, p. 13.

⁶²⁴. Ricci, 1911, p. 63.

⁶²⁵. Coindet, 1849, t. 2, p. 92.

⁶²⁶. Caro-Delvaille, 1913, p. 109.

La référence orientale rêvée est aussi brouillée par certains écrivains, qui diversifient les pays d'Orient, les mêlent les uns aux autres sans distinction, renvoyant à un Orient aussi vaste et riche qu'il est mal connu. Cette confusion permet de confirmer l'assimilation de l'art byzantin à l'art oriental comme source d'inspiration pour Venise, et ce, dès le milieu du XIXe siècle. En la matière, Théophile Gautier fait œuvre de virtuose, osant établir des équivalences pour le moins surprenantes. Ainsi s'exprime-t-il à propos des mosaïques représentant la vie de saint Jean-Baptiste à la basilique Saint Marc :

*Sur les murailles se déroule l'histoire de saint Jean-Baptiste. On y voit l'ange annonçant à Zacharie la naissance du Précurseur, sa vie au désert sous une peau de bête sauvagement hérissée, le baptême de Jésus-Christ dans le Jourdain, mosaïque plutôt hindoue que byzantine, plutôt caraïbe qu'hindoue, tant ce corps maigre et ces eaux figurées par des lanières bleues et blanches ont un aspect baroque*⁶²⁷

Gautier réunit tout ce qui s'éloigne de l'art classique dans une même phrase, associant l'Orient byzantin à l'Orientalisme par l'exemple hindou, mais aussi au primitivisme avec l'art caraïbe, et enfin à l'art baroque. Mais cette conception n'a rien d'incongru au XIXe siècle, si l'on se rappelle la définition de l'Orient que donne A. Hugo en 1843 dans la *Revue de l'Orient. Bulletin de la société orientale*, ou encore les phrases d'Ernest Chesneau relatives aux Orientaux présents à l'Exposition Universelle de 1878⁶²⁸. Le procédé se retrouve chez Charles Blanc, lorsqu'il tente de qualifier la basilique Saint Marc, étourdi par l'absence de références familières : « On ne sait pas bien si on est à Constantinople ou à Moscou, en Espagne ou à Venise, si on se trouve dans un temple ou dans une mosquée, si c'est l'évangile qu'on va lire ou le Coran. »⁶²⁹ Caro-Delvaile, qui fait déjà un rapprochement entre les *Noces de Cana* de Véronèse et les *Mille et une nuits*, poursuit sa suggestion d'un Orient incertain mais pas moins évocateur pour autant, en percevant dans la peinture de Tintoret, une importation de la bizarrerie exotique de l'art indien :

Tintoret hérite de la volupté, du mouvement, de presque tous les dons du maître qu'il exaltera, inquiet, dans un mysticisme trouble et matériel où les forces de la nature semblent

⁶²⁷. Gautier, 1852 (1855), p. 146.

⁶²⁸. Voir ci-dessus, le A. sur « Le regard orientaliste ».

⁶²⁹. Blanc, 1857, p. 136.

*fermenter. Venise, porte de l'Orient, va répandre sur le christianisme les germes mystiques de l'Inde transportés des vases pestilentiels du Gange dans les vases fiévreuses des lagunes.*⁶³⁰

L'auteur se base ici sur la déraison censée fonder l'art oriental de façon générale, pour en faire l'origine de la folie dont les œuvres de Tintoret témoigneraient. L'art byzantin ou encore indien, sont intégrés de manière naturelle dans l'Orient, dans la mesure où il n'y a pas nécessité pour les auteurs d'expliquer cette démarche. Ce qui compte ici n'est pas la ressemblance avec les différentes formes d'art plus ou moins exotiques citées, mais leur singularité vis à vis des références occidentales, propres à signifier l'originalité artistique vénitienne. Gautier réitère ce type de raisonnement plus loin dans le même ouvrage, mais au lieu de s'attacher à la Venise ancienne, sa curiosité le pousse à décrire le pont du chemin de fer qui rattache Venise à la terre ferme :

*Le viaduc du chemin de fer, gigantesque ouvrage qui rejoint Venise à la terre ferme et que nous découvrirons de loin sur la droite, offrait un singulier effet de mirage. Ses nombreuses arcades, répétées par l'eau bleue et calme, avec l'exactitude de la glace la plus pure, formaient des cercles parfaits et ressemblaient à ces bizarres portes chinoises entièrement rondes, qu'on voit sur les paravents ; en sorte que la fantaisie architecturale de Pékin paraissait avoir bâti cette chimérique avenue pour la ville des doges*⁶³¹

La Chine constitue un nouveau modèle. Le terme « mirage », s'il a la signification générique d'une illusion d'optique trompeuse, rappelle les effets du soleil dans les déserts, et remémore aussi l'Orient. Le nom « mirage » et l'adjectif « chimérique », se rapportent une fois encore au thème du fantastique inséparable de la notion d'Orient et de la représentation de Venise. Leur pouvoir suggestif suffit à resituer la référence chinoise dans un ensemble oriental global. Mais ce qui est également notable dans ces lignes de Gautier, c'est que l'exemple oriental n'appartient plus uniquement au passé : il sert à désigner le pont de chemin de fer récemment édifié. Une telle remarque est intéressante, parce qu'elle peut laisser entendre que les parentés entre Venise et l'Orient sont intemporelles et que les Vénitiens acceptent inéluctablement les formes orientales qui leur parviennent, même en dehors de leurs relations effectives et historiques avec l'empire byzantin ou ottoman.

⁶³⁰. Caro-Delvaile, 1913, p. 109.

⁶³¹. Gautier, 1852 (1855), p. 260.

Arsène Houssaye parle de harem. Théophile Gautier rapproche art hindou et caraïbe. Cette confusion de vocabulaire peut être comprise par le fait que ces deux écrivains sont issus de la bohème romantique, où la faveur faite à l'imagination côtoie l'intérêt pour l'exotisme. Cependant, les poncifs ne sont pas moins présents dans les écrits de savants reconnus pour leur sérieux, que ce soit Coindet, Blanc, Taine ou Ricci. Ces hommes qui, par leurs fonctions, participent au mouvement de légitimation de l'histoire de l'art à l'échelle de la France, voire à une échelle plus large pour Corrado Ricci – directeur des antiquités et des beaux-arts à Rome –, n'échappent pas aux lieux communs que sont la divagation que révèle l'art oriental, la sensualité des harems, les *Mille et une Nuits*, qui occupent l'imagination des littérateurs depuis plusieurs décennies, voire plusieurs siècles, mais qui, par un processus de répétition, ont acquis une évidence inébranlable pour qui se représente l'Orient. Suggéré par des comparaisons et des métaphores ainsi que par la mise en œuvre de champs sémantiques spécifiques, cet Orient constitue un prôt à penser qui irrigue la description de Venise et la rend plus attrayante. Les dispositions morales et artistiques orientales mises en valeur par les métaphores utilisées par les historiens de l'art, peuvent alors être acceptées comme à l'origine des dispositions mêmes qui définissent la peinture vénitienne en dehors des canons artistiques occidentaux. En effet, les auteurs ne s'arrêtent pas aux diverses associations évocatrices. Ils doublent leur propos d'analyses censées s'appuyer sur des faits réels, en appliquant les déterminismes scientistes qui ne permettent plus d'envisager Venise en dehors d'une relation de dépendance vis à vis de l'Orient. La prédisposition des Vénitiens à s'inspirer de l'Orient est sous-jacente dans le passage que Gautier consacre au pont de chemin de fer. L'argument scientiste va permettre de l'expliquer, jusqu'à la rendre naturelle.

D. L'art oriental comme source d'inspiration

Il s'agit d'attester que les Vénitiens dépendent de l'Orient dans leurs pratiques artistiques. Ceci passe par plusieurs niveaux de démonstration, qui mettent en cause tout d'abord les leçons que les Vénitiens peuvent tirer de l'observation des Orientaux, nombreux à faire escale dans la ville lagunaire. Cette explication simple, est peut-être la plus évidente, sachant que Venise est une ville commerçante et cosmopolite. Elle consiste à affirmer que les Vénitiens puisent leur couleur légendaire dans l'examen des hommes, des objets et des costumes orientaux qu'ils admirent quotidiennement. L'inspiration peut être directe, les peintres reproduisant tout simplement les personnages qu'ils ont sous les yeux. C'est cette pratique que relève Landon dans ses *Annales du Musée Royal* de 1823-1835. Il s'exprime à

propos de la *Fuite en Égypte* (**illustration 17**) de Carlo Saraceni⁶³², mais précise que ce peintre s'inscrit dans une tradition vénitienne qui dépasse son propre travail :

*Fidèle au goût de l'École vénitienne, il se plaisait à vêtir ses personnages de riches étoffes, et dans le costume oriental. Il eut encore la singulière habitude d'introduire dans ses compositions des figures d'hommes replets, des eunuques et des têtes chauves.*⁶³³

Cette forme d'observation évolue quelque peu au cours du XIXe siècle. L'idée du spectacle offert par les marchands orientaux demeure, mais se développe aussi celle que les peintres, loin de s'en tenir à copier mimétiquement leur environnement, y trouvent une riche source de valeurs plastiques. Ainsi s'exprime Charles Blanc dans l'introduction de son *École Vénitienne* :

*Quoi qu'il en soit, d'autres causes ont dû contribuer à la prédominance de la couleur et de l'effet dans la peinture vénitienne, et d'abord le continuel spectacle des Orientaux qui remplissaient la place Saint-Marc, la Piazzetta et le quai des Esclavons, faisant resplendir au soleil leurs somptueuses étoffes, déjà si belles par la trame des couleurs. [...] Quelle ressource pour un peintre que d'être à chaque instant sollicité par un ajustement nouveau, intrigué par une nouvelle combinaison de couleurs, et que d'avoir constamment sous les yeux les draperies de l'Inde, les porcelaines de la Chine, les tapis de Perse, les étoffes de Smyrne, les armes de Damas ! Que de conseils pour un coloriste dans la seule observation de ces richesses.*⁶³⁴

Les peintres tirent donc une double leçon du monde insolite et exotique qui les entoure : ils reproduisent de façon réaliste les modèles qu'ils ont sous les yeux, mais s'inspirent également des impressions visuelles nées de ce foisonnement d'objets. Ce mode de création trouve une application particulièrement remarquable en Carpaccio, dont les scènes religieuses situées dans l'Orient des débuts du christianisme, sont peuplées de personnages vêtus à l'orientale. Cet artiste est donc souvent donné comme un exemple de l'inspiration artistique orientale à Venise. Pour Léon Rosenthal, qui publie une monographie sur Carpaccio en 1907, le pittoresque qu'offre Venise est l'occasion pour l'artiste de peindre l'Orient de façon réaliste :

⁶³². Landon nomme ce peintre Carlo Saraceni, orthographe à laquelle on préfère aujourd'hui Carlo Saracino. Des recherches sur la *Fuite en Égypte*, ne nous ont permis de trouver qu'une seule œuvre ainsi intitulée et rattachée au nom de Carlo Saraceni dans les collections publiques françaises : il s'agit d'une copie aujourd'hui conservée au Musée des Beaux-Arts de Lille.

⁶³³. Landon, 1823-1835, t. 7, p. 71.

⁶³⁴. Blanc, 1868, « Introduction », p. 9.

En suivant Carpaccio nous avons, à mainte reprise, trouvé la marque plus ou moins discrète de l'attraction qu'exerçait sur lui l'Orient. Dans la Sainte-Croix c'étaient quelques silhouettes perdues au milieu de la foule, dans Sainte Ursule c'étaient des groupes de personnages à longue robe et à turban, puis, dans la Vie de saint Georges, tout un décor et tout un peuple ; le temple de Salomon dominait la scène où triomphe le saint et nous avons déjà signalé les caftans et les accoutrements pittoresques des musiciens du roi Aya. L'Histoire de saint Étienne comme la Vie de la Vierge sont de pures œuvres d'orientalisme.⁶³⁵

Mais encore, ce sont les perceptions formelles et colorées créées par la présence des Orientaux qui inspirent le peintre :

Il vécut dans cet Orient du quartier albanais où les loques rouges et jaunes étaient belles comme des brocarts. Les enfants jouaient devant lui ; les antilopes, les pintades, les faisans, les cailles, les zèbres, excitaient, dans les ménageries, sa curiosité toujours prête aux émerveillements.

[...]

aux portes de l'Orient, la ville merveilleuse n'en était que les prémices, et les livres feuilletés, les conversations avec les marins dalmates, tout ce qui, dans les quartiers bigarrés de Venise, se colorait d'un reflet des pays ignorés, se précisait dans son esprit, incapable d'au-delà, mais prompt à se créer des visions concrètes et des jouissances plastiques.⁶³⁶

Cette capacité à étudier les possibilités plastiques offertes par le regard sur le monde alentour, est répétée, pour les peintres vénitiens du XVe siècle en général, et pour Carpaccio en particulier, par Gustav Ludwig et Pompeo Molmenti en 1910 :

Jusque dans la première période de l'art vénitien, les peintres, timides encore et inhabiles, mais qui étaient nés et qui avaient vécu parmi les lumières du ciel et des eaux, entourés des splendeurs des mosaïques byzantines et des vives couleurs des étoffes orientales, manifestent un goût de la couleur et un sens de la décoration qui sont comme le reflet de la nature ardente et de la vie, magnifique et somptueuse. De cette nature et de cette vie, l'interprète le plus véridique est Carpaccio. [...] Des palais majestueux s'élevaient sur le Grand Canal, des barques légères glissaient sur les lagunes ; les rues et les places étaient pleines d'une foule de promeneurs, dames de haut rang vêtues des plus magnifiques étoffes, patriciens

⁶³⁵. Rosenthal, 1907, p. 101-102. (**illustration 7, illustration 8, illustration 9, illustration 10, illustration 11, illustration 12, illustration 13**)

⁶³⁶. *Ibid.*, p. 12 et p. 19.

*majestueusement drapés dans leurs toges, Orientaux aux costumes étranges, et tous ensemble faisaient une mêlée bizarre, et pourtant harmonieuse, de couleurs et de formes.*⁶³⁷

Une fois encore se trouvent les champs sémantiques du merveilleux dans l'ouvrage des Rosenthal, et de l'étrangeté dans celui de Ludwig et Molmenti, vocabulaires qui resituent l'Orient dans des thèmes qui lui sont familiers. L'idée d'une influence des formes plastiques orientales sur la peinture vénitienne est d'autant plus vraisemblable qu'elle est renforcée par la conception implicite – mais inévitable dans la pensée orientaliste – que les Vénitiens ont été incités à observer ces effets, puisque l'art oriental est avant tout décoratif. Il est remarquable que ces ressources formalistes concernent principalement la couleur et non les formes des motifs ornant les œuvres de l'Orient. Il semble que si cette seconde source d'inspiration ne peut être mentionnée par les historiens de l'art, c'est en raison du fait que la peinture vénitienne – malgré sa singularité vis à vis de la peinture classique – demeure figurative, alors que l'art oriental, musulman en particulier, est censé ne pas l'être. Il existe donc une frontière ténue entre l'idée que le coloris vénitien émane de l'observation de la vie, et l'idée qu'il vient d'une imitation plus spécifique de l'art.

L'idée que l'inspiration orientaliste des artistes vénitiens découlerait spécifiquement de l'influence de l'art oriental, figure sous la forme d'une hypothèse dès 1812, sous la plume du peintre (élève de Jacques-Louis David) Paillot de Montabert dans sa *Dissertation sur les peintures du Moyen Âge* :

Venise reçut les arts de l'Orient, et vit sa peinture beaucoup plus influencée par les peintres de Constantinople que par ceux de Rome ou de Florence ; elle avait une communication directe et commerciale avec la ville ou les Empereurs avoient fixé leur séjour ; et si le commerce doit être considéré comme un véhicule et un moyen influent sur les arts, on concevra que tous les ouvrages portatifs, qui pouvoient être un objet de spéculation, devoient avoir le caractère de ceux qu'on exportoit de l'Orient. Les Vénitiens, à l'instar des Orientaux, recherchèrent l'éclat des couleurs et même les artifices du coloris qui augmente cet éclat ; et il paroît que non-seulement ils tirèrent profit des richesses en matières colorantes que leur procuroit leur commerce ; mais, bien antérieurement au Giorgion, il y eut des peintres qui étudièrent le calcul des masses du clair et de l'obscur, ainsi que les ressources des oppositions ; de sorte que cette École ne pouvoit pas manquer de devenir la mère du coloris moderne, puisque bien avant les Carpaccio, les Basacti (sic), et même les Bellini, on avoit toujours peint

⁶³⁷. Molmenti, 1910, p. 50-51.

*avec des couleurs fraîches et durables. Ainsi, je ne doute point qu'en suivant avec soin ces recherches, on ne pût découvrir la source du coloris dans les temps les plus reculés de cette École.*⁶³⁸

Paillot de Montabert fait un lien logique entre couleur orientale et couleur vénitienne. Il émet cependant une légère réserve en déclarant qu'une telle affirmation mérite d'être attestée par quelques travaux complémentaires. Mais ce lien apparaît déjà comme une thèse acceptable. Car l'hypothèse de Paillot de Montabert devient une assertion utilisée par plusieurs de ses successeurs. En 1830, August Wilhelm von Schlegel la reprend, basant son propos sur un lien de cause à effet entre le voyage de Gentile Bellini auprès du Sultan Mohamed II à Istanbul entre 1479 et 1481 et la couleur vénitienne :

*Venise imita l'art des Orientaux ; Andrea Murano et Vittore Carpaccio (sic) sont les plus anciens artistes qui s'y soient distingués. Giovanni et Gentile Bellino sont à la tête de l'ancienne école vénitienne. Le premier naquit en 1424, et mourut en 1514 : le second avait travaillé pendant long-temps à Constantinople, sous le règne de Mahomet II ; ces deux artistes introduisirent dans cette école tout le brillant du coloris des Orientaux*⁶³⁹

Cette idée que l'Orient confère à Venise son coloris, est encore affirmée en 1897 par Arsène Alexandre. Celui-ci développe alors l'argument, jusqu'à déclarer que l'école vénitienne ne débute qu'une fois que Gentile Bellini a introduit la chaleur du coloris oriental à Venise :

*[Gentile Bellini] partit en 1479 ; c'est de là vraiment qu'il allait revenir chef de l'école vénitienne. N'est-ce pas un beau spectacle d'activité et d'amour d'un art : ce peintre, à cinquante ans passés, subissant l'influence quasi magique de l'Orient et son talent se trouvant soudain assoupli et réchauffé. [...] Dans la première œuvre c'est la rigueur, la fermeté, mais aussi la superbe froideur de l'école de Padoue. Dans les autres, datées respectivement de 1496 et 1500, la couleur est devenue plus chaude, la facture plus souple ; c'est un plaisir de riches costumes, de foules, d'édifices ; c'est la vie même de Venise, encore aujourd'hui reconnaissable.*⁶⁴⁰

Le passage ne précise toutefois pas si Gentile a trouvé une inspiration nouvelle dans une admiration des œuvres d'art musulman, ou plus largement dans une imprégnation de cette

⁶³⁸. Paillot de Montabert, 1812, p. 31-33.

⁶³⁹. Schlegel, 1830, p. 288-289.

⁶⁴⁰. Alexandre, s. d., [1897], p. 330.

culture exotique. Les deux hypothèses sont valables, dans la mesure où l'art comme la vie, sont censés être hauts en couleur dans les contrées orientales. En tant qu'exemple coloré, l'Orient contribue à éloigner davantage la peinture vénitienne de la peinture classique. C'est pourquoi la prise en compte du modèle oriental peut avoir une connotation péjorative, car il est ouvertement perçu comme une raison de l'imperfection de l'école vénitienne. C'est l'avis d'Eugène Müntz :

*les Vénitiens se bornaient souvent à de simples tours de force du coloris, se contentant d'évoquer de beaux corps, un paysage poétique, sans essayer de mettre dans leurs compositions une signification quelconque. Toute la magie de leur pinceau ne saurait, à mon avis, racheter une telle abdication de la pensée. Comme on reconnaît bien les héritiers des Orientaux à cette prétention de flatter la vue sans parler à l'esprit.*⁶⁴¹

La façon dont la référence orientale est maniée pour justifier la hiérarchie artistique académique en France, se perçoit très explicitement. Cette hiérarchie demeure en effet inentamable dans certains écrits, même ceux des dernières années du XIXe siècle. Paillot de Montabert, Schlegel, Müntz et Alexandre ont la volonté d'expliquer méthodiquement le rapport de la peinture vénitienne avec l'art oriental, et ses conséquences pour l'école de Venise. Cette idée communément admise peut néanmoins donner lieu à des allusions plus vagues. C'est ce que fait Théophile Gautier lorsqu'il désigne les Vénitiens comme des artistes « à qui l'Orient semble avoir tendu la palette dont Mahomet lui défend de se servir »⁶⁴². L'écrivain signifie ici qu'il n'existe pas de peinture musulmane qui serait équivalente à la peinture figurative occidentale. Mais il explique que l'exemple oriental a permis aux Vénitiens d'introduire de nouvelles possibilités dans leur art mimétique.

Cet exemple artistique oriental se limite-t-il au modèle musulman ? Celui-ci est cité par Gautier et auparavant par Schlegel, mais les passages de Paillot de Montabert et de Müntz sont beaucoup plus imprécis sur ce qu'ils désignent comme oriental. Paillot de Montabert, parle des empereurs qui règnent à Constantinople, laissant penser qu'il se réfère à l'Empire byzantin. Ce dernier, en tant que référence orientale, est intégré dans les sources d'inspiration du coloris et de l'ornementation typiques de la peinture vénitienne. L'art byzantin alors considéré est celui auquel a été retiré le droit d'exister comme source iconique, dans la

⁶⁴¹. Müntz, 1889-1895, t. 3, p. 98.

⁶⁴². Gautier, 1849, p. 5.

mesure où ses qualités décoratives sont censées primer sur son caractère figuratif⁶⁴³. Cette conception figure dans la monographie consacrée à Titien par Maurice Hamel en 1902, où l'art byzantin est représenté uniquement par des exemples dont la fonction est avant tout ornementale : « Pour ses besoins d'art, Venise était restée longtemps tributaire de l'Orient, empruntant à la Grèce et à Byzance les tableaux de sainteté, les objets de culte, les tapisseries, les mosaïques d'or qui décoraient ses palais et ses églises. »⁶⁴⁴ Dans le passage cité plus haut du livre sur Carpaccio, Ludwig et Molmenti écrivent que les « splendeurs des mosaïques byzantines » participent à forger chez les peintres « un goût de la couleur et un sens de la décoration ». Enfin, Arsène Alexandre accompagne d'un abondant commentaire son point de vue sur l'influence byzantino-orientale exercée sur l'école de Venise :

*Les rapports de Venise avec le reste de l'univers sont une des premières causes de l'émancipation et des curiosités de ses artistes. Elle demeure en relations continues avec l'Orient, ses vaisseaux rapportent par cargaisons les objets, les matières, des œuvres d'art même (icônes, céramiques, étoffes) qui sont la joie des yeux et comme du soleil déballé, un autre soleil que celui pourtant si beau de l'Italie, et plus fauve, plus riche encore. Les artistes de l'Orient, établis dans la ville même, y perpétuent les traditions, les tours de main, les goûts. Tandis que dans le reste de l'Italie tout cela allait se perdant sous la poussée de recherches plus âpres et plus passionnées, ici, grâce à une certaine indolence de la société et aussi grâce à un penchant pour les choses exotiques, une habitude de celles-ci, bien explicable chez ces navigateurs de profession, l'art byzantin s'est beaucoup plus longtemps conservé qu'ailleurs et a suffi bien plus longtemps.*⁶⁴⁵

L'introduction de la référence byzantine au sein de la référence orientale, est ici habilement menée. Le paragraphe commence par une mention de l'abondance des objets précieux et lointains qui transitent par le port de Venise. Puis, le lecteur comprend petit à petit qu'il s'agit d'objets issus de l'Orient byzantin, lesquels apparaissent comme une raison de la pérennité d'un art principalement ornemental et sensuel.

Il convient de relever que ce rôle attribué à l'art byzantin en tant que source d'inspiration, vient à l'encontre de l'idée que la spécificité de l'art vénitien n'a pu être acquise

⁶⁴³. Voir plus haut dans ce même chapitre, le paragraphe intitulé « L'art byzantin comme art oriental ».

⁶⁴⁴. Hamel, 1902, p. 16.

⁶⁴⁵. Alexandre, s. d., [1897], p. 316.

que par un détachement par rapport à la vieille référence byzantine. Des affirmations apparemment paradoxales peuvent néanmoins être présentes dans un même texte. Ludwig et Molmenti, dont vient d'être signalée l'affirmation que les couleurs des mosaïques byzantines sont une source des couleurs vénitiennes, écrivent dans un autre passage de la même publication que les Vénitiens ont longtemps peint « selon les immuables normes byzantines. Mais dans les lagunes aussi, l'influence des Byzantins commença à faiblir, devant l'extraordinaire vertu de l'art nouveau, d'une inspiration plus fantaisiste que religieuse »⁶⁴⁶. Or, ce que la peinture vénitienne a appris de l'étude de l'art byzantin et ce qu'elle en a rejeté sont deux choses différentes. Les deux arguments ne paraissent donc pas incompatibles. Leur coexistence est permise, semble-t-il, par la définition multiple de l'art byzantin, qui peut être considéré comme médiéval ou comme oriental. Ludwig et Molmenti signifient que la force décorative des couleurs des mosaïques byzantine, qualité orientale, participe de l'accomplissement des Vénitiens en tant que coloristes, alors que les conventions de représentation donnant lieu à des formes rigides de l'art byzantin, spécificité médiévale, freinent au contraire le développement libre et fantaisiste de l'école de Venise. Cette double déclaration n'est pas isolée, elle est aussi présente chez Eugène Müntz. D'un côté il parle d'un « retard » de l'école vénitienne dû « aux relations de Venise avec l'Orient, si propres à y maintenir la tradition byzantine »⁶⁴⁷. D'un autre côté, il attribue aux couleurs éclatantes des mosaïques la paternité du fameux coloris vénitien :

*Pendant cette période [les trente dernières années du XVe siècle et les vingt premières du XVIe siècle] l'art vénitien, fidèle à ses origines orientales, achève de se développer dans le sens de la couleur et de la richesse, avec cette différence pourtant qu'il substitue à la raideur byzantine une liberté illimitée. Ses églises, ses palais, ses peintures, tout forme comme un défi porté à la rigueur et à la sécheresse des Florentins.*⁶⁴⁸

La référence à l'art byzantin apparaît très utile, du fait de la pluralité des définitions qui peuvent lui être attribuées : les auteurs choisissent donc l'image de l'art byzantin qui correspond le mieux à leur démonstration, sans se soucier du paradoxe qui peut en découler.

⁶⁴⁶. Molmenti, 1910, p. 5. Passage déjà cité en partie dans la première partie, chapitre 1, C. « Limites chronologiques de l'école vénitienne », paragraphe sur « Les Byzantins, prédécesseurs des premiers Vénitiens ? ».

⁶⁴⁷. Müntz, 1889-1895, t. 1, p. 161. Passage déjà cité en partie dans la première partie, chapitre 1, C. « Limites chronologiques de l'école vénitienne », paragraphe sur « Les Byzantins, prédécesseurs des premiers Vénitiens ? ».

⁶⁴⁸. *Ibid.*, t. II, p. 288-289.

Pour justifier l'émergence d'une école vénitienne singulière, l'idée d'un art byzantin figé et primitif joue un rôle de repoussoir. En revanche, tout modèle de luxe oriental, dont l'exemple byzantin, donne une preuve supplémentaire du déterminisme auquel est soumis le coloris vénitien. Une sorte de synthèse est faite par Léon Rosenthal dans sa monographie sur Carpaccio. Il y explique que les Vénitiens qui disposaient de l'art byzantin ont retenu ce qui les intéressait, et ont écarté ce qui n'était pas favorable aux progrès de la peinture :

Le premier souci des Vénitiens fut de satisfaire les yeux par des sensations riches et chaudes. Pendant longtemps ils ne demandèrent pas autre chose à leurs peintres ; et les premières œuvres qui leur plurent cherchaient pour l'éclat et pour la splendeur à rivaliser avec les mosaïques.

L'art, qui prenait sa source à Byzance, devait aussi lui emprunter son caractère hiératique, dur, mystique et splendide. De ces tendances, les Vénitiens ne gardèrent que ce qui s'accordait à leur tempérament : le goût de la magnificence. Brutal sous cette forme primitive, il se fondit dans l'atmosphère molle et délicate de Venise. L'or s'éteignit, les couleurs heurtées se soumièrent afin de composer une harmonie, le mysticisme hiératique fit place à une conception toute profane des scènes religieuses.⁶⁴⁹

Ce sont les circonstances du discours qui déterminent la considération de l'art byzantin comme art oriental, donc comme source de la peinture vénitienne. Cet art est complètement admis parmi les sources orientales de l'école vénitienne.

L'Orient et son art joueraient un rôle inspirateur incontestable dans la formation de l'école vénitienne, puisqu'ils l'incitent à cultiver le goût du pittoresque et de la couleur. Mais il semble que les Vénitiens ne s'en soient pas tenus à observer les œuvres et les objets orientaux pour les utiliser dans l'art. Des déterminismes sociaux et naturels sont également mis en œuvre pour attester le lien essentiel qui unit Venise à l'Orient.

E. Des mœurs à l'art : l'intégration des traditions orientales

À Venise, la présence de traditions venues de l'Orient est incontestée. Les historiens de l'art la détectent dans quelque coutume ou bien dans les mœurs. Dans ce cas, la notion

⁶⁴⁹. Rosenthal, 1907, p. 123.

d'Orient ne cesse de fluctuer, désignant l'Empire Byzantin, l'Empire Ottoman, ou bien un ensemble mal déterminé. Certains thèmes orientalistes majeurs constituent la structure autour de laquelle s'articule la démonstration qui tend à mettre en avant l'incompatibilité entre mœurs vénitiennes et création artistique raisonnable et raisonnée.

Les considérations les plus générales sur les usages venus d'Orient concernent le goût du luxe et de la légèreté, que les Vénitiens auraient repris à leur compte dans leur mode de vie. Dans sa monographie sur Carpaccio en 1893, Molmenti perçoit le résultat d'une inspiration orientale dans la pompe des fêtes organisées à Venise : « Venise avec ses fêtes publiques, qui emprunte à l'Orient l'opulence et les couleurs »⁶⁵⁰. Hippolyte Taine insiste sur le mélange de la splendeur venue d'Orient avec le penchant vénitien à l'immoralité. Ce mélange apparaît comme un encouragement général à la sensualité dans la société :

*le contact continu de la magnificence et de la fantaisie orientales, la tolérance établie dans la religion et l'indifférence permise dans la politique, la prospérité surabondante, la volupté encouragée, l'insouciance prescrite, tout annonce la même disposition primitive et principale, je veux dire l'aptitude à mettre la poésie dans la vie sensuelle et le talent de joindre ensemble la jouissance et la beauté.*⁶⁵¹

L'idée que le goût oriental pour le faste est intimement lié à Venise, est reprise par Pierre Gusman en 1902 :

*À Venise, au XVIe siècle, l'art devient l'œuvre d'épicuriens qui surent puiser dans l'étude des belles-lettres et dans les rapports commerciaux suivis avec l'Orient un ardent amour du bien-être ; ainsi s'épanouit la civilisation la plus raffinée : débauche de luxe et d'élégances, d'orgueil et de volupté ; alors les vertus et les vices, sur lesquelles s'échafaudent les sociétés, furent largement pratiqués par ces seigneurs éblouis de ce faste oriental qui, avec la richesse, apportait aussi la corruption.*⁶⁵²

L'écrivain Adrien Mithouard a un discours similaire dans une publication de 1910 intitulée *Les Marches de l'Occident. Venise. – Grenade*. Selon lui, tous les prétendus excès de la peinture vénitienne ont une origine purement orientale :

⁶⁵⁰. Molmenti, 1893, p. 108.

⁶⁵¹. Taine, 1866 (1990), p. 94.

⁶⁵². Gusman, 1902, p. 90.

*Cet apparat par instants dérisoire est national ; les Vénitiens furent toujours les propagateurs et les dupes d'un maniérisme éblouissant. On dirait que la familiarité de l'immobile Orient leur a créé je ne sais quel besoin de s'agiter avec une verve amusante et de mêler avec une diabolique adresse la passion, la richesse, la folie, l'orgueil, le grotesque et la gloire.*⁶⁵³

Le dépassement des règles morales de la peinture se traduit également par une création en dehors de tout sentiment religieux sincère. Cette manifestation est aussi attribuée à l'influence des mœurs orientales selon Camille Mauclair en 1913 :

*cette race de navigateurs, de trafiquants, de corsaires belliqueux et rusés, d'insulaire orgueilleux et isolés, n'a pas éprouvé la crise mystique de l'Italie continentale. Elle est restée païenne, puis son commerce avec les Byzantins, rompus aux arguties théologiques, et avec l'Islam, l'a tôt rendue sceptique.*⁶⁵⁴

Les passages cités ne concernent *a priori* pas directement la peinture, mais chacun des auteurs relie la magnificence orientale à d'autres thèmes qui paraissent constituer un ensemble de particularités morales propres à Venise. Molmenti insiste sur les couleurs engendrées par ce faste venu d'Orient. Coindet associe dans la même phrase l'Orient et l'idée de plaisir. Il est relayé par Taine puis par Gusman, qui évoquent ce même plaisir dans ce qu'il a d'indécemment vis à vis de la morale occidentale. Puis Mithouard va au-delà en combinant immoralité orientale et perte de la raison. Enfin, Camille Mauclair rattache le côtoiement du dogme byzantin, puis musulman, comme une condition de la résistance au catholicisme. Les propos de ces auteurs dépassent la simple constatation. L'apport de l'Orient est fait de l'amour du coloris, des plaisirs faciles, de la folie. Ces notions sont fondamentales à la fois dans la pensée orientaliste et dans la définition de la peinture vénitienne. Ainsi l'inclination orientale pour le luxe développée jusqu'ici, participe à la recherche de l'origine de l'art de Venise.

L'Orient auquel se réfèrent les textes qui viennent d'être examinés est approximatif. Quelques remarques peuvent cependant être plus précises lorsque les auteurs évoquent l'origine d'une coutume particulière. Ainsi, dans son récit de voyage à Venise, Théophile Gautier perçoit dans un jeu pratiqué dans des barques sur les canaux vénitiens, la

⁶⁵³. Mithouard, 1910, p. 86. Sur Adrien Mithouard, voir Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

⁶⁵⁴. Camille Mauclair, in Dayot, 1812-1913, p. 33.

transposition des fantasias des pays musulmans, et plus particulièrement des fantasias ottomanes :

En longeant les fondamenta Cà di Dio pour retourner à la Piazzetta, nous vîmes des jeunes gens de la ville, amateurs de prouesses aquatiques comme nos canotiers parisiens, qui lançaient à toutes rames leur gondole contre la berge du quai, et, à quelques pouces du revêtement de pierre, au plus fort de l'élan, par un brusque coup d'aviron, arrêtaient la barque net. Ce jeu est effrayant et gracieux : on croit, quand on la voit venir de cette vitesse, que l'embarcation va se briser en mille morceaux, mais il n'en est rien ; l'on prend du champ et l'on recommence. C'est ainsi que les cavaliers arabes ou turcs poussent leurs chevaux à fond de train contre un mur, et les retiennent sur leurs quatre jambes, faisant soudain succéder l'immobilité du repos à la violence de la course. Les anciens Vénitiens ont pu voir jadis ces fantasias équestres dans l'Atmeidan de Constantinople, et les ont traduites à l'usage de leur patrie, où le cheval est pour ainsi dire un être chimérique.⁶⁵⁵

La fantasia est connue pour être une course de chevaux sans frein, qui peut être accompagnée de tirs armés de la part des cavaliers. Cette manifestation est remarquable par le déchaînement de ses acteurs. C'est ce qui permet à Gautier de faire le rapprochement entre l'emportement produit par les courses nautiques et les fantasias ottomanes. L'écrivain attise la curiosité du spectateur en suscitant des sentiments d'exaltation par l'évocation de la cruauté orientale. Cette représentation est répandue et acceptée, comme en témoigne Ernest Renan qui parle du « despotisme sanguinaire et sans compensation »⁶⁵⁶ des Orientaux. L'image de la fantasia est d'autant plus familière pour le lecteur qu'elle a notamment été rendue célèbre par Delacroix en 1832, dans ses œuvres sur la *Fantasia marocaine* (**illustration 54**).

Lorsque l'Orient invoqué est l'Orient byzantin, il n'est pas seulement un modèle de décor. Il peut être la source d'une influence culturelle plus générale. Charles Diehl, que sa fonction de byzantiniste autorise à publier un ouvrage sur Venise en 1915, a complètement assimilé l'acception orientale de la civilisation byzantine, puisqu'il applique le luxe oriental à Byzance, ce qui lui permet de justifier l'implantation du faste à Venise :

Au contact de Byzance, Venise, en effet, était devenue une ville toute grecque. Les Vénitiens s'habillaient à la mode de Constantinople; dans leurs coutumes domestiques, bien des

⁶⁵⁵. Gautier, 1852 (1855), p. 230-231.

⁶⁵⁶. Renan, 1862 (1948), p. 324. Voir dans plus haut, paragraphe sur « L'art oriental ».

*traits rappelaient l'Orient aux rivages de l'Adriatique; et les princesses byzantines mariées aux chefs de la République introduisaient dans la cité des lagunes des raffinements de luxe encore inconnus à l'Occident*⁶⁵⁷

La réflexion de Diehl sur le luxe oriental et byzantin n'est pas isolée. Les mosaïques byzantines sont attribuées à l'Orient. Elles constituent à ce titre une source d'inspiration des couleurs de l'école vénitienne. Mais l'influence byzantine sur l'art, passe aussi par l'adoption d'un certain état d'esprit oriental et byzantin à Venise. En 1882, dans *La vie privée à Venise depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République*, Molmenti explique comment l'état d'esprit oriental adopté à Venise, est initié par les Byzantins :

*les modes bizantines (sic) s'introduisirent au milieu des lagunes et s'y maintinrent plus longtemps que dans les autres États de l'Italie. Il est vrai que l'on en retrancha ce qu'elles avaient de trop efféminé et qui répugnait à la virilité du caractère des Vénitiens. Beaucoup de princesses grecques, épouses des doges, étaient venues dans notre ville, et beaucoup de nos patriciens avaient souvent été envoyés à la cour de Byzance. Par ces chemins, la civilisation orientale entra chez nous et y transformait mœurs, institutions, coutumes et costumes. [...] les mœurs vénitienes avaient conservé leur sévérité, et [...] ces marins énergiques et vigoureux, ne pouvaient se faire à la mollesse orientale.*⁶⁵⁸

Pour Molmenti, dès les débuts de la République, les Byzantins introduisent un ensemble de traditions typiquement orientales, qui s'apparentent à un raffinement des modes de vie menant à un « amollissement », terme qui évoque un laisser-aller, un affaiblissement de la volonté, qui seraient contraires à toute rectitude morale. Dans un premier temps, Molmenti présente les Vénitiens comme de simples observateurs des mœurs byzantines. Mais ils finissent par succomber à l'attrait des plaisirs faciles :

*[Au moyen âge] Une grande transformation s'accomplissait ; la mollesse orientale adoucissait de plus en plus les mœurs ; l'amour de l'étude, le luxe et le faste des ornements finissaient par triompher de la vieille austérité. On rouvrait les sources éternelles de l'art.*⁶⁵⁹

La préciosité des Byzantins manifeste leur condition orientale. Molmenti confirme ce point de vue en expliquant comment, à partir du XIV^e siècle, les influences arabes viennent renforcer

⁶⁵⁷. Diehl, 1915, p. 23.

⁶⁵⁸. Molmenti, 1882, p. 110-111.

⁶⁵⁹. *Ibid.*, p. 187.

l’empreinte orientale impulsée par les Byzantins : « Mais déjà apparaissent les premières traces de l’art arabe, qui se marie avec grâce au style byzantin. »⁶⁶⁰

Les habitudes orientales s’apparentent à une tendance à la paresse, aux plaisirs légers et vulgaires, au dépassement de la raison et du raisonnable, qualités qui ne peuvent mener Venise à la création d’un art respectueux des règles classiques. Si dans leur recherche des fondements des pratiques artistiques, les historiens de l’art se réfèrent aux rapports culturels entre Venise et l’Orient, certains d’entre eux vont plus loin en invoquant comme origine des similitudes entre art vénitien et art oriental, des déterminismes naturels.

F. Les Vénitiens : un peuple venu d’Orient

La justification la plus irréfutable est atteinte lorsque les auteurs cherchent l’origine du lien entre Venise et l’Orient, dans l’essence même des peuples. Venise aurait été fondée par les Vénètes. Le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Larousse, définit les Vénètes comme un « ancien peuple de l’Orient, issu d’un des rameaux de la race indo-européenne »⁶⁶¹. Originaires de la Paphlagonie (région d’Asie Mineure), les Vénètes auraient fui après le siège de Troie après 1300 av. J.C., et se seraient installés dans diverses régions européennes, dont les bords de l’Adriatique – d’où le nom de Vénétie. L’article du dictionnaire spécifie : « Les Romains n’avaient de notions bien précises que sur les Vénètes de l’Adriatique et leur antique origine orientale ne fut jamais perdue de vue. »⁶⁶² De tout temps, l’ascendance orientale des Vénètes de Vénétie aurait été admise.

Cette origine géographique permet de fonder les affinités morales et artistiques entre Venise et l’Orient. Charles Blanc l’utilise à deux reprises dans l’introduction de son *École vénitienne* en 1868, invoquant la race : « Originaire de l’Asie, la race des Vénètes en avait apporté le sentiment de la couleur, l’amour du faste et le goût des légendes, ou, si l’on veut, la

⁶⁶⁰. *Ibid.*, p. 153.

⁶⁶¹. Larousse, 1866-1877, t. 15, p. 848.

⁶⁶². *Ibid.*

prédominance de l'imagination. »⁶⁶³ Les lieux communs de la couleur, du luxe et de la divagation, qui rendent l'Orient – et par conséquent son rôle sur l'école vénitienne – plus attirant, sont présents. Un peu plus loin, Charles Blanc réitère sa démonstration, mais en articulant principalement son propos autour de la couleur, orientale et vénitienne :

*Mais une autre faculté plus apparente encore caractérise cette École célèbre, c'est le sentiment de la couleur. Nul doute que ce sentiment ne fût inné à une race dont l'origine était orientale et qui d'ailleurs entretenait de constants rapports avec l'Asie. La couleur est une science que les Chinois connaissent de toute antiquité, que les Indiens, les Persans et les peuples de l'Asie Mineure ont de tout temps mis en œuvre dans leurs tissus, et l'on peut dire que les prétendus secrets de cette science sont essentiellement communicables, puisqu'elle a des lois sûres qui se peuvent enseigner et qui, de génération en génération, se sont transmises en Orient et ont été portées par la race arabe jusqu'au Maroc, jusqu'en Espagne.*⁶⁶⁴

L'auteur insiste implicitement sur la nature vaste de l'Orient et n'y perçoit qu'une seule race, autorisant ainsi le recours à des références multiples. Cette extraction orientale est rappelée à plusieurs reprises par Charles Yriarte. Dans son livre de 1874 sur *La vie d'un patricien à Venise au XVIe siècle*, il mentionne les migrations des Vénètes⁶⁶⁵, mais surtout il reconstruit une trame, dans la même démonstration, allant de la nature orientale du peuple vénitien, aux coutumes communes avec l'Orient :

*les Vénitiens ont, comme on dit, de qui tenir. Ne sont-ce pas des Orientaux, après-tout ? Quand ils voyagent, ils mettent le cap vers l'Orient, et tout les attire vers le pays du soleil. Quoi de plus naturel qu'ils aient dans leurs mœurs privées, à cette époque, un reflet des usages de ces régions ? [...] Il y a un détail piquant et, selon nous, bien caractéristique et bien éloquent, c'est un détail d'accoutrement, de costume, qui est une révélation sur les mœurs : c'est le patin que les femmes chaussent pour sortir, cette sorte d'échasse que cache la jupe longue et dont le bruit retentit sur la dalle. [...] Il y a là une lointaine affinité avec l'extrême Orient, où on meurtrit les pieds des femmes et où elles chaussent d'incommodes babouches à peu près semblables à ces patins tels qu'on les portait vers 1450. Les maris, qui font les lois et inspirent les coutumes, en ont disposé ainsi, il en est de même à Venise.*⁶⁶⁶

⁶⁶³. Blanc, 1868, « Introduction », p. 4.

⁶⁶⁴. *Ibid.*, p. 6.

⁶⁶⁵. Yriarte, 1874, p. 413.

⁶⁶⁶. *Ibid.*, p. 52-53.

La distance entre l'Asie Mineure des Vénètes ainsi que les pratiques extrême orientales (chinoises en l'occurrence), ne sont pas prises en compte par Yriarte. Il confirme l'indifférenciation dans laquelle demeure l'idée d'Orient. L'ultime mise en lien du peuple avec les mœurs et l'art, est effectuée dans la monographie de 1878 sur Venise par le même auteur. Il déclare que : « l'art est un miroir et reflète l'histoire d'un peuple ; au fond, les Vénitiens sont des Orientaux après tout, et il n'y a rien d'étonnant à ce que leur art ait pris quelque chose à l'Orient. »⁶⁶⁷

L'orientalisme recouvre un objet d'étude imprécis qui donne lieu à des définitions multiples concernant des réalités hétérogènes. À ceci s'ajoute le fait que les historiens de l'art vénitien ne sont pas forcément des orientalistes, ce qui favorise l'approximation de leurs représentations à ce sujet. Mais cette indétermination de l'Orient, où plutôt ses déterminations diverses, loin de décrédibiliser la théorie des relations avec Venise, permet au contraire d'en multiplier les modalités, en puisant – en fonction des besoins de l'argumentation – dans un Orient proche ou lointain d'un point de vue tant historique que géographique. Toutefois, la peinture vénitienne subit manifestement d'autres influences extérieures à l'Italie, mais qui cette fois proviennent du Nord de l'Europe. Loin de s'opposer à l'action exercée par l'art, les coutumes, voire la race orientales, les apports venus de Flandre, de Hollande, ou d'Allemagne s'y ajoutent, donnant encore davantage de crédit à la thèse de l'anticlassicisme vénitien. Paul Flat, dans son ouvrage sur les Primitifs vénitiens en 1899, expose le caractère inévitable des contacts que Venise entretient autant avec l'Orient qu'avec le Nord : « Placée comme elle est à l'entrée de l'Adriatique, et servant d'intermédiaire, [...], entre les cités commerçantes d'Allemagne et les Échelles du Levant, elle était, plus qu'aucune autre, prédestinée à subir le contact des races voisines. »⁶⁶⁸ Il s'agit alors de comprendre la nature des échanges culturels, artistiques, voire naturels, que Venise entretient avec l'Europe septentrionale, et la façon dont les historiens de l'art les mettent en valeur.

⁶⁶⁷. Yriarte, 1878 b, p. 62.

⁶⁶⁸. Flat, 1899, p. 32.

Chapitre 2 : Peinture de Venise et peinture du Nord

Une autre figure identificatoire contribuant à définir la peinture vénitienne, est constituée par la peinture flamande et hollandaise. Si cet art septentrional véhicule moins de fantasmes que celui venu d'Orient, son historiographie n'en est pas moins complexe, dans la mesure où l'unité tant politique qu'artistique de cette région est loin d'être une évidence. Il s'agit donc dans un premier temps de saisir les regards générés par cette production artistique par les historiens de l'art depuis le XVIIe siècle, alors que Roger de Piles érige Rubens en modèle, jusqu'au XIXe siècle, qui apporte un regard nouveau, notamment sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle. Cette étude permettra de comprendre les fondements d'un rapprochement de la peinture vénitienne avec la production artistique flamande et hollandaise. Ainsi, la relation entre Venise et le Nord se situe à l'entrecroisement de plusieurs conceptions de l'histoire de l'art qu'il conviendra de comprendre ici. D'un côté, elle repose sur la définition d'identités multiples formées par les découpages historiques et géopolitiques de l'histoire de l'art septentrional. D'un autre côté, elle est établie relativement à une partition plus généraliste entre Nord et Sud, investie de valeurs idéologiques qui varient au cours du temps.

A. Les perceptions de la peinture du Nord du XVIIe au XIXe siècle

Le territoire allant du Nord de la France au Nord de l'Allemagne (dans leurs définitions contemporaines), connaît de nombreuses mutations dans ses frontières politiques au cours de l'histoire. Sans être négligées dans les premières histoires de l'art rédigées depuis le XVIIe siècle, ces mutations jouent en revanche un rôle très important dans la définition de la peinture du Nord de l'Europe dans les écrits du XIXe siècle⁶⁶⁹.

⁶⁶⁹. Les études récentes sur la réception critique de la peinture de l'Europe septentrionale sont en grande partie dues à Michèle-Caroline Heck. Celles-ci s'ajoutent aux publications sur la théorie de l'art en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, qui abordent la réception de Rubens, à travers les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture et les écrits de Roger de Piles. Voir entre autres : Lichtenstein, 1989 (1999) ; Heck, 2005 ; Thomas W. Gaehtgens, « La doctrine académique. Histoire d'une fiction » ; Jacqueline Lichtenstein et

- **Définitions d'une peinture septentrionale en France, du XVIIe au XIXe siècle**

Depuis le XVe siècle, l'équivalent de la Belgique, des Pays-Bas et du Nord de la France actuels – habituellement désignés comme les anciens Pays-Bas –, sont sous l'égide de la famille autrichienne des Habsbourg, avant d'intégrer très rapidement le Saint Empire Romain Germanique par le mariage, en 1493, de Philippe le Beau de Habsbourg avec l'héritière de la maison d'Espagne. Dès 1572, les calvinistes du Nord des anciens Pays-Bas font sécession, et obtiennent l'indépendance en 1609. Le sud des anciens Pays-Bas correspond à ce qui est nommé la Flandre, alors que les régions du Nord nouvellement indépendantes forment les Provinces-Unies. Après les troubles de la période Napoléonienne, Flandre et Provinces-Unies sont à nouveau réunies à partir de 1814. Mais le Sud se révolte, et la Belgique devient indépendante en 1830.

Dès le XVIIe siècle, l'historiographie française de l'art reconnaît la singularité de la peinture des territoires des anciens Pays-Bas, mais peine à clairement la définir⁶⁷⁰. Félibien mentionne les artistes du Nord de façon parcellaire et disparate dans ses *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, publiés en cinq volumes entre 1666 et 1688. Alors que cet historien traite tous les Vénitiens dans un même entretien sur le coloris, l'étude des peintres septentrionaux est répartie dans plusieurs chapitres des multiples volumes, ce qui ne permet pas d'identifier ces artistes comme un groupe cohérent⁶⁷¹. Roger de Piles, dans son *Abrégé de la vie des peintres* dont la première publication date de 1699, consacre un chapitre à « l'École allemande et flamande ». Mais il ne fait aucune définition géographique préalable et mêle des artistes flamands, allemands et hollandais sans limites chronologiques bien établies⁶⁷². Cette indétermination peut être expliquée par le fait que l'enjeu de l'histoire de l'art écrite par ces auteurs n'est pas encore la définition de styles

Christian Michel, « Introduction », dans *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, [2006], t. 1, vol. 1. En revanche, l'histoire de l'histoire de l'art septentrional au XIXe siècle apparaît plus fragmentaire. Sur la redécouverte des Primitifs flamands, voir l'ouvrage déjà ancien de Suzanne Sulzberger, *La réhabilitation des primitifs flamands. 1802-1867* : Sulzberger, 1961.

⁶⁷⁰. Sur la vision des Pays-Bas dans la littérature artistique française au XVIIe siècle, voir : Olivier Bonfait, « Les Pays-Bas dans la littérature artistique en France », p. 81-98, in Heck, 2009.

⁶⁷¹. *Ibid.*, p. 92-93.

⁶⁷². Piles, 1715, p. 334-445.

propres à différents foyers géographiques, mais la détermination du rôle des artistes, quelle que soit leur origine, dans une progression linéaire de l'art depuis l'antiquité⁶⁷³.

Il faut attendre le XIXe siècle pour que la scission entre Flandre et Provinces-Unies soit inscrite dans un discours de l'histoire de l'art de plus en plus marqué par les questions nationalistes. La différenciation entre Sud et Nord des anciens Pays-Bas, légitime par ailleurs le sentiment nationaliste d'une Belgique nouvellement formée⁶⁷⁴. Certains peintres deviennent des figures identitaires pour les imaginaires nationaux. Une statue de Rubens est bientôt érigée à Bruxelles, puis d'autres de Van Dyck, Jordaens et Téniers le Jeune⁶⁷⁵. Les Hollandais s'approprient alors Rembrandt, dont une statue est dressée à Amsterdam. En France, les études sur l'art du Nord prennent un nouvel essor au milieu du XIXe siècle, lorsque le critique Théophile Thoré, qui découvre Vermeer, encourage l'idée d'une séparation entre école flamande et école hollandaise. Les historiens de l'art s'accordent alors pour définir une école du Nord large pour la période qui va jusqu'au XVIe siècle : les anciens Pays-Bas, représentés principalement par Jan Van Eyck, et Hans Memling, sont alors indissociés de l'Allemagne, représentée par Albrecht Dürer. Mais à partir du XVIIe siècle, la distinction entre Flamands et Hollandais est strictement établie. Thoré, sous le pseudonyme de Bürger, exprime très clairement ce découpage dans un ouvrage sur le musée d'Anvers, paru en 1862 :

*nous avons cherché à préciser [...] la connaissance des trois écoles distinctes, représentant l'art des Pays-Bas : la première école flamande, caractérisée par les van Eyck et Memling ; la seconde, où brillent Rubens et van Dyck ; et l'école hollandaise du dix-septième siècle, où Rembrandt domine tout.*⁶⁷⁶

Cette structuration historique et géographique de la peinture du Nord est généralement adoptée. Charles Blanc écrit qu'« au quinzième et au seizième siècle, il n'y a pas de différence notable entre les Hollandais, les Flamands et les Allemands »⁶⁷⁷. Mais la division

⁶⁷³. *Ibid.*, « Introduction », p. 16.

⁶⁷⁴. Cette tradition historiographique qui établit une différence entre les Provinces-Unies et la Flandre ou la Belgique, a peu été remise en question jusqu'à aujourd'hui. Sur ce point, voir « Introduction », in DaCosta Kaufmann, 2002, p. 13.

⁶⁷⁵. *Ibid.*

⁶⁷⁶. Bürger (pseud.) [Thoré], 1862, p. 14-15.

⁶⁷⁷. Blanc, 1861, « Introduction », p. 2.

des écoles du Nord prévaut pour la période suivante, et Blanc publie dans sa série sur *l'Histoire de l'art de toutes les écoles*, une *École hollandaise* en 1861, une *École flamande* en 1864, une *École allemande* en 1875. Un autre exemple remarquable peut être trouvé dans l'ouvrage du peintre Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois*, publié pour la première fois en 1876, et basé sur cette idée qu'« Anvers est aux antipodes d'Amsterdam »⁶⁷⁸.

- **Le regard porté sur la peinture septentrionale avant le XIXe siècle**

L'historiographie de la peinture septentrionale en France, au XVIIIe siècle, passe en partie par les travaux que Roger de Piles consacre à Rubens. À travers quatre publications sur l'art, éditées entre 1668 et 1699, cet auteur n'a de cesse de défendre le coloris comme le domaine le plus important de la peinture, et d'invoquer Rubens comme le modèle suprême en la matière⁶⁷⁹. La vision de Rubens que transmet Roger de Piles à ses contemporains et aux générations futures, est celle d'un peintre dont le génie dans l'usage de la couleur et du clair-obscur, permet de dépasser les règles communes de l'art. En cela, ce peintre constitue une figure d'opposition au modèle classique d'une peinture raisonnée, reposant sur la pratique du dessin. Mais en même temps, Piles présente Rubens comme un gentilhomme, cultivé, proche de ses contemporains les plus puissants, comme un homme universel tel qu'il est défini par l'idéal humaniste hérité de la Renaissance⁶⁸⁰. C'est la première figure, celle du génie subversif, que retiendra le XIXe siècle. Les élèves et suiveurs de Rubens, au premier rang desquels figure Van Dyck, sont rattachés à la manière du maître. Mais pour Roger de Piles, ces quelques peintres ne s'inscrivent pas dans une peinture flamande considérée comme un ensemble unifié. Dans *l'Abrégé de la vie des peintres*, Piles insère la vie de Rubens dans la partie intitulée « École allemande et flamande ». Or, au lieu de présenter ce peintre comme un

⁶⁷⁸. Fromentin, 1876 (1877), p. 10.

⁶⁷⁹. Roger de Piles traduit et commente le *De Arte Graphica Liber* de Charles-Alphonse Du Fresnoy paru en 1668 : *L'art de peinture de Charles Alphonse du Fresnoy traduit en François, avec des remarques nécessaires et très amples*, Paris, 1668. Les ouvrages sur la peinture dus à Roger de Piles par la suite sont : *Dialogue sur le Coloris*, Paris, 1673 ; *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux, où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages*, Paris, 1677 ; *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux Peintres (dédiée à Monseigneur le duc de Richelieu), trois ouvrages publiés sous le même titre mais avec d'importantes variantes*, Paris, 1681, 1682 et 1683 ; *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*, Paris, 1699, 2^{ème} éd. revue et corrigée, 1715. ; *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708.

⁶⁸⁰. Merle du Bourg, 2004, p. 306.

artiste représentatif de l'école en question, le théoricien précise en quoi Rubens se distingue de ses semblables et les dépasse : « J'excepte des Flamands ordinaires [...] Rubens & Vandeik, qui ont regardé la nature par des yeux pénétrants, & qui ont porté ses effets dans une élévation peu commune ; quoiqu'ils aient retenu quelque chose du naturel de leur pays dans le Goût du dessin. »⁶⁸¹

Une étude d'Olivier Bonfait, sur « Les Pays-Bas dans la littérature artistique en France », constitue une synthèse sur le regard porté, en dehors de la figure dominante de Rubens, sur la peinture flamande et hollandaise dans la France du XVIIIe siècle⁶⁸². Olivier Bonfait explique qu'au XVIIIe siècle, le manque d'intérêt des théoriciens français pour la peinture des Pays-Bas est manifeste⁶⁸³. Chez André Félibien et Roger de Piles, les peintres flamands, hollandais ou allemands, sont surtout mentionnés pour le déficit de qualité de leur peinture⁶⁸⁴. Félibien présente principalement ces peintres comme des faire-valoir servant à démontrer la supériorité des Italiens⁶⁸⁵. Il reconnaît aux artistes du Nord une exécution patiente et soignée, mais déplore la faiblesse de leur dessin, ainsi que la médiocrité de leurs sujets empruntés à la vie contemporaine⁶⁸⁶. À la fin de son *Abrégé de la vie des peintres*, Roger de Piles rédige un chapitre intitulé « Du goût et de sa diversité, par rapport aux différentes Nations », où il fait une courte synthèse résumant les caractéristiques des écoles flamande et allemande qu'il a voulu traiter dans l'ouvrage :

Le GOÛT ALLEMAND, est celui qu'on appelle ordinairement le Goût Gotique. C'est une idée de la nature comme elle se voit ordinairement avec ses défauts, & non comme elle pourroit être dans sa pureté. Les Allemands l'ont imitée sans choix, & ont seulement vêtu leurs Figures de longues draperies dont les plis sont secs & cassés. Ils se sont plus arrêtés à finir leurs objets qu'à les bien disposer, les expressions de leurs Figures sont ordinairement insipides, leur dessin sec, leur couleur passable, & leur travail fort péné. Il y a eu néanmoins parmi les

⁶⁸¹. Roger de Piles publie l'*Abrégé de la vie des Peintres* pour la première fois en 1699. Nous utilisons ici la seconde édition, revue et corrigée, de 1715 : Piles, 1715, p. 544-545.

⁶⁸². Olivier Bonfait, « Les Pays-Bas dans la littérature artistique en France », p. 81-98, in Heck, 2009.

⁶⁸³. *Ibid.*, p. 90.

⁶⁸⁴. *Ibid.*, p. 94.

⁶⁸⁵. *Ibid.*, p. 92.

⁶⁸⁶. *Ibid.*, p. 96-98.

Allemands des Peintres qui méritent d'être distingués, & qui ont été en certaines parties comparables aux plus habiles d'Italie.

*Le GOÛT FLAMAND, ne diffère de l'Allemand que par une plus grande union de couleurs bien choisies, par un excellent Clair-obscur, & par un pinceau plus moëleux.*⁶⁸⁷

Dans un ton dépréciatif se retrouvent des caractéristiques picturales proches de celles relevées par Félibien : reproduction directe du modèle, sécheresse dans le dessin (qui est surtout caractéristique de la peinture antérieure au XVIe siècle), goût prononcé pour la couleur (chez le Flamands). Toutes ces spécificités artistiques sont celles qui seront reprises et développées au XIXe siècle. Pour revenir au jugement que Félibien et Piles portent sur l'art du Nord, celui-ci repose sur un certain préjugé moral à l'égard des populations septentrionales : les tendances décrites sont attribuées à des mœurs légères, empreintes d'un amour de la fête, de l'alcool et du jeu. Félibien invoque à plusieurs reprises cet argument. Il explique par exemple la peinture du Flamand Adrian Brouwer (1605 ou 1606-1638) en ces termes : « Vers l'an 1640, Braw Hollandais mourut, lorsqu'il était encore dans la fleur de son âge. Il peignait ordinairement des preneurs de tabac, et des sujets d'ivrognerie : en cela il se peignait lui-même, et faisait l'image de la vie qu'il menait. »⁶⁸⁸ Roger de Piles ne résiste pas non plus à ces idées reçues. Il s'exprime ainsi sur le Flamand Frans Floris (1520-1570) :

*quoiqu'il eût un fort bon esprit & qu'il fût agréable dans la conversation, il se laissa tellement aller à l'amour du vin, qu'il se rendit insupportable à ses amis même. Cependant il n'aimoit pas moins le travail que le vin. Il peignoit tous les jours sept heures avec attache & avec plaisir, & trouvoit ensuite assez de tems pour voir ses amis. Il ne jouoit que par contrainte, & il avoit coutume de dire, Le travail est ma vie, & le jeu est ma mort.*⁶⁸⁹

Cet aspect du discours mérite d'être relevé, car il s'agit d'une vision de mœurs nordiques quelque peu dissolues, qui va en grande partie changer au XVIIIe siècle et au XIXe siècle.

⁶⁸⁷. *Ibid.*, p. 544.

⁶⁸⁸. Citation faite par Olivier Bonfait, in Heck, 2009, p. 96. Voir également comme autres exemples de considérations de Félibien sur les mœurs des peintres nordiques : Olivier Bonfait, in Heck, 2009, p. 96. Nous ne sommes pas parvenus à retrouver la source originale de la main de Félibien mentionnée par Olivier Bonfait.

⁶⁸⁹. Piles, 1715, p. 364. Voir également des commentaires similaires pour Abraham Janssens (nommé Abraham Janson par Roger de Piles) p. 399, et pour Adriaen Brouwer (nommé Braur par Roger de Piles), p. 408.

- **Le mythe positif du Nord et la redécouverte des primitifs au début du XIXe siècle**

Au début du XIXe siècle, l'universalisme prôné par la Révolution française, qui en art passe par l'idéalisation et la référence à l'antique, est contré par l'amour d'un art vernaculaire et religieux, le plus souvent médiéval. Cette tendance est particulièrement remarquable dans les pays du Nord de l'Europe, où le retour à l'art médiéval national un moyen servant à faire valoir des revendications identitaires⁶⁹⁰. Plus généralement s'élabore une opposition Nord/Sud selon des valeurs qui encouragent la représentation positive d'un Nord considéré comme supérieur. Cette vision du Nord n'est pas inédite. Elle était au XVIIIe siècle partagée par Montesquieu, comme le relate l'article de Pierre Bourdieu mentionné précédemment, dans lequel le sociologue explique comment dans *De l'esprit des lois*, les populations du Nord représentent la force et la vertu, alors que celles du Sud représentent un amollissement moral⁶⁹¹. Le mythe d'une supériorité du Nord est tout particulièrement développé par le groupe de Coppet, salon tenu par Germaine de Staël entre la Révolution et la Restauration, constitué d'écrivains et de philosophes pour certains allemands⁶⁹². Pour Madame de Staël, l'Antiquité tardive est une période durant laquelle règnent le vice et la corruption. Si les envahisseurs Germains sont barbares et ignorants, ils ont tout de même le mérite de ramener la vie et l'énergie dans un Empire romain décadent. Nouvellement enrichie du tempérament du Nord, l'Europe médiévale est vue comme un moment de résurgence de la liberté, formée par la morale chrétienne et par les valeurs de la chevalerie importées par les peuples nordiques⁶⁹³. Ce point de vue, qui allie amour du moyen âge et du Nord, est défendu avec le plus de ferveur par les membres du groupe de Coppet concernés par la question de l'identité allemande, comme les frères August Wilhelm et Friedrich von Schlegel. August Wilhelm von Schlegel insiste dans ses écrits sur l'alliance bénéfique de la religion et de l'héroïsme chevaleresque germanique⁶⁹⁴. Friedrich se fait connaître pour un nationalisme lié à son intérêt

⁶⁹⁰. Sur ce sujet, voir : Sulzberger, 1961.

⁶⁹¹. Bourdieu, 1980.

⁶⁹². Marcel Decremps, « Mistral et l'idée latine », in Anonyme, 1981, p. 189-190.

⁶⁹³. Norman King, « Le Moyen Âge à Coppet », in Balayé, Candaux, 1977, p. 378-379.

⁶⁹⁴. *Ibid.*, p. 382.

pour les primitifs allemands et flamands⁶⁹⁵. Dans cette mouvance circule ainsi la représentation d'un homme du Nord vertueux, réfléchi, qui s'oppose aux mœurs corrompues et alanguies du Sud. Ce mythe favorable au Nord irrigue indéniablement l'admiration des Primitifs septentrionaux. Leur langage formel est considéré comme représentatif de la spécificité germanique d'un âge chrétien et vertueux. Il s'agit là d'un regard qui participe à réévaluer les Primitifs en général et les Primitifs septentrionaux en particulier, dont les contacts avec les Vénitiens seront utiles à certains historiens de l'art.

- **Le regard du XIXe siècle sur l'école hollandaise et l'école flamande**

Au cours du XIXe siècle, les commentaires sur les Primitifs du Nord, qui forment un grand ensemble correspondant aux anciens Pays-Bas, s'inscrivent dans le regard porté d'une façon générale sur les Primitifs, qu'ils soient Italiens ou Allemands. Le vocabulaire servant à qualifier leur peinture en connote le caractère pur et innocent, considéré comme typique des époques qui précèdent la Renaissance. Théophile Thoré remarque ainsi leur « naïveté », leur « sincérité »⁶⁹⁶, ou bien encore l'archaïsme de leur technique⁶⁹⁷. Charles Blanc insiste sur « l'émotion » qui habite leurs œuvres religieuses⁶⁹⁸. Toutefois, les historiens de l'art perçoivent une spécificité artistique septentrionale manifeste dès le XVe siècle (les principaux peintres concernés sont Jan van Eyck, Roger van der Weyden et Hans Memling). Celle-ci concerne en premier lieu le réalisme dont ils font preuve, dont Théophile Thoré perçoit une manifestation remarquable dans le traitement du paysage :

*Tous trois ont un égal respect pour tout ce qui existe dans l'univers, et ils accordent à tout une attention scrupuleuse, au paysage avec ses mille accidents, au brin d'herbe comme à la branche de rosier ou aux ramures du chêne, à l'oiseau comme au lion, à la chaumière comme à l'architecture plus ciselée. Jusqu'à l'extrémité de leurs fonds, successivement on découvre des détails prodigieux, après qu'on a été frappé de l'ensemble.*⁶⁹⁹

⁶⁹⁵. *Ibid.*, p. 382 ; Hook-Demarle, 1991, p. 26-27

⁶⁹⁶. Bürger (pseud.) [Thoré], 1862, p. 34.

⁶⁹⁷. *Ibid.*, p. 35.

⁶⁹⁸. Blanc, 1864, « Introduction », p. 4.

⁶⁹⁹. Bürger (pseud.) [Thoré], 1862, p. 34.

Dans son *École flamande* de 1864, Charles Blanc perçoit aussi chez Jan van Eyck ce « retour ardent, sincère, passionné vers la nature »⁷⁰⁰ et insiste sur la qualité de sa facture en le présentant comme un « ouvrier d'une habileté sans égale »⁷⁰¹. Enfin, Blanc voit en van Eyck et en ses contemporains, le germe de tous les coloristes d'Anvers⁷⁰². Cette remarque est vraisemblablement à comprendre comme un lien établi entre les Primitifs flamands et leurs suiveurs du XVIIe siècle, qui évoluent autour de Rubens, ce maître ayant principalement exercé son art à Anvers.

Concernant le XVIe siècle, puis surtout le XVIIe siècle, une différenciation très nette est revendiquée entre école flamande et école hollandaise. Elle répond au souci de faire correspondre écoles de peinture et identités nationales, passées et présentes (les Provinces-Unies sont créées en 1609, la Belgique est indépendante depuis 1830). La distinction entre ces deux écoles du Nord est justifiée par le fait que l'école flamande aurait été nourrie par l'exemple italien, alors que l'école hollandaise n'aurait pas eu de création remarquable jusqu'à ce qu'elle trouve, dès la fin du XVIe siècle, une spécificité toute nationale confirmée par la formation consécutive des Provinces-Unies. Dans le contexte d'un XIXe siècle français où les aspirations républicaines sont longtemps confrontées aux pouvoirs monarchiques ou impériaux, le régime républicain des Provinces-Unies apparaît comme un modèle. Relever la spécificité nationale de leur art participe d'une revendication de ce régime politique libéral. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Théophile Thoré insiste sur la différence entre école flamande et école hollandaise. Il peut ainsi mettre en avant la seconde comme représentative d'un pays libre dans son droit et dans son art, mettant ainsi son discours historique au service d'un engagement politique très ancré à gauche⁷⁰³. Thoré écrit :

l'école hollandaise est la fille de l'école flamande durant le quinzième siècle, et au dix-septième siècle, elle est sa sœur [...] la plupart des historiens et des critiques, en France surtout,

⁷⁰⁰. Blanc, 1864, « Introduction », p. 2.

⁷⁰¹. *Ibid.*, p. 3.

⁷⁰². *Ibid.*

⁷⁰³. Théophile Thoré est un homme très engagé politiquement. Il participe notamment aux révolutions de 1830 et 1870. L'ensemble de ses écrits d'histoire de l'art témoignent d'un discours savant qui n'est jamais complètement détaché de ses idéaux politiques. Frances Suzman Jowell, « Théophile Thoré », notice du *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site internet de l'INHA.

*s'obstinent à confondre presque toujours les deux écoles, qu'il importe cependant de séparer, au point de vue d'une histoire logique de l'art européen.*⁷⁰⁴

Les deux écoles sont séparées. Mais dans les faits, des tendances picturales très proches peuvent y être relevées. Se retrouvent alors les qualités qu'ont déjà esquissées Félibien et Roger de Piles, mais elles sont systématisées au sein d'un discours qui vise à garantir la cohérence historique et géographique des écoles de peinture.

L'école flamande des XVI^e et XVII^e siècle est caractérisée par la peinture de mœurs, dont Bruegel l'Ancien au XVI^e siècle et les Téniers au XVII^e siècle, sont deux exemples remarquables⁷⁰⁵. Thoré persévère dans sa quête de l'invention du paysage et explique qu'au XVII^e siècle « Il y a maintenant une toute autre branche de l'école flamande, la spécialité des paysagistes »⁷⁰⁶. Charles Blanc ajoute que le goût du travail bien fait demeure une des principales qualités des Flamands : « C'est en effet un principe essentiellement flamand, qu'il ne sera jamais qu'un artiste secondaire, celui qui ne pourra pas mettre au service de son rêve la main savante d'un bon ouvrier. Les Van Eyck en jugeaient ainsi, c'était la théorie de Rubens et de ses élèves »⁷⁰⁷. Charles Blanc établit une continuité entre les premiers Flamands et Rubens, là où Roger de Piles isolait ce dernier en raison du génie exceptionnel qui le distinguait des « Flamands ordinaires »⁷⁰⁸. Néanmoins, dans un cas comme dans l'autre, Rubens demeure la personnalité dominante de la peinture flamande. Charles Blanc explique en effet que Rubens est celui qui a découvert, « les secrets de la couleur et de la lumière »⁷⁰⁹, et que dans sa peinture, l'effet et le parti décoratif valent plus que le drame et le dessin⁷¹⁰.

Quant à la définition de l'école hollandaise, elle concerne principalement son réalisme, qui réside autant dans les modèles empruntés dans la vie contemporaine que dans le rendu pictural. Thoré explique que « les *petits maîtres* [...] peignirent les *conversations* ou les

⁷⁰⁴. Bürger (pseud.) [Thoré], 1862, p. 120.

⁷⁰⁵. *Ibid.*, p. 42 ; Blanc, 1864, « Introduction », p. 6-7 et p. 10.

⁷⁰⁶. Bürger (pseud.) [Thoré], 1862, p. 83.

⁷⁰⁷. Blanc, 1864, « Introduction », p. 15.

⁷⁰⁸. Piles, 1715, p. 544-545.

⁷⁰⁹. *Ibid.*, p. 7.

⁷¹⁰. *Ibid.*, p. 9-10.

paysanneries, les concerts ou les kermesses, les pâturages et les plages, les animaux et les navires »⁷¹¹. Pour Charles Blanc, dans son *École hollandaise*, « Le peintre prend ses modèles dans la vie commune »⁷¹². Eugène Fromentin voit ainsi dans la peinture hollandaise l'invention de la scène de genre et du paysage, en tant que tels : « Le genre proprement dit se dégage au milieu des obligations de l'histoire ; on est bien près de la définitive expression du paysage moderne »⁷¹³. Cette tradition est expliquée par le fait que les Hollandais, protestants, n'ont pas fait de peinture d'histoire religieuse, et de fait, se sont tournés vers la représentation de la vie civique et vers le paysage ou la nature morte. Les procédés utilisés par les peintres consistent, en accord avec les sujets traités, à imiter scrupuleusement la nature. Pour Théophile Thoré, « La préoccupation de la nature est [...] le caractère distinctif de l'école hollandaise, et c'est par l'observation directe des jeux de la lumière, que les peintres hollandais arrivèrent à l'intelligence du clair-obscur et des ombres »⁷¹⁴. Selon Henry Havard, qui publie une *École hollandaise* en 1882, « il a suffi à ces excellents artistes de saisir la nature sur le fait »⁷¹⁵. Cet historien de l'art met aussi l'accent sur la maîtrise du coloris. Il parle à propos de l'école hollandaise de « la grande école coloriste du Nord »⁷¹⁶, ajoute encore que « Le sentiment et l'amour de la couleur se manifestent avec une extrême intensité dans les ouvrages de tous les artistes »⁷¹⁷.

La singularité des peintures flamande et hollandaise par rapport aux règles classiques, n'est pas sans fondement ancien. Elle est héritée d'un regard déjà présent chez André Félibien ou Roger de Piles. Mais la spécificité de l'histoire de l'art septentrional au XIXe siècle, est qu'elle entérine l'anticlassicisme des formes d'expression artistiques nordiques – Fromentin parle « d'esprit antilatin »⁷¹⁸. En outre, les peintres du Nord bénéficient des modifications de point de vue sur leurs mœurs. Félibien et de Piles attribuaient l'origine de la peinture

⁷¹¹. Bürger (pseud.) [Thoré], 1860 c, p. 11. Les italiques sont de l'auteur.

⁷¹². Blanc, 1861, « Introduction », p. 4.

⁷¹³. Fromentin, 1876 (1877), p. 165.

⁷¹⁴. Bürger (pseud.) [Thoré], 1860 c, p. 16.

⁷¹⁵. Havard, 1882, p. 13.

⁷¹⁶. *Ibid.*, p. 10.

⁷¹⁷. *Ibid.*, p. 11.

⁷¹⁸. Fromentin, 1876 (1877), p. 172.

septentrionale au caractère joyeux et licencieux des hommes du Nord. C'est un tout autre tempérament nordique qui est avancé par certains historiens de l'art du XIXe siècle, un tempérament bien plus intègre. En effet, ce qui est mis en avant, chez les Hollandais surtout, c'est leur rigueur morale, indéfectible du protestantisme. Blanc attribue à cette population des mœurs sévères⁷¹⁹. Il voit les Provinces-Unies comme une « république puissante, grave et silencieuse »⁷²⁰. Havard parle également de leur « austérité protestante »⁷²¹. Il s'agit là d'une force morale qui va de pair avec l'idée de liberté reconnue dans le régime républicain hollandais. Blanc conçoit « l'indépendance de la nation, la liberté de conscience et le gouvernement populaire » comme « les trois causes de l'originalité hollandaise »⁷²². Les Provinces-Unies présentent désormais avant tout une forme de gouvernement républicain, associée à l'idée de liberté.

Entre héritage classique, éloge des primitifs du Nord et réhabilitation de la peinture hollandaise du XVIIe siècle, la peinture septentrionale génère des regards multiples, qui évoluent au fil du temps. Ainsi faut-il considérer cette pluralité des conceptions. Mais bien que l'unité d'un tel art soit incertaine, les différentes manières de le concevoir reposent sur une division mythique entre Nord et Sud. Si celle-ci est dotée de valeurs qui varient au cours du temps, le Nord et le Sud constituent deux pôles référentiels par rapport auxquels il convient de positionner les identités artistiques. Les qualités picturales flamandes et hollandaises apparaissent très proches de celles qui sont traditionnellement attribuées aux Vénitiens, aussi bien chez les Primitifs, chez les Flamands « ordinaires », chez une figure majeure comme Rubens, que chez les Hollandais. Henry Havard émet d'ailleurs une remarque sur l'école hollandaise, qui pourrait tout aussi bien être appliquée à l'école vénitienne :

*L'extériorité, pour me servir du terme technique, découle au reste des qualités mêmes de l'école. Presque tous ces aimables compagnons peignent, non pour prouver, mais pour peindre, pour conter. Jamais il ne leur vient à l'esprit qu'une œuvre d'art peut avoir une portée philosophique.*⁷²³

⁷¹⁹. Blanc, 1861, « Introduction », p. 1.

⁷²⁰. *Ibid.*, p. 3.

⁷²¹. Havard, 1882, p. 16.

⁷²². Blanc, 1861, « Introduction », p. 3.

⁷²³. *Ibid.*, p. 18. L'italique est de l'auteur.

Située en Italie mais présentant des caractéristiques plus proches de ce qui définit les différentes expressions picturales septentrionales, l'école vénitienne occupe une position intermédiaire entre Nord et Sud. Il s'agit donc de justifier cette position de la peinture de Venise, et cette justification passe par une comparaison avec la peinture du Nord. Les historiens de l'art savent d'autant plus exploiter cette comparaison, que plusieurs d'entre eux ont étudié les deux types de peinture – comme Blanc et Havard qui ont été pris en exemple ici.

B. Les Primitifs flamands, hollandais et allemands, leur rôle dans l'école vénitienne

L'étude de l'école vénitienne au XVe siècle est relativement délicate. Comme cela a été vu en première partie, c'est en ce siècle que se jouent, pour beaucoup d'historiens de l'art, les débuts de l'école vénitienne. Or, sont attestés à cette époque, des séjours d'artistes venus du Nord des Alpes, au premier rang desquels figure Albrecht Dürer. Aussi convient-il d'étudier comment ces peintres venus des anciens Pays-Bas et de l'Allemagne, sont intégrés dans l'histoire d'une école vénitienne supposée être exactement dans la formation de sa propre identité artistique.

- **L'enseignement retiré de la richesse formelle de la peinture septentrionale**

Une façon d'expliquer les points communs des Primitifs hollandais, flamands et allemands avec les Primitifs vénitiens, consiste à montrer comment les seconds se sont inspirés des premiers. La tradition artistique du Nord de l'Europe aux XIVe et XVe siècles, est présentée comme une des origines de plusieurs qualités essentielles de la peinture vénitienne, celles-là même qui la définissent comme une peinture fondamentalement ornementale et extérieure. Les historiens de l'art peuvent donc reconnaître dans la richesse du coloris et dans le réalisme de la représentation si typiques de Venise, les signes d'un enseignement venu des anciens Pays-Bas (ou Flandre) et d'Allemagne. Il est d'ailleurs remarquable que les auteurs n'emploient pas une terminologie bien définie, évoquant indifféremment, pour cette époque les Allemands, les Flamands, les Germains. John Coindet

explique ainsi à propos de Giovanni Bellini, que : « Le pittoresque, l'éclat du coloris, [...], l'imitation parfaite du modèle quel qu'il fût, voilà le but unique qu'il se proposait, le seul qui paraisse avoir obtenu de lui quelque attention. C'est le système de l'école flamande »⁷²⁴. Eugène Müntz écrit qu'au XVe siècle « la précision du modelé, la chaleur du coloris et le fini merveilleux que les réalistes flamands excellaient à donner à leurs tableaux avaient plus d'une fois séduit les réalistes italiens, surtout ceux de la Vénétie »⁷²⁵. Les commentaires sur l'influence du réalisme venu des traditions nordiques abondent. Léon Rosenthal déclare que les Vénitiens « comprirent la saveur du réalisme flamand », et Paul Flat, dans *Les premiers Vénitiens* en 1899, explique comment « l'influence allemande » influe sur « l'expression individuelle des visages » dans les travaux du Muranais Bartolomeo Vivarini⁷²⁶. Plus spécialement, Eugène Müntz voit dans la tradition du paysage telle qu'elle s'est développée dans le Nord, le modèle du paysage vénitien, lui aussi fameux⁷²⁷ :

*Carpaccio a pris le Massacre des dix mille du maître nurembourgeois (1508) pour prototype du tableau dans lequel il a représenté le même sujet, à l'Académie des beaux-arts de Venise (1515); le Titien, dans ses dessins à la plume, semble lui avoir dérobé certains paysages particulièrement fouillés, avec des rochers aux silhouettes bizarres. Notons à ce sujet qu'il ne serait pas impossible que Dürer eût révélé aux Vénitiens les beautés du paysage frioulais. Un autre Vénitien, Palma le Vieux, dans l'Adoration des Mages du Musée de Brera, s'inspira très visiblement de Dürer, tant pour les personnages que pour les ruines et le paysage du fond, ces arts éventrés et envahis par le lierre et les herbes. Il n'y eut pas jusqu'à Véronèse qui, affirme-t-on, ne copiât patiemment une foule de gravures de Dürer (on ne voit pas trop toutefois le parti qu'il a pu en tirer).*⁷²⁸

Plus loin, Müntz précise encore :

Titien même ne dédaigna pas de [...] demander [aux peintres flamands et hollandais] parfois leur concours ; ayant à peindre une Fuite en Égypte, il prit chez lui plusieurs Flamands (Vasari

⁷²⁴. Coindet, 1849, t. 2, p. 88.

⁷²⁵. Müntz, 1889-1895, t. 2, p. 178.

⁷²⁶. Flat, 1899, p. 54.

⁷²⁷. Voir dans la première partie, chapitre 2, C. « L'intégration dans une hiérarchie artistique », paragraphe sur « Les Vénitiens inventeurs du paysage ».

⁷²⁸. Müntz, 1889-1895, t. 2, p. 180. (illustration 38)

dit 'Tedeschi'), qui excellaient, comme on sait, dans la représentation de la verdure du paysage.⁷²⁹

D'autres historiens de l'art insistent d'une façon plus générale sur l'attention apportée par les peintres nordiques à l'exécution, qui serait un antécédent au faire talentueux des Vénitiens. Rosenthal s'attache ainsi à démontrer comment, malgré leur pratique libre et moins minutieuse que celle de leurs semblables venus du Nord, les Vénitiens ont appris de ces derniers le goût du travail soigné :

[Les Vénitiens] aimèrent chez ces artistes [les Germains] le soin qu'ils apportaient à l'exécution de leurs œuvres qu'ils s'attardaient à polir comme des joyaux. L'étroitesse d'un métier trop exact se racheta pour eux par la profondeur des harmonies ; ils furent sensibles aux belles matières, à la fraîcheur des tons, à la richesse des ors, aux blancs nacrés sertissant les outremers.⁷³⁰

Arsène Alexandre écrit que Rogier Van der Weyden « appelé à Ferrare par Lionel d'Este, forcément s'arrêta à Venise, et [...] y laissa [...] un peu de la richesse technique du Nord. »⁷³¹

La raison de ses échanges artistiques féconds réside dans les voyages d'artistes septentrionaux, venus nombreux dans la ville lagunaire au cours du XVe siècle. Les peintres mentionnés de façon récurrente sont Jan van Eyck, Memling et Albrecht Dürer. John Coindet explique :

il importe de signaler les relations qui s'établirent vers cette époque entre les artistes de l'Allemagne et des Pays-Bas, et ceux de Venise.

Ces rapports commencèrent par Van Eyck (Jean de Bruges) et son élève Hemmelink. [...] il y avait aussi, dans les collections particulières, des paysages, encore bien naïfs, d'Ouwater et de Patenier ; des compositions fantastiques de Boss ; des ouvrages de Gérard de Harlem, et surtout d'Albert Durer (sic), qui vint plus tard.

Ces œuvres d'art excitaient à Venise une si vive admiration, que bon nombre de peintres vénitiens quittèrent leur patrie pour aller en Allemagne et dans les Flandres, étudier sous la direction de ces maîtres.⁷³²

⁷²⁹. Müntz, 1889-1895, t. 3, p. 167.

⁷³⁰. Rosenthal, 1907, p. 28.

⁷³¹. Alexandre, s. d., [1897], p. 317.

Charles Blanc affirme quant à lui à propos de Venise :

*Elle était un but constant de pèlerinage pour les artistes d'Anvers et de Bruges, les miniaturistes de Gand, les peintres de la Westphalie, de la Saxe et de la Bavière. Elle était visitée au quinzième siècle par les précurseurs d'Albert Dürer, comme elle le fut au seizième par Albert Dürer lui-même.*⁷³³

Pompeo Molmenti signale encore en 1904 :

*Les relations commerciales avec la Flandre et l'Allemagne favorisaient d'ailleurs les rapports artistiques. Avant même qu'Albert Dürer ne visitât pour la première fois les lagunes, en 1493, et que le vénitien Jacopo de'Barbari ne fit un voyage en Allemagne, les œuvres de Van Eyck étaient connues à Venise, non moins que celles de Memmling, de Van Oувater, de Van der Weyden, de Gérard de Haarlem. En 1444, Jean d'Allemagne collabora avec Antonio Vivarini*⁷³⁴

Il convient donc d'identifier quel est l'apport concret de ces artistes venus du Nord sur les Vénitiens.

Les artistes venus du Nord se voient attribuer par certains auteurs le mérite d'avoir participé à moderniser la peinture Vénitienne. Eugène Müntz perçoit dans le réalisme nordique, une issue à l'art byzantin : « Chez les Vénitiens, le contact incessant avec les Flamands avait fini par substituer le réalisme, un réalisme qui n'avait rien de vulgaire, à l'hieratisme que leur avaient légué les Byzantins. »⁷³⁵ Pompeo Molmenti ajoute les artistes du Nord à Gentile da Fabriano et Vittore Pisanello, traditionnellement présentés comme les introducteurs d'une première Renaissance de l'art à Venise aux XIVe et XVe siècle : « À l'action exercée par Pisanello et Gentile da Fabriano il faut ajouter la double influence germanique et flamande. »⁷³⁶ Enfin Arsène Alexandre alloue à Dürer l'honneur d'avoir révélé la peinture vénitienne à elle-même :

Ce fut aussi Albert Dürer qui, reçu avec bienveillance par un des plus grands artistes qui aient donné à Venise conscience d'elle-même, Giovanni Bellini, allait, ne fût-ce que par ses gravures

⁷³². Coindet, 1849, t. 2, p. 78-79.

⁷³³. Blanc, 1889, t. 2, p. 57-58.

⁷³⁴. Molmenti, 1904, p. 18-21.

⁷³⁵. Müntz, 1889-1895, t. 3, p. 141.

⁷³⁶. Molmenti, 1904, p. 18.

*et par ses conversations, inspirer aussi une curiosité de fantaisie, de caprice, vers laquelle on était déjà si naturellement porté.*⁷³⁷

L'argument essentialiste, bien que présent, n'intervient pas pour établir un lien constitutif entre la façon de peindre de Dürer et celle de Bellini. Concernant les rapports entre les Primitifs flamands, hollandais ou allemands, et les Primitifs vénitiens, les déterminismes naturels sont très ponctuels. À peine peuvent être cités les frères Goncourt, qui s'appuient sur le climat lorsqu'ils commentent les œuvres de Carpaccio : « Ce sont aussi là des ciels clairs et légers qui n'ont pas grande différence avec les ciels que Memling trouvait sous le ciel de la Hollande »⁷³⁸. Mais ce type d'argumentation est en réalité surtout caractéristique des rapports établis entre Venise et la Flandre ou la Hollande des XVIe et XVIIe siècles – cela sera exposé un peu plus loin. Ainsi, si la peinture septentrionale du XVe siècle permet d'expliquer ce que la peinture vénitienne a de singulier vis à vis de la tradition classique, ce raisonnement se base principalement sur des échanges d'ordre culturel, ou sur les rencontres entre les artistes.

Un argument vient efficacement étayer les ressemblances entre le côté matériel de la peinture flamande, hollandaise et allemande, et la sensualité de la peinture à l'huile vénitienne. Connue pour accroître le pouvoir sensuel de l'art de Venise, la peinture à l'huile aurait été introduite dans la ville lagunaire par le peintre originaire de Sicile Antonello da Messina, qui aurait appris cette technique de son inventeur même, le Flamand Jan van Eyck. Le récit de l'introduction de cette technique à Venise est un lieu commun de l'histoire de l'art vénitien. Charles Blanc écrit que Venise « apprend de la Flandre le secret de la peinture à l'huile »⁷³⁹. Eugène Müntz relate encore que :

*dans le dernier tiers du XVe siècle, l'arrivée d'un sicilien familiarisé avec la tradition flamande [...] [est] venue brusquement ouvrir à la peinture vénitienne des horizons nouveaux. Antonello de Messine apportait avec lui le secret de la peinture à l'huile, secret dont les Vénitiens s'emparèrent avec avidité*⁷⁴⁰

⁷³⁷. Alexandre, s. d., [1897], p. 317-318.

⁷³⁸. Goncourt, 1855-1856 (1996), p. 87.

⁷³⁹. Blanc, 1857, p. 282.

⁷⁴⁰. Müntz, 1889-1895, t. 2, p. 777.

Arsène Alexandre, dans son écriture prolixe, présente bien l'apport de la peinture à l'huile comme une origine des qualités coloristes des Vénitiens :

*Antonello de Messine, revenant d'auprès Van Eyck, avait apporté le procédé de la peinture à l'huile qui semble inventé exprès pour les peintres de Venise, et dont toutes les autres écoles du centre et même du nord de l'Italie n'avaient pas besoin, bien plus à l'aise dans la frugalité de la détrempe et de la fresque*⁷⁴¹

Cependant, en 1904, Molmenti tente de mettre en garde le lecteur contre l'erreur que constitue l'anecdote :

*On a dit et redit qu'Antonello était allé en Flandre pour y étudier le nouveau procédé de peinture à l'huile de Van Eyck, et que plus tard il l'enseigna lui-même aux vénitiens (sic). La critique moderne a fait critique de cette légende, en s'appuyant sur des raisons d'ordre artistique et historique.*⁷⁴²

Dans l'histoire française de l'art, la « critique moderne » – pour reprendre les mots de Molmenti – ne fait pas écho de cette remise en question d'un de ses poncifs⁷⁴³. L'épisode de l'introduction de la peinture à l'huile est d'autant plus difficile à reconsidérer, qu'il entre dans le processus de justification d'une représentation de l'école vénitienne qui diffère de la tradition classique.

- **Une peinture du Nord religieuse et chevaleresque**

À l'inverse des historiens de l'art qui viennent d'être cités, d'autres mettent la peinture de Venise en lien avec un art nordique dont la principale caractéristique n'est pas d'être matérielle et extérieure, mais d'exprimer la vie intérieure, et plus spécialement la pureté du sentiment religieux. Cette vision se place dans la continuité de la représentation d'un Nord chrétien, telle qu'elle est cultivée au début du XIXe siècle par le groupe de Coppet, apte à sous-tendre le discours sur les Primitifs. En raison de sa ferveur religieuse, Alexis-François Rio se montre particulièrement tributaire de cette représentation du Nord. L'esthétique que cet

⁷⁴¹. Alexandre, s. d., [1897], p. 317.

⁷⁴². Molmenti, 1904, note 1, p. 21.

⁷⁴³. Gusman, 1902, p. 91-92 ; Rosenthal, 1907, p. 27.

historien développe, impose l'expression du sentiment chrétien comme la finalité de l'art, et en perçoit la manifestation la plus remarquable dans la peinture du moyen âge et de la première Renaissance. Pour Rio, il existe deux formes de pensée à cette époque, l'idéal ascétique et l'idéal chevaleresque :

Le berceau de l'idéal ascétique était dans les déserts de la Thébàide, ou plutôt se confondait avec le berceau même du christianisme, tandis que l'idéal chevaleresque, création moitié germanique et moitié chrétienne, appartenait exclusivement à l'Europe occidentale, et n'avait commencé à y poindre qu'après l'invasion des barbares.⁷⁴⁴

La classification artistique que Rio suit, repose moins sur le caractère absolu d'une distinction entre Nord et Sud, que sur le passage d'une pureté primitive à une corruption morale et religieuse à la Renaissance. Cependant, alors que pour Rio, l'idéal ascétique est typique de la peinture italienne en général, l'idéal chevaleresque qui se manifeste chez les Primitifs du Nord, est très proche de l'esprit de chevalerie tel que le définit August Wilhelm von Schlegel : il s'agit de la réunion des vertus chrétiennes et de la vaillance germanique⁷⁴⁵. Il a été déjà vu que Rio considère les Vénitiens comme fondamentalement chrétiens, caractère qu'il perçoit principalement dans leur peinture du XVe siècle. La conception d'un Nord chrétien et chevaleresque va alors permettre à cet historien de trouver des affinités entre le caractère chrétien de Venise et celui du Nord. Et ceci passe par la reconnaissance, dans les mœurs vénitiennes, de spécificités typiquement septentrionales. C'est ainsi qu'Alexis-François Rio explique en quoi l'esprit chevaleresque et chrétien typique du Nord, dont l'adoration de saint Georges et une manifestation remarquable (il est admiré à la fois en tant que martyr et en tant que libérateur chevaleresque de la beauté innocente), est repérable à Venise, du fait, justement, du culte qui y est rendu à ce même saint :

Les Vénitiens surtout ne se lassèrent pas de multiplier les monuments qui portaient son nom [saint Georges] et de reproduire son image [...]. Maintenant si l'on franchit les Alpes pour remonter vers le nord de l'Europe, on trouvera que le culte de saint George a toujours été en raison directe de l'héroïsme des races ou des dispositions chevaleresques des dynasties.⁷⁴⁶

⁷⁴⁴. Rio, 1861-1867 (1874), t. 1, p. 58.

⁷⁴⁵. Norman King, « Le Moyen Âge à Coppet », dans Ballayé, Candaux, 1977, p. 382.

⁷⁴⁶. *Ibid.*, t. I, p. 81-82.

À cela s'ajoute l'argument que, grâce à leurs contacts avec les artistes venus du Nord, les Vénitiens ont appris leur façon de peindre, qui se manifeste par une certaine austérité plastique. Squarcione, qui selon Rio « joue un rôle important dans l'histoire de l'école vénitienne »⁷⁴⁷, aurait participé à importer des traditions germaniques à Venise : « ce fut à l'Allemagne, dont les produits commençaient à envahir le nord de l'Italie, que Squarcione demanda ce dernier complément de sa science artistique »⁷⁴⁸. Les traditions germaniques apportent à Squarcione une « sécheresse des contours », une « vulgarité des types », une « roideur des draperies »⁷⁴⁹. L'apport de cet « élément germanique » produit également chez les peintres de Murano une certaine « rudesse »⁷⁵⁰. Cette sévérité dans les formes était mal jugée par un Roger de Piles qui cherchait les signes d'un progrès linéaire de l'art⁷⁵¹. Mais au XIXe siècle, elle peut être perçue comme la manifestation d'une sobriété et d'une pureté religieuse typiques du Nord de l'Europe. En ce sens, cette austérité plastique, sans représenter une beauté parfaite, représente une certaine pureté qui la soustrait à tout jugement catégoriquement défavorable.

Il a été vu dans le paragraphe sur « Le sentiment religieux », que dans l'introduction de son ouvrage de 1868 sur l'*École vénitienne*, Charles Blanc se réfère à Rio pour alléguer la nature profondément chrétienne des Vénitiens. Un tel regard lui permet d'expliquer en quoi ces derniers ne peuvent être rattachés à la tradition classique. Mais en faisant intervenir l'influence du Nord, Blanc ne se contente pas de souligner les contacts commerciaux et culturels qui ont pu être établis avec Venise. Il justifie l'introduction des traditions septentrionales par un argument essentialiste, selon lequel les similitudes entre peinture nordique et peinture vénitienne, sont dues à un tempérament foncièrement tourné vers la religion, commun aux hommes de ces différentes contrées :

⁷⁴⁷. *Ibid.*, t. IV, p. 30.

⁷⁴⁸. *Ibid.*, t. IV, p. 31.

⁷⁴⁹. *Ibid.*, t. IV, p. 32.

⁷⁵⁰. *Ibid.*, t. IV, p. 48.

⁷⁵¹. Rappelons le passage de Roger de Piles sur le « Goût allemand », déjà cité un peu plus haut : « Les Allemands l'ont imitée sans choix, & ont seulement vêtu leurs Figures de longues draperies dont les plis sont secs & cassés. Ils se sont plus arrêtés à finir leurs objets qu'à les bien disposer, les expressions de leurs Figures sont ordinairement insipides, leur dessein sec, leur couleur passable, & leur travail fort pénible. » Piles, 1715, p. 544.

*l'élément germanique ou flamand n'eut pas de peine à s'implanter à Venise, non pas seulement parce que les grandes affaires commerciales de cette ville et sa situation géographique la mettaient constamment en rapport avec l'Allemagne et les Pays-Bas, mais parce qu'il y avait beaucoup plus d'affinité entre l'idéal profondément chrétien d'un Memling, d'un Albert Dürer, et celui des Vénètes. [...] Il est donc vrai qu'il existait une liaison facile et assez naturelle entre le génie vénitien et le génie tudesque, et cette liaison s'établissait par le côté mystique, religieux, légendaire. [...] tout au long de l'histoire, nous voyons des artistes d'Anvers, des miniaturistes de Gand, des peintres de Bruges, dont le talent s'associe parfaitement à celui des nationaux, et crée une mine d'emprunts réciproques entre l'École flamande et l'École vénitienne.*⁷⁵²

La parenté entre la peinture vénitienne et une peinture nordique recueillie, est encore exposée par Paul Flat, dans son ouvrage de 1899. Flat invoque des Primitifs du Nord qui, s'ils ne sont pas présentés pour leurs qualités dans la transmission de l'émotion religieuse, produisent un art du recueillement et de la réflexion, qui s'oppose à toute séduction facile. Cet auteur s'inscrit dans le mouvement d'engouement pour les Primitifs remarquable autour de 1900, héritage et survivance de l'amour des Primitifs cultivé depuis le Romantisme⁷⁵³. Cependant, contrairement à Rio et à Blanc, Flat précise bien que la « beauté extérieure et décorative »⁷⁵⁴ de la peinture vénitienne est la condition nécessaire à son existence en tant que telle. Ainsi, à la différence de Charles Blanc, Paul Flat récuse toute affinité naturelle entre les Vénitiens et leurs homologues du Nord, mais fait intervenir ceux-ci pour rendre compte de la disposition à la sobriété et au recueillement que connaît temporairement la peinture vénitienne au XVe siècle :

Cette influence étrangère [...] nous devons à maintes reprises encore en noter les résultats dans l'évolution progressive des maîtres vénitiens. Si opposée qu'elle semble tout d'abord, pour ne pas dire antipathique au tempérament de la race, elle n'en vint pas moins se fondre avec lui chez certains artistes, pour aboutir à un accord harmonieux et bienfaisant. [...] Peut-être que sans cette influence certaines œuvres du plus fécond des artistes que nous aurons à étudier, Giovanni Bellini, ne se fussent pas produites au jour. Tout ce que nous verrons en lui de grave et de douloureux, d'intime et de poignant, n'allez pas l'attribuer au génie de sa race, mais bien

⁷⁵². Blanc, 1868, « Introduction », p. 3-4.

⁷⁵³. Sur la question du rôle des formes artistiques médiévales et chrétiennes dans la peinture de l'extrême fin du XIXe siècle, voir notamment : Dagen, 1998.

⁷⁵⁴. Flat, 1899, « Avant-propos », p. II.

*plutôt, comme il nous sera facile de l'établir à son heure, à la réaction salutaire, en cette âme méditative et cultivée, des styles étrangers qu'il étudia pour s'en pénétrer. Un tel apport des génies voisins devait compenser en lui ce que le tempérament du Vénitien ne pouvait offrir de trop purement extérieur et d'insuffisamment réfléchi.*⁷⁵⁵

Il poursuit, à propos du retable des Frari, toujours de Giovanni Bellini :

*Ce qu'il faut en tout cas dégager d'une telle œuvre, c'est l'accentuation décisive de ce style intime qui, dans un pays où la peinture décorative et brossée à la hâte tiendra par la suite une telle place, condense ses effets en une formule si ramassée, s'applique à des minuties de détail rappelant les plus attentives besognes de l'art germanique ou même flamand*⁷⁵⁶

Il semble, à travers ces quelques exemples, que dans leur pluralité, les visions sur les Primitifs nordiques sont aptes à alimenter la réflexion des historiens de l'art vénitien. L'essentiel des rapprochements entre école vénitienne et écoles du Nord concerne cependant les époques plus tardives des XVI^e et XVII^e siècles.

C. Flamands ou Hollandais des XVI^e et XVII^e siècles, leurs liens avec les Vénitiens

Dans l'histoire de l'art au XIX^e siècle, l'unité supposée de la peinture septentrionale au XV^e, est réputée faire place dès le XVI^e siècle, puis surtout au XVII^e siècle, à une peinture strictement divisée entre école flamande et école hollandaise. Aussi la question se pose-t-elle de savoir quel rapport la peinture vénitienne entretient avec cette nouvelle configuration censée révéler une réalité artistique hétérogène. Dans les termes qu'ils emploient, les historiens de l'art ne confondent *a priori* pas les Flamands et les Hollandais. Mais lorsqu'il s'agit de trouver dans le climat un fondement à de telles parentés, la rigueur apparente du raisonnement ne suffit pas à dissimuler la confusion qui demeure entre école flamande et école hollandaise.

⁷⁵⁵. *Ibid.*, p. 37-38.

⁷⁵⁶. *Ibid.*, p. 81-82. Les commentaires de Paul Flat sur l'influence germanique sont nombreux : voir *Ibid.*, p. 36 et p. 53-54.

- **Similitudes entre école vénitienne et école flamande**

Des qualités communes sont relevées entre la peinture vénitienne du XVI^e siècle et la peinture flamande du XVII^e siècle. Arsène Houssaye s'en fait l'écho dans son *Voyage à Venise* paru en 1849. Il insiste sur les qualités de lumière et de coloris ainsi que sur le rendu réaliste dans lequel les peintres ont excellé des deux côtés des Alpes :

*Les maîtres vénitiens, comme les maîtres flamands, ont reproduit avec tant de vivante vérité l'œuvre de Dieu qu'à chaque pas à Anvers ou à Venise on croit rencontrer un tableau ou un portrait. On s'arrête tout ébahi en s'écriant : Quelle couleur et quelle lumière ! On croit d'abord saluer le peintre, Titien ou Véronèse, Rubens ou Van-Dyck : c'est Dieu qu'on salue.*⁷⁵⁷

Hippolyte Taine, fidèle à sa conception d'une peinture vénitienne dont la volupté est regardée comme une leçon de vitalité, compare abondamment dans ce sens l'œuvre de Tintoret avec celle de Rubens :

*Il y a des géants brunis du Tintoret, à la peau plissée par le jeu des muscles, saint André et saint Marc, colosses réels comme ceux de Rubens.*⁷⁵⁸

*Nul, sauf Rubens, n'a exprimé ainsi l'écoulement et la fluidité incessante de la vie.*⁷⁵⁹

*Personne, sauf Rubens, n'a saisi à ce point l'instantané du mouvement, la fureur du vol ; devant cette fougue et cette vérité, les figures classiques semblent figées, copiées d'après ces modèles d'Académie dont on maintient les bras par des ficelles ; on est emporté, on le suit jusqu'à terre, où il n'est pas encore.*⁷⁶⁰

C'est le même réalisme charnel qu'Eugène Müntz perçoit chez Titien et Rubens :

Un tel engouement se comprend : qui savait comme lui rendre les riches carnations, les lèvres sensuelles, les yeux riants, les chevelures blondes ou rutilantes (combien n'y a-t-il pas déjà de

⁷⁵⁷. Houssaye, 1849, p. 24.

⁷⁵⁸. Taine, 1866 (1990), p. 124.

⁷⁵⁹. *Ibid.*, p. 126.

⁷⁶⁰. *Ibid.*, p. 149.

*Rubens chez lui ! Vasari se sert de l'expression de 'carnoso' (mot à mot : charnu) pour définir ces figures avec leurs chairs et leurs carnations si merveilleusement fixées sur la toile).*⁷⁶¹

Taine insiste également sur la similitude entre Vénitiens et Flamands dans la tradition de peindre des scènes de genre :

*Au premier plan, [...] [Titien] a posé une vieille grognonne en robe bleue et capuchon blanc, vraie villageoise qui vient faire son marché à la ville, et garde auprès d'elle son panier d'œufs et de poulets ; un Flamand ne risquerait pas davantage.*⁷⁶²

*Saint Joseph était charpentier ; à l'instant, pour peindre l'annonciation, il [Tintoret] représente une vraie maison de charpentier, au dehors un auvent pour travailler en plein air, l'encombrement d'un établi, [...] la femme en jupon rouge, vigoureuse plébéienne, étonnée et effrayée. Un Flamand n'eût pas copié de plus près le désordre et la vulgarité de la vie populaire.*⁷⁶³

Cette ressemblance entre Vénitiens et Flamands, est expliquée par le fait que les premiers auraient été un des principaux modèles des seconds. Ce raisonnement est hérité d'une tradition de la littérature artistique qui remonte au moins à Roger de Piles. Ce dernier ne cesse de rappeler que les Vénitiens, Titien surtout, ont constitué la première source d'inspiration de Rubens. Piles écrit ainsi en 1668 à propos du peintre anversois, que « Ses principales études ont été faites en Lombardie et particulièrement d'après les œuvres de Titien, de Paul Véronèse & de Tintoret »⁷⁶⁴. L'art d'agencer les groupes de façon harmonieuse et de les unifier par les jeux de lumière, ce à quoi Piles accorde une grande importance et qu'il nomme la disposition « en grappe de raisin », est un précepte dont il attribue la paternité à Titien et que Rubens aurait appris du Vénitien⁷⁶⁵. Le rapport entre Rubens et les Vénitiens est donc établi de longue date et relayé par les historiens de l'art du XIXe siècle. Charles Blanc écrit que Venise « apprend de la Flandre le secret de la peinture à

⁷⁶¹. Müntz, 1889-1895, t. 3, p. 624.

⁷⁶². Taine, 1866 (1990), p. 134-135.

⁷⁶³. *Ibid.*, p. 157-158. Voir également : *Ibid.*, note 1, p. 142.

⁷⁶⁴. Roger de Piles, *L'art de peinture de Charles Alphonse du Fresnoy traduit en François, avec des remarques nécessaires et très amples*, Paris, 1668, p. 167, cité dans Merle du Bourg, 2004, p. 60.

⁷⁶⁵. La mention de cet enseignement que Rubens aurait retiré de l'étude de Titien est mentionné par Merle du Bourg, 2004, p. 184.

l'huile, et deux siècles plus tard, elle lui enseigne le secret des grands coloristes : elle lui avait emprunté Memling, elle lui renvoie Rubens. »⁷⁶⁶ Molmenti déclare également, à propos de *Bacchus et Ariane* (**illustration 29**) et de la *Bacchanale* (**illustration 28**) de Titien, qu'« Il faut remonter jusqu'à ces œuvres pour découvrir la source à laquelle a bu largement plus tard le génie de Rubens. »⁷⁶⁷ Selon cette configuration des échanges artistiques, Venise en vient à être l'argument qui explique ce en quoi Rubens s'écarte des règles classiques. Ce discours prend un ton accusateur chez le défenseur de la tradition classique qu'est John Coindet :

[Véronèse] représente la nymphe Europe dans un costume qui sent le boudoir d'une coquette du XVIe siècle, et n'a rien du simple appareil des divinités d'Ovide.

*Rubens a très-souvent commis la même faute, et, par exemple, dans son Massacre des Innocents il est absolument impossible de déterminer par les costumes, ou l'architecture, dans quelle nation et dans quel siècle, la scène se passe [...] c'est la plus étonnante confusion, le pêle-mêle le plus bizarre que l'imagination puisse inventer, de nations, de costumes et de mœurs.*⁷⁶⁸

L'habitude que la famille des Bassano a de peindre des scènes bibliques dans des décors paysans et contemporains, est aussi jugée vulgaire par Coindet, et précurseur d'une peinture flamande qui n'est plus réduite au seul Rubens :

*C'est une des illustrations de l'école de Venise que le BASSANO, mais, de tous les peintres vénitiens, c'est celui qui a le plus contribué à abaisser l'art, il est le véritable chef de ces artistes, plus nombreux encore dans l'école flamande, qui mirent le procédé, la partie mécanique de l'art, le pinceau et la palette, fort au-dessus de la pensée.*⁷⁶⁹

Ce schéma de similitudes plastiques et de jeu d'influences est reproduit pour la peinture hollandaise.

⁷⁶⁶. Blanc, 1857, p. 282.

⁷⁶⁷. Molmenti, 1904, p. 70. Voir également : Michel, 1909-1911, t. 1, p. 462 ; Caro-Delvaille, 1913, p. 112.

⁷⁶⁸. Coindet, 1849, t. 2, p. 140-141.

⁷⁶⁹. *Ibid.*, p. 146-147. Voir également sur le même sujet : p. 143 et p. 151-152.

- **Similitudes entre peinture vénitienne et peinture hollandaise**

Les caractéristiques communes à la peinture vénitienne et à la peinture hollandaise concernent principalement la tradition de la scène de genre. En l'occurrence, les Vénitiens apparaissent comme les modèles des Hollandais du XVII^e siècle. Mais ce goût pour les scènes anecdotiques fait déjà partie des spécificités que les Flamands auraient apprises des Vénitiens. C'est ainsi que pour John Coindet, les pratiques vénitiennes blâmables qui sont transmises aux Hollandais, sont les mêmes que celles qu'il signale par ailleurs comme transmises aux Flamands. Suite au commentaire d'un tableau attribué à Giorgione conservé à Milan, *Moïse enfant, découvert par la fille de Pharaon* (**illustration 16**), tableau dans lequel Coindet déplore que le sujet antique soit représenté comme « des chevaliers et des dames de la cour de Charles-Quint ou de François I^{er} », cet historien explique que ce type de représentation anachronique constitue « un étrange système qui a prévalu dans l'école vénitienne, et, par elle, dans l'école hollandaise. »⁷⁷⁰ Alors que Coindet montre la peinture des Bassano comme une source d'inspiration des Flamand, Molmenti en fait un modèle pour les Hollandais :

*[Jacopo Bassano] faisait intervenir [le Christ] dans les pauvres demeures, dans les cuisines ornées de plats de cuivre et d'étain, avec leurs tables chargées de verres et de pots, entre le chat et le chien, les poulets, et les pigeons; il se trouvait ainsi, à l'égal de Rembrandt, le précurseur du naturalisme religieux de certains modernes.*⁷⁷¹

Si *a priori*, la distinction entre Flamands et Hollandais est respectée, il est remarquable que les caractéristiques artistiques que chacun de ces artistes a en commun avec les Vénitiens, sont semblables. Le réalisme du rendu, le goût pour la scène de genre, l'irrespect de la vérité historique ou biblique, la maîtrise du coloris si typiques de la Flandre ou de la Hollande, répondent à autant de qualités typiquement vénitiennes. Au sein de ces définitions de la peinture septentrionale, peuvent être reconnues les différentes orientations que prend le regard porté sur le Nord au XIX^e siècle. La représentation d'une peinture flamande vive et colorée provient du « rubénisme » d'un Roger de Piles, qui, loin d'être épuisée au XIX^e siècle, est pourvu d'un pouvoir séditieux accru par le regard romantique et par l'historiographie

⁷⁷⁰. Coindet, 1849, t. 2, p. 97.

⁷⁷¹. Molmenti, 1904, p. 95. Voir encore : Müntz, 1889-1895, t. 3, p. 634 et p. 666 ; Caro-Delvaillie, 1913, p. 112.

naissante sur la théorie de l'art du XVIIe siècle. En revanche, la représentation d'une peinture flamande et hollandaise réaliste, se situe dans la lignée de la valorisation de la peinture septentrionale et de sa tradition de la scène de genre, qui fournit un modèle alternatif au modèle classique au milieu du XIXe siècle. Identifiée aux modèles de modernité que constituent coloris flamand et réalisme hollandais, la peinture vénitienne peut elle aussi acquérir cette fonction de référence pour l'art contemporain, laquelle sera examinée en troisième partie. Une fois établies les similitudes entre art vénitien et art septentrional, il convient pour les historiens de l'art d'en trouver les raisons.

- **La communauté de climats entre Venise et le Nord.**

L'argument d'une similitude de climats est sans aucun doute le plus utilisé pour justifier les ressemblances entre Venise et le Nord. Mais son emploi révèle la difficulté qu'il peut y avoir à distinguer strictement la Flandre de la Hollande. Aux vues des recherches effectuées ici, Hippolyte Taine ressort comme le premier à utiliser l'argument du climat concernant cette question. Comme cela a été vu dans le paragraphe consacré au déterminisme climatique, en évoquant les différences de coloris qui dépendent de la sécheresse ou de l'humidité d'un certain lieu, Taine inaugure la tradition qui explique la spécificité picturale vénitienne par l'opposition entre climat vénitien et climat toscan. Mais le jeu d'antagonisme par rapport au climat Toscan n'est qu'un début. Le climat du Nord vient également s'y opposer, prolongeant l'idée selon laquelle le Nord est une forme invertie du Sud, sur un plan tant naturel que culturel. La démonstration de Taine, qui tend à prouver la nature coloriste des Vénitiens, devient plus recevable lorsqu'il rapproche l'humidité du climat de Venise avec celle des contrées septentrionales. Taine se situe alors dans une partition Nord/Sud qui semble dépasser les explications séparant strictement art flamand et art hollandais. En effet, si, comme cela vient d'être exposé, il ne compare la peinture vénitienne qu'à des exemples de peinture flamande, le climat que Taine invoque est en revanche aussi bien celui de la Flandre que celui de la Hollande :

On l'a bien vu en Flandre et en Hollande : la vue ne s'y est point appliquée aux délicatesses du contour que brouillait à demi l'air moite interposé ; elle s'est arrêtée sur les harmonies du coloris, que vivifiait la fraîcheur universelle et que nuançaient les épaisseurs variables de la

*vapeur ambiante. Pareillement à Venise, et sauf les différences qui séparent cette eau glauque, ces sables pourprés des boues blafardes et du ciel charbonneux d'Amsterdam et d'Anvers, l'œil, comme à Anvers et Amsterdam, s'est trouvé coloriste.*⁷⁷²

Hippolyte Taine renforce encore le rôle du climat en le montrant comme une origine du caractère des hommes, tant sur un plan physique qu'intellectuel :

*Venise et la vallée du Pô sont les Pays-Bas de l'Italie ; c'est pourquoi le tempérament et le caractère s'y sont transformés dans le même sens qu'aux Pays-Bas. Comme en Flandre, on y trouve des carnations blanches et roses, des cheveux blonds et roux, des chairs abondantes, molles et un peu empâtées, qui font contraste avec les cheveux noirs, la maigreur active, le visage sculptural et noble, les muscles fermes des Italiens méridionaux. Comme en Flandre, on y trouve le goût passionné du plaisir sensible, la recherche exquise du bien-être, l'infériorité de l'esprit littéraire ou spéculatif, qui font contraste avec l'intelligence fine, raisonneuse, subtile, inclinée vers le purisme, qui circule dans tous les écrits et dans toute la vie des Florentins.*⁷⁷³

Les effets visuels que provoque un climat sur le paysage, se voient communiqués à l'apparence physique de la population. Le discours de Taine entretient le mythe d'un art méridional libéral, et idéalise, par une description physique de la population du Sud de l'Italie, qui connote (« maigreur active », « muscles fermes ») puis nomme (« intelligence fine, raisonneuse, subtile, inclinée vers le purisme ») un sentiment moral élevé. La morale plus douteuse attribuée aux habitants de Venise et des Pays-Bas, apparaît de même par allusions (« molles », « empâtées »), avant d'être explicitement signifiée (« goût passionné du plaisir sensible »). La division Nord/Sud à laquelle obéit Hippolyte Taine ici, ne suit pas du tout l'idée d'une supériorité morale septentrionale par rapport au Sud, telle qu'elle existe déjà chez Montesquieu, puis telle qu'elle est particulièrement cultivée depuis les travaux du groupe de Coppet. En l'occurrence, Taine ne fonde pas sa pensée sur l'image positive d'un Nord non corrompu, libre et industriel, qui sous-tend une représentation des Primitifs flamands comme un modèle de vertu, et celui des Hollandais du XVII^e siècle comme un modèle d'émancipation tant politique qu'artistique. Taine semble plutôt hériter d'une forme de « panlatinisme » qui conserve la référence classique comme modèle artistique et moral, à l'époque même où celle-ci est remise en cause par un romantisme volontiers médiévisiste. Il s'agit là d'une assertion qui demanderait à être précisée. En effet, au cours du présent travail,

⁷⁷². Taine, 1866 (1990), p. 90-91.

⁷⁷³. Taine, 1866 (1990), p. 93.

la documentation relative à une opposition entre un Nord germanique et un Sud latin, qui pencherait à la faveur de ce dernier, est très ténue, du moins pour la période antérieure à 1870 – or, le *Voyage en Italie* de Taine paraît en 1866. Après la guerre entre la France et la Prusse, le rapport de force entre Nord et Sud connaît des mutations, qui mènent à l’affirmation d’un Sud fort, fondé sur l’ordre et la filiation avec l’antiquité, afin de contrer le mythe de la décadence latine. Un des aspects caractéristiques de cette idéologie sera de reléguer les mœurs germaniques et nordiques du côté du désordre et de la barbarie⁷⁷⁴. Le passage de Taine ne semble toutefois pas être une sorte de précédent à ce rejet du Germain qui suivra la défaite de 1870. Le propos de l’historien de l’art rappelle plutôt l’idée déjà développée par Félibien, selon laquelle les peintres flamands et hollandais ont le goût du jeu et des réjouissances en général, ce qui explique en partie les scènes de joies simple et gratuite qu’ils représentent dans leurs œuvres⁷⁷⁵.

L’idée exprimée par Taine, qui oppose les habitants de Venise et du Nord d’un côté, les habitants de Florence de l’autre, et se fonde sur un accord parfait avec le paysage environnant, est très fréquemment reprise par la suite, mais débarrassée de ses évocations morales. Le suppléant de Taine à la chaire de professeur à l’École des Beaux-Arts, Eugène Müntz, assume pleinement l’héritage de son aîné. Dans son *Histoire de l’art pendant la Renaissance*, il tire argument du climat à deux reprises concernant la peinture vénitienne, et cite Taine :

*Cette atmosphère saturée d’humidité, comme à Amsterdam, si justement qualifiée de Venise du Nord, avait, alors comme aujourd’hui, le privilège de donner aux moindres tons, par suite de quelque effet de prisme, une valeur extraordinaire, de décupler les jouissances optiques. Qui ne s’est arrêté, à Venise, entre des masures, devant de pauvres jardins remplis de lauriers-roses faits pour passer inaperçus partout ailleurs, mais qui ici acquièrent une intensité et un éclat capables de procurer à l’œil les sensations les plus exquis ! Dans un tel entourage, on naît peintre.*⁷⁷⁶

⁷⁷⁴. Cet aspect de la pensée jouera d’ailleurs un rôle intéressant dans le regard porté sur la peinture vénitienne, ce qui fera l’objet d’un examen en quatrième partie, dans le chapitre 4, C. « Peinture vénitienne et identité latine ».

⁷⁷⁵. Si ici, Venise est rapproché du Nord, dans la partition Nord/Sud admise par Taine, il importe de mentionner que ce jugement est loin d’être définitif. Comme le fait remarquer Pierre Vaisse dans son texte sur « Taine à Venise », l’historien de l’art fait osciller Venise entre Nord et Sud. Dans certains passages comme ceux que nous venons d’examiner, Venise s’apparente aux Flandres et aux Pays-Bas. Ailleurs, la ville lagunaire est rattachée à un Midi fondamentalement opposé au Nord (Pierre Vaisse, « Taine à Venise », in Barbillon, Toscano, 2006, p. 218).

⁷⁷⁶. Müntz, 1889-1895, t. 1, p. 169.

Mais il y avait autre chose encore que les relations fortuites créées par le commerce dans ces analogies entre la peinture flamande et la peinture vénitienne. À Venise, Taine l'a démontré dans ses pages étincelantes sur la cité des Doges, le sens de la vision rencontre un autre monde : « Au lieu des teintes fortes, nettes, sèches, des terrains solides, c'est un miroitement, un amollissement, un éclat incessant de teintes fondues, qui font un second ciel aussi lumineux, mais plus divers, plus changeant, plus riche et plus intense que l'autre, formé de tons superposés dont l'alliance est une harmonie. » Ce n'est point, à coup sûr, un effet du hasard si à Venise, à Bruges ou à Amsterdam les peintres ont vu de même : ici, la couleur éblouissante du Midi, là les brumes lumineuses du Nord.⁷⁷⁷

Il est à noter que Müntz ne choisit pas le passage de Taine précédemment cité, qui rapproche l'atmosphère de Venise de celle du Nord, mais va chercher un autre extrait où il n'est nullement question de la Flandre ou de la Hollande. De plus, Müntz reproduit la confusion entre ces deux pays. Se fiant au poncif selon lequel Amsterdam est la Venise du Nord, il dépasse cette référence en ralliant à Amsterdam la ville flamande de Bruges. La tentation peut en effet être facile, dans la mesure où Bruges, avec ses canaux est une autre Venise du Nord. Ces imprécisions géographiques demeurent chez Charles Blanc, qui fait primer un contraste général entre le Sud et un Nord qui englobe l'Angleterre, sur les détails qui distinguent Flamands et Hollandais :

L'artiste qui vit en un tel milieu [humide] est amené à voir le ton qui colore les objets plutôt que le trait qui les circonscrit et les détache, et la seule étude de la nature fait de lui un coloriste plutôt qu'un dessinateur. Il est à remarquer, du reste, que les climats humides, comme les Pays-Bas et l'Angleterre, ont été une mine de coloristes, que la Belgique a produit le plus brillant de tous, Rubens, tandis que sous les climats arides, comme celui de l'Attique, l'art le plus florissant a été celui qui relève essentiellement du dessin, la sculpture.⁷⁷⁸

Mais l'auteur qui exploite le plus abondamment les ressources de la relation entre Venise, la Flandre et les Pays-Bas, est Henry Havard.

⁷⁷⁷. *Ibid.*, t. 3, p. 585. Le passage d'Hippolyte Taine cité par Müntz provient de son *Voyage en Italie* : Taine, 1866 (1990), p. 10.

⁷⁷⁸. Blanc, 1889, t. 2, p. 48. Voir également : Blanc, 1868, « Introduction », p. 8. Les remarques de ce type sont fréquentes. Voir : Lafenestre, 1885, p. 301-302 ; Gusman, 1902, p. 3 ; Mithouard, 1910, p. 59.

- **Amsterdam, « la Venise du Nord » selon Henry Havard**

Henry Havard publie en 1876 un ouvrage intitulé *Amsterdam et Venise*. Celui-ci contient deux parties. La première a pour titre : *Les deux villes*, la seconde : *Les deux peuples*. Havard se limite strictement à la ville d'Amsterdam, et ne fait jamais intervenir de confusion entre la Hollande et la Flandre. L'argument de l'historien est d'expliquer d'où vient la désignation d'Amsterdam comme « la Venise du Nord », mais surtout de vérifier si cette assertion reflète une certaine vérité. Le découpage même du livre, qui consacre un volume entier à une comparaison des peuples, confirme qu'Henry Havard s'inscrit pleinement dans la tradition scientifique. Son ouvrage n'est pas spécifiquement consacré à l'art, mais la comparaison générale entre Amsterdam et Venise lui permet au bout du compte, de justifier les ressemblances qu'il observe entre les peintures vénitienne et hollandaise.

La première partie de l'ouvrage sur *Les deux villes*, consiste à confronter celles-ci du point de vue de la seule observation. Havard s'applique ainsi à démontrer que leur apparente ressemblance est en réalité trompeuse. Toutes deux sont parcourues de canaux et illustrent la gloire de deux régimes républicains, mais les similitudes s'arrêtent là. Havard insiste sur le fait qu'en réalité, Venise est une ville silencieuse, mélancolique, qui vit dans la nostalgie de son passé, où les habitants mènent une vie alanguie propice à la rêverie. Amsterdam au contraire, est une ville bruyante et industrielle, et sa population est tournée vers l'avenir⁷⁷⁹. L'auteur se montre largement héritier des poncifs romantiques sur une Venise morte, autant qu'il perçoit Amsterdam comme une cité énergique, sérieuse et travailleuse, selon le mythe positif qui fait des Provinces-Unies le lieu d'une vie active et vertueuse. Mais c'est comme pour aller au-delà des stéréotypes ressassés, surtout concernant Venise, que Henry Havard explore dans sa seconde partie le caractère des peuples. Sa démarche, qui consiste à comparer scrupuleusement deux objets d'étude, apparaît en même temps comme une démonstration de la valeur de la méthode scientifique, dont le but est de dépasser les idées reçues par une étude approfondie des phénomènes étudiés. Ainsi, les apparentes disparités entre Amsterdam et Venise dissimulent selon Havard des comportements semblables, issus de la nature commune des caractères hollandais et vénitien :

⁷⁷⁹. Havard, 1876, p. 268.

*Dans notre seconde partie, poursuivant un autre but, nous avons délaissé le corps des deux cités, c'est-à-dire les maisons et les palais, pour en étudier l'âme, c'est-à-dire la population sous ses aspects divers, et là, au contraire, nous avons rencontré un grand nombre de similitudes, une foule d'analogies, dans le type, dans le costume et dans les mœurs, dans l'esprit ainsi que dans le caractère.*⁷⁸⁰

Pour justifier ces similitudes, Henry Havard invoque l'autorité de la race :

Mais ce grand rôle que les deux républiques, sœurs par tant de points, égarées aux deux extrémités de l'Empire germanique, ont joué avec tant d'éclat et de gloire, à qui en sont-elles redevables, si ce n'est aux éminentes qualités qui formaient pour ainsi dire l'apanage de leur race ?

*C'est dans ce merveilleux esprit d'ordre, de régularité, d'économie, dans ce patriotisme réfléchi, mais inflexible, dans cette persistance inébranlable, dans cette indépendance absolue, soupçonneuse, injuste même, dans cette bienfaisance discrète, et cette noble tolérance envers la libre pensée, que nous avons relevés à travers les âges de nos deux peuples comme un glorieux patrimoine transmis de générations en générations, qu'il faut en chercher la source. Admirable spectacle, n'est-il pas vrai. Que celui des mêmes vertus civiques produisant à de telles distances la superbe grandeur de deux petits pays !*⁷⁸¹

Il est à remarquer que dans la description des aptitudes des deux peuples ou races, Henry Havard se détache totalement d'une représentation romantique de Venise. Il tire la ville de sa torpeur légendaire. Sa position paraît s'inscrire dans la vision plus positive de Venise telle qu'elle se fait jour dans la seconde moitié du XIXe siècle, ce qui lui permet plus aisément d'y reconnaître les qualités de force vive, de liberté, qui sont celles attribuées à la Hollande.

Mais la clarté de la démonstration, qui tend à découvrir le lien inné qui rattache les deux villes, est sérieusement fragilisée lorsqu'il s'agit d'aborder l'art. Henry Havard relève les similitudes fondamentales entre peinture vénitienne et peinture hollandaise. Celles-ci concernent principalement l'amour de la couleur : « L'art [...] présente dans les deux pays les mêmes caractères. [...] Après l'école vénitienne, l'école hollandaise est la plus coloriste de celles qui ont illustré les temps modernes. »⁷⁸² Ce goût de la couleur entraîne tout un

⁷⁸⁰. *Ibid.*, p. 619.

⁷⁸¹. *Ibid.*, p. 623.

⁷⁸². *Ibid.*, p. 2.

ensemble d'autres caractéristiques artistiques communes comme l'extériorité, l'irrespect de la vérité historique, la sensualité :

Toute cette cohue joyeuse de portraits collectifs groupés autour d'une table de confrérie, ou devant de nombreux flacons dans une 'chambre à manger,' n'avaient d'autre but du reste que de charmer les yeux et de tenir l'esprit en bel humeur. Comme aux œuvres de l'école vénitienne, on peut leur reprocher hardiment d'être des œuvres essentiellement 'extérieures', c'est-à-dire de ne rien prouver. [...]

À ces deux caractères d'extériorité et de coloris, que nous retrouvons dans la peinture hollandaise, nous pouvons hardiment ajouter le mépris de la vérité historique. Ce mince souci des restitutions archaïques est en effet encore plus évident au bord de l'Amstel qu'au milieu des Lagunes. Rembrandt et ceux de ses élèves qui traitèrent les scènes bibliques y mirent encore plus de fantaisie que les compatriotes du Titien et de Paul Véronèse. [...]

Ainsi nous retrouvons un à un dans l'école hollandaise tous les grands traits qui nous avaient frappés dans l'école vénitienne. Comme celle-ci, elle nous apparaît avant tout coloriste, puis ensuite extérieure, c'est-à-dire peu profonde comme conception et n'ayant aucune prétention philosophique, enfin amoureuse du pittoresque, et se souciant médiocrement de la vérité historique.⁷⁸³

Mais lorsque Henry Havard en vient à expliquer les raisons de telles ressemblances artistiques, il se livre à un véritable combat contre les autres historiens de l'art vénitien, en réfutant un certain nombre des principales causes traditionnellement invoquées pour expliquer les traditions picturales de Venise. Tout au long d'un passage de plusieurs pages, Havard s'attache à signaler les incohérences de la théorie qui justifie la couleur vénitienne par le fait que les Vénitiens seraient de race orientale :

On a donc cherché à expliquer ce merveilleux sentiment de la couleur, cette connaissance instinctive de ses principaux effets, [...] et l'on s'est efforcé d'en trouver la cause initiale. Cette cause, des auteurs ingénieux ont cru la découvrir dans la prétendue origine asiatique des Vénitiens. Selon eux, les colons qui s'établirent il y a onze à douze siècles au milieu des Lagunes arrivaient en droite ligne de l'Asie Mineure, et 'devaient à cette circonstance la connaissance des lois de la couleur'.

[...] cette origine asiatique des Vénètes [...] n'est rien moins que prouvé [...] supposer que les prétendus secrets de cette science soient transmissibles de génération en génération ;

⁷⁸³. *Ibid.*, p. 587-588.

qu'ils puissent traverser les âges et demeurer purs de toute altération, quand le reste, religion, patrie, lois, mœurs, traditions, a reçu des atteintes si graves, quand tant d'institutions d'une importance excessive s'abîmaient dans le néant et tombaient dans l'oubli, c'est ce que nous ne pouvons admettre.

[...] si c'était là une de ces propriétés qui se transmettent dans le sang, comment admettre ces lacunes énormes dans la production, et cette nécessité, pour Venise à son aurore, d'emprunter ses premiers artistes à Byzance et au Péloponnèse ?⁷⁸⁴

Cette remarque longuement développée ouvre la voie à une réfutation générale de l'argument qui fait du lieu de naissance des artistes, la cause de l'orientation de l'art :

Mais, bien mieux (et c'est là un argument irréfutable), pas plus en peinture que dans les autres arts, la cité des Lagunes n'a produit les talents et les génies qui l'ont embellie et dont la gloire rayonne autour de son nom comme une auréole. De tous les peintres qui ont illustré l'école vénitienne, c'est à peine s'il en est cinq ou six qui soient nés à Venise. Dans la grande époque Jean Bellin et le Tintoret ; à la décadence Canaletto, dont le père peignait des décors au théâtre San Samuele, Rosalba Carriera, qui était fille d'un fonctionnaire public, et peut-être un ou deux encore, ont vu le jour sur le sol vénitien. Tous les autres sont nés hors de Venise. [...]

Que devient, en présence de cette diversité d'origine, l'influence trop vantée de ce sang asiatique qui fait battre le cœur des Vénètes ?⁷⁸⁵

Havard s'en prend ensuite nommément aux historiens de l'art contemporains, et récuse les différents recours aux coutumes et aux mœurs vénitiennes comme facteurs de causalité de la peinture :

on s'étonne de voir d'excellents esprits aller chercher dans des accidents psychologiques ce qui n'est qu'une affaire d'éducation de l'œil. C'est ainsi que M. Taine considère cette extériorité de l'art vénitien comme le reflet du caractère national, amoureux des fêtes, des processions et de la pompe ; et que MM. Ch. Blanc et Rio croient en découvrir la source dans les sentiments religieux de la population.

⁷⁸⁴. Havard, 1876, p. 534-535. Le passage en question est long, et nous n'en citons ici que des extraits. Il se trouve en intégralité en annexe : Annexe 3 «Textes choisis».

⁷⁸⁵. *Ibid.*, p. 535.

Double erreur ! Cet amour de la couleur généreuse et de l'extériorité, cet affolement des spectacles magnifiques avaient leur point de départ dans un même sentiment. C'était une même disposition d'esprit, une même tendance qui faisaient rechercher au peuple de Venise la pompe et la magnificence aussi bien dans les cérémonies de la piazza San Marco que dans les toiles confiées aux maîtres de l'école. L'un de ces goûts ne procède pas de l'autre ; il n'en dépend pas. Il y a tout simplement connexité de désirs et de sensations, rien de plus.

Quant au sentiment religieux, nous savons à quoi nous en tenir là-dessus. Ce n'est pas le peuple qui donnait asile à toutes les hérésies, qui permettait aux protestants d'avoir un temple et aux Turcs de posséder une mosquée dans leur fondaco ; qui dix fois tint tête au pape, faillit deux fois se brouiller avec le Saint-Siège et tomber dans le schisme, ce n'est pas ce peuple-là auquel on peut supposer des sentiments religieux d'une intensité bien violente.⁷⁸⁶

Havard rejette l'idée que les Vénitiens n'ont pas été habités par un fort sentiment chrétien, et par là embrasse l'opinion la plus généralement admise. Rio et Blanc sont les seuls à avoir mis en avant une prétendue religiosité vénitienne. Cette diatribe de Henry Havard à l'égard de ses semblables, interroge tout de même. D'autant plus qu'elle vient complètement à l'encontre des préceptes généraux qu'il énonce lui-même au début de son ouvrage. Il s'y montre fidèle à un scientisme des plus canoniques pour l'époque, qui propose de voir dans l'art le reflet du caractère d'une « race », de ses « mœurs » et de ses « coutumes », pour reprendre ses propres mots :

Ce qui frappe tout d'abord dans une population qu'on visite pour la première fois, c'est le type général de la race et un certain nombre de physionomies originales, pourquoi ne pas dire le mot, de figures excentriques qu'on ne retrouve en aucun lieu et qui sont comme le privilège de cette population. Ensuite l'attention est absorbée par le costume. [...] puis, peu à peu, on parvient à démêler les principales coutumes, on se met au courant des usages et l'on apprend à connaître les mœurs. Quand ces trois sujets d'étude ont donné tous leurs fruits, alors on peut grouper ses observations et à l'aide des faits acquis arriver à déterminer le caractère de la nation dont on s'occupe ; et enfin, pour contrôler les opinions qui résultent de cette somme de remarques, on a, comme critérium, la production artistique de cette race, de ce peuple, ou de cette ville. C'est un guide certain et qui trompe bien rarement.⁷⁸⁷

⁷⁸⁶. *Ibid.*, p. 539.

⁷⁸⁷. *Ibid.*, p. 273-274.

Havard se trahit plus d'une fois, en recourant à l'idée d'une aptitude innée qui conduit les deux peuples à peindre selon les mêmes traditions : « notons qu'une même disposition naturelle semble porter les deux écoles vers les sujets riants et joyeux. Il n'y a pas de pays où l'on ait peint autant de banquets que dans l'école vénitienne, si ce n'est peut-être dans l'école hollandaise. »⁷⁸⁸ Cependant, la réfutation catégorique de la race, a pour effet de mettre en valeur, par contraste, la validité de l'argument du climat :

*c'est par l'œil, il ne faut pas l'oublier, que se fait toute l'éducation du peintre. Jamais un raisonnement n'aura sur lui l'influence d'un spectacle vu. Parlant aux yeux, c'est par ceux-ci qu'il lui faut apprendre le langage dans lequel il doit s'exprimer. Dès lors, on comprend pourquoi les contrées humides et brumeuses façonnent fatalement certains talents à l'image des spectacles qu'elles leur font voir, et pourquoi non-seulement Venise, mais encore la Hollande, la Flandre et l'Angleterre ont été des pépinières de coloristes.*⁷⁸⁹

Plus loin dans l'ouvrage, Havard expose encore les conditions climatiques du coloris vénitien et hollandais sur plusieurs pages. Mais alors que par ce déterminisme du milieu géographique, il pourrait se rapprocher d'un Taine qui en fait lui-même largement usage, Henry Havard s'insurge une fois de plus contre les autres historiens de l'art, qui n'auraient pas reconnu en Hollande le climat réel, celui qui est semblable au climat vénitien :

Ne soyons [...] point surpris si, dès le principe, nous retrouvons sur les bords de l'Amstel les mêmes tendances qu'au milieu des lagunes, et si nous assistons à un développement des mêmes causes amenant fatalement les mêmes effets.

[...]

Nous avons établi, dans la précédente étude, que l'école vénitienne devait son double caractère d'extériorité et d'admirable coloration bien moins à des influences d'origine (influences à bon droit suspectes) qu'à des conditions toutes spéciales de climat. C'est aussi dans le climat de la Hollande que nous trouverons la source bienfaisante à laquelle s'est abreuvé l'art hollandais, mais dans le climat tel qu'il est véritablement, et non tel qu'il plaît à certains touristes de se le figurer, et malheureusement aussi de le dépeindre. [...] M. Taine parle avec complaisance du 'ciel charbonneux d'Amsterdam', et M. Charles Blanc, du 'ciel voilé' de la Néerlande. [...]

⁷⁸⁸. *Ibid.*, p. 585-586.

⁷⁸⁹. *Ibid.*, p. 536.

Il faut pourtant une bonne fois faire justice de cet étrange préjugé. Non, la Hollande n'est point un pays brumeux, charbonneux, sombre, sans transparence ni couleur ; c'est au contraire un des pays les plus colorés et les plus lumineux qui existent. Son ciel, chargé de vapeurs, réfléchit la lumière avec une intensité excessive. Les nuages qui sillonnent presque constamment le ciel projettent sur la campagne leurs ombres lourdes, mais transparentes, et divisent ainsi la plaine infinie en grands plans tour à tour sombres ou fortement éclairés. [...]

L'atmosphère, en outre, chargée d'humidité, produit sur l'œil le même effet qu'au milieu des Lagunes. Les contours se perdent, les lignes s'estompent, les couleurs font tâche, et les teintes, n'étant plus contenues dans des limites précises, se fondent dans des harmonies d'une douceur inexprimable.

[...]

La terre hollandaise comme la ville des Lagunes a créé des coloristes, par la grâce de son coloris. Ils n'avaient, ces vaillants artistes, qu'à regarder autour d'eux pour s'inspirer et s'instruire. Ils n'avaient qu'à étudier la nature qui les enveloppe, et nous savons qu'ils l'ont étudiée.⁷⁹⁰

Finalement, sous le voile d'un projet scientifique rigoureux, Henry Havard se livre surtout à un combat contre les historiens de l'art contemporains, au risque de contredire son propre discours. L'argument du climat finit par primer, mais sans apporter une bien grande originalité vis-à-vis du discours d'Hippolyte Taine. L'ouvrage d'Havard a tout de même l'avantage, par sa volonté d'invalider les démonstrations de ses contemporains, de pointer le caractère artificiel de certaines argumentations scientifiques, même si cela ne le mène pas à remettre en cause son propre raisonnement. Car il apparaît bien, au terme de ce chapitre sur Venise et le Nord, que si l'histoire de l'art septentrionale est en apparence moins sujette aux débordements d'imagination que ne l'est la pensée orientaliste, elle est tout de même porteuse d'une cohérence mythique, motivée entre autres par la défense d'un moyen âge chrétien, ou par le crédit accordé à une peinture de genre censé représenter des valeurs civiques exemplaires. Ainsi, si les rapports entre peinture vénitienne et peinture flamande et hollandaise se basent sur des échanges artistiques effectifs – des artistes venus des anciens Pays-Bas se sont bien rendus à Venise –, ces relations reposent sur différentes conceptions préconstruites de l'art septentrional. D'autre part, le processus de justification qui fait

⁷⁹⁰. *Ibid.*, p. 581-585.

intervenir le climat, sous couvert de scientificité, ne fait que mythifier davantage le lien entre école vénitienne et écoles du Nord.

La multiplicité des regards sur l'Orient, qui au XIXe siècle acceptent progressivement l'Empire byzantin comme oriental, permet d'accroître les possibilités offertes par l'argumentation d'une origine orientale de certaines coutumes artistiques ou culturelles vénitiennes. L'insistance sur le caractère réaliste de la peinture de genre hollandaise du XVIIe siècle, raffermi quant à elle le réalisme de l'école vénitienne déjà évoqué par Vasari. L'orientalisme et l'histoire de l'art septentrional en tant que domaines du savoir élaborés au XIXe siècle, viennent conforter une représentation séculaire de l'école vénitienne, en apportant des arguments supplémentaires qui étoffent le contenu de l'argumentation la plus traditionnelle. Jusqu'à présent, le travail mené ici a eu pour ambition de comprendre comment le XIXe siècle français a construit l'école vénitienne dans l'héritage de théories artistiques anciennes. Pour cela, les historiens de l'art ont eu recours à des représentations modernes (scientisme, constructions historiques telles que la « légende noire », orientalisme...), mais ils n'ont jamais cessé de juger la peinture vénitienne à l'aune d'une tradition classique. Cependant, la pensée du XIXe siècle en France est également parcourue de ruptures artistiques, idéologiques et politiques remarquables, qui ne sont pas sans incidence sur l'histoire de l'art vénitien. Les mutations artistiques modernes participent également à faire évoluer les points de vue sur l'école vénitienne. Évaluée au regard de la tradition classique, elle peut désormais l'être au regard de la création artistique moderne, du Romantisme à l'Impressionnisme et au Symbolisme. Ces nouvelles formes d'expression participent à remettre en question certaines méthodes d'analyse de l'œuvre d'art. C'est ainsi que le discours scientiste, loin de perdre sa légitimité, est néanmoins confronté à des types d'approche qui permettent d'envisager une nouvelle conception du coloris vénitien, et d'étudier des périodes de l'école vénitienne jusque-là négligées. Enfin, la fin du XIXe siècle est le moment où les engagements politiques des historiens de l'art occupent une place croissante dans leur discours scientifique, en raison notamment des débats identitaires qui font suite à la guerre de 1870 entre la France et la Prusse, et ce même dans l'histoire française d'une peinture vénitienne, qui ne nécessite *a priori* aucun engagement particulier.

Quatrième partie :

**Un regard en mutation : le rôle des
idéologies artistiques et politiques modernes**

Chapitre I : La peinture vénitienne identifiée à la peinture romantique

Au XIX^e siècle, les pratiques artistiques romantiques, qu'elles soient de l'ordre du procédé ou du choix des sujets, sont dotées d'une charge subversive à l'encontre d'une doctrine académique héritée du classicisme. Sur la base de l'opposition commune à une certaine tradition, les peintures vénitienne et romantique sont aisément rapprochées. Ceci conforte l'idée – non dénuée de fondement – selon laquelle les œuvres vénitiennes ont pu servir de source d'inspiration à certains peintres romantiques. Mais l'identification de la peinture vénitienne avec l'art romantique ne se limite pas à la peinture, puisqu'elle touche aussi la musique ou la littérature romantiques. La raison d'un tel rapprochement réside dans le fait qu'une certaine idée romantique décèle l'art dans un comportement, davantage que dans des qualités intrinsèquement plastiques. C'est pourquoi l'identification de la peinture vénitienne au Romantisme peut être encore approfondie, et passer par une considération des artistes vénitiens comme des personnalités romantiques. Cette conception d'une peinture vénitienne dans laquelle l'attitude de l'artiste précède ses productions, trouve en outre un surcroît de validité par sa valeur de procédé scientifique.

A. Les rapports esthétiques entre peinture vénitienne et peinture romantique

La ressemblance entre œuvres romantiques et vénitiennes trouve raison, en partie au moins, dans le fait que des peintres romantiques se sont ouvertement inspirés des Vénitiens. C'est le cas d'Eugène Devéria, dont la *Naissance de Henri IV* (**illustration 60**), présenté au Salon en 1927, hisse momentanément son auteur au rang de chef de file des Romantiques. August Wilhelm von Schlegel, dans un jugement peu favorable, voit dans ce tableau « une manière de peindre qui rappelle trop les Vénitiens »⁷⁹¹. Le journaliste Augustin Jal, dans un

⁷⁹¹. Schlegel, 1830, p. 337-338.

ouvrage sur les *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, perçoit dans l'œuvre de Devéria, la prégnance d'une inspiration de Véronèse :

*Admirons cette Naissance de Henri IV qui fait le plus grand honneur à M. Eugène Devéria, et, en blâmant le parti que cet artiste a pris de faire un tableau vieux de quatre siècles, disons à sa louange que cet ouvrage a été peint dans l'atelier de Paul Véronèse et retouché par l'auteur des Noces de Cana. [...] M. Devéria a placé son portrait dans son ouvrage ; il s'est représenté les mains jointes, à gauche, comme son maître s'était fait jouant de la basse aux Noces de Cana...*⁷⁹²

Au-delà du cas particulier de Devéria, ce sont tous les Romantiques qui se seraient inspirés des Vénitiens. Eugène Müntz déclare ainsi à propos de Titien : « Jusque dans notre siècle, combien un Turner, un Eugène Delacroix, ne doivent-ils pas à ce prodigieux virtuose de la couleur ! »⁷⁹³ Il est également intéressant de remarquer que le rapport entre peinture vénitienne et peinture romantique peut s'inverser, lorsque les historiens de l'art reconnaissent chez les Vénitiens des caractéristiques artistiques typiquement romantiques.

Ponctuellement, divers peintres vénitiens sont signalés comme romantiques. Théophile Gautier, décrivant dans *Italia*, le tableau de Pâris Bordone *La remise de l'anneau au Doge* (**illustration 4**), voit des œuvres équivalentes dans la scène de genre contemporaine, dont il prend pour référence Delacroix et Boulanger : « Ce tableau a le mérite [...] de représenter une légende populaire, une scène de mœurs, un sujet romantique enfin, tel que Delacroix ou Louis Boulanger l'auraient pu choisir et l'auraient traité dans la nuance de leur talent »⁷⁹⁴. Mais trois figures se détachent comme des modèles récurrents de peinture romantique. Il s'agit tout d'abord de Tintoret, dont Alexis-François Rio commente une *Crucifixion* (**illustration 23**) ainsi : « S'il était permis de faire à cette composition l'application rétrospective de notre phraséologie moderne, on pourrait dire que c'est le chef-d'œuvre de la peinture romantique. »⁷⁹⁵ Dans son récit de voyage en Italie paru en 1866, Hippolyte Taine précise ce qui est précisément romantique dans la peinture de Tintoret, lorsqu'il présente ses œuvres de

⁷⁹². Jal, 1828, p. 122. Le passage est cité par Maximilien Gauthier dans un ouvrage de 1925 sur Eugène et Achille Devéria : Gauthier, 1925, p. 43-44.

⁷⁹³. Müntz, 1889-1895 : t. 3, p. 640.

⁷⁹⁴. Gautier, 1852 (1855), p.289.

⁷⁹⁵. Rio, 1861-1867 (1874), t. 4, p. 249.

la Scuola San Rocco : « Delacroix aurait dû venir ici ; il y eût trouvé un de ses ancêtres, aussi sensible que lui à la vérité crue, à la passion effrénée, aux effets d'ensemble, à la puissance morale des couleurs »⁷⁹⁶. La passion, la vérité, le drame, leur expression par une application libre de la couleur sur la toile, sont autant de notions propres au XIXe siècle, qui signifient avant tout les effets que recherchent les peintres romantiques par une facture qui se veut affranchie des contraintes académiques. Le second Vénitien typiquement présenté comme un Romantique est Giorgione. Son romantisme est inévitablement décelé dans son coloris, comme l'écrit Albert Bournet, pour qui l'« amour de la couleur [...] fait de Giorgione le peintre romantique par excellence »⁷⁹⁷. Mais au-delà de ce constat somme tout facile, ce sont les sujets que Giorgione a mis en scène dans ses œuvres, qui sont présentés comme romantiques. En 1849, John Coindet, n'hésite pas à faire figurer dans la table des matières de son *Histoire de la peinture en Italie*, comme titre d'un des passages qu'il consacre à Giorgione, l'expression suivante : « Giorgione est par excellence le peintre romantique »⁷⁹⁸. Il suffit de se rapporter au passage en question pour apprendre ce qui permet de nommer ce peintre de la sorte : « Giorgione est par excellence le peintre romantique ; il se plaît dans les scènes de la vie privée, mais élégante et poétique ; des chevaliers, des pages, des femmes jeunes, belles, dans le costume si riche et si pittoresque du seizième siècle. »⁷⁹⁹ Présentée comme l'évocation purement pittoresque des types vestimentaires renaissants, la peinture de Giorgione semble renvoyer à l'imagerie de la peinture Troubadour – traduction picturale des rêveries romantiques sur les fabliaux médiévaux et renaissants –, bien plus qu'à une réalité historique que le Vénitien aurait strictement retranscrite. Coindet fait alors la description d'un *Moïse enfant, découvert par la fille du Pharaon (illustration 16)* conservé à la pinacothèque Brera à Milan⁸⁰⁰ qui, retirée du contexte d'une l'histoire de l'art vénitien, passerait volontiers pour celle d'un tableau troubadour typiquement romantique, tel *Diane de Poitiers chez Jean Gougeon (illustration 67)* ou encore *François Ier armé chevalier par Bayard (illustration 66)* d'Alexandre-Évariste Fragonard « C'est Chambort (sic), ou Buen-Retiro ; les personnages

⁷⁹⁶. Taine, 1866 (1990), p. 161.

⁷⁹⁷. Bournet, 1882, p. 298.

⁷⁹⁸. Coindet, 1849, t. 2, p. 290.

⁷⁹⁹. *Ibid.*, p. 97.

⁸⁰⁰. Nous n'avons pas retrouvé l'original de cette œuvre. Nous ne pouvons donc affirmer s'il s'agit bien d'une œuvre de Giorgione ou si cette attribution est erronée. Cependant, l'œuvre attribuée à Giorgione a été gravée par Pierre Aveline au XVIIIe siècle, sous le titre *Moyse présenté à la fille de Pharaon*. La gravure est conservée à la Bibliothèque Nationale de France.

sont des chevaliers et des dames de la cour de Charles-Quint ou de François Ier ; ici des pages tiennent en laisse des lévriers ; là est un groupe de musiciens et de chanteurs, mi-parti chevaliers, mi-parti troubadours »⁸⁰¹. En 1874, Charles Yriarte perçoit, le romantisme de Giorgione plus spécifiquement dans ses paysages : « compositions romantiques, forêts mystérieuses et magiques prairies »⁸⁰². La difficulté que les historiens de l'art rencontrent dans l'interprétation des œuvres de Giorgione, montre que nul n'est en capacité de savoir si cet artiste a voulu imprégner son paysage d'une aura surnaturelle. Mais au XIXe siècle, le paysage historique a fait place à un paysage plus librement retranscrit et le romantisme a introduit un certain goût du fantastique, qu'Yriarte cherche alors chez Giorgione, déjà mentionné comme romantique.

B. La peinture vénitienne comparée à la littérature romantique

Pour figurer ce que la peinture vénitienne a de romantique, plusieurs auteurs ont recours à une comparaison de celle-ci avec la littérature romantique. Cette comparaison ne passe toutefois pas forcément par une confrontation directe. Pour certains, c'est le modèle que constitue la peinture vénitienne pour la peinture romantique, qui équivaut à celui que constitue la littérature des XVIe et XVIIe siècles pour les écrivains romantiques. Antoine Claude Pasquin Valéry, bibliothécaire et auteur de guides de voyages sur l'Italie dans les années 1830, voit dans l'école vénitienne, une :

*École admirable, plutôt par le naturel et le vrai que par l'idéal, par l'éclat du coloris, par la hardiesse, par le pittoresque, plutôt que par la pureté du dessin, que notre jeune école imite, de même que la jeune école poétique, lassée de la contemplation des anciens modèles, se tourne vers Shakespeare.*⁸⁰³

Le procédé qui consiste à faire des Vénitiens des artistes romantiques *a posteriori*, est finalement le même que celui qui fait de Shakespeare ou de Cyrano des romantiques, alors

⁸⁰¹. *Ibid.*

⁸⁰². Yriarte, 1874, p. 60.

⁸⁰³. Valéry, 1838, p. 414. La première édition du guide date de 1831. La deuxième édition, datée de 1838 est celle que nous utilisons ici. Elle est revue et augmentée, mais il s'agit de modifications relativement minimes, qui concernent quelques détails sur la connaissance des tableaux décrits, ou se manifestent par des inversions dans l'ordre des paragraphes. Le contenu interprétatif relatif aux œuvres d'art demeure le même que dans l'édition de 1831.

même qu'ils ont vécu quelques siècles avant le XIXe. L'histoire de l'art se calque ici sur l'histoire de la littérature.

Mais ce rapport peinture vénitienne/littérature romantique, peut aussi être établi par une démonstration dans laquelle la peinture vénitienne est rapprochée de la littérature romantique. C'est ce que John Coindet s'applique à démontrer, en reconnaissant dans l'école de Venise une manière de peindre comparable aux procédés d'écriture romantiques :

Me serait-il permis de dire que l'école vénitienne est à l'école de Raphaël, ce que l'éloquence moderne est à l'éloquence du dix-septième siècle, en prenant pour modèle de celle-là Châteaubriand et Lamartine ? L'éclat de la parole couvre au premier moment le vide de la pensée ; les rapprochements ingénieux, les antithèses, les paradoxes, les mots sonores, l'éclat du style, éblouissent l'esprit comme ces miroirs que fait briller au soleil l'oiseleur qui aveugle sa proie, mais ne l'attire pas. Sous cette surface étincelante, l'homme instruit, l'homme dont le goût est pur et le jugement éclairé, veut trouver quelque profondeur, et, n'y parvenant pas, il n'éprouve que la satiété.⁸⁰⁴

Il ressort de ce passage que tout comme leurs suiveurs romantiques en littérature, les peintres vénitiens auraient privilégié la manière, l'effet, au détriment du contenu. La comparaison de la peinture avec la littérature romantique, qui peut paraître de prime abord un peu forcée, est en réalité tout à fait pertinente à l'époque de John Coindet, c'est à dire au milieu du XIXe siècle. Certains écrivains romantiques se sont vivement intéressés à la relation entre écriture et peinture. Théophile Gautier, tout spécialement, recherche une écriture picturale. Son allusion permanente à tel tableau ou tel sculpture pour donner à voir la scène qu'il décrit dans ses romans, vient appuyer une description précise des formes, des couleurs, des contrastes qui passe même par l'emploi de termes empruntés à un vocabulaire d'atelier comme « rehaut » ou « repoussoir »⁸⁰⁵. L'écriture atteint par là une préciosité qui prend une valeur qui lui est intrinsèque. Par ailleurs, le romantisme de la première moitié du XIXe siècle donne en effet au terme « artiste » une nouvelle acception, qui dépasse le simple cadre des Beaux-Arts. Comme l'explique Roger-Luiz Diaz, dans un article paru dans la revue *Romantisme* en 1986, intitulé « L'artiste romantique en perspective », à partir du XIXe siècle, la notion d'artiste

⁸⁰⁴. Coindet, 1849, t. 2, p. 74-75.

⁸⁰⁵. Sur cette question, voir l'article de Peter Whyte, « La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier », in Anonyme, 1983, T. 2, p. 283-295. Pour l'emploi du vocabulaire généralement typique des pratiques picturales, voir spécialement la note 71, p. 295.

peut désigner autant le peintre que le compositeur, le comédien, le danseur, enfin l'homme de lettres, qu'il soit poète, romancier ou dramaturge⁸⁰⁶. Être artiste n'est plus défini relativement aux moyens propres à une pratique, ni même relativement à une certaine production. Ce qui compte désormais c'est de se comporter comme un artiste, que les œuvres suivent ou non⁸⁰⁷. Aussi est-il facile d'établir une équivalence entre artistes de différents métiers. Et cette comparaison, non contente de passer par un rapprochement des qualités artistiques, adhère complètement au modèle de l'artiste romantique lorsque ce ne sont plus les œuvres qui sont confrontées, mais les personnalités. C'est donc par certains exemples remarquables du romantisme littéraire ou musical que passe l'efficacité d'une identification de l'artiste vénitien à l'artiste romantique.

C. L'artiste vénitien comme figure romantique

Selon José-Luiz Diaz, la pensée romantique confère une « valeur mythologique » à la notion d'artiste, dont le pouvoir réside davantage dans les représentations fantaisistes qu'elle véhicule, propres à nourrir l'imaginaire collectif, que dans une certaine réalité de la vie artistique⁸⁰⁸. Cette conception de l'artiste romantique, encourage à mettre en œuvre la méthode scientifique, en montrant les artistes vénitiens comme des personnalités romantiques. Cette démonstration ne concerne néanmoins que deux peintres : Giorgione et Tintoret. Leurs tempéraments respectifs, qui se trouvent correspondre à des grands thèmes cultivés par la mythologie de l'artiste romantique, spécialement la mélancolie et la folie créatrices, sont rapprochés de quelques figures particulièrement emblématiques du romantisme.

Giorgione est ainsi considéré comme le « Byron de la peinture » dans l'adaptation française, en 1862, d'un ouvrage initialement publié en 1845 par l'écrivain anglaise Anna Brownell Jameson, qui étaye sa proposition en déclarant que la mélancolie dont aurait été empreint Giorgione est la même qui se retrouve chez lord Byron⁸⁰⁹. Mais où la femme de

⁸⁰⁶. Diaz, 1986, p. 9.

⁸⁰⁷. *Ibid.*, p. 10.

⁸⁰⁸. *Ibid.*, p. 10 : Diaz explique bien que « L'essentiel n'est pas dans le « faire » mais dans l'« être ».

⁸⁰⁹. Brownell Jameson, 1862. Sur Giorgione : p. 361-371.

lettres ne développe pas plus avant son idée, celle-ci est reprise par le Français Lucien Davesiès de Pontès, qui publie en 1867 des *Études sur la peinture vénitienne* :

Madame Jameson, a appelé avec raison Giorgione le Byron de la peinture.

Il y a pourtant une distinction à établir entre ces deux mélancolies, qui, ne découlant pas de la même source, diffèrent aussi par leur caractère. Lord Byron, cœur brisé, rêvait, sous l'influence du désenchantement de la vie [...].

La rêverie de Giorgione [...] ne résulte pas de tourments intimes, mais d'un spectacle, bien fait d'ailleurs pour troubler un cœur droit et une conscience délicate. La corruption des mœurs, une contradiction flagrante entre les croyances et les actes, l'abaissement des caractères, l'affaiblissement de Venise et de toute la Chrétienté devant les progrès incessants du Turc, tout concourait à ébranler un esprit, qui ne se laissait pas étourdir par cette fête éternelle du Rialto [...]. C'est une tristesse [...] et que Giorgione répandit ensuite dans ses poésies et ses chants, comme Shakespeare dans les rôles d'Antonio, de Jacques et d'Hamlet.

Cette crise des âmes d'élite est toujours le présage d'un grand mouvement de l'esprit humain. Au seizième siècle, elle précède l'hérésie et ses guerres sanglantes ; au dix-neuvième siècle, la rêverie de Childe-Harold, de René et de Werther, est suivie de ces luttes pacifiques, dans lesquelles la Foi devait reconquérir tant de terrain. Aussi, de nos jours, les poètes rêveurs ont été compris [...]. L'Hamlet de Shakespeare ne fut pas compris davantage de ses contemporains et des générations qui les suivirent. Le seizième siècle, dans l'activité bruyante de sa politique et de ses plaisirs, devait encore moins comprendre l'expression de cette pensée de Giorgione, qui s'interroge, s'écoute, et se pose sans cesse, au milieu des scènes riantes de la Nature, ces terribles questions de la vie et de la mort, qui, auprès d'Ophélie, préoccupaient encore son royal amant.⁸¹⁰

Davesiès de Pontès souhaite dans un premier temps montrer en quoi le caractère de Byron n'est pas exactement le même que celui de Giorgione. Mais cette petite discussion fait bientôt place à une description de la mélancolie de Giorgione. Or la mélancolie est un mal typiquement romantique, inauguré par le désespoir de toute une génération d'artistes et d'écrivains désenchantés par la période post révolutionnaire. Lord Byron en est un exemple emblématique. Il est connu pour sa mélancolie, ses accès de violence et ses choix de vie relevant davantage de la passion que de la raison. En 1813, il tombe amoureux de sa demi-sœur Augusta, dont il aura une fille. Il fait en 1815 un mariage malheureux, qui le conduit à

⁸¹⁰. Davesiès de Pontès, 1867, p. 50-53. Les italiques sont de l'auteur.

partir pour un long voyage à travers l'Europe. En 1823, Byron s'engage dans la guerre d'indépendance de la Grèce, symbolisant ainsi l'idéal tout romantique du sacrifice de soi à la cause noble qu'est la liberté. Mais la maladie l'emporte et il meurt à Missolonghi en 1824. Les personnages créés par Byron, tel Child Harold cité ici, sont à l'image de son tempérament tourmenté et des événements tragiques de sa vie. Est encore mentionné René, personnage du roman éponyme de Chateaubriand publié en 1802. René est emblématique de la mélancolie, de par son esprit créateur sans cesse confronté à d'innombrables désillusions⁸¹¹. Werther, héros de Goethe, figure la passion amoureuse qui mène au suicide. Enfin Shakespeare, qui bien qu'ayant vécu au XVIe siècle, est largement accrédité comme écrivain romantique, offre également à la comparaison avec Giorgione, des personnages inquiets, voire fous, comme Hamlet et Ophélie. Les écrivains signalés, ainsi que leurs personnages, sont des figures caractéristiques du mal de vivre romantique. Il faut encore ajouter que l'association de Giorgione au sentiment de mélancolie est d'autant plus significative ici, que Byron et Chateaubriand ont séjourné à Venise et y ont projeté leur mélancolie, participant ainsi à forger une représentation de la ville dans laquelle se mêlent beauté et tristesse. Il a été vu en deuxième partie comment Venise est considérée comme une ville rongée par la décadence dès la fin du XVIe siècle. Cette « légende noire » dans laquelle la cité porte la mort en germe, est entre autres popularisée par Pierre Daru dans son *Histoire de la République de Venise* publiée pour la première fois en 1819. Au début du XIXe siècle, alors que la ville est réellement déchuée, l'aura mythique d'une Venise décadente se trouve doublée par toute une littérature inspirée par la décrépitude du lieu. Le délabrement de Venise est alors réel et propice à une méditation typiquement romantique sur les ruines. Mais dès lors, Byron dans son poème *Child Harold* et Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, confèrent à Venise un pouvoir mortifère qui dépasse le simple constat de sa détérioration⁸¹². Ainsi, Child Harold est un personnage que Davesiès de Pontès ne compare certainement pas à Giorgione par hasard. Ce chevalier est le héros sombre et angoissé du long poème éponyme de Byron qui se déroule à Venise, permettant ainsi à l'écrivain d'investir la désolation de la ville et celle de son

⁸¹¹. Robert Kopp, « "Les limbes insondés de la tristesse" Figures de la mélancolie romantique de Chateaubriand à Sartre », p. 328-340, in Clair, 2005 ; plus spécialement sur Chateaubriand et *René* : p. 328-329.

⁸¹². Sur Venise et le thème de la mort, voir notamment : Eduard Hüttinger, « Venezia come mito », dans *Venezia da stato a mito*, 1997, p. 9-36 ; Xavier Tabet, « Venezia e la Francia : ombre e luci », dans *Venezia da stato a mito*, 1997, p. 129-135. Sur la vision de Venise chez Byron et Mme de Staël : Henriette Levillain, « Venise romantique : regards comparés des voyageurs français et anglais », p. 61-70, in Del Vento, Tabet, 2006. Sur Chateaubriand : Gérard Gengembre, « Mort à Venise ou le regard de Chateaubriand dans les *Mémoires d'outre-tombe* », p. 71-80, in Del Vento, Tabet, 2006.

personnage de sa propre mélancolie⁸¹³. Chateaubriand, dans ses *Mémoire d'outre-tombe*, poursuit la litanie funèbre de Venise, qu'il identifie lui aussi à sa mélancolie : « Venise ! nos destins ont été pareils ! Mes songes s'évanouissent à mesure que vos palais s'écroulent : les heures de mon printemps se sont noircies, comme les arabesques dont le faite de vos monuments est orné. »⁸¹⁴ Byron et Chateaubriand sont deux initiateurs remarquables du mythe de la Venise mélancolique. Ils ne sont cependant pas les seuls. Mme de Staël dans son roman *Corinne ou l'Italie*, contribue aussi à fonder cette représentation de la ville lagunaire. Venise suscite chez Corinne un état de mélancolie, qui précède la rupture avec son amant Oswald, laquelle aura précisément lieu à Venise : « D'où vient la mélancolie profonde dont je me sens saisie en entrant dans cette ville ? N'est-ce pas une preuve qu'il m'y arrivera un grand malheur ? »⁸¹⁵ L'association de la tristesse avec Venise engendre une tradition littéraire qui demeure féconde jusqu'au début du XXe siècle, comme cela sera examiné plus bas. Mais pour revenir au passage de Davesiès de Pontès, la mélancolie de Giorgione, largement illustrée, est encore associée à d'autres thèmes qui lui sont traditionnellement adjoints dans l'esprit romantique : le rêve dans lequel se complait l'artiste pour échapper au malheur de la vie réelle, la foi en la religion chrétienne à laquelle se raccrochent certains romantiques traumatisés par la Révolution, ou encore l'artiste incompris car en réaction face à une société bourgeoise figée.

Concernant Tintoret, la comparaison établie avec les Romantiques fait intervenir des hommes de lettres et parfois des compositeurs, mais cette fois-ci sur le thème de la parenté entre génie et folie. John Coindet, qui manifestement n'approuve ni les Vénitiens ni les Romantiques, établit un long parallèle entre ces derniers et Tintoret :

De nos jours, dans l'école française, on a beaucoup vanté cette furia du Tintoret ; elle répond si bien au goût moderne pour la littérature facile et le style ornemental !

[...]

⁸¹³. Henriette Levillain dans « Venise romantique : regards comparés des voyageurs français et anglais », dans Del Vento, Tabet, 2006, p.68-70.

⁸¹⁴. Chateaubriand, 1848-1850 (1989-1998), t. 2, p. 1407. Citation faite par Gérard Gengembre dans « Mort à Venise ou le regard de Chateaubriand dans les Mémoires d'outre-tombe », dans Del Vento, Tabet, 2006, p. 80.

⁸¹⁵. De Staël, 1807 (1985), p. 421. Citation faite par Henriette Levillain dans « Venise romantique : regards comparés des voyageurs français et anglais », dans Del Vento, Tabet, 2006, p.65. Cet essai montre comment Germaine de Staël et Lord Byron ont participé à cristalliser l'association de Venise avec les thèmes de la mort et de la mélancolie.

De nos jours, la littérature ardente, exagérée, convulsionnaire, qui supprime le bon goût, les bienséances, le vrai et le vraisemblable, pour se livrer aux élans d'une imagination désordonnée, a trouvé de dignes interprètes parmi les artistes. Des hommes d'un incontestable talent, mais sans élévation et sans vérité dans la pensée, ont porté dans les arts le même esprit qui a inspiré la littérature facile. La peinture surtout a eu ses Victor Hugo, ses Dumas, ses Eugène Sue, et la même popularité éphémère qui a salué les romans, les odes, et les drames des poètes (sic) et des romanciers, a applaudi aux œuvres des peintres de la même école.

[...]

On se rabat sur le Tintoret. [...]

Certes, l'école qui prend Delacroix pour cher, n'a pas un peintre qui puisse être égalé au Tintoret, et rien n'est plus loin de ma pensée que d'établir ici aucune comparaison, mais le système est le même ; les négligences et les grands coups de brosse sont présentés comme des traits de génie ; les fautes de dessin, comme le noble affranchissement de l'art. On vante le coloris ; qui dit grand coloriste, dit homme qui peut se passer de toutes les autres qualités, et l'on colorie admirablement de merveilleuses fautes.⁸¹⁶

Selon le système scientiste traditionnel, John Coindet franchit la limite entre peinture et tempérament de l'artiste. Il établit une équivalence entre le comportement du peintre et le résultat pictural visible dans ses œuvres : ainsi le « style ornemental » est le résultat de la « furia » du peintre, les « fautes de dessin » proviennent d'un désir d'affranchissement des règles artistiques. Cette équivalence est répétée pour les Romantiques : le mauvais goût provient d'une « imagination désordonnée » et d'un certain état d'esprit propre aux écrivains et aux peintres romantiques, davantage que de l'application de règles préétablies. En somme, Coindet présente les caractéristiques artistiques visibles chez Tintoret, comme le reflet d'une certaine attitude du peintre qui, à l'identique de l'artiste romantique mythifié, révèle une position non plus strictement artistique, mais idéologique, vis à vis de la tradition classique. La « furia » du peintre est à mettre en lien avec la tradition qui fait Tintoret un esprit fougueux, déraisonnable – est-il nécessaire de rappeler que « furie », mais aussi « délire » sont utilisés par Hippolyte Taine et par Charles Blanc pour qualifier l'imagination de Tintoret⁸¹⁷. La tradition qui perçoit dans ce peintre un emportement qui confine à la folie, trouve une origine vraisemblable chez Vasari. Elle touche par ailleurs Tintoret sans que celui-

⁸¹⁶. Coindet, 1849, t. 2, p. 135-137.

⁸¹⁷. Taine, 1866 (1990), p. 146, p. 159 ; Blanc, 1868, « Introduction », p. 5.

ci soit nécessairement identifié comme romantique – cela a été examiné en deuxième partie⁸¹⁸. Mais dans le contexte artistique du XIXe siècle, elle contribue indéniablement à entériner la condition de héros romantique de Tintoret. Car la folie créatrice est emblématique du comportement artistique romantique. Elle représente une forme d'émancipation des règles artistiques et sociales combattues par les Romantiques. Un exemple typique de ce tempérament se trouve exprimé dans *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, où le peintre Frenhofer ressort comme une figure romantique, en raison du fait qu'il s'est délivré de la tradition transmise par un maître⁸¹⁹. Or, cette liberté artistique retire toute mesure à l'art de cet artiste, qui sombre dans la folie et se perd dans la création d'un tableau informe à force d'être retravaillé. De plus, comme cela a été étudié en deuxième partie, le rapport entre génie et folie passionne le XIXe siècle, bien au-delà de la période romantique, et va jusqu'à susciter des travaux scientifiques sur la question⁸²⁰. Pour revenir à Tintoret, son caractère romantique est clairement dénoncé par Coindet dont l'ouvrage mentionné ici date de 1849, c'est-à-dire d'une date où le romantisme pictural et littéraire conserve – en partie au moins – un caractère subversif. Mais jusqu'au début du XXe siècle, que le jugement porté sur ce peintre soit péjoratif ou non, l'héritage des représentations romantiques demeure vif et permet d'expliquer la peinture hâtive de Tintoret. Le peintre Émile Bernard, qui écrit en 1904 dans la revue *l'Occident* deux articles sur le Vénitien, multiplie les métaphores et comparaisons avec des Romantiques emblématiques, mêlant références artistiques, littéraires et musicales. Bernard parle de « L'énergie shakespearienne de Robusti »⁸²¹. Puis vient l'exemple de Wagner :

*Comme Wagner, sur un tissu bien préparé il se permet l'aisance improvisatrice, et de même que le grand allemand (sic) se lançait dans la mer de la musique, Tintoret se jette dans l'océan de la peinture, il y rame à larges coups de pinceau avec l'énergie d'un héros pris par la tempête ; la tempête est ici la passion.*⁸²²

Enfin, Tintoret devient l'équivalent d'un peintre, d'un écrivain et d'un compositeur romantiques : « Il a jeté la semence [...] de Delacroix. [...] Il tient de Victor Hugo et de

⁸¹⁸. Voir deuxième partie, chapitre 2, D. « La folie et l'imagination fantastique ».

⁸¹⁹. Massol-Bedoin, 1986, p. 44.

⁸²⁰. Voir deuxième partie, chapitre 2, D. « La folie et l'imagination fantastique ».

⁸²¹. Bernard, 1904 a, p. 136.

⁸²². Bernard, 1904 b, p. 186.

Wagner ; le Hugo de la *Légende des siècles*, le Wagner de l'*Anneau* et de *Parsifal*. »⁸²³ Là où Coindet conservait des allusions à certaines caractéristiques classiques, Émile Bernard se concentre sur la personnalité des artistes. Adrien Mithouard, qui publie un ouvrage sur Venise en 1910, a encore recours à l'image du génie romantique pour évoquer Tintoret, qui ressemble « à Beethoven par une sorte de colère silencieuse. »⁸²⁴

La question se pose tout de même de comprendre pourquoi Giorgione et Tintoret sont à peu de choses près les seuls Vénitiens explicitement ramenés au romantisme – il a été vu en deuxième partie que d'autres peintres voient peser sur eux le soupçon de la folie, mais sans qu'il soit fait appel à la référence romantique⁸²⁵. L'examen attentif de la littérature du XIXe siècle sur la peinture vénitienne, permet d'avancer que le choix de ces deux peintres repose probablement sur les légendes qui entourent leurs vies respectives, particulièrement aptes à alimenter le mythe de l'artiste romantique. Giorgione représente la figure de l'artiste mort jeune, en pleine gloire, des suites d'un chagrin d'amour qui plus est. Il est l'image même de la passion destructrice, du génie fauché en plein vol. Tintoret, quant à lui, est plutôt remarqué pour ses agissements impulsifs et surprenants. Un épisode célèbre est celui où le peintre, pour faire affront à l'hostilité du poète l'Arétin à son égard, invite celui-ci dans son atelier pour en faire soit disant le portrait. Tintoret sort alors un pistolet, mais dans l'unique but de servir à mesurer le modèle : « Vous avez deux pistolets et demi » aurait dit le peintre, fier d'avoir réussi à impressionner et à effrayer le poète⁸²⁶. Ce type d'anecdote savoureuse semble bénéficier d'une certaine popularité, si l'on se réfère au tableau d'Ingres, qui, dans une série

⁸²³. *Ibid.*, p. 187-188.

⁸²⁴. Mithouard, 1910, p. 113.

⁸²⁵. Voir deuxième partie, chapitre 2, D. « La folie et l'imagination fantastique ».

⁸²⁶. L'épisode est rapporté par plusieurs historiens de l'art. L'exemple de Charles Blanc est particulièrement significatif : « Un jour, Tintoret ayant rencontré l'Arétin, l'aborda d'un air souriant et lui proposa de lui faire son portrait, disant qu'il espérait ainsi aller à l'immortalité en compagnie de son modèle. La proposition fut accueillie sans défiance, et l'Arétin se rendit à l'atelier du peintre. À peine fut-il en place pour la pose, que l'artiste, d'un air furieux, tira de dessous sa veste un grand pistolet... " Ciel ! que faites-vous Jacopo ? s'écria le poète épouvanté, qui voyait le moment de rendre ses comptes. – Rassurez-vous, dit Tintoret, je veux seulement prendre votre mesure ; et, après l'avoir toisé de la tête aux pieds : Vous avez deux pistolets et demi. – Ah ! je vous reconnais bien là, reprit l'Arétin, un peu calmé, vous en faites toujours à votre tête. " Mais, depuis ce jour-là, il se le tint pour dit, et, coupant court désormais à ses médisances, il jugea prudent d'être l'ami de ce terrible homme, lui, l'Arétin, si redoutable et si redouté. » (Blanc, 1868 « Tintoret (Jacopo Robusti, dit) et Marie Tintoretta », p. 10)

sur la vie de l'Arétin dont il a déjà été question, représente précisément l'épisode du pistolet (**illustration 74, illustration 75**). D'autres peintres particulièrement représentatifs de l'école vénitienne ont eu une vie qui se prête moins facilement aux représentations romantiques. Et surtout, le prestige dont bénéficie assez largement Titien malgré son appartenance à l'école vénitienne, n'encourage pas à voir en lui un comportement passionné, violent ou mélancolique. John Coindet et Charles Blanc font d'ailleurs de Titien une exception parmi les autres Vénitiens, le premier grâce à « ce jugement froid et sain, cet admirable équilibre entre la raison et l'inspiration qui distinguèrent le Titien »⁸²⁷, le second parce que l'esprit de Titien est « lesté d'une haute raison » et « parfaitement équilibré »⁸²⁸. Occulter les personnalités artistiques autres que Giorgione et Tintoret est, pour les historiens de l'art, l'occasion de contourner les contradictions qui viendraient infirmer la thèse selon laquelle les ressemblances entre peinture vénitienne et Romantisme correspondent à des intentions ou des tempéraments communs. Les comparaisons répétées entre Giorgione ou Tintoret avec des artistes romantiques permettent, à partir d'exemples ponctuels, de systématiser l'idée que l'artiste vénitien est une figure romantique et de déceler les indices d'un certain romantisme chez d'autres Vénitiens, par une ellipse qui exclut toute démonstration argumentée. Un exemple mérite d'être mentionné, car il semble tout à fait symptomatique des raccourcis qu'autorise le mythe de l'artiste romantique. Comme l'écrit José-Luiz Diaz, l'important pour entretenir ce mythe n'étant pas dans le « faire » mais dans l'« être », et même dans le paraître, il suffit, pour être un artiste romantique, « de se démarquer du *bourgeois* honni par quelque générosité de parade ou quelque *cachet* vestimentaire »⁸²⁹. Aussi est-il intéressant de constater que le romantisme des Vénitiens peut être découvert jusque dans leur stricte apparence physique, sans autre forme de démonstration. C'est ce que fait Armand Baschet dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1860, face à un autoportrait du Gentile Bellini :

*Le buste est un peu incliné à gauche, les cheveux sont blonds, recouvrent le front et retombent sur les épaules avec autant d'abondance et dans la même forme que ceux des romantiques, lorsque vers la fin de la Restauration, à l'époque de la Bataille d'Hernani ; cette jeune et vivace école prétendit manifestement se distinguer de celle des classiques par ce signe de la force.*⁸³⁰

⁸²⁷. Coindet, 1849, t. 2, p. 135.

⁸²⁸. Blanc, 1868, « Introduction », p. 5.

⁸²⁹. Diaz, 1986, p. 10.

⁸³⁰. Baschet, 1860 b, p.364.

Cette interprétation retentit comme l'écho d'une anecdote réelle, à travers laquelle la légende de l'artiste romantique est clairement véhiculée par son apparence. Il s'agit d'un « bal Véronèse » donné par Eugène Devéria en 1828, au cours duquel le peintre revêt un costume vénitien. Théophile Gautier en fait la description suivante : « Eugène Devéria avait le goût des ajustements fastueux comme un Vénitien du XVI^e siècle. Il aimait le satin, le damas, les bijoux, et se serait volontiers promené en robe de brocard d'or comme un Magnifique de Titien ou de Bonifazio. »⁸³¹ Une telle attitude participe finalement à identifier Eugène Devéria comme romantique, autant que l'exactitude de la source vénitienne de sa peinture.

Pour le lecteur du XIX^e siècle, l'idée selon laquelle la peinture vénitienne est porteuse de qualités romantiques, évoque le romantisme indissociable de la ville de Venise, tel qu'il a été véhiculé par Byron, Chateaubriand ou Mme de Staël. Charles Blanc confond clairement ces deux romantismes – de la peinture et de la ville – lorsque dans l'introduction de son *École vénitienne*, il rappelle la comparaison faite par John Coindet entre peinture vénitienne et littérature romantique, pour aboutir à la conclusion généraliste que Venise est « essentiellement romantique et moderne, à l'inverse de Rome, qui est une ville essentiellement classique et antique. »⁸³² En réalité, le processus d'identification de la peinture vénitienne au Romantisme, bien que sous-tendu par l'image romantique de la ville lagunaire, est loin d'y faire systématiquement appel. Le passage étudié plus haut, dans lequel Lucien Davesiès de Pontès fait de Giorgione un Romantique par le recourt à Child Harold ou à René, en projetant sur le peintre renaissant leur mélancolie typiquement « romantico-vénitienne », est une exception. Dans les autres écrits mentionnés ici, il ressort que les caractéristiques artistiques romantiques découvertes dans l'art de Venise ou dans le tempérament des artistes vénitiens, passe davantage par la reconnaissance de traditions picturales et littéraires romantiques comprises selon une acception générale, que par un transfert sur la peinture des thèmes de la mélancolie, de la décrépitude et de la mort, cultivés par la littérature sur Venise du début du XIX^e siècle. Identifiée comme romantique, la peinture vénitienne ne donne finalement pas matière à penser dans ce sens. La Venise

⁸³¹. Gautier, 1925, p. 48. Maximilien Gautier cite Théophile Gautier, mais ne mentionne pas de source exacte. Aussi n'avons-nous pas pu retrouver le récit original.

⁸³². Blanc, 1868, « Introduction », p. 4.

romantique connaît cependant un succès qui se prolonge jusqu'au début du XXe siècle. Son rôle effectif dans le discours sur l'art sera beaucoup plus manifeste à cette époque plus tardive.

Chapitre 2 : Tiepolo confronté à la modernité artistique

Au-delà de l'école vénitienne prise dans son ensemble, généralement centrée sur Giorgione, Titien, Véronèse et Tintoret, il faut signaler le cheminement du regard plus spécifiquement porté sur la peinture vénitienne du XVIIIe siècle, et plus particulièrement encore sur Giambattista Tiepolo (auquel s'ajoute son fils Giandomenico, les confusions entre les deux artistes étant fréquentes). Les représentations suscitées par ce peintre ont ceci de particulier qu'elles se situent au croisement de celles de l'école vénitienne, et de celles de l'art du XVIIIe siècle considéré plus généralement. Le goût du XIXe siècle pour Tiepolo a fait l'objet de plusieurs travaux, qui abordent la question sous l'angle du collectionnisme, ou bien examinent le rôle de source d'inspiration que le peintre vénitien a pu constituer pour ses semblables du XIXe siècle. Stéphane Loire a publié plusieurs études qui rendent compte de l'engouement pour Tiepolo à travers l'histoire des collections publiques et privées françaises, au XIXe siècle et au début du XXe siècle⁸³³. Le présent travail est avant tout consacré à l'examen du discours de l'histoire de l'art. Les publications de Stéphane Loire sur le collectionnisme montrent à quel point histoire de l'histoire de l'art et histoire des collections sont complémentaires et s'éclairent l'une l'autre. En montrant la réticence des musées à acquérir des œuvres de Tiepolo – le premier tableau de Giambattista qui entre au Louvre est une *Cène* acquise à la date tardive de 1877⁸³⁴ –, en même temps que le succès croissant de ce peintre dans des collections privées de plus en plus prestigieuses vers la fin du XIXe siècle – Isaac de Camondo ou Nelly Jacquemart et Édouard André⁸³⁵ –, Stéphane Loire permet de comprendre la reconnaissance littéraire tardive de l'artiste (la première monographie en français consacrée Tiepolo date de 1898)⁸³⁶. Comme le suggère Francis Haskell dans un texte

⁸³³. Loire, 1998 a ; Loire, 1998 b ; Loire, 2000 ; Stéphane Loire, « Les acquisitions de peinture vénitienne par les musées française au XIXe siècle et au début du XXe siècle (1798-1940) », p. 165-192, in Toscano, 2004 b. Voir aussi, sur ce sujet, l'étude de José De Los Llanos, qui se réfère à Stéphane Loire : José De Los Llanos, « Tiepolo et la France. Fortune et malentendus », p. 119-134, in Toscano, 2004 b.

⁸³⁴. Loire, 2000, p. 28.

⁸³⁵. Stéphane Loire, « Les acquisitions de peinture vénitienne par les musées française au XIXe siècle et au début du XXe siècle (1798-1940) », in Toscano, 2004 b, p. 176-179.

⁸³⁶. Chennevières, 1898.

de 1967 sur « Tiepolo e gli artisti del secolo XIX » qui propose un regard synthétique sur le rapport des artistes du XIXe siècle au peintre vénitien, il y aurait deux types de goût pour Tiepolo : un goût officiel, réticent, empreint de préceptes académiques, et un goût privé moins immédiatement perceptible, saillant à certains moments dès la période romantique dans quelques phrases isolées ou chez des collectionneurs dont le nombre ne cessera de croître par la suite⁸³⁷. Selon Haskell, plusieurs conditions successives et toutes reliées à une certaine sensibilité artistique contemporaine, sont à la base de l'engouement pour Tiepolo : tout d'abord celui-ci aurait reposé sur un romantisme exalté, à la recherche du sublime et du mystérieux, puis Tiepolo aurait été redécouvert au nom d'un romantisme infléchi vers le goût de la fantaisie qui se prolongera sous le second Empire, enfin cet artiste serait devenu le héros d'une peinture dite « de plein air » à laquelle il convenait de trouver des sources. Francis Haskell tente de comprendre dans quelle mesure chacun de ces regards portés sur Tiepolo agit réellement sur les artistes romantiques ou impressionnistes concernés. Reprenant en partie la triple partition de cet historien de l'art, il s'agit ici de la resituer dans les enjeux d'un discours qui, s'il se nourrit d'une certaine réalité artistique, la mythifie aisément a posteriori.

A. Tiepolo romantique

Francis Haskell relève les artistes du début du XIXe siècle qui ont possédé des Tiepolo. Il signale ainsi Antonio Canova et Dominique Vivant-Denon qui, pour être deux personnages éminents de la période néoclassique, n'en ont pas moins admiré le peintre vénitien par la suite catégorisé comme « rococo », comme cela sera vu un peu plus loin⁸³⁸. Antoine-Jean Gros aurait également possédé des dessins de Tiepolo⁸³⁹. L'enthousiasme de Delacroix pour cet artiste est connu à travers une lettre datée entre 1832 et 1834, dans laquelle le peintre romantique qualifie de « merveilles » des gravures de Tiepolo détenues par le futur conservateur du département des peintures au Louvre, Frédéric Villot⁸⁴⁰. En outre, selon

⁸³⁷. Haskell, 1967, p. 484.

⁸³⁸. Haskell, 1967, p. 482.

⁸³⁹. *Ibid.*, p. 485.

⁸⁴⁰. Cité dans Joubin, 1935, t. 1, p. 354 : « Villot est venu me voir hier [...] Il a de nouveaux *Tiepolo* qui sont des merveilles. » La référence est donnée par Pierre Georgel dans un article très riche intitulé « Tiepolo à Barbizon », dont nous reparlerons dans les paragraphes suivants. Pierre Georgel tire cette information concernant Delacroix de Francis Haskell, qui a déjà signalé la lettre de ce peintre (Haskell, 1967, p. 485). Georgel, qui

certaines sources, Delacroix se serait inspiré de la série des gravures de Tiepolo intitulée *Scherzi di fantasia* (**illustration 18, illustration 19, illustration 20**), pour sa propre série gravée sur *Hamlet au cimetière* (**illustration 55, illustration 56, illustration 57**)⁸⁴¹. De ces quelques informations, Francis Haskell déduit que chez les artistes qui viennent d'être mentionnés, existe un goût pour le génie exceptionnel de Tiepolo, sa capacité à évoquer le drame, à rendre des atmosphères fantastiques, à atteindre le sublime (en italien, Haskell parle de « sublimità »⁸⁴²), perception qui sera réduite par la suite à la considération d'un Tiepolo plaisant mais frivole. La posture de Francis Haskell consiste à retracer la fortune de Tiepolo chez les artistes français tout au long du XIXe siècle. Or ici, il s'agit de replacer également l'appréciation de Tiepolo dans une appréciation plus générale de l'école vénitienne. Si certaines grandes figures de l'époque romantique ont goûté Tiepolo, ces marques d'enthousiasme sont relativement ponctuelles. Les identifier comme une tendance déjà bien déterminée du goût romantique peut paraître un peu hâtif. En effet, si Tiepolo est perçu comme un inspirateur des Romantiques, et plus spécialement de Delacroix, ce phénomène n'est relaté que très tard dans le XIXe siècle. Henry de Chennevières, auteur de l'ouvrage sur *Les Tiepolo* en 1898, relate le rapport de Delacroix à l'art de Giambattista Tiepolo : « Vers 1845 [...] le nom de Tiepolo entrainait dans la circulation. Delacroix fut ainsi conduit à feuilleter ses eaux-fortes, et non pas sans profit personnel. Les illustrations d'*Hamlet* sont très sensiblement inspirées et influencées des *Scherzi di fantasia*. »⁸⁴³ Dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* en 1895, Jules Buisson fait part au lecteur, par anticipation, des idées d'Henry de Chennevières, dont le livre n'est pas encore publié, mais dont Buisson assure qu'il est « tout près de paraître »⁸⁴⁴. Aussi se trouve confirmé l'attrait de Delacroix pour Tiepolo :

C'est [...] lui [Delacroix] qui dégusta, l'un des premiers, à travers le clignotement de ses yeux experts à savourer la couleur et la lumière, l'originalité des deux Vénitiens. [...] Celle de

mentionne toutefois la source exacte, date la lettre en question de 1834, alors que Haskell la datait de 1833 (Georgel, 1987, p. 649, et note 132 p. 660)

⁸⁴¹. Jules Buisson et Henry de Chennevières, qui écrivent tout deux sur Tiepolo dans les années 1890, mentionnent les *Scherzi di Fantasia* comme sources d'inspiration de Delacroix pour sa série sur Hamlet (Buisson, 1895 a, p. 178 ; Chennevières, 1898, p. 108). Haskell réfute cette hypothèse (Haskell, 1967, p. 486), mais Pierre Georgel la juge plausible (Georgel, 1987, note 133, p. 660).

⁸⁴². Haskell, 1967, p. 483. Voir également jusque p. 489.

⁸⁴³. Chennevières, 1898, p. 108.

⁸⁴⁴. Buisson, 1895 a, p. 178.

*Tiepolo, en particulier, est évidente dans les illustrations d'Hamlet, [...]. Les accoutrements, les bonnets de fourrure, les personnages énigmatiques des Scherzi di fantasia, le goût de la composition ont fait sur lui une vive impression. Delacroix ne copiait pas, cela va sans dire, mais il s'imprégnait et l'avouait hautement, [...].*⁸⁴⁵

Si Jules Buisson transmet l'étude menée initialement par Chennevières, son propos mérite d'être pris en compte, car ce peintre, graveur et critique amateur, a été un proche de Baudelaire et des milieux artistiques parisiens avant 1848. Buisson peut donc témoigner en toute bonne foi d'un certain engouement de Delacroix pour Tiepolo⁸⁴⁶. Le pas est vite franchi vers une désignation de Tiepolo, non plus seulement comme une source d'inspiration pour les Romantiques, mais comme artiste romantique à part entière. En 1912, dans le *Mercure de France*, le poète symboliste et critique d'art Gustave Kahn le présente ainsi :

*Tiepolo est certainement un des plus grands peintres qui vécurent et un des moins classiques ; on ne peut devant lui émettre le mot romantisme, car il précède l'époque romantique et ne connut point le renouvellement du pittoresque auquel procéda le romantisme, mais par la richesse juste de sa composition il annonce, il prépare le romantisme et, pour tout dire, il eût été digne d'être romantique.*⁸⁴⁷

Tiepolo se voit surtout attribuer des caractéristiques correspondant à un excès des passions, romantique par excellence, et peut ainsi être comparé à des figures romantiques emblématiques. Il est particulièrement intéressant de remarquer que ces comparaisons se font par l'intermédiaire des mêmes procédés que ceux, examinés précédemment, qui servent à présenter l'ensemble de l'école vénitienne comme romantique. Henry de Chennevières use ainsi du rapprochement de la peinture de Tiepolo avec la littérature des XVIe et XVIIe siècles ayant inspiré les écrivains romantiques :

*Par ses procédés de composition, si contrastés de couleur et d'effet, de sublime et de grotesque souvent, il répondait aux dernières lueurs de la formule romantique et à la mode littéraire des résurrections d'alors, Cyrano de Bergerac, Saint-Aman (sic) et beaucoup d'autres.*⁸⁴⁸

⁸⁴⁵. *Ibid.*

⁸⁴⁶. Pour des informations sur Jules Buisson, voir : Georgel, 1987, p. 649.

⁸⁴⁷. Kahn, 1912 a, p. 171.

⁸⁴⁸. Chennevières, 1898, p. 108.

Jules Buisson paraphrase Chénnevières, en ajoutant au « sublime » et au « grotesque » d'autres qualités révélatrices d'un romantisme passionné :

*à peu près vers le temps où nos écrivains et nos poètes, émancipés de nos formules étroites, familiers avec les grands hommes d'Angleterre et d'Allemagne, qui semblaient le plus étrangers à notre génie, recherchaient avec passion, dans notre vieille littérature, les irréguliers brillants, les révoltés, les originaux oubliés ou méconnus, les Saint-Amant, docteur en langage burlesque, les Théophile de Viau, les Cyrano de Bergerac, nos peintres découvrirent ou crurent découvrir les Tiepolo. On se souvient des préfaces enflammées sur le mélange, dans le drame, du grotesque et du sublime. Il y a tel tableau de Jean-Baptiste Tiepolo qui rentre exactement dans ce cadre romantique.*⁸⁴⁹

John Ruskin, avant eux, avait déjà exploité le parallèle entre Tiepolo et les sources d'inspiration romantiques, dans *Le Repos de Saint Marc*, paru en français en 1908. L'auteur britannique s'exprime ainsi à la vue des fresques de Tiepolo dans l'église Saint Alvisé à Venise :

*Et, sous ce toit, par une étrange coïncidence, sont deux notables morceaux de plausible sentiment moderne, deux célèbres morceaux de Tiepolo. Ce fut lui qui, en fait, inaugura le Modernisme ; ses deux tableaux sont ici exactement ce que produirait un bon élève de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris cherchant à se pénétrer des sentiments qu'inspire la flagellation du Christ, après s'être gorgé d'une quantité illimitée de Georges Sand et de Dumas !*⁸⁵⁰

Le caractère romantique de la peinture de Tiepolo réside dans le génie, la passion, la révolte, le sublime ou le grotesque, autant de qualités propres à un romantisme fougueux de l'ordre de celui évoqué à propos de Tintoret. Ce romantisme est de surcroît introduit dans le récit par des procédés de discours identiques à ceux qui démontrent l'allure romantique de l'art de ce même Vénitien. Aussi l'hypothèse peut-elle être émise, que si Tiepolo est vu comme un artiste romantique, ce n'est pas tellement en tant qu'artiste du XVIII^e siècle (aucun des commentaires cités jusqu'à présent ne le rattache à son époque), qu'en raison de sa qualité de Vénitien. Les qualités romantiques dont Tiepolo est gratifié ont sans doute marqué Delacroix (le témoignage de Jules Buisson, qui a côtoyé des hommes proches des milieux romantiques, en atteste plus particulièrement). Elles font toutefois principalement l'objet de commentaires

⁸⁴⁹. Buisson, 1895 a, p. 178.

⁸⁵⁰. Ruskin, 1908, p. 191. Il est mentionné dans cet ouvrage qu'il est traduit de l'anglais, mais sans mention du titre de l'œuvre originale, que nous n'avons pas pu retrouver.

émis après la mort de ce dernier. Un tel discours semble contribuer davantage à légitimer l'école vénitienne comme source du Romantisme *a posteriori*, qu'à prouver l'impact réel de Tiepolo sur le Romantisme en général. Ce n'est qu'avec une redécouverte de la peinture française du XVIIIe siècle, entamée dans les années 1830 selon le critère de la fantaisie, qui s'éloigne de l'emportement passionné cher au premier Romantisme, que Tiepolo commence à être considéré comme un artiste représentatif de son époque autant que de son école.

B. Tiepolo et le goût de la fantaisie

Certains jalons du goût que le XIXe siècle montre pour le XVIIIe siècle, méritent d'être rappelés pour mieux comprendre un certain regard porté sur la peinture vénitienne dans son expression du XVIIIe siècle. Cette dernière bénéficie alors d'une toute nouvelle considération. En plus d'être représentative d'une école, elle devient représentative d'une époque, ce qui de fait, enrichit le discours sur l'histoire de l'art vénitien. La réception de la peinture du XVIIIe siècle au XIXe siècle a notamment été abordée par Seymour O. Simches, dans un ouvrage paru en 1964, *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIIIe siècle*⁸⁵¹, ainsi que par Francis Haskell dans *La norme et le caprice*, paru pour la première fois en anglais en 1976⁸⁵². Dans le domaine littéraire, mais qui éclaire le regard porté par les Romantiques sur la peinture du XVIIIe siècle, peut être signalé le livre de Catherine Thomas paru en 2003, *Le mythe du XVIIIe siècle au XIXe siècle (1830-1860)*⁸⁵³. Il s'agit ici de s'appuyer sur ces études pour tenter de cerner les aspects de la perception du XVIIIe siècle qui sont à mettre en lien avec la perception de la peinture vénitienne.

⁸⁵¹. Simches, 1964.

⁸⁵². Haskell, 1976 (1993). Il s'agit là de publications dont l'ambition est de donner une vision synthétique du goût pour l'art du XVIIIe siècle au XIXe siècle. Ce goût passe par un très grand intérêt porté à Watteau. Sur la redécouverte plus spécifique de ce peintre, voir : Hélène. Adhémar, « Les amateurs de Watteau et le goût pour se peintures aux XVIIIe et XIXe siècles », dans *Watteau, sa vie, son œuvre*, Paris, Tisné, 1950, p. 139-160 ; Jean-Paul Bouillon, « Les Goncourt : apparence et sensibilité », dans Jules et Edmond de Goncourt, *L'art du XVIIIe siècle et autres textes sur l'art*, (1967), Paris, Hermann, 1997, p. 11-33 ; Jacques-Henri Bornecque, « La connaissance et la symbolique de Watteau avant Verlaine », dans *Lumières sur les fêtes galantes de Paul Verlaine*, Paris, Nizet, 1969, p. 20-45 ; Donald Posner, « Watteau mélancolique : la formation d'un mythe », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1973, p. 345-361.

⁸⁵³. Thomas, 2003.

- **Le goût romantique pour le XVIIIe siècle**

L'esthétique du XVIIIe siècle, qu'elle provienne de la littérature ou de l'art, trouve des défenseurs parmi les Romantiques d'une seconde génération, qui s'illustre dans les années 1830 dans le Petit Cénacle, lequel réunit les poètes Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Auguste-Marie Dondey, Petrus Borel, Auguste Maquet, Joseph Bouchardy, Célestin Nanteuil, Napoléon Thomas, le sculpteur Jean du Seigneur⁸⁵⁴. Le Petit Cénacle disparaît dès 1833, mais la création de la Bohème du Doyenné lui fait suite en 1834. Ce nouveau cénacle se tient dans une vieille maison de la rue du Doyenné à Paris. S'y retrouvent plusieurs membres de l'ancien Petit Cénacle, auxquels s'ajoutent d'autres artistes et écrivains. Ainsi peuvent être cités Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Théodore Banville, Arsène Houssaye⁸⁵⁵. C'est ici que se développe la promotion de ce qui sera nommé *a posteriori* la théorie de « l'art pour l'art ». La Bohème du Doyenné montre un amour de la fantaisie, du caprice, de la vie joyeuse, du raffinement. Autrement dit, elle encourage la production d'un art désintéressé, qui s'élève contre la rigidité des œuvres classiques et académiques, et dans le même temps réagit au sérieux des grandes causes (sociales, politiques) défendues par les premiers Romantiques, tels Hugo ou Lamartine. Un courant littéraire, né dans ce creuset romantique, sera nommé dans les années 1840 « école de la fantaisie », en raison de sa liberté revendiquée par rapport à la littérature sérieuse⁸⁵⁶. C'est dans ce contexte que se développe un certain goût pour le XVIIIe siècle, dont les productions littéraires, artistiques, décoratives, sont regardées comme renfermant cette fantaisie gratuite tant recherchée. Ce goût se révèle à travers une attention de plus en plus manifeste portée à la peinture du XVIIIe siècle, et tout spécialement à la peinture de Watteau. Ce peintre fait l'objet d'un culte remarquable par les membres de la Bohème du Doyenné⁸⁵⁷, et donne lieu à des publications de plus en plus nombreuses et élogieuses. En 1839, l'écrivain et secrétaire de Balzac Léon Gozlan publie un article sur Watteau, qui signe la première réhabilitation du peintre, jugé d'une importance égale à celle de Poussin ou de Michel-Ange⁸⁵⁸. Arsène Houssaye joue un rôle notable dans cette redécouverte de Watteau, à

⁸⁵⁴. *Ibid.*, note 42 p. 527.

⁸⁵⁵. Simches, 1964, p. 66.

⁸⁵⁶. Thomas, 2003, p. 528.

⁸⁵⁷. *Ibid.*, p. 478.

⁸⁵⁸. *Ibid.*, p. 481.

travers plusieurs articles dont un sur « La peinture au XVIIIe siècle », publié dans *L'Artiste* en 1844, puis réédité en 1860⁸⁵⁹. Théophile Gautier – pour ne citer que lui – renvoie fréquemment, dans ses romans à Watteau, Fragonard ou Boucher⁸⁶⁰. Charles Blanc publie en 1854 un petit ouvrage sur *Les fêtes galantes. Watteau – Lancret – Pater*⁸⁶¹. Les frères Goncourt participent aussi très largement à encourager le goût pour Watteau, par le culte qu'ils vouent à ce peintre et dont ils témoignent dans leurs fascicules sur *L'Art du XVIIIe siècle* dont la première édition s'étend de 1859 à 1875⁸⁶².

Le regard porté sur Watteau, mais dont les autres peintres français du XVIIIe siècle bénéficient également (notamment Chardin, la Tour, Boucher, Fragonard, Pater, Lancret), est en lien direct avec l'esprit de fantaisie inauguré par les membres du Doyenné dans les années 1830. Ce regard trouve un nouveau souffle sous le second Empire, lorsque l'aristocratie se réapproprie la référence picturale « rococo » comme représentation du luxe et du raffinement qu'elle cultive elle-même⁸⁶³. Le discours tenu sur la peinture du XVIIIe siècle porte donc sur la frivolité, le pittoresque et la verve décorative qui en font le charme. Cet art est réhabilité à travers ces idées de bonheur et de légèreté, sans pour autant être élevé au rang du grand art. Arsène Houssaye, dans un article de 1844 sur « La peinture au XVIIIe siècle », présente cette dernière comme « gracieuse et coquette, qui n'attend pas l'inspiration, qui se contente d'être jolie, de sourire, de charmer même aux dépens de la vérité et de la grandeur. Qu'importe si elle n'a pas la beauté pure et naïve où rayonne le divin sentiment, elle ne cherche qu'à séduire. »⁸⁶⁴ Dans son ouvrage de 1854 sur les fêtes galantes, Charles Blanc écrit que Watteau fait partie « de la famille de ces aimables historiens de l'anecdote et du plaisir »⁸⁶⁵. Il ne cesse de rappeler ce que ce peintre a de charmant et léger. Watteau est un « Coloriste étincelant,

⁸⁵⁹. Thomas, 2003, p. 480-481. Houssaye, 1844 a, Houssaye, 1844 b.

⁸⁶⁰. Thomas, 2003, p. 570-573.

⁸⁶¹. Blanc, 1854.

⁸⁶². Une deuxième édition augmentée paraît en 1873-1874 (alors même que la première édition n'est pas entièrement parue). Une troisième édition revue et augmentée paraît en deux volumes entre 1880 et 1882, puis en fascicules entre 1880 et 1883. Thomas, 2003, p. 482.

⁸⁶³. Haskell, 1976 (1993), p. 160-161.

⁸⁶⁴. Houssaye, 1844 a, p. 129.

⁸⁶⁵. Blanc, 1854, p. 13.

coquet »⁸⁶⁶, sa peinture « éveille le désir, promet la volupté »⁸⁶⁷ et s'apparente à une « joie facile »⁸⁶⁸. Réhabilitée, la peinture du XVIIIe siècle n'en est pas moins dans une position d'antagonisme face au classicisme. Tiepolo, qui en tant que Vénitien s'inscrit déjà dans le cadre d'une opposition à la peinture classique, bénéficie dans la seconde moitié du XIXe siècle d'une redécouverte en tant que peintre du XVIIIe siècle, laquelle le réhabilite en même temps qu'elle conforte sa condition de peintre fantaisiste et peu conséquent.

- **Le goût pour Tiepolo**

Au XIXe siècle, l'intérêt croissant pour Giambattista Tiepolo, et dans une moindre mesure pour les autres Vénitiens du XVIIIe siècle, paraît largement bénéficier du regain d'intérêt qui touche le XVIIIe siècle, dans les cénacles romantiques adeptes de la fantaisie. Les commentaires consacrés à Tiepolo demeurent tout d'abord assez rares dans les années 1830 à 1850. Mais le goût pour Tiepolo est surtout de plus en plus visible à travers les publications qui lui sont plus exclusivement consacrées à partir des années 1860-1870, que sa peinture soit sincèrement appréciée ou non. Le peintre fait l'objet d'une biographie par Charles Blanc, publiée en livraison en 1866, puis dans *l'École vénitienne* en 1868. Mais ce dernier se montre sévère, qualifiant le Vénitien d'« improvisateur lâche et incorrect »⁸⁶⁹. Le jugement de Charles Blanc suscite l'indignation de plusieurs historiens de l'art, ouvrant la voie à des études plus spécifiques consacrées à Tiepolo. Le premier à s'insurger contre Charles Blanc est Paul Leroi, qui publie trois articles dans la revue *L'Art* en 1876. Leroi présente Tiepolo comme « un maître », puis ajoute « j'ai dit le mot et j'entends le défendre »⁸⁷⁰. À la suite de ces articles, l'opinion de Charles Blanc est fréquemment condamnée⁸⁷¹. Suivent les publications de plus grande importance, comme l'ouvrage d'Henry

⁸⁶⁶. *Ibid.*, p. 21.

⁸⁶⁷. *Ibid.*, p. 20.

⁸⁶⁸. *Ibid.*

⁸⁶⁹. Blanc, 1868, « Tiepolo », p. 11.

⁸⁷⁰. Leroi, 1876 b, p. 293.

⁸⁷¹. Par Leroi lui-même en 1878 dans un article sur Francesco Guardi (Leroi, 1878, p. 103-108) ; par Pompeo Molmenti dans un article de 1879 sur les fresques de Tiepolo à la Villa Valmarana (Molmenti, 1879, p. 97-109) ; par Henry de Chennevières dans son ouvrage sur Tiepolo paru en 1898 (Chennevières, 1898, p. 28-30).

de Chennevières sur *Les Tiepolo* en 1898⁸⁷², puis en 1910, la traduction française de la monographie de Pompeo Molmenti sur *Tiepolo. La vie et l'œuvre du peintre* (l'édition italienne date de 1909)⁸⁷³. C'est dans le même mouvement d'intérêt croissant pour le XVIIIe siècle vénitien, qu'il semble falloir inscrire les deux publications dédiées au *vedutista* Canaletto autour de 1900 : une monographie par Adrien Moureau en 1894⁸⁷⁴, puis un ouvrage sur *Les deux Canaletto* par Octave Uzanne en 1907⁸⁷⁵.

Il convient de remarquer que le regard porté sur Tiepolo s'inscrit très tôt dans la lignée du discours tenu à l'égard de la peinture française du XVIIIe siècle, considérée comme fantaisiste. Dans *Italia*, Théophile Gautier, fameux partisan de l'art pour l'art, commente en ces termes les peintures de Tiepolo et Lazzarini à l'église des Scalzi à Venise :

*les plafonds à fresque, de Tiepoletto et de Lazzarini, d'un ton gai, léger, clair, où dominant le rose et l'azur, conviendraient merveilleusement à une salle de bas ou de théâtre. Cela devait être charmant, plein de petits abbés poudrés et de belles dames, au temps de Casanova et du cardinal Bernis pendant une messe en musique de Popora, avec les violons et les chœurs de la Fenice. En effet rien de plus naturel dans un pareil lieu que de célébrer l'Éternel sur un air de gavotte.*⁸⁷⁶

C'est ce côté léger qui fonde la tradition du discours sur Tiepolo. Il sera largement retenu par la suite, bien après les années du romantisme de fantaisie, conforté par le goût du raffinement cultivé durant le second Empire, et qui perdure aisément au-delà. Pompeo Molmenti, qui publie en 1879 dans *L'Art*, un article sur les fresques de Tiepolo à la Villa Valmarana, se situe bien dans cette veine : « C'est un véritable enchanteur que Tiepolo. Son nom seul, évoquant le

⁸⁷². Chennevières, 1898.

⁸⁷³. Molmenti, 1910.

⁸⁷⁴. Moureau, 1894.

⁸⁷⁵. Uzanne, 1907. Cette étude s'intéresse à Antonio Canaletto et à son neveu Bernardo Bellotto, d'où son titre.

⁸⁷⁶. Gautier, 1852 (1855), p. 359-360. Sur le regard que Théophile Gautier porte sur les peintres vénitiens du XVIIIe siècle : Marie-Hélène Girard, « Théophile Gautier et les peintres vénitiens du XVIIIe siècle », in Anonyme, 1983, tome 1, p. 61-84. Dans ses écrits, Théophile Gautier fait référence à Canaletto, à Rosalba Carriera et à Tiepolo. Mais Marie-Hélène Girard précise bien que « même si Gautier fut un connaisseur relativement averti en matière de peinture ancienne, on chercherait en vain dans ses chroniques artistiques les marques d'une attention exceptionnelle à l'endroit de la peinture vénitienne du dix-huitième siècle. [...] Les signes de son intérêt sont au contraire assez dispersés et assez discrets », et qu'il est vain de rechercher dans le discours de Gautier, relativement aux Vénitiens du XVIIIe siècle « une convergence plus ou moins factice » car « ce n'est pas à Gautier qu'il appartient de redécouvrir et de réhabiliter ces maîtres » (p. 62-63).

souvenir de fantaisies charmantes, ravit notre imagination dans un monde radieux, resplendissant de lumière et comme parfumé de senteurs exquises.»⁸⁷⁷ Henry de Chennevières, en 1898, rappelle au début de son ouvrage sur les Tiepolo, que ce nom évoque indéniablement une fantaisie un peu frivole : « Tiepolo ! Tiepolo ! Ce nom de Tiepolo évoque tout un monde de grâces plafonnantes et d'exquises élégances aériennes. »⁸⁷⁸ Au cours de son texte, Chennevières fait allusion à cette qualité typique de Tiepolo, rapportant son « génie souriant », sa « grâce inventive », montrant ses œuvres comme des « décors radieux »⁸⁷⁹ ou de « radieuses créations »⁸⁸⁰. Et même lorsque la remarque est défavorable au Vénitien, les caractéristiques de sa peinture qui sont relevées, sont toujours celles du travail facile et peu conséquent. C'est ainsi que Tiepolo est décrit dans un article du *Mercure de France* en 1906 :

*Quant à vos Tiepolo, j'en ai soupé de virtuose ! On peut renverser ses tableaux dans tous les sens sans leur faire du tort, et comme, la plupart du temps, ses femmes ont les jambes en l'air, c'est sûrement dans l'espoir de mieux faire voir ce qu'il y a dessous... D'ailleurs, je me suis toujours demandé pourquoi on fait tant de manières pour une chose si naturelle, les jambes et leurs environs...Il n'y en aura pas moins de filles-mères, allons !*⁸⁸¹

Ces commentaires, qui réduisent Tiepolo à une virtuosité gracieuse mais peu profonde, semblent être en lien direct avec le goût pour la fantaisie d'un Boucher, d'un Watteau et des peintres de fêtes galantes, qui règne alors en France. Il est en effet fréquent que ces artistes soient insérés dans les commentaires réservés à Tiepolo, comme pour mieux figurer au lecteur cette légèreté picturale censée caractériser le XVIII^e siècle, qui prend le pas sur les déterminismes du sol ou de la race qui définissent par ailleurs l'école vénitienne. Guy de Maupassant, qui écrit une chronique sur Venise dans le journal *Gil Blas* en 1885, réunit Tiepolo et Watteau sous ces mêmes caractéristiques : « Élégant et coquet comme Watteau ou Boucher, Tiepolo possède surtout un admirable et invincible pouvoir de charmer. »⁸⁸² Henry de Chennevières ne manque pas d'émettre une remarque semblable dans un article de la

⁸⁷⁷. Molmenti, 1876, p. 97.

⁸⁷⁸. Chennevières, 1898, p. 5.

⁸⁷⁹. *Ibid.*, p. 64.

⁸⁸⁰. *Ibid.*, p. 112.

⁸⁸¹. Ginko-Biloba, 1906, p. 572.

⁸⁸². Maupassant, 1980, p. 156.

Gazette des Beaux-Arts en 1896, attribuant la paternité de la tendance virtuose et frivole du XVIIIe siècle, à la seule personnalité de Tiepolo : « presque tout le XVIIIe siècle français procède de Tiepolo, et Boucher et ses suivants sont les ombres gracieuses et roses du maître plafonneur. »⁸⁸³ Mais en réalité, ce n'est pas tant Tiepolo qui est comparé aux Français du XVIIIe siècle, que ses contemporains Vénitiens. Cette tradition semble avoir été inaugurée par Edmond et Jules de Goncourt, qui, dans leurs *Notes sur l'Italie*, prises dans les années 1855-1856, puis remaniées par Jules entre 1870 et 1873, comparent des dessins de Pietro Longhi observés au musée Correr, à Watteau et à Lancret :

Dans deux cahiers d'études [...], une assimilation complète [par Longhi] du crayonnage de Lancret, et les habitudes de Watteau, [...], de nombreuses études de mains, celles qu'affectionnait Watteau, [...] ses études du Correr, il n'y a pas un amateur qui ne les prendrait pour des études de Lancret – il a le crayon nuageux et le trait inarrêté du contour.

[...]

*Longhi, le 'Watteau de Venise', comme dit Venise ; mais un Watteau moins fantaisiste, et plus historien des mœurs, donnât à ses scènes un décor et un entour puisés non à l'idéal agreste ou décoratif, mais dans la vie privée, étudiée patiemment et saisie sur le vif ; un peintre, non poète mais anecdotier si l'on peut dire, allant jusqu'au maître de Lille dans un croquis où le geste est ravi en quatre en quatre coups d'un crayon facile [...].*⁸⁸⁴

Longhi est spécialiste des scènes intimistes vénitiennes, dans lesquelles peut être décelé un certain souci réaliste. C'est ce qui fait que les frères Goncourt nuancent la comparaison avec Watteau ou Lancret, qu'ils jugent moins pragmatiques, plus poétiques. D'autres historiens de l'art, par la suite, ignoreront cette nuance, pour reprendre la seule image d'un Longhi pleinement identifiable à des Français du XVIIIe siècle. En 1860, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Armand Baschet présente Pietro Longhi de la façon suivante : « Il fut un peu le Watteau de Venise, sauf l'exquis du talent [...] un Hogart frivole et superficiel »⁸⁸⁵. En 1877, dans *L'Art*, on peut lire que Pietro Longhi est « le Chardin de Venise »⁸⁸⁶. En 1908 encore,

⁸⁸³. Chennevières, 1896, p. 130.

⁸⁸⁴. Goncourt, 1855-1856 (1996), p. 91.

⁸⁸⁵. Baschet, 1860 b, p. 371.

⁸⁸⁶. Descamps, 1877, p. 139.

Philippe Monnier écrit sur : « Pietro Longhi, ce gentil petit Lancret de Venise »⁸⁸⁷. Mais Longhi n'est pas le seul désigné, et ses contemporains bénéficient aisément d'une semblable caractérisation. Charles Yriarte use abondamment du procédé en faisant correspondre aux Vénitiens les plus célèbres du XVIIIe siècle, Sebastiano Ricci, Rosalba Carriera et Pietro Longhi, un ou plusieurs peintres français :

*Ricci est un tempérament de décorateur ; c'est un homme d'esprit à la façon de nos peintres français du dix-huitième siècle [...] c'est un François Boucher héroïque, avec plus de feu peut-être et encore plus de facilité*⁸⁸⁸

*Rosalba [...] rappelle les figures de nos artistes du siècle de Louis XV.*⁸⁸⁹

*Pietro Longhi [...] correspond bien exactement à ces maîtres français de la même époque si à la mode aujourd'hui, les Chardin, les Lancret, les Pater, les Baudoin, les Moreau, etc., etc., [...].*⁸⁹⁰

Ce qui frappe encore dans le processus de projection des qualités picturales du XVIIIe siècle français sur les Vénitiens, c'est que celui-ci ne se borne pas aux Vénitiens du XVIIIe siècle (qui peuvent facilement tenir la comparaison), mais concerne aussi les Vénitiens du XVIe siècle. Le premier auteur qui rapproche un Vénitien du XVIe siècle avec un Français du XVIIIe, est Théophile Gautier en 1852 dans *Italia*. Pour Théophile Gautier, l'*Enlèvement d'Europe* (**illustration 45**) de Véronèse évoque Watteau : « devant cette toile, et c'est un bien grand éloge pour Watteau, nous avons pensé au *Départ pour Cythère*. »⁸⁹¹ Dès leurs notes de voyage en Italie dans les années 1855-1856, les frères Goncourt perçoivent en Véronèse une des principales sources d'inspiration de Watteau, replaçant bien ces deux peintres dans la tradition d'un raffinement formel et d'une virtuosité de pinceau qui les rattache la fantaisie alors liée au XVIIIe siècle :

Tableau de Véronèse au Grand Conseil – je crois, Venise couronnée [Triomphe de Venise]: [...] de belles courtisanes en chair qui chantent le bon temps du XVIe siècle de tous leurs beaux

⁸⁸⁷. Monnier, 1908, p. 177.

⁸⁸⁸. Yriarte, 1878 b, p. 168-169.

⁸⁸⁹. *Ibid.*, p. 172.

⁸⁹⁰. *Ibid.*, p. 176.

⁸⁹¹. Gautier, 1852 (1855), p. 177.

*muscles et de tous leurs brocards, les puissantes sources où Watteau cherchera ses fantaisies féminines de profils de femmes au crayon rouge, la transparence embrasée des demi-teintes, les gris fins du col, les lumières qui coulent sur les épaules nues, sur ces retours d'épaule de femmes nues qui tournent le dos. – Le chant des tons pâles de la chair, avec les violets pâles, les bleus, les rouges, les jaunes d'or, les gris argentins.*⁸⁹²

La conformité établie entre Véronèse et Watteau s'érige alors en tradition discursive, au même titre que l'identification répétée de Longhi à Watteau ou Lancret. En 1878, Charles Yriarte déclare, à propos de l'*Enlèvement d'Europe* de Véronèse : « Je ne sais pas qui a dit de cette toile qu'elle faisait pressentir Watteau et aurait pu inspirer *le Départ pour Cythère* ; la remarque est d'un esprit perspicace »⁸⁹³. Cet historien ne manquera pas, dans ses autres publications sur Venise, de rappeler cette comparaison, toujours basée sur le côté apparemment vaporeux et charmant commun aux deux peintres :

*[L'Enlèvement d'Europe de Véronèse] est une arrivée à Cythère au printemps, les prés sont en fleurs [...]. Tout le prestige et tout le charme viennent du coloriste et du poète qui ont fait le printemps éternel et la nature heureuse ; il est singulier qu'en face de cette toile, une des plus précieuses du Véronèse, on évoque le souvenir de Watteau qui, lui aussi, nous donne l'illusion d'une Cythère où tout est joie, plaisir et amour.*⁸⁹⁴

En 1902, Pierre Gusman écrit à propos de l'*Enlèvement d'Europe* : « Véronèse peignit un charmant paysage que rappelleraient ceux de Watteau. »⁸⁹⁵ En 1910, Adrien Mithouard s'approprie la découverte de la ressemblance entre le Vénitien et le Français : « En contemplant tout à l'heure au palais des Doges *l'Enlèvement d'Europe*, j'admira que Watteau fût si précisément un petit neveu de Véronèse »⁸⁹⁶. Camille Mauclair écrit encore en 1913 : « Le paysage et les figures de *l'Enlèvement d'Europe*, c'est déjà tout Watteau, qui s'en inspirera »⁸⁹⁷.

⁸⁹². Goncourt, 1855-1856 (1996), p. 89-90. Dans *L'Art du dix-huitième siècle*, les Goncourt font également appel, pour évoquer la peinture de Watteau, à la figure de Véronèse : Goncourt, 1873, t. 1, p. 5-6 (il s'agit de la seconde édition de l'ouvrage). (**illustration 46**)

⁸⁹³. Yriarte, 1878 b, p. 161.

⁸⁹⁴. Yriarte, 1891, p. 18. Voir également Yriarte, 1878 a, p. 35.

⁸⁹⁵. Gusman, 1902, p. 134.

⁸⁹⁶. Mithouard, 1910, p. 11.

⁸⁹⁷. Camille Mauclair, in Dayot, 1912-1913, p. 46. Voir également : Michel, 1909-1911, t. 1, p., 462.

- **Le goût pour la fantaisie des Vénitiens sous le second Empire et sous la troisième République**

Finalement, ce n'est pas seulement Tiepolo qui jouit d'une réévaluation au regard de la redécouverte d'un XVIII^e siècle fantaisiste, mais également les autres Vénitiens de cette époque, ainsi que l'école vénitienne dans son expression emblématique du XVI^e siècle. Néanmoins, ce jugement qui émane du nouveau goût pour le siècle de Louis XV, ne renouvelle pas tant la représentation de l'école vénitienne, qu'il en conforte l'image de peinture avant tout décorative et frivole. Le XVIII^e siècle fantaisiste des Romantiques, ne contribue pas à nourrir la conception de l'école vénitienne comme romantique, conformément à un Romantisme engagé, passionné et mélancolique. Quelques recherches iconographiques destinée à retrouver des œuvres de la période romantique plus ou moins explicitement inspirées des Vénitiens, ne révèlent pas des réalisations révolutionnaires dans leurs pratiques. Francis Haskell a montré que si Delacroix a pu s'enthousiasmer pour Tiepolo, aucun courant massif ne paraît avoir suivi. Les artistes du XIX^e siècle sont davantage adeptes d'une imagerie vénitienne qui, parée de décors et de costumes plagiant la peinture vénitienne du XVI^e siècle, s'inspirent des anecdotes relatives à la vie des peintres, ou bien des faits triviaux mais piquants de l'histoire de la Sérénissime. Peuvent ainsi être rappelés les tableaux qui illustrent les histoires tragiques du doge Marin Faliero et des deux Foscari – *l'Exécution de Marin Faliero* (**illustration 53**) peint par Eugène Delacroix en 1827 ou bien encore *l'Abdication du doge Foscari* (**illustration 64**) peint par Louis Duveau en 1850 – thématiques d'autant plus prisées qu'elles ont été immortalisées par les écrits de Byron⁸⁹⁸. Sur la vie des peintres, les exemples sont également abondants. Certains ont déjà été mentionnés au cours du présent travail, mais d'autres peuvent être ajoutés. Pierre Nolasque Bergeret peint en 1832 la *Mort du Titien* (**illustration 49**), tableau dans lequel le peintre agonise, entouré de personnages tant vivants que morts (Titien est emporté par une épidémie de peste) mais vêtus de riches étoffes, le tout sous une loggia soutenue par deux imposantes colonnes de marbre, qui rappelle fortement les compositions de Véronèse. Le sujet de la mort de Titien inspire en cette même année 1832 à Alexandre Hesse les *Honneurs funèbres rendus au Titien mort à Venise pendant la peste de 1676* (**illustration 73**), occasion de peindre la palais ducal et une foule en costumes typiques du XVI^e siècle. La mort de la fille de Tintoret, dont le peintre

⁸⁹⁸. Pour une mention et une description de ces œuvres, voir deuxième partie, chapitre 2, C. « La décadence de la peinture », paragraphe sur « La décadence politique et morale ».

aurait été inconsolable, connaît aussi un grand succès à travers le tableau de Léon Cogniet *Tintoret peignant sa fille morte* (**illustration 50**), exposé au Salon de 1843. En 1827, lorsqu'Eugène Devéria s'inspire très probablement de Véronèse dans sa *Naissance de Henri IV* (**illustration 60**), il semble également que ce soit autant pour la nouveauté d'une facture hardie, que pour le pittoresque des costumes renaissants. Ces exemples sont le résultat de sondages iconographiques qui demeurent incomplets, car cette thèse poursuit avant tout un axe historiographique. Cette recherche mériterait néanmoins d'être approfondie, car elle enrichirait considérablement l'étude du discours. Il n'en demeure pas moins que ces quelques œuvres permettent à nouveau de mesurer à quel point la peinture vénitienne figure en bonne place dans le musée imaginaire des Romantiques.

Le goût de la fantaisie, qui naît dans les milieux romantiques et entérine la légèreté de la peinture vénitienne, évolue et s'érige en mode conformiste sous le second Empire et sous la troisième République. D'une part, depuis la fin des années 1840, ce n'est plus le Romantisme, mais le Réalisme qui incarne la modernité. D'autre part, l'Empire, puis la République ont besoin d'orner leurs édifices officiels ou prestigieux. Comme le fait remarquer Pierre Georgel dans un article de 1988 intitulé « Tiepolo à Barbizon », qui étudie le rapport du Romantisme et du Réalisme à la peinture de Tiepolo, « L'influence de Tiepolo, soulignée par la critique, se manifeste directement dans la peinture décorative du second Empire et de la troisième République »⁸⁹⁹. Les historiens de l'art recommandent en effet l'étude de Tiepolo aux artistes décorateurs du XIXe siècle. En 1876, Paul Leroi écrit dans *L'Art* que :

*On chercherait en vain dans les savantes élégances de l'artiste français ' la verve, l'entrain, la flamme, justement tout ce qui débordait dans Tiepolo' dont les plafonds plafonnent toujours, mérite par trop étranger à nos contemporains, et dont le coloris est une leçon que tous les artistes feraient sagement d'étudier.*⁹⁰⁰

Henry de Chennevières, qui brasse tous les poncifs concernant Tiepolo, commente un ces termes une fresque du peintre dans l'église des Gesuati de Venise : « Cette radieuse voûte de la Pieta est peut-être, de toutes les œuvres de Tiepolo, la plus profitable à l'étude. Nos décorateurs contemporains devraient se donner rendez-vous sous cette coupole pour y

⁸⁹⁹. Georgel, 1987, p. 640.

⁹⁰⁰. Leroi, 1876 b, p. 297.

apprendre à *plafonner*, une science, hélas ! presque perdue aujourd'hui. »⁹⁰¹ Dans ce contexte, nombreux sont les peintres nés dans les années 1830-1840, qui connaissent le plein développement de leur carrière entre le second Empire et la troisième République, chez lesquels la référence vénitienne est décelable, surtout dans des projets de décors architecturaux qui demandent une fantaisie raffinée avant tout destinée à l'agrément. Dans *La troisième République et les peintres*, Pierre Vaisse perçoit dans cette tendance à se référer aux grands décorateurs que sont Véronèse et Tiepolo, la réponse à une demande croissante d'œuvres ornementales, émergeant d'une clientèle privée très aisée et habitant de prestigieux hôtels particuliers⁹⁰². Cependant, comme l'explique Stéphane Loire, aucun texte ne fait foi concernant l'inspiration vénitienne qui semble être en vogue à cette époque⁹⁰³ : les artistes eux-mêmes ne se prononcent pas vraiment sur leurs intentions⁹⁰⁴. Mais l'attrait que ces peintres ont pu montrer pour les Vénitiens au cours de leur formation par des copies de tableaux vénitiens, l'observation de leurs œuvres qui font parfois quasiment figure de pastiches vénitiens, ainsi que le rôle de la critique qui ne manque pas d'évoquer cette influence, indiquent que la peinture vénitienne envisagée sous un angle fantaisiste, irrigue une certaine production picturale dont l'exigence principale est l'ornementation. Francis Haskell et Pierre Georgel citent plusieurs artistes qui ont été rapproché de Tiepolo par la critique⁹⁰⁵. Il ne s'agit pas ici d'en donner une liste exhaustive, mais de rappeler quelques-uns de ces exemples, qui paraissent particulièrement représentatifs de cette tendance. Ainsi peut être nommé en premier lieu Pierre-Victor Galland (1822-1892), « Professeur de composition décorative à l'école des Beaux-Arts »⁹⁰⁶, spécialiste du décor peint architectural⁹⁰⁷. En 1851,

⁹⁰¹. Chennevières, 1898, p. 54.

⁹⁰². Vaisse, 1995, p. 202.

⁹⁰³. Loire, 1998 b, p. 56.

⁹⁰⁴. Des sondages dans la correspondance de certains peintres de la seconde moitié du XIXe siècle, dont ceux que nous mentionnons dans la suite de notre texte, ne renseignent aucunement sur le regard que ces derniers portent sur leur propre production. Ces recherches sont toutefois fragmentaires, et demanderaient à être systématisées.

⁹⁰⁵. Francis Haskell mentionne Nicolas Escalier, Charles Toché, Guillaume Dubufe, Paul Baudry, Albert Besnard (Haskell, 1967, p. 491-492 et p. 495). Pierre Georgel signale Pierre Victor Galland, Albert Besnard, Charles Toché, Jules Chéret (Georgel, 1987, p. 640).

⁹⁰⁶. C'est ainsi que Galland est présenté par la *Revue des Arts Décoratifs* en Juin 1884, lorsque la revue publie l'esquisse d'une composition pour une tapisserie destinée à une grande pièce : document trouvé dans la documentation de Pierre-Victor Galland au Musée d'Orsay.

⁹⁰⁷. Sur la vie de Pierre Victor Galland, son apprentissage, sa production artistique, voir Cerrano, 2006.

Galland commence à être sollicité pour décorer des hôtels particuliers⁹⁰⁸. Il est un des décorateurs favoris du second Empire, tant pour des commandes privées que pour des commandes publiques⁹⁰⁹. Henri Focillon, dans son ouvrage de 1927 sur *La peinture au XIXe siècle*, écrit que « Victor Galland fut le Tiepolo artificiel de cet éclectisme, mais confiné dans le décor monumental ou privé dont il connaissait la technique, les procédés et même les ficelles »⁹¹⁰. Dans l'ouvrage, intitulé *Pierre-Victor Galland, un Tiepolo français au XIXe siècle*, publié à l'occasion d'une exposition des œuvres du peintre à Roubaix et à Beauvais en 2006-2007, Jeremy Cerrano affirme que Galland a eu pour surnom celui de « Tiepolo des banquiers du second Empire »⁹¹¹. Cependant, aucune source n'est précisée concernant ce surnom, et malgré un titre prometteur, cette publication ne fournit aucun élément nouveau sur le rôle effectif de Tiepolo comme source d'inspiration de Pierre-Victor Galland. Il ressort tout de même que le peintre, lors d'un séjour en Italie en 1852, visite Venise, Florence et Rome⁹¹², et que l'exemple vénitien – qui ne se limite pas à Tiepolo –, à défaut d'être relaté dans des sources écrites, est particulièrement flagrant dans certaines œuvres décoratives. Aussi Galland utilise-t-il à plusieurs reprises la formule dont Véronèse s'était fait spécialiste en son temps avec ses grands banquets bibliques, à savoir la mise en place d'un décor architectural au sein duquel évoluent des personnages parés à la mode du XVIe siècle. En 1868, le cercle de l'Union Artistique, dit cercle des Mirlitons, au sein duquel amateurs d'art et élégants ont pour habitude d'organiser des représentations théâtrales, commande à Pierre-Victor Galland un décor de théâtre dont deux esquisses sont connues (**illustration 68, illustration 69**)⁹¹³. La scène se déroule dans une architecture élevée au-dessus d'un canal où flottent des gondoles, cadre peuplé par une foule joyeuse et festive. Henry Havard, biographe de Galland, décrit l'esquisse en 1895 avec le même vocabulaire de la fantaisie qui peut servir à commenter le faste décoratif d'une œuvre vénitienne. L'historien de l'art voit dans cette œuvre une « improvisation brillante, éclosée en un instant d'enthousiasme », une fête porteuse de

⁹⁰⁸. Cerrano, 2006, p. 30.

⁹⁰⁹. *Ibid.*, p. 64.

⁹¹⁰. Focillon, 1927 (1991), p. 94. La citation est reprise dans Cerrano, 2006, p. 25.

⁹¹¹. Cerrano, 2006, p. 64.

⁹¹². *Ibid.*, p. 210.

⁹¹³. *Ibid.*, p. 70, cat. 201 et cat. 202.

« capiteuses et pittoresques folies »⁹¹⁴. C'est ce même type d'agencement qui est encore choisi par Galland pour le décor de l'hôtel Brasset à Londres en 1871 (**illustration 70**)⁹¹⁵, ainsi que pour orner l'escalier du palais du prince Narischkine à Saint-Pétersbourg en 1877 (**illustration 71**)⁹¹⁶. De ce dernier exemple, il reste des esquisses. L'œuvre a été reproduite en photographie dans la monographie de Havard sur Galland. Elle a aussi été gravée en mars 1884 pour la *Revue des Arts décoratifs* (**illustration 72**)⁹¹⁷. Le modèle vénitien y est particulièrement perceptible dans la représentation d'une balustrade sous une loggia soutenue par des colonnes doriques, dans laquelle sont placés des personnages vêtus à la mode de la Renaissance. Il s'agit d'un agencement qui rappelle fortement le parti pris par Véronèse dans son *Repas chez Lévi* (**illustration 44**). Selon Jérémy Cerrano, la référence à Tiepolo est davantage visible dans les plafonds que Pierre-Victor Galland a effectués, par exemple en 1872 pour l'industriel Jean-François Cail dans son hôtel particulier devenu mairie du VII^e arrondissement⁹¹⁸. Tiepolo aurait donc été un modèle majeur pour la représentation de sujets mythologiques sur fond de ciel ouvert et nécessitant une bonne maîtrise du raccourci, comme *L'Europe et l'Industrie* ou encore *Cérès et l'Abondance*, deux des plafonds de l'hôtel Cail. Un autre exemple semble corroborer la très forte inspiration vénitienne de Galland : il s'agit de l'esquisse d'un plafond, exposée au Salon des Arts Décoratifs en 1882 et intitulée *L'art vénitien*⁹¹⁹. Si Galland bénéficie d'un certain regain d'intérêt depuis quelques années, il s'inscrit, comme cela vient d'être signalé, dans une orientation typique de la peinture décorative de son temps. C'est pourquoi il est intéressant de mentionner quelques autres peintres qui, pour être encore plus ou moins oublié, constituent d'autres exemples de la référence à la peinture vénitienne dans les décors du second Empire et de la troisième République. L'inspiration vénitienne émerge ainsi à plusieurs reprises dans les travaux de Nicolas Escalier (1843-1920). Au Salon de 1873, ce peintre expose deux copies d'après les fresques de Tiepolo au Palais Labia à Venise (**illustration 21, illustration 22**)⁹²⁰. Puis, les

⁹¹⁴. Havard, 1895, p. 66.

⁹¹⁵. Cerrano, 2006, p. 71, cat. 204.

⁹¹⁶. *Ibid.*, cat. 206-207.

⁹¹⁷. Gravure originellement trouvée dans la documentation du Musée d'Orsay sur Pierre-Victor Galland, section peinture.

⁹¹⁸. *Ibid.*, p. 71-72.

⁹¹⁹. UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS, [1882], n°42.

⁹²⁰. Anonyme, 1873 a, n°1926 (vérifier la référence exacte à mettre en sources).

thèmes vénitiens se font nombreux : Escalier présente *Le doge Dandolo le Vieux*⁹²¹ au Salon de 1876, *Une surprise pour les habitants du Rialto, à Venise* au Salon de 1881⁹²², ou encore *Un coin de jardin public à Venise* au salon de la Société des Artistes Français en 1899⁹²³. Mais la référence à la peinture de Venise apparaît aussi dans des œuvres décoratives sans sujet précis. Un *Panneau décoratif pour un vestibule* exposé au Salon de 1878, dont la localisation actuelle est inconnue, laisse à penser que l'inspiration vénitienne dépasse chez Nicolas Escalier le cadre des sujets. Dans *L'Artiste*, le critique Paul de Saint-Victor rapproche cette œuvre dont aucune reproduction n'a pu être retrouvée, à des peintures de Véronèse et Tiepolo :

*Une peinture faite à souhait pour le plaisir des yeux est le Panneau décoratif pour un vestibule, de M. Nicolas Escalier. Son air de fête fait aux yeux le joyeux appel qu'une musique sonore et dansante ferait aux oreilles. Des personnages [...] sont groupés sous la tonnelle d'un balcon. Un page agace un perroquet perché sur un vase, qui bat de l'aile et qui s'égosille ; une femme penchée le menace gaiement de la marotte qu'elle vient de prendre à son fou ; une autre tire par le cordon qui l'enchaîne un singe qui broche furieusement des babines. Tous ces gens-là sont costumés comme s'ils allaient partir pour les Noces de Cana de Paul Véronèse, ou pour un Triomphe de Tiepolo.*⁹²⁴

Le *Panneau décoratif pour un vestibule* n'est connu que par des commentaires. En revanche, une autre œuvre de Nicolas Escalier, un panneau décoratif intitulé *L'Andante* (**illustration 65**), réalisé en 1885 pour l'hôtel Fabry, qui n'a vraisemblablement pas suscité de critique mais dont la reproduction est connue⁹²⁵, répète l'association d'un balcon architecturé et d'un joyeux groupe de personnages – en l'occurrence des musiciens – déjà mise en œuvre par un Pierre-Victor Galland. Ceci laisse penser que ce type de composition inspiré par les compositions vénitiennes, constitue une combinaison appréciée, puisque prisée par les décorateurs du dernier tiers du XIXe siècle. Le peintre Guillaume Dubufe (1853-1909) peut

⁹²¹. Voir un commentaire dans : « Le Salon de 1876 », *Zigzags*, n°6, 4 juin 1876, p. 10. Document trouvé dans la documentation de Nicolas Escalier au Musée d'Orsay (section peinture).

⁹²². Anonyme, 1881 b, n° 849.

⁹²³. Anonyme, 1899, n° 743.

⁹²⁴. Saint-Victor, 1878, p. 13. Document originellement trouvé dans la documentation du Musée d'Orsay sur Nicolas Escalier (section peinture).

⁹²⁵. Une reproduction a été trouvée dans la documentation du Musée d'Orsay sur Nicolas Escalier (section peinture), mais sans aucune indication sur la revue ou l'ouvrage dans lequel cette reproduction a été publiée.

encore être cité. Ses références à Tiepolo semblent être si évidentes, qu'Henry de Chennevières la mentionne dans son livre sur les Tiepolo :

*On ne sera pas étonné de savoir du Tiepolo chez un peintre comme M. Guillaume Dubufe. Son père goûtait déjà fort le grand décorateur [...] M. Guillaume Dubufe accentue cet amour de Tiepolo au point d'en faire son modèle direct, et chacun a pu goûter, dans le charme infini de l'un de nos plus jolis maîtres actuels, une étroite parenté avec le Vénitien. Des voyages en Italie et en Allemagne, pour étudier Tiepolo sur place, ont achevé cette heureuse assimilation.*⁹²⁶

Selon Stéphane Loire, Guillaume Dubufe possédait un tableau de Tiepolo représentant des *Putti avec une colombe*⁹²⁷, ce qui encourage l'idée selon laquelle le Vénitien aurait constitué une source d'inspiration pour l'artiste du XIXe siècle. Effectivement, le plafond que Dubufe exécute pour la Comédie Française en 1885, utilise des moyens de compositions déjà visible chez Tiepolo – décor architectural vu en contreplongée et froissement des tissus –, dont Stéphane Loire fait remarquer qu'ils diffèrent du modèle des grands décors baroques romains, beaucoup plus surchargés (**illustration 62**)⁹²⁸. Chez Guillaume Dubufe, la référence à Tiepolo et aux Vénitiens est d'autant plus plausible que son père, Édouard Dubufe (1816-1883), est lui aussi connu pour avoir imité les Vénitiens. En 1866, lors de l'exposition au Salon d'un *Enfant Prodigue* (**illustration 61**) qui réutilise le répertoire architectural et vestimentaire qui rappelle Véronèse, le critique Castagnary ne manque pas de stigmatiser le procédé : « C'est du Paul Véronèse à la groseille »⁹²⁹.

Dans ce cadre, l'école vénitienne, alors que son caractère ornemental est confirmé, se trouve progressivement dépossédée de sa puissance subversive, pour obéir aux exigences d'une certaine création conformiste. Mais elle ne perd pas pour autant tout potentiel révolutionnaire, puisqu'en même temps que Tiepolo accède au rang de décorateur exquis et entraîne avec lui ses compatriotes, il fait également figure d'inventeur de la peinture « de plein air ».

⁹²⁶. Chennevières, 1898, p. 110.

⁹²⁷. Loire, 1998 b, p. 56.

⁹²⁸. *Ibid.* Le titre du plafond de la Comédie Française est *La Vérité, le Drame, la Poésie et la Comédie*.

⁹²⁹. Les propos de Castagnary sont rapportés dans : Anonyme, s.d., p. 197.

C. Tiepolo, artiste réaliste

À partir des années 1870, soit au moment où le goût pour Tiepolo se confirme par des publications croissantes, une image du peintre vient se surajouter à celle de l'artiste fantaisiste, virtuose et un peu factice. Giambattista Tiepolo est perçu comme un précurseur de la peinture de plein air, qui se développe à Barbizon dans les années 1840-1850, puis connaît son accomplissement dans les années 1870 avec l'Impressionnisme. Cet aspect du regard porté sur Tiepolo est connu. Il a entre autre été relevé par Francis Haskell dans son article déjà largement évoqué, sur « Tiepolo e gli artisti del secolo XIX »⁹³⁰. La présentation de Tiepolo comme devancier et inspirateur des peintres contemporains qui travaillent dans la nature, sur le motif, est faite par Paul Leroi dans *L'Art* en 1876, dans son article dithyrambique sur le Vénitien : « ce qui le distingua surtout de ses contemporains, même des meilleurs 'clair-obscuristes', ce fut son culte du vrai. Il eut le courage d'aller chercher, en dehors de l'atelier, à ciel ouvert, l'effet juste de la lumière se jouant à l'air libre. »⁹³¹ En 1898, Henry de Chennevières reprend l'argument à son compte, en le développant davantage :

*Giambattista, dès la première heure, ouvrait son atelier au soleil, au plein air, à l'azur des grands midis, à la Venise des costumes et du quai des Esclavons : toute la vie ambiante. Il peint à ciel libre et veut se laisser pénétrer de l'extérieur des choses et des êtres, pour en prendre les éléments pittoresques les plus à son usage. La couleur locale – la chose, car le mot n'existait pas encore – préoccupait sa fantaisie toujours soucieuse d'une dose de pleine vie contemporaine.*⁹³²

*Il chercha, hors de l'atelier, à ciel ouvert, l'effet exact de la lumière, de l'air libre*⁹³³

La revanche de Tiepolo, pour tardive soit-elle, n'en aura pas été moins entière. Son influence sur l'école contemporaine fut des plus heureuses et sensibles. Le fameux plein air, le luminarisme, montrés aux naïfs ignorants comme des nouveautés sensationnelles sont, au contraire, de lointains et malhabiles emprunts faits aux vieux maîtres, et Tiepolo est, avec Vélasquez, le prêteur principal de tous les prétendus inventeurs d'aujourd'hui. Étudiez la

⁹³⁰. Haskell, 1976 (1993).

⁹³¹. Leroi, 1876 c, p. 320.

⁹³². Chennevières, 1898, p. 34.

⁹³³. *Ibid.*, p. 36.

*moindre de ses esquisses : elle dépasse en clarté joyeuse d'ambiance les plus réussies notes modernes.*⁹³⁴

Le terme « Impressionnisme » ne figure pas ici, mais l'allusion au rendu des effets lumineux semble bien y renvoyer. Le « luminarisme » désigne vraisemblablement le divisionnisme, que Georges Seurat et Félix Fénéon préféraient nommer, dans les années 1880, « chromo-luminarisme ». Chennevières paraît rattacher ces tendances picturales à réalisme plus large, si l'on tient compte du fait qu'il invoque comme autre source des peintres modernes Vélasquez – et à travers lui les Espagnols du XVII^e siècle –, connu pour avoir été une référence des peintres de la réalité dans les années 1850. Jules Buisson, qui relate dans la *Gazette des Beaux-Arts* le propos du livre de Chennevières avant sa parution, n'hésite pas à parler d'Impressionnisme, et confirme par son développement sur les calculs scientifiques des couleurs et des contrastes, que Tiepolo est bien considéré comme un prédécesseur des divisionnistes :

*Depuis, l'influence des deux maîtres vénitiens [les deux Tiepolo] a été de plus en plus sensible dans l'école française contemporaine. – Les amateurs du plein air, luminaristes, impressionnistes, aux sujets et à l'imagination près, qu'ils l'aient ignoré ou qu'ils l'aient su, se sont développés sous leur inspiration. Rénovateurs bien plus que novateurs, ils n'ont inventé, en réalité, que leurs propres procédés, ce qui est peu de choses.*⁹³⁵

*[Giambattista Tiepolo] a élargi, affiné les expressions de la lumière et de la couleur en plein air. [...] Je ne crains pas d'affirmer qu'il a anticipé d'instinct un peu plus que ses devanciers les découvertes harmoniques, vérifiées et scientifiquement précisées de nos jours, sur les ressources d'alliance ou de contraste des famille de rayons désignés dans le langage usuel sous le nom de rouges orangés, verts, bleus indigos, violets, et sur les innombrables différences de couleur qu'ils révèlent tour à tour à la rétine d'yeux d'artistes ou simplement de spectateurs bien organisés.*⁹³⁶

Pompeo Molmenti, dans sa monographie sur Tiepolo, traduite en français en 1911, cite à nouveau Henry de Chennevières :

⁹³⁴. *Ibid.*, p. 110.

⁹³⁵. Buisson, 1895 a, p. 179.

⁹³⁶. *Ibid.*, p. 182.

*chez Tiepolo, la vision de la nature prend une ingénuité, une sincérité qui annoncent les paysages modernes.*⁹³⁷

*Quand l'art put enfin s'affranchir de la double servitude des académiques et des romantiques, et que la peinture passant des froideurs de la convention et de la fantaisie malsaine à l'inspiration directe de la vérité et de la vie, il circula dans l'art comme un sang pur, la jeune école entrant dans des voies nouvelles, eut les yeux fixés sur Tiepolo, comme sur un phare, et son nom plus d'une fois devint en quelque sorte le drapeau de l'art nouveau. 'Le fameux « plein air », – dit justement de Chennevières, – le luminarisme, montrés aux naïfs ignorants comme des nouveautés sensationnelles, sont, au contraire, de lointains et malhabiles emprunts faits aux vieux maîtres, et Tiepolo est, avec Velasquez, le prêteur principal de tous les prétendus inventeurs d'aujourd'hui' [...] En cet ardent printemps où l'art renaissait à la vérité dans la forme, la couleur, l'expression, qui illuminait l'art de la pleine et libre lumière du ciel, l'exemple de Tiepolo ne fut pas inutile à des réformateurs, comme le français Alexandre-Henri Regnault, l'espagnol Mariano Fortuny, l'autrichien Jean Makart, l'italien Dominique Morelli. Et dans la patrie même de Tiepolo apparut un beau jour un jeune homme, trop tôt enlevé aux douceurs de la gloire, Jacques Favretto, qui ressuscita le coloris de Tiepolo*⁹³⁸

Mais lorsque Molmenti cite les artistes modernes qui se sont inspiré de Tiepolo, il ne s'agit nullement d'Impressionnistes ou de divisionnistes fameux, mais d'artistes qui, sans être académiques, ne sont plus considérés, dans l'histoire contemporaine de l'art, comme aux premières lignes de l'avant-garde. Francis Haskell a cherché en vain chez des modernes comme Manet, Renoir et Degas, les traces d'un goût pour Tiepolo, qui aurait pu nourrir leur travail. L'historien de l'art finit par conclure que si « la thèse selon laquelle Tiepolo et les artistes 'modernes' ont beaucoup en commun n'est pas nouvelle », « rien ne peut corroborer de façon satisfaisante l'opinion de ceux qui soutiennent que Tiepolo a un rôle dans le développement de l'art moderne du XIXe siècle »⁹³⁹. En se basant sur le discours de Molmenti, l'hypothèse peut être émise que le rôle de source d'inspiration de la peinture moderne attribué à Tiepolo, n'est peut-être pas inexistant, mais concerne des peintres qui, proches des milieux révolutionnaires et considérés comme très novateurs en leur temps, n'ont pas été retenus comme tels par l'histoire de l'art du XXe siècle.

⁹³⁷. Molmenti, 1911 b, p. 167.

⁹³⁸. *Ibid.*, p. 284.

⁹³⁹. Haskell, 1967, p. 495. Nous traduisons.

Par ailleurs, la question se pose de comprendre comment Tiepolo, qui représente traditionnellement la fantaisie, peut devenir le modèle supposé d'un certain réalisme pictural. Répondre à cette question s'avère complexe, en raison du manque de documentation sur le sujet. L'anticlassicisme des Vénitiens en général et de Tiepolo en particulier (qui cumule appartenance à l'école vénitienne et à la peinture dite rococo), qui a favorisé une identification des peintres vénitiens et de leur peinture au Romantisme comme forme de résistance à l'académisme, a certainement encouragé l'identification de Tiepolo aux autres formes de résistance que représentent le Réalisme, l'Impressionnisme et le Divisionnisme. L'étude de Pierre Georgel sur « Tiepolo à Barbizon » permet en effet d'envisager ce schéma. Pierre Georgel y explique que Tiepolo occupe une place qui, loin de cantonner le peintre dans le registre d'une peinture légère, oscille entre fantaisie et réalisme. Car autour de 1850, à côté du Réalisme direct et parfois perçu comme rude de Courbet, existe un réalisme plus tempéré, ou tout en voulant peindre une certaine réalité, les artistes évitent toute note triviale qui pourrait déplaire au spectateur⁹⁴⁰. Selon Georgel, ce réalisme souple, dans lequel peuvent coexister des sources réalistes (les Hollandais du XVIIe siècle) et des sources plus poétiques et raffinées (les peintres du XVIIIe siècle), se manifeste spécialement chez des paysagistes de Barbizon⁹⁴¹. Camille Corot, Jean-François Millet, Théodore Rousseau, Charles-François Daubigny, Narcisse Díaz de la Peña, Constant Troyon, montrent dans leurs œuvres une nature largement idyllique, dont les fêtes galantes et autres pastorales du XVIIIe siècle ne sont pas si éloignées⁹⁴². Au demeurant, dans les années 1840, alors que la doctrine académique connaît un durcissement⁹⁴³, la fantaisie, aussi bien que les tendances réalistes, constituent une forme de refus des préceptes les plus officiels. Le « rococo » apparaît comme un moment de liberté, qui n'est pas incompatible avec le réalisme. En 1860, Théophile Thoré, sous le pseudonyme de Bürger, publie deux articles dans la *Gazette des beaux-arts* sur une exposition de maîtres du XVIIIe siècle tirés de diverses collections d'amateurs. Bien que défenseur d'un réalisme dénué de mièvrerie, il s'attache à démontrer comment les peintres de fêtes galantes et autres sujets habituellement considérés comme fantaisistes, n'ont pas négligé une pratique réaliste. Selon Thoré, l'observation de la nature est le « suprême mérite »⁹⁴⁴ de Watteau : « Avant lui,

⁹⁴⁰. Georgel, 1987, p. 643.

⁹⁴¹. *Ibid.*

⁹⁴². *Ibid.*, p 644.

⁹⁴³. *Ibid.*, p. 645.

on faisait des princesses, et il a fait des bergères ; on faisait des déesses, et il a fait des femmes ; on faisait des héros, et il a fait des saltimbanques – et même des singes ! »⁹⁴⁵ Chardin est comparé aux peintres hollandais du XVIIe siècle⁹⁴⁶. Boucher lui-même « a consulté la nature, quand il a peint des femmes posant devant lui au moment même »⁹⁴⁷. Quant à Fragonard, « c'était sa manière et son génie, d'exprimer la nature sans s'appesantir sur elle »⁹⁴⁸. Aussi n'est-il pas inconcevable que certains peintres du milieu du XIXe siècle qui évoluent dans un réalisme tempéré, soient rapprochés des artistes du XVIIIe siècle, parmi lesquels figure Tiepolo. Théophile Thoré, lors du Salon de 1846, écrit ainsi que Diaz « rappelle peut être la fougue et l'abondance de Tiepolo »⁹⁴⁹. En 1876, le dramaturge et critique Jules Claretie explique à nouveau en quoi la liberté de Diaz face à l'académisme, réside dans son amour de la nature, autant que dans son inspiration des peintres du XVIIIe siècle, parmi lesquels figure Tiepolo :

*[Diaz] est né tel qu'il est, ne demandant rien à la tradition, fuyant l'Académie, aimant la nature, certes, mais la voyant cependant à travers sa lorgnette, comparable tantôt à Chardin et tantôt à Tiepolo, possesseur d'un rayon du soleil de Claude Lorrain et de la légèreté de Watteau*⁹⁵⁰

Il s'agit là d'exemples qui ne peuvent s'inscrire dans le réalisme le plus cru tel que le revendique Courbet. Néanmoins, il est intéressant de remarquer que Tiepolo peut encourager des pratiques multiples, qui ne se réduisent pas au seul décor architectural quelque peu pompier. Peut-être ce côté variable du regard sur Tiepolo, qui ne l'exclut pas d'un certain type de réalisme, a contribué à désigner ce peintre comme une source d'inspiration des Impressionnistes.

⁹⁴⁴. Bürger (pseud.) [Thoré], 1860 a, p. 268.

⁹⁴⁵. *Ibid.*, p. 266.

⁹⁴⁶. Bürger (pseud.) [Thoré], 1860 b, p. 333-334.

⁹⁴⁷. *Ibid.*, p. 344.

⁹⁴⁸. *Ibid.*, p. 347.

⁹⁴⁹. Théophile Thoré, 1870, p. 290. Citation initialement donnée par Pierre Georget : Georget, 1987, note 93, p. 646.

⁹⁵⁰. Claretie, 1876, p. 21-22. Citation initialement donnée par Pierre Georget : Georget, 1987, note 93, p. 646. Pierre Georget donne d'autres exemples, comme Charles Jacque, surnommé « le maître au cochon » en raison de ses œuvres censées représenter la réalité de la vie rurale contemporaine, mais qui dans ses eaux-fortes, s'inspire de Tiepolo. Jacque publie même le 16 novembre 1845 dans *L'Artiste*, une copie du *Petit Faune*, gravure de Tiepolo appartenant à l'ensemble des *Scherzi di Fantasia* (*Ibid.*, p. 639 et p. 646).

Mais pour revenir à un discours historique plus directement centré sur l'école vénitienne, il convient de relever une fois encore le processus qui consiste, à partir de la caractérisation d'un peintre, à caractériser l'école dans son entier. Suite à l'attribution de la paternité du « plein air » à Tiepolo, les historiens de l'art s'emparent de l'argument et l'adaptent au peintre vénitien dont ils font le commentaire. Léon Rosenthal commet cette extrapolation à deux reprises, pour deux peintres différents. Une première fois, dans sa conférence sur *Venise, reine de la couleur*, donnée à la Sorbonne en 1899, il établit une filiation directe entre Carpaccio, Tintoret et les Impressionnistes :

*Ne serait-il pas surtout curieux de prouver que la plupart des pratiques dont on fait honneur à nos impressionnistes et à nos pointillistes – quand on ne leur en fait pas un dur reproche – étaient d'un usage quotidien chez les Vénitiens. Tintoret et Carpaccio ont connu, avant Manet, les lois du plein air, avant Claude Monet et Pissaro, ils ont pratiqué les mélanges optiques.*⁹⁵¹

La seconde fois, en 1907, Rosenthal reprend un commentaire semblable relativement à Carpaccio, dont il publie une monographie :

*Une touche franche, précise, primesautière, qui pose le ton et le laisse, et dont la hardiesse surgit sous le voile des siècles, n'est-ce pas la définition et la louange d'un peintre moderne ? Souvent, en scrutant le mécanisme du pinceau, il nous a semblé deviner les éléments d'un art impressionniste.*⁹⁵²

Philippe Monnier, dans sa *Venise au XVIIIe siècle* parue en 1908, applique le même raisonnement relativement au *vedutista* Francesco Guardi : « Il se répand en touches spirituelles, en notations rapides, en minces fusées de gaîté fine et de bonheur soudain. [...] C'est artiste au possible, et moderne comme aujourd'hui. Francesco Guardi fut un initiateur. »⁹⁵³ Mais l'auteur qui exploite avec le plus de verve la thèse de la modernité picturale vénitienne est le critique Gustave Soulier, dans son étude de Tintoret de 1912⁹⁵⁴. Par

⁹⁵¹. Rosenthal, 1899, p. 25-26.

⁹⁵². Rosenthal, 1907, p. 120.

⁹⁵³. Monnier, 1908, p. 183-184.

⁹⁵⁴. Gustave Soulier est connu pour son activité de critique d'art, proche du symbolisme et de l'art nouveau. En 1896, il fonde l'exposition des artistes de l'âme. Au moment de la seconde édition de sa monographie sur Tintoret en 1928, Gustave Soulier est Directeur adjoint de l'Institut Français de Florence. Son étude sur Tintoret apparaît orientée par son regard sur l'art moderne. Gustave Soulier remarque que le peintre vénitien, mal connu en France car peu représenté dans les collections publiques, n'a atteint une reconnaissance qu'avec le *Voyage en Italie* d'Hippolyte Taine, publié en 1866. Soulier combat l'image d'un Tintoret qui peint en dehors de toute mesure et de toute raison. Pour cet auteur, l'artiste est en réalité un révolutionnaire, qui s'est libéré des

un raccourci pour le moins improbable, Soulier établit un lien de cause à effet entre le fait que Manet ait copié un autoportrait de Tintoret (**illustration 25, illustration 77**), et le rôle de maître que ce dernier est censé avoir joué auprès des Impressionnistes :

*Nous avons à ce point de vue un document fort curieux : c'est la solide copie que Manet fit de ce beau portrait que Tintoret peignit de lui-même, grave et tourmenté, lorsqu'il était déjà vieux (c'est bien là le visage d'un homme de soixante-dix ans environ), et que nous possédons au Louvre. La copie est présentement au Musée de Dijon. On y trouve affirmée l'influence que le maître vénitien eut sur le mouvement impressionniste : c'est le témoignage que les novateurs le considéraient comme leur ancêtre.*⁹⁵⁵

*Avec son sentiment de la couleur et sa largeur de facture, rappelons sa recherche du réalisme constant. C'est Ridolfi qui mentionne de lui une figure de Vulcain, qu'il avait peinte sur nature d'après un simple forgeron. Ce besoin de vérité développe chez lui l'observation et la notation de l'instantané, recherche qui trouve à son tour son développement dans la peinture des foules. Autant de points, on le voit, où il se rencontre avec les conquêtes des impressionnistes.*⁹⁵⁶

Mais l'auteur ne se contente pas de rapprocher le Vénitien des Impressionnistes. Depuis le Réalisme, c'est toute la modernité que Tintoret aurait irriguée. À l'action des Espagnols du XVIIe siècle sur les peintres de la réalité est encore adjointe celle de Tintoret – Gustave Soulier semble ici réitérer le raisonnement déjà émis par Chennevières, qui plaçait Tiepolo avec Vélasquez en tant que source de la modernité :

*Notons aussi combien un autre peintre, qui redevient très en faveur chez nos modernes, – le Greco, – a étudié le Tintoret chez lui, intimement, et en a entièrement pénétré sa propre manière [...] Ainsi se trouve tout particulièrement établie l'influence, non seulement de l'école vénitienne, mais du réalisme propre de Tintoret, sur la formation du réalisme espagnol, comme sur celle de notre réalisme français.*⁹⁵⁷

Soulier va même jusqu'à justifier l'amour des Modernes pour Tintoret, en avançant l'argument que sa pratique, toute en vigueur et en économie de moyens, est semblable à celle

conventions artistiques de son époque. Tintoret est ainsi présenté comme un inspirateur majeur des Modernes du XIXe siècle, des Romantiques aux peintres de plein air, en passant par Édouard Manet.

⁹⁵⁵. Soulier, 1912 (1928), p. 104.

⁹⁵⁶. *Ibid.*, p. 118.

⁹⁵⁷. *Ibid.*, p. 106-107.

des Japonais, qui ont participé à révolutionner les pratiques artistiques dans la seconde moitié du XIXe siècle :

*Mais Tintoret emploie aussi des dessins cursifs, arrétant de simples mouvements, la façon dont le corps se détend ou se replie dans l'action, au moyen d'un trait au crayon gras ou au pinceau, fréquemment sur papier coloré, mais rarement relevé de blanc : si l'on y songe, c'est bien là le mode de notation rapide que nous avons été rechercher de nos jours chez les Japonais, dans l'ignorance de cet ancêtre plus proche de nous.*⁹⁵⁸

Tout le discours qui place Tiepolo du côté d'une fantaisie aimable, émerge dans les années 1850 à 1870. Or, il s'agit justement du moment où un regard positif sur l'histoire de Venise se développe, et génère chez plusieurs historiens de l'art la représentation d'une peinture vénitienne vivante, dont la sensualité est plus épanouie qu'immorale. L'hypothèse peut alors être émise que si la prédilection naissante pour un Tiepolo joyeux – qui entraîne à sa suite de nombreux peintres de l'école vénitienne – naît d'un goût romantique pour le XVIIIe siècle et d'une revendication de l'art pour l'art, elle est en outre autorisée par un éloignement par rapport à la « légende noire » typique d'un premier Romantisme tant historique que littéraire. Mais cette légende, à travers les œuvres littéraires qui l'irriguent (de Byron, Chateaubriand ou Mme de Staël) et un mythe de la décrépitude nourrissant clairement l'esthétique des Décadents, recèle des thèmes qui continuent d'être exploités à l'extrême fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle.

⁹⁵⁸. *Ibid.*, p. 111-112.

Chapitre 3 : L'école vénitienne et les théories symbolistes

A. La mort de Venise : regards décadents sur la peinture vénitienne

En parallèle du regard qui aborde la peinture vénitienne comme un exemple remarquable de Réalisme et d'Impressionnisme avant la lettre, s'élabore une autre vision, qui correspond davantage aux aspirations des décadents de la « fin de siècle ». Cette représentation se construit dans la filiation du mythe romantique d'une Venise morte, ou tout au moins mélancolique. Dans les années 1860-1870, les écrits d'Hippolyte Taine ou encore de Charles Yriarte, contribuent à créer une parenthèse postromantique, dans laquelle Venise apparaît sous une image plus positive, lieu de joie perpétuelle, de faste, où règne un haut sentiment patriotique⁹⁵⁹. Mais la Venise décrépète présente dans *Corinne ou l'Italie*, *Childe Harold* ou les *Mémoires d'outre-tombe*, ne perd pas pour autant son pouvoir de fascination. La mélancolie qu'elle inspire à Madame de Staël, à Byron, à Chateaubriand et à leurs personnages, reste intacte. Tout au long du XIXe siècle, Venise constitue le cadre idéal pour s'abandonner à une mélancolie voluptueuse. D'illustres personnages, par leur séjour vénitien, alimentent la légende mélancolique de Venise. Musset, venu avec sa maîtresse George Sand, y est éconduit par cette dernière alors même qu'il souffre d'une terrible fièvre durant l'hiver 1833-1834. Wagner, malade, meurt à Venise en 1883. De par sa beauté prétendument empreinte de tristesse, Venise est la destination privilégiée pour qui souhaite mourir au monde moderne bourgeois, industriel, mercantile et bruyant. En ce sens, elle répond aux aspirations des esprits décadents de la fin du siècle. Pessimistes face à la civilisation moderne et à la froideur de la science, ils cherchent à Venise des raffinements esthétiques évoquant un passé non contaminé par la réalité contemporaine, qui fascine d'autant plus qu'il n'apparaît que sous une forme délirante. À travers la pensée décadente et l'idée de fin de siècle, l'association de Venise avec la mort se prolonge avec succès.

⁹⁵⁹. Francesco Arru, « Venezia bella, la peinture vénitienne dans l'imaginaire des écrivains de la fin du XIXe siècle », in Del Vento, Tabet, 2006, p. 172.

Venise occupe une place très importante dans les écrits de Maurice Barrès, particulièrement dans *Un homme libre* paru en 1889, puis dans *Amori et Dolori Sacrum* paru en 1903, qui comporte un texte intitulé la *Mort de Venise*⁹⁶⁰. Largement héritier de la pensée romantique sur Venise, cet écrivain la réinscrit dans un mode de pensée typiquement décadent. Ainsi dans *Un homme libre*, Barrès trouve dans la ville lagunaire un refuge apte à nourrir l'imagination de son personnage principal, Philippe, en quête d'images raffinées propres à l'élever au-dessus de la vulgarité de la vie réelle contemporaine. Retiré dans la chambre qu'il occupe à Venise, Philippe se remémore la cité qu'il vient de visiter, l'utilisant comme un point de départ pour ses représentations imaginaires :

Mes souvenirs, rapidement déformés par mon instinct, me présentèrent une Venise qui n'existe nulle part. Aux attraites que cette noble cité offre à tous les passants, je substituai machinalement une beauté plus sûre de me plaire, une beauté selon moi-même. Ses splendeurs tangibles, je les poussai jusqu'à l'impalpable beauté des idées, [...].

*Et cette cité abstraite, bâtie pour mon usage personnel, se déroulait devant mes yeux clos, hors du temps et de l'espace.*⁹⁶¹

Dans *Amori et Dolori Sacrum*, c'est la mort qui est omniprésente à Venise et qui génère une mélancolie mêlée de volupté :

*Mélancolie délicieuse de ces palais déshonorés par des fenêtres closes de planches, pissés par tous les marchands et plus dignes d'amour dans cette détresse que leurs frères du Grand Canal, réparés, irréparables, [...].*⁹⁶²

*Acceptons qu'elle [Venise] nous montre des états éloignés de ses magnifiques floraisons historiques dont nous avons, comme elle, perdu l'âme. Le soleil aussi passera de la phase éclatante, de la phase jaune, à cette phase rouge que les astronomes appellent décrépitude. Le centre secret des plaisirs, tous mêlés de romanesque, que nous trouvons sur les lagunes, c'est que tant de beautés qui s'en vont à la mort nous excitent à jouir de la vie.*⁹⁶³

Barrès est très clairement un héritier des Romantiques dans le regard qu'il porte sur une Venise qui provoque une tristesse mêlée de plaisir. Mais le lien que cet écrivain établit entre

⁹⁶⁰. « Maurice Barrès et Venise », dans Cranach, 1967, p. 259

⁹⁶¹. Barrès, 1889 (1994), p. 158.

⁹⁶². *Ibid.*, vol. 2, p. 19-20.

⁹⁶³. *Ibid.*, p. 22.

la tristesse de Venise et sa peinture, témoigne parallèlement d'une certaine évolution par rapport à la pensée romantique. Il a été examiné dans cette étude comment, au XIXe siècle, l'idée d'une Venise décadente nourrit le regard porté sur l'école vénitienne, dans la mesure où sa décadence picturale présumée est calquée sur sa décadence politique et morale. Cependant, cet affaiblissement de l'art est surtout perçu dans des œuvres considérées comme immorales, du fait de leur sensualité considérée comme exacerbée. Par ailleurs, la notion même d'une décadence vénitienne entamée au moins depuis le XVIIe siècle, irrigue la pensée des écrivains romantiques du début du XIXe siècle, qui cultivent la représentation d'une Venise héritière de cette décadence, dans une mort générant une inévitable mélancolie au voyageur. Mais il a été vu que cette aura d'une Venise contemporaine empreinte de lassitude, ne trouve pas d'écho dans la peinture. L'école vénitienne renvoie une sensualité plus ou moins associée à la décadence, mais elle n'inspire aucune réflexion sur la mélancolie, la décrépitude qui mène vers la mort⁹⁶⁴. Avec Maurice Barrès, la thématique de la mélancolie est beaucoup plus directement projetée sur l'art, plus particulièrement sur les œuvres de Giambattista Tiepolo. Dans *Un homme libre*, la peinture de Tiepolo n'est plus perçue comme subissant l'influence néfaste de la décadence, mais ressort comme l'expression consciente de la déchéance vénitienne, à travers des œuvres dont la beauté est toute empreinte d'une tristesse lucide sur la fin prochaine de la ville. Dans ce roman, l'écrivain ne prête que très peu d'attention aux artistes du XVIe siècle. En revanche la peinture de Tiepolo se voit attribuer une mélancolie comprise comme la manifestation picturale d'une Venise agonisante sous des dehors encore splendides, dans laquelle se reconnaît Philippe :

Celui-là, Tiepolo, est la conscience de Venise. En lui l'Âme vénitienne qui s'était accrue instinctivement avec les Jean Bellin, les Titien, les Véronèse s'arrêta de créer ; elle se contempla se connut. Déjà Véronèse avait la fierté de celui qui sent sa force ; Tiepolo ne se contente plus de cet orgueil instinctif, il sait le détail de ses mérites, il les étale, il en fait tapage. – Comme moi aujourd'hui, Tiepolo est un analyste, un analyste qui joue du trésor des vertus héritées de ses ancêtres.

[...]

⁹⁶⁴. Francesco Arru, « Venezia bella, la peinture vénitienne dans l'imaginaire des écrivains de la fin du XIXe siècle », in Del Vento, Tabet, 2006, p. 175. Seul exception trouvée et exposée au début de cette troisième partie : Lucien Davesiès de Pontès rattache directement Giorgione à une idée de mélancolie, qui serait issue du constat de la vie dépravée qui se déroule sous ses yeux (Davesiès de Pontès, 1867, p. 50-53).

Cette clairvoyance et cette impuissance ne vont pas sans tristesse. Ainsi s'explique la mélancolie que nous faisons voir, Tiepolo et moi, ainsi que les siècles dilettanti qui, seuls, nous pourraient faire une atmosphère convenable. L'énergie de notre Être, épuisée par les efforts de jadis, n'atteint qu'à donner à notre tristesse une sorte de fantaisie trop imprévue, parfois une ardeur choquante. Ces plafonds de Venise qui nous montrent l'âme de Gianbatista (sic) Tiepolo, quel tapage éclatant et mélancolique ! Il s'y souvient du Titien, du Tintoret, du Véronèse ; il en fait ostentation : grandes draperies, raccourcis tapageurs, fêtes, soies et sourires ! quel feu, quelle abondance, quelle verve mobile ! Tout le peuple des créateurs de jadis, il le répète à satiété, l'embrouille, lui donne la fièvre, le met en lambeaux, à force de frissons ! mais il l'inonde de lumière.

[...]

Dans une suite de Caprices, livres d'eaux-fortes pour ses sensations au jour le jour, Tiepolo nous a dit toute sa mélancolie. [...] Ses conceptions sont cette lassitude qui suit les grandes voluptés et que leur préfèrent les épicuriens délicats. [...] Les Caprices de Tiepolo sont des recueils héroïques, où toutes les âmes de Venise sont réunies ; mais tant de siècles se résumant en figures symboliques, ce sourire inavoué, cette mélancolie dans l'opulence sont d'un scepticisme trop délicat pour la masse des hommes. Un homme trop clairvoyant paraît énigmatique.

[...]

Après Tiepolo, Venise n'avait plus qu'à dresser son catalogue. Aujourd'hui, elle est toute à se fouiller, à mettre en valeur chacune de ses époques ; ce sont des dispositions mortuaires.⁹⁶⁵

L'idée de mélancolie est omniprésente dans ce passage. Elle sert autant à caractériser le peintre vénitien que le héros barrésien, le second s'identifiant au premier. Par ce procédé d'identification, Philippe fait de Tiepolo un esprit décadent, dans le sens typique de la fin du XIX^e siècle⁹⁶⁶. Tel Edel, le personnage du roman éponyme de Paul Bourget paru en 1878, ou encore Des Esseintes, celui de *À Rebours* de Huysmans paru en 1884, Tiepolo apparaît

⁹⁶⁵. *Ibid.*, vol. 1, p. 162-163.

⁹⁶⁶. *Un homme libre* de Maurice Barrès, paraît en 1889. Très rapidement cependant, le regard de Barrès sur Tiepolo se modifie. Si bien que l'écrivain, à peine dix ans plus tard, revenant sur l'exaltation que le peintre vénitien créait en lui, explique qu'il s'agissait d'un enthousiasme de jeunesse et qu'il percevait finalement Tiepolo – opinion beaucoup plus consensuelle – comme un frivole décorateur : « Jadis je trouvais un poète sublime, oui, un mélancolique déchirant, dans la peinture en S de ce Tiepolo où je ne vois plus qu'un adorable maître de ballets et le peintre qui nous révéla les plus délicieuses jambes. » (Maurice Barrès, « Préface », dans *Flat*, 1899, p. ii.).

comme un homme qui cherche à nourrir et dépasser sa tristesse dans les raffinements sensuels les plus exquis⁹⁶⁷.

La figure de l'artiste donnant à voir une déliquescence de Venise dont il est conscient, n'est pas uniquement présente chez Barrès, même si c'est lui qui en donne l'image la plus abondamment développée. Elle est reprise par d'autres auteurs, mais davantage appliquée aux *vedutisti* qu'à Tiepolo. Les termes qui servent à définir cette peinture comme le témoignage des ultimes années de l'État vénitien, demeurent néanmoins les mêmes que chez Barrès. Adrien Moureau, qui publie en 1894 une monographie sur Canaletto, perçoit ainsi dans ses paysages vénitiens cette « mélancolie » qui préfigure la Venise morte, telle qu'elle s'offre au voyageur du XIXe siècle :

*Quand par hasard elles ne reproduisent pas une réjouissance ou une solennité, les toiles d'Antonio Canal sont empreintes d'une indéfinissable mélancolie qui semble comme la fièvre s'exhaler des eaux. Elles produisent l'impression étrange longtemps ressentie par le voyageur le plus prévenu à la vue des palais, des églises, de tout un fouillis de clochers, de dômes et de chemins émergeant des flots comme en un mirage ; elles font, pour ainsi dire, deviner l'étrange sonorité d'une ville où l'on ne perçoit ni roulement de voitures, ni piétinement des chevaux, et rendent exactement l'idée de cette vie vénitienne qui s'écoule en partie sur l'eau.*⁹⁶⁸

⁹⁶⁷. Francesco Arru, dans son essai intitulé « Venezia bella, la peinture vénitienne dans l'imaginaire des écrivains de la fin du XIXe siècle » (Del Vento, Tabet, 2006, p 171-181), aborde le rapport de Maurice Barrès à la peinture vénitienne, mais examine également la place de la peinture de Venise dans les travaux de Jean Lorrain. Francesco Arru explique comment Lorrain, qui se prend de passion pour Venise dès son premier voyage dans la ville en 1898, y trouve la matière à une réflexion sur les ruines et sur la pourriture, dans la lignée des Romantiques et de Barrès. En outre, dans cet essai, Lorrain est présenté comme assimilant la peinture vénitienne à cette Venise décrépie et mélancolique. Francesco Arru s'appuie entre autres sur deux articles que Jean Lorrain publie en 1905 dans la *Revue illustrée* (Lorrain, 1905 a, 1905 b). Or, la lecture attentive de ces articles ne nous mène pas à la même analyse que Francesco Arru concernant la vision de la peinture que cultive l'écrivain symboliste. Ce dernier se complait bien dans la représentation d'une Venise à la fois sublime et délabrée. Mais à la différence de Barrès, Lorrain ne décrit jamais la peinture vénitienne comme l'incarnation de la déchéance de la cité : les œuvres ont pu souffrir de dégradations (elles sont décrite comme « aujourd'hui éteintes et noircies » Lorrain, 1905 a, non paginé), mais elles constituent un art qui fut avant tout glorieux et fastueux – Lorrain n'échappe pas à la métaphore des matières précieuses pour décrire la peinture (« toute cette pompe, toute cette gloire et tout ce passé inscrits en peintures flamboyantes », « C'est une apothéose de marbre, de métal orfèvre et de pierres précieuses, éclore et figée au milieu d'eaux mûres et nuancées par les nuées soyeuses du plus prestigieux ciel, le ciel de Venise, que Tiepolo a peint dans ses plafonds » Lorrain, 1905 a, non paginé). Par ailleurs, si Jean Lorrain établit un lien entre Venise et sa peinture, ou plus spécialement entre la population vénitienne et la peinture, la tristesse des Vénitiens n'apparaît que derrière l'éclat qui les identifie aux personnages de Carpaccio, Véronèse ou Tiepolo (« C'est une population de Musées qui circule », « [La Vénitienne] est attirante et fiévreuse comme la lagune et, sous le joli front à cinq pointes que le Véronèse a donné à toutes ses femmes, elle offre la face expressive et un peu douloureuse des convalescences difficiles et des races appauvries. » Lorrain, 1905 a, non paginé).

⁹⁶⁸. Moureau, 1894, p. 47.

Encore en 1908, Georges A. Simonson publie dans la *Gazette des beaux-arts* un article sur cet autre *vedutista* qu'est Guardi, qui aurait rendu à la fois l'aspect flamboyant de Venise, mais aussi ses dérives morales, ainsi que son côté plus sombre et plus inquiétant. Si la mélancolie n'est pas citée ici, l'auteur présente le XVIII^e siècle comme une époque dont la maladie – suggérée par le mot « fiévreuse » – se révèle dans un délire qui précède la mort :

*On peut dire de Guardi qu'il a eu deux palettes : l'une est chatoyante et colorée ; [...] l'autre, plus discrète, se plaît à évoquer la Venise crépusculaire, en des effets de camaïeu noir et blanc.*⁹⁶⁹

*Guardi a non seulement peint l'aspect extérieur de sa cité natale avec beaucoup plus de génie et de verve que Canale, mais aussi la Venise étincelante, flamboyante et parée, la Venise du XVIII^e siècle et ses atours de fête, la ville fiévreuse, toute grisée de mouvement, de bruit, qui agite joyeusement les grelots de sa folie.*⁹⁷⁰

Il n'est pas anodin que la « fin de siècle » privilégie ainsi la peinture vénitienne du XVIII^e siècle comme expression d'une peinture à la fois triste et voluptueuse. En elle se rencontrent le mythe de la Venise mélancolique hérité du Romantisme, ainsi que l'idée de décadence, indissociable de la représentation de la ville lagunaire du XVIII^e siècle. Peut-être cette représentation est-elle également encouragée par la tradition qui, par ailleurs, perçoit la peinture de Watteau comme empreinte d'une douce mélancolie. Cette conception, qui se développe dans les milieux romantiques, parallèlement à celle d'une peinture rococo essentiellement fantaisiste, se trouve ponctuellement à partir des années 1840-1850, sous la plume de Léon Gozlan ou du peintre Émile Deroy. Elle est consacrée par les frères Goncourt dans leur essai intitulé « La philosophie de Watteau », qui paraît dans la revue *L'Artiste* en 1856⁹⁷¹.

La décadence et la mélancolie rattachées à Venise, et plus largement au XVIII^e siècle, participent à faire de Tiepolo, Canaletto et Guardi, des figures particulièrement à même d'alimenter l'imaginaire d'un Barrès proche des milieux symbolistes et décadents. Par ailleurs, les nouvelles conceptions de l'art qu'encouragent, entre autres, les théories

⁹⁶⁹. Simonson, 1908, p. 496. Nous n'avons pas trouvé d'information sur cet auteur.

⁹⁷⁰. *Ibid.*, p. 498.

⁹⁷¹. Sur l'interprétation de la peinture de Watteau comme mélancolique, voir : Posner, 1973 ; Thomas, 2003, p. 487-493.

symbolistes à l'extrême fin du XIXe siècle, participent à l'introduction d'une toute nouvelle lecture de la peinture vénitienne, en rupture par rapport aux normes classiques et aux méthodes scientistes.

B. Entre histoire de l'art formaliste et théories symbolistes : la peinture vénitienne et l'expression formelle de l'idée

Dès les années 1880, dans les sciences humaines et sociales, les modes de pensée naturalistes commencent à susciter une certaine critique. L'évolutionnisme de Spencer et l'idée de progrès sont décriés. Par là même le positivisme perd du terrain. Les principaux acteurs de ce mouvement sont le philosophe Émile Boutroux, Gabriel Tarde et Émile Durkheim⁹⁷². Ils entreprennent d'étudier les phénomènes sociaux en dehors de toute considération naturaliste. De plus, le contexte politique est en mutation par rapport aux années 1860-1870. La défense des valeurs républicaines face au danger clérical n'est plus prioritaire. La crise économique et sociale des années 1880 – marquée entre autres par le krach de la banque de l'Union Générale en 1882 ainsi que par la défaite de l'armée française au Tonkin en 1885, suivie de la chute de Jules Ferry et de la montée du chômage – correspond à la présence notable des idées socialistes dans le cercle des sciences humaines et sociales⁹⁷³. À cela s'ajoutent certaines conséquences de la guerre de 1870 contre la Prusse. Avant 1870, le positivisme représentait une doctrine riche d'avenir, par la scientificité et le progressisme qu'elle induisait. Avec la défaite, toute une opinion républicaine rejette cette philosophie, perçue comme celle qui a encouragée le nationalisme allemand à l'origine de la guerre et de son échec.⁹⁷⁴ La préoccupation de l'égalité entre les hommes contribue donc à combattre les théories des races et de l'hérédité.

Cette tendance se ressent dans le domaine de l'histoire de l'art. En tant que prétention à la scientificité, la méthode scientiste participait jusqu'ici à garantir la légitimité du discours. Mais une critique lui oppose la conception d'un art autonome dans ses moyens, qui pour cela

⁹⁷². Pour une explication détaillée des pensées de Boutroux, Tarde et Durkheim, voir Mucchielli, 1998, respectivement p. 98, p. 116 et p. 141-163.

⁹⁷³. *Ibid.*, p. 102-103.

⁹⁷⁴. Sur la pensée positiviste et son rôle avant et après la défaite de 1870 : Digeon, 1959, p. 103-112.

mérite d'être analysé selon une méthode propre, dégagée du modèle des autres sciences. Ce mouvement participe donc, dans un sens nouveau, à l'affirmation de l'histoire de l'art comme champ de savoir. Cette pensée connaît ses manifestations les plus remarquables dans les travaux des historiens de l'art allemands et autrichiens. Riegl définit le *Kunstwollen* comme un principe immanent à l'art, qui agit sur l'évolution des formes et préexiste aux déterminismes extérieurs. Wölfflin, dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, paru en 1915, propose une opposition entre art classique et art baroque, fondée sur l'antagonisme de catégories formelles. Cette nouvelle histoire de l'art est désignée comme formaliste. En France, Louis Hourticq publie en 1914 dans la *Revue de synthèse historique*, un article sur « La méthode en histoire de l'art »⁹⁷⁵. Il y rejette le système déterministe de Taine, et prône une « analyse interne » des œuvres. Mais comme le fait remarquer Pierre Vaisse dans son étude sur « La réaction contre le positivisme de Semper et de Taine », Hourticq ne va toutefois pas jusqu'à préciser ce qui définit l'art de façon interne⁹⁷⁶. Bien qu'en France, la réaction face au positivisme ne trouve donc pas de formulation précise, elle n'est pas inexistante pour autant. L'idée d'une approche formelle des œuvres d'art semble bien générer de nouvelles questions chez les historiens de l'art, comme en témoignent, autour de 1900, les commentaires sur la peinture vénitienne, qui mettent en relief l'importance de la forme plastique dans la signification de la peinture.

Dans le contexte de l'histoire de l'art vénitien, quelques signes témoignent de l'apport de quelques nuances, relativement au point de vue déterministe traditionnel. Maurice Hamel, qui par ailleurs insiste sur le classicisme latin des œuvres de Titien (cela sera étudié dans le chapitre suivant), parvient à tenir un discours multiple, lorsqu'il explique comment les jeux de lumières que le peintre met en place ne se réduisent pas à flatter l'œil, mais participent aussi de la signification de la peinture : « La puissante animation des saisons fécondes, le drame éternel du ciel et de la terre, des clartés et des ombres parlent directement à l'esprit du spectateur. »⁹⁷⁷ Léon Rosenthal assouplit le jugement consensuel déjà mentionné plusieurs fois, lorsque dans sa monographie sur Carpaccio publiée en 1907, il attribue à plusieurs reprises un rôle aux moyens plastiques dans les œuvres de cet artiste :

⁹⁷⁵. Hourticq, 1914.

⁹⁷⁶. Vaisse, 1997.

⁹⁷⁷. Hamel, 1902, p. 69.

*la lumière n'est jamais indifférente ; elle souligne l'intention du tableau, frappe un point essentiel et, s'éparpillant ensuite en taches adoucies, relie à ce centre les épisodes les plus lointains. Elle s'harmonise aussi à la conception, tantôt mordante et pittoresque, tantôt grave et recueillie.*⁹⁷⁸

Un peu plus loin dans son texte, Rosenthal poursuit dans la même veine :

*On sent une correspondance entre les tonalités et les émotions, et l'harmonie presque mate de la Présentation a une tenue religieuse, le tragique Combat de saint Georges se répercute en des notes sourdes et sombres ; la gamme est baissée d'un demi-ton dans le Sommeil de sainte Ursule, mais dans le Baptême du roi Aya, la couleur vibre avec allégresse.*⁹⁷⁹

Ce type de remarque apparaît ponctuellement et n'est pas intégré dans une orientation méthodologique préalablement définie. Il semble cependant pouvoir être inscrit dans les nouvelles possibilités interprétatives qu'autorisent les approches formalistes.

Car si en France, la voie formaliste de l'histoire de l'art n'est pas précisément définie, elle légitime l'idée d'une autonomie des moyens plastiques, qui trouve un point d'ancrage remarquable au sein des théories artistiques symbolistes. C'est dans ce cadre qu'une nouvelle considération de la peinture vénitienne trouve également une formulation qui paraît particulièrement intéressante, car mieux développée que chez les historiens de l'art qui viennent d'être cités. Le choix est fait ici de désigner comme symboliste la peinture de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle qui, loin de se soumettre à des sujets littéraires, s'inspire des principes mêmes de la littérature symboliste. Ceux-ci sont exprimés par Jean Moréas dans son manifeste littéraire du symbolisme, publié dans le supplément littéraire du *Figaro* le 18 septembre 1886. Dans l'écriture, la musicalité et le pouvoir allusif des mots sont utilisés pour rompre avec la narration et la description de la littérature parnassienne et naturaliste : « dans cet art [la poésie symbolique], les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes : ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales. »⁹⁸⁰ En peinture, des artistes insistent sur les propriétés intrinsèques de leur

⁹⁷⁸. Rosenthal, 1907, p. 115.

⁹⁷⁹. *Ibid.*, p. 116. (**illustration 9**, **illustration 7**)

⁹⁸⁰. Moréas, 1886, p. 2.

matériau, dans l'idée d'éviter de tomber dans l'imagerie littéraire ou dans l'allégorie. Le signe plastique doit traduire la pensée de l'artiste, mais par la suggestion, afin de dépasser l'illustration et la mimésis, considérées comme réductrices. Ce point de vue est celui partagé par Paul Gauguin, Odilon Redon ou encore Maurice Denis. C'est cette approche artistique que le critique Albert Aurier définit comme « Le Symbolisme en peinture » dans le *Mercur de France* en 1891 : « Le but normal et dernier de la peinture, ai-je dit, comme d'ailleurs de tous les arts, ne saurait être la représentation directe des objets. La finalité est d'exprimer, en les traduisant dans un langage spécial, les Idées. »⁹⁸¹. Aurier précise que cette forme d'expression artistique doit être « *idéiste*, puisque son idéal unique sera l'expression de l'Idée », mais aussi « *symboliste*, puisqu'elle exprimera cette Idée par des formes », et « *décorative* »⁹⁸². Cette compréhension de l'art concerne en premier lieu une certaine création contemporaine. Dans son principe, elle s'oppose à la peinture réaliste et impressionniste. Par là, cette pensée symboliste s'inscrit dans l'opposition générale au scientisme et au matérialisme, qui parcourt l'histoire de l'art et les idéologies à la fin du XIXe siècle. Aussi n'est-il pas étonnant de constater que les conceptions symbolistes qui viennent d'être énoncées, offrent des outils pour étudier la peinture ancienne sous un angle nouveau. Albert Aurier lui-même propose de modifier la méthode d'analyse de la peinture historique. Dans sa « Préface pour un livre de critique d'art », publiée après sa mort, en 1892 dans le *Mercur de France*, il s'oppose vivement au déterminisme d'Hippolyte Taine, et appelle de ses vœux une histoire de l'art qui prendrait en compte « la valeur esthétique absolue et intrinsèque des œuvres »⁹⁸³. Pour Aurier, il faut « poser le problème du beau et de la sensation esthétique avant celui des contingences conditionnelles de l'œuvre d'art »⁹⁸⁴. Il est alors intéressant de remarquer que les écrivains ou artistes proches du symbolisme qui commentent la peinture vénitienne, adoptent un regard clairement nourri des idées sur l'art contemporain. C'est le cas de Maurice Barrès dont les affinités avec le symbolisme littéraire dépassent le seul décadentisme, et paraissent vivifier le regard qu'il porte sur Tiepolo en 1889 dans *Un homme libre*. Barrès perçoit quelque chose d'inintelligible dans l'œuvre du peintre, mais interprète cette spécificité comme le lieu d'une expression poétique : « On traite volontiers d'obscur ce

⁹⁸¹. Aurier, 1891, p. 160.

⁹⁸². *Ibid.*, p. 162-163. Les italiques sont de l'auteur.

⁹⁸³. Aurier, 1892, p. 311.

⁹⁸⁴. *Ibid.*, p. 316.

qu'on ne comprend pas ; cela est vrai grammaticalement, mais il appartient au poète de faire sentir ce qui ne peut être compris. »⁹⁸⁵ L'opacité de l'œuvre n'est plus un obstacle à sa compréhension, puisque cette œuvre ne demande plus tant à être comprise qu'à être ressentie. Par ailleurs, l'écrivain interprète les raffinements formels de la peinture de Tiepolo comme une expression de la vie intérieure de l'artiste qui dépasse la pure représentation : « Ciel, drapeaux, marbres, livres, adolescents, tout ce que peint Tiepolo est éraillé, fripé, dévoré par sa fièvre et par un torrent de lumière, ainsi que sont mes images intérieures que je m'énerve à éclairer durant mes longues solitudes. »⁹⁸⁶ Lorsque Maurice Barrès publie ce texte, le symbolisme en peinture n'a pas encore été défini par Aurier, mais le symbolisme en littérature est explicitement revendiqué. Barrès passe donc par l'image de la poésie pour signifier de quelle façon la peinture peut, elle aussi, recourir à une forme sensible qui transmet l'idée sans l'expliciter, mais en la suggérant, en la donnant à penser. Un regard proche est celui du peintre Émile Bernard, dans un article qu'il consacre en 1904 à Tintoret dans la revue *L'Occident*. Bernard, compagnon de Gauguin en Bretagne en 1887-1888, a participé aux réflexions sur l'expression de l'imagination par des signes plastiques dégagés de la figuration. Son analyse de l'art de Tintoret se fonde sur les thèmes du symbolisme pictural :

*Je ne crois pas que ses figurations s'agitent au nom de l'imitation ; ce mouvement-ci est une manifestation de la passion, et je le sens fort bien créé par elle ; il exprime l'effervescence de l'âme, ses élans, ses enthousiasmes, ses hors les gonds ; il est plus que nature. Par cette fermentation, Tintoret grandit à l'idéalisme en s'éloignant des contemplatifs ; [...], voici se développer et naître un art moral tout nouveau, par les masses foncées et claires, celles-ci et celles-là orchestrées selon un couloir spirituel, et le tableau s'habille d'Esprit, se distance d'une imitation possible, par son choc aux portes de notre rêve et de notre pensée.*⁹⁸⁷

Par ailleurs dans son article, Bernard déclare à propos de deux œuvres de Tintoret, le *Miracle de saint Marc* (**illustration 26**) et une *Crucifixion* (**illustration 23**) :

ce sont les plus belles pages de couleur impossible, fastueuse ou lugubre, de mouvements vivants, de groupes stylisés, d'énormes proportions, de gigantesques figures de lumière étrange, de costumes bizarres et d'exécution libre que l'on puisse voir. La nature semble fade à qui vient

⁹⁸⁵. Barrès, 1889 (1994), p. 163.

⁹⁸⁶. *Ibid.*, p. 162-163.

⁹⁸⁷. Bernard, 1904 a.

*de boire à la coupe de cette vivifiante liqueur cérébrale [...] c'est là ce que la peinture a donné peut-être de plus fort pour les yeux, l'esprit et l'imagination.*⁹⁸⁸

L'imagination de l'artiste revêt un pouvoir onirique, bien éloigné de la figuration réaliste. Cette compréhension de la peinture de Tintoret tient compte en premier lieu de sa mise en œuvre plastique. Cet art est pourtant loin d'être réduit à un défaut de signification. Beaucoup plus explicite que les passages de Maurice Hamel ou de Léon Rosenthal sur le pouvoir signifiant des signes plastique, le regard d'Émile Bernard dégage complètement la peinture vénitienne d'un rapport aux normes classiques. Bernard conçoit le travail de la matière picturale comme le résultat d'une démarche artistique créatrice, qui engage la pensée de l'artiste et qui, en retour, s'adresse à l'imagination et à l'intelligence du spectateur. La conception symboliste autorise donc à concevoir les moyens plastiques comme le résultat d'une démarche intellectuelle. Ceci ne pouvait jusqu'ici pas être admis par les outils d'analyse scientifiques et classiques en histoire de l'art. Cet ancien cadre reconnaissait l'engagement intellectuel du peintre à travers la pratique du dessin mais non à travers les managements de la couleur. De plus, seule la figuration pouvait garantir l'érudition du peintre, car elle seule pouvait être traduite par le langage. Il est encore intéressant de mentionner l'extrait d'un roman publié sous le pseudonyme de Ginko-Biloba dans le *Mercure de France* en 1906. Le roman relate les aventures d'un groupe de personnages en voyage à Venise, dont les émotions ressenties face aux œuvres de Tintoret ornant la Scuola San Rocco :

*Mais bientôt la splendeur extraordinaire du tableau les pénétra. Ce n'était point la douleur, l'horreur, le titanesque des personnages, mais bien la beauté des groupes et des mouvements, l'ordonnance admirable de la composition, les tons chantants de l'atmosphère qui grandissaient jusqu'au paroxysme l'émotion des pèlerins.*⁹⁸⁹

Ce récit de fiction transmet une conception de l'art vénitien qui semble héritée de la conception symboliste du pouvoir suggestif des moyens plastiques. Et ceci est compréhensible, puisque le *Mercure de France* est précisément le journal dans lequel Aurier a publié « Le symbolisme en peinture ». L'exemple de ce roman est également intéressant en tant que témoignage de l'usage qui peut être fait de l'imaginaire lié à la peinture vénitienne,

⁹⁸⁸. *Ibid.*, p. 135.

⁹⁸⁹. Ginko-Biloba, 1906, p. 572.

lorsqu'il se trouve vulgarisé par des écrits qui ne sont pas spécifiquement consacrés à la peinture.

L'objectif d'une histoire de l'art qui s'intéresse à l'expression plastique, ne réside plus dans la connaissance et dans la reconnaissance d'une perfection à atteindre. De plus, elle autorise à reconnaître dans l'art ancien ce qui est connu dans l'art moderne, en dehors de toute référence. Par là, la peinture vénitienne s'inscrit réellement dans la modernité, davantage que dans un discours qui la rattache certes à la peinture romantique, réaliste ou impressionniste, mais toujours dans un rapport d'opposition à la tradition. Car l'efficacité du modèle scientifique est loin d'être épuisée. Elle permet même un nouveau regard sur la peinture vénitienne, directement lié aux préoccupations identitaires et politiques spécifiques à l'extrême fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle.

Chapitre 4 : Le rôle de l'école vénitienne dans les définitions identitaires de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle

Dans les années 1850 à 1870, la méthode scientifique en histoire de l'art peut être mise en lien avec le triomphe plus général du positivisme. En ce sens l'histoire de l'art s'inscrit dans une histoire des systèmes philosophiques. Mais cette pensée s'inscrit également dans une histoire des idéologies, puisqu'elle représente alors la victoire du rationalisme sur la religion et la vieille science spiritualiste⁹⁹⁰. Il a été vu comment, à l'extrême fin du XIXe siècle, une certaine histoire de l'art nourrie des expériences artistiques contemporaines, recherche une autonomie des méthodes d'analyse, adaptée à un art considéré comme autonome. De fait, la scientificité que le discours issu du positivisme était censée garantir en histoire de l'art, perd de sa crédibilité. Il ne s'agit toutefois pas d'une tendance complètement dominante en France autour de 1900. Le bien fondé de certains essentialismes tels que la nation, le peuple ou la race, n'est de façon générale pas remis en cause. Ces déterminismes demeurent présents dans le discours des sciences humaines, qu'ils soient explicitement formulés, ou qu'ils sous-tendent implicitement un discours qui rattache son objet d'étude à une identité nationale ou raciale. Il convient d'exposer comment cette pensée essentialiste conserve son influence, afin d'en mesurer les conséquences sur l'histoire de l'art vénitien.

A. La survivance du scientisme dans les sciences humaines

En psychologie, la référence aux données physiologiques pour expliquer les manifestations du psychisme, constitue l'outil à partir duquel les psychologues entendent sortir de la métaphysique. Théodule Ribot est un farouche défenseur de cette nouvelle psychologie. Après avoir soutenu en 1872 une thèse inspirée de Spencer sur *L'Hérédité. Étude psychologique sur ses phénomènes, ses lois, ses causes et ses conséquences*, il diffuse

⁹⁹⁰. L'importance d'un ancrage de l'histoire de l'histoire de l'art, autant dans une histoire des systèmes philosophiques que dans une histoire des idéologies, est affirmée par Pierre Vaisse : Vaisse, 1997, p. 402.

ses théories par son enseignement en psychologie expérimentale et comparée au Collège de France à partir de 1888, puis à la Sorbonne à partir de 1898⁹⁹¹. Dans le domaine de la sociologie, René Worms continue à suivre les idées de Spencer avec l'organicisme. Cette théorie considère la société comme un organisme vivant et en fait son objet d'étude. Worms connaît une forte position institutionnelle puisqu'il enseigne l'économie sociale à la faculté de Caen, l'économie politique à l'Institut Commercial de Paris, l'histoire de la sociologie à l'École des Hautes Études Sociales. Il fonde en 1893 une revue et organise plusieurs congrès de sociologie⁹⁹². Exemple symptomatique de cette survivance de la pensée scientiste, un article de *L'Occident* datant de 1902 et consacré à Hippolyte Taine, dans lequel ce dernier est présenté comme « le maître qui, avec Renan, a le plus décisivement agi sur la mentalité contemporaine. »⁹⁹³

L'autorité que continue de connaître le scientisme, et surtout les déterminismes naturels qu'il met en jeu, est largement encouragée par la radicalisation de certaines idées politiques qui se développent dans les années 1880. La défaite de 1870 face à la Prusse, favorise la volonté de préserver une certaine identité nationale. La dépression économique des années 1880 encourage la montée du socialisme en même temps qu'elle renforce le racisme par la voie de l'antisémitisme. La « banque capitaliste juive » est désignée comme une cause de la crise. Édouard Drumont se fait porte-parole de l'antisémitisme à travers son ouvrage de 1886 sur *La France juive*, et dans son journal créé en 1892, intitulé *La libre parole*⁹⁹⁴. En 1897, l'affaire Dreyfus met en exergue l'antisémitisme déjà existant. Les notions chères au scientisme, comme la race et le peuple sont aisément récupérées à des fins politiques. La droite française, qui se sent humiliée par la Prusse, se réapproprie le système déterministe pour promouvoir le nationalisme⁹⁹⁵. Par ailleurs, l'efficacité du message de Drumont réside dans la réunion qu'il fait de l'antisémitisme chrétien, de l'anticapitalisme des socialistes, et des théories scientifiques sur les races. Il fait référence aux travaux d'Ernest Renan sur l'opposition fondamentale entre Aryens et Sémites, afin de conférer une validité scientifique à

⁹⁹¹. Nicolas, 2002, p. 106 et p.136, voir aussi p. 155.

⁹⁹². Mucchielli, 1998, p. 144-154.

⁹⁹³. Narsy, 1902, p. 104.

⁹⁹⁴. *Ibid.*, p. 103-105.

⁹⁹⁵. Sur la pensée positiviste et son rôle avant et après la défaite de 1870 : Digeon, 1959, p. 103-112.

ses idées⁹⁹⁶. Jules Soury, professeur de psychologie physiologique à l'École Pratique des Hautes Études, cherche également à prouver l'infériorité des Juifs en suivant les travaux de Renan, nourrissant ainsi la pensée d'un Maurice Barrès et des antidreyfusards⁹⁹⁷. Enfin, l'anthropologue Georges Vacher de Lapouge ainsi que le médecin et anthropologue Gustave Le Bon, sont rendus célèbres par leurs travaux (même si ceux-ci ne se sont pas déroulés dans le cadre universitaire). Vacher de Lapouge reprend les théories de la craniologie, de l'évolutionnisme et de l'hérédité dans le but de combattre les idées socialistes et la religion⁹⁹⁸. Le Bon se fait connaître dans les années 1870 par ses études de craniométrie, s'appuie sur la race, le caractère national et l'hérédité pour travailler sur la psychologie des peuples – il publie notamment en 1894 *Les lois psychologiques de l'évolution des peuples*, et en 1895 *Psychologie des foules*⁹⁹⁹. Le scientisme est donc très présent dans les milieux savants, nourris par l'actualité politique. Tout ceci contribue à imposer cette pensée dans la durée comme tradition hégémonique en France. En histoire de l'art, les théories essentialistes, isolées d'une ambition de pure rigueur scientifique, répondent alors plus exclusivement à ce contexte idéologique. L'exemple de Louis Courajod est particulièrement représentatif. Cet enseignant de l'École du Louvre, qui publie ses cours entre 1899 et 1903, y affirme que l'art est le « miroir fidèle de la pensée de chaque nation. »¹⁰⁰⁰.

Il est remarquable qu'autour de 1900, certains écrits sur la peinture vénitienne, parmi ceux qui restent fidèles à un discours déterministe, attribuent à cette école de peinture des qualités de classicisme et de latinité, qui sont traditionnellement considérées comme lui étant étrangères. Aussi convient-il de mesurer la charge idéologique que ces caractéristiques artistiques peuvent comporter dans le contexte historique qui vient d'être exposé, afin de comprendre les raisons d'une telle mutation du regard porté sur la peinture de Venise.

⁹⁹⁶. *Ibid.*, p. 104.

⁹⁹⁷. *Ibid.*, p. 276-278.

⁹⁹⁸. *Ibid.*, p. 72-73 et p. 278-279.

⁹⁹⁹. *Ibid.*, p. 75-78.

¹⁰⁰⁰. Courajod, 1899-1903, t. 3, p. 46.

B. La peinture vénitienne intégrée dans un art classique et italien

Autour de 1900 ressort un point de vue nouveau sur la peinture de Venise. Celle-ci est intégrée dans une identité artistique italienne plus large. Pour étayer cette position, les historiens de l'art attribuent à la peinture vénitienne des qualités classiques, lui faisant perdre les spécificités qui jusque-là l'isolaient des autres écoles de la péninsule. Le procédé peut être relevé dans les écrits de Pompeo Molmenti, qui présente la peinture vénitienne comme issue d'une inspiration de l'Antiquité. Un exemple figure dans son ouvrage *La vie privée à Venise depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République*, paru en italien en 1880, et traduit en français en 1882 :

*Dans cette période qu'on appelle la Renaissance, et qui embrasse tout le XV^e siècle, c'est à Venise que le génie italien éclata dans toute sa vigueur. Ce fut alors que, dans toute l'Italie, on restaura les formes esthétiques de l'antiquité gréco-latine, et que la renaissance païenne illumina de ses rayons les marbres, les toiles, les livres.*¹⁰⁰¹

Venise n'apparaît plus comme une ville marginale, mais occupe ici le rôle de centre artistique italien. Par la suite, Molmenti se montre encore particulièrement habile dans son discours. Il parvient à se saisir des catégories qui façonnent l'imaginaire relatif à la peinture vénitienne, mais il les tire de leurs connotations anticlassiques traditionnelles, pour les intégrer dans une démonstration de l'identité italienne de l'art vénitien. Dans sa monographie consacrée à Giovanni Battista Tiepolo en 1909, traduite en français en 1911, Molmenti commente la série de gravures de l'artiste, intitulée *Scherzi di fantasia* (**illustration 18, illustration 19, illustration 20**) :

*au moment où son art paraît se rapprocher le plus de l'art du Nord et se confondre avec lui, tout à coup l'Italien reparaît en lui et pour mieux dire le Vénitien ; soudain le monde indéfini du rêve est traversé d'un trait de lumière et comme visité du soleil ; à côté des visions et des fantômes de mystère, auprès des étranges figures de magiciens et de vieillards aux traits grimaçants, apparaît le corps parfait d'un élégant adolescent nu, sur le modèle idéal d'Antinoüs, où encore se détache la souriante figure d'une belle femme à la gorge opulente, aux hanches provocantes.*¹⁰⁰²

¹⁰⁰¹. *Ibid.*, 191.

¹⁰⁰². Molmenti, 1911 b, p. 183.

Les poncifs mis en avant sont les affinités de la peinture vénitienne avec une peinture nordique, ainsi que l'évocation du rêve et du fantastique. Sans renier que l'art du Nord, considéré comme empreint d'étrangeté, trouve une correspondance dans l'œuvre de Tiepolo, Molmenti se sert de cette parenté afin de mieux faire valoir comment l'italianité du peintre finit par surgir sous l'allure de la forme idéale inspirée de l'Antiquité (Antinoüs, jeune amant de l'empereur Hadrien au IIème siècle, divinisé à sa mort, servit de modèle à une abondante production sculptée). Dans la même monographie, l'historien se focalise par ailleurs sur le caractère décoratif de la peinture vénitienne, dans laquelle il perçoit encore un signe d'italianité :

*La peinture décorative, forme d'art toute italienne, dont la puissance s'était révélée dans les grandes représentations murales des toscans, avait trouvé à Venise une formule nouvelle et profondément significative.*¹⁰⁰³

En faisant appel à la qualité de l'ornementation, considérée comme typique de la peinture vénitienne, Molmenti demeure dans une définition traditionnelle de cet art. Mais ce qu'il entend par « peinture décorative » est confus. Traditionnellement, c'est la sensualité formelle inhérente à la peinture de Venise qui permet de la définir comme peinture décorative, au-delà de ses occurrences spécifiquement réservées à l'ornementation de quelque monument. Or ici, la peinture toscane est elle aussi citée pour son caractère ornemental. Si les Toscans ont eu une peinture décorative, c'est à travers la production de fresques dont la fonction est de décorer des édifices, mais qui se caractérisent plus par leur message savant que par une virtuosité plastique démonstrative. Tout en conservant à la peinture vénitienne sa qualité décorative, mais sans la définir clairement, Molmenti semble détacher l'idée de décor du soupçon de sensualité gratuite qui pèse généralement sur lui. Ceci lui permet d'englober dans la même notion de « peinture décorative », autant la fresque toscane, qu'une peinture de Venise qui peut à la fois orner une église ou un palais et contenir un pouvoir décoratif immanent.

Le point de vue de Molmenti interroge, puisque traditionnellement, la peinture vénitienne représente une forme d'opposition à la tradition classique. Il semble que cet inflexionnement du regard soit avant tout motivé par les aspirations identitaires de l'historien. Il a été vu en deuxième partie que cet historien et politicien, est très attaché à l'identité

¹⁰⁰³. *Ibid.*, p. 226.

vénitienne. Mais entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle, la question vénitienne ne peut être détachée de la définition de l'italianité. Molmenti naît en 1852, au cœur du Risorgimento. En Italie, le Risorgimento est la période allant de 1848 à 1870, parcourue de guerres contre les occupants autrichiens, qui aboutit à une unification du pays sous le pouvoir de la maison de Savoie. C'est au cours de ces événements que s'élabore l'idée d'une identité nationale. Si Venise est la capitale d'un État souverain jusqu'en 1797, au XIXe siècle, son histoire est nécessairement liée à l'unification de l'Italie. Lorsque les Vénitiens tentent de regagner leur indépendance face aux Autrichiens entre 1847 et 1849, cette libération est envisagée comme une étape vers l'assimilation à la future Italie. L'avocat Daniel Manin, qui mène ce mouvement présente des intentions claires. Il déclare en 1848, qu'il faut un nouveau gouvernement pour Venise :

*et le plus adapté nous semble celui de la République afin qu'il rappelle les gloires passées, améliorées par nos libertés présentes. Nous n'entendons pas par là nous séparer de nos frères italiens, au contraire, nous formerons un de ces centres qui devront servir à la fusion ultérieure progressive de cette Italie en un seul tout.*¹⁰⁰⁴

Dès le milieu du XIXe siècle, Venise est avant tout pensée comme une ville qui fait partie de l'Italie, alors même que le pays n'est pas encore formé. Ce statut nouveau, la ville lagunaire le convoite et l'imagine dans un premier temps, avant de l'acquérir réellement, lorsque Venise est rattachée à l'Italie en 1866. Une fois engagé, ce processus d'intégration de Venise dans la nation italienne ne cesse de s'intensifier au début du XXe siècle. Les écrits de Gabriele D'Annunzio, depuis son roman *Il Fuoco* en 1900, sa pièce de théâtre *La Nave* en 1908, jusqu'à ses publications politiques durant ou après la Première Guerre Mondiale (*La très amère Adriatique* en 1915, la *Lettre aux Dalmates* en 1919), constituent des appels à la glorification d'une Italie centrée sur Venise et sur l'Adriatique¹⁰⁰⁵. À cette idéologie construite par la littérature s'ajoutent un discours et des actions politiques concrètes. La personnalité de Piero Foscari peut notamment être mentionnée. Conseiller municipal à Venise entre 1899 et 1919, fondateur en 1911 de l'hebdomadaire *L'Idea nazionale*, acteur de l'expansion de Venise en tant que ville portuaire moderne, Piero Foscari appuie son discours

¹⁰⁰⁴. Zorzi, 1988 (2005), p. 552.

¹⁰⁰⁵. Sur la question de la place de Venise dans le nationalisme italien, puis dans l'idéologie fasciste, voir l'article de Xavier Tabet, « La 'troisième Venise' : un mythe italien de l'entre-deux guerres » : Tabet, 2006. Sur d'Annunzio et son appropriation du mythe de Venise, voir plus particulièrement p. 143-146.

et ses actions sur l'italianité de Venise¹⁰⁰⁶. Avec la Première Guerre Mondiale, l'italianisation de Venise et de son histoire est accomplie, elle nourrira largement les idéaux fascistes¹⁰⁰⁷. Pompeo Molmenti ne partage pas le désir d'une expansion moderne de Venise. Il appartient à une droite traditionaliste qui plaide en faveur d'une préservation de la Venise historique – il s'oppose par exemple à l'édification du pont routier qui doit relier Venise à la Terre Ferme¹⁰⁰⁸. Ses idées sur un « génie » et sur un « esprit national » vénitiens particulièrement manifestes dans la peinture¹⁰⁰⁹, s'insèrent tout de même dans un attachement à une identité vénitienne qui rejoint un nationalisme plus large. Cette conviction est rendue manifeste dans certains passages que l'historien consacre à la peinture vénitienne du XIXe siècle, dans son ouvrage *La peinture vénitienne* en 1904 :

*Quelques peintres vénitiens, qui avaient vécu un certain temps à Florence et à Naples, avaient vu de près la manifestation artistique née du réveil du sentiment national ; de retour dans leur patrie, ils y portèrent un souffle fécond de jeunesse*¹⁰¹⁰

Peinture vénitienne et peinture italienne se fondent dans la même expression artistique nationale. S'il s'agit ici d'art contemporain, le discours de Molmenti sur la peinture vénitienne ancienne est orienté par le même sentiment nationaliste. En effet, l'idée d'art italien telle qu'il la conçoit, est une construction qui correspond à l'élaboration de la nation nouvelle. L'intégration de la peinture vénitienne dans une peinture italienne considérée comme un ensemble cohérent, apparaît alors comme un moyen de légitimer l'identité italienne en cours d'élaboration. Les écrits de Molmenti sont traduits en français très rapidement après leur publication en italien : *La vie privée à Venise depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République*, paru en italien en 1880, est traduit en français en 1882 ; *La peinture vénitienne*, paru en italien en 1903, est traduit en 1904 ; *Carpaccio, son temps et son œuvre*, paru en italien en 1893 fait l'objet de deux éditions française en 1905 puis en 1910 ; *Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise*, est directement publié en français en 1903 ; *Tiepolo, la vie et l'œuvre du peintre* paraît en italien en 1909 avant d'être traduit en 1911. Pompeo Molmenti introduit donc en France un regard directement lié à l'expérience de

¹⁰⁰⁶. *Ibid.*, p. 143 et p. 147.

¹⁰⁰⁷. *Ibid.*

¹⁰⁰⁸. *Ibid.*, p. 152, p. 158, p. 163-164.

¹⁰⁰⁹. Voir deuxième partie, Chapitre 3 « Déterminismes naturels », B « Nation peuple et race ».

¹⁰¹⁰. Molmenti, 1904, p. 168.

l'histoire italienne contemporaine. Aussi n'est-il pas étonnant de trouver, dans un compte-rendu de l'ouvrage *Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise*, rédigé en 1904 dans *L'Art* par Paul Leroi, une transmission directe des idées de Molmenti sur l'italianité de la peinture vénitienne :

Le flamboiement de l'art décoratif byzantin [...] n'était pas de nature à captiver une race aussi affinée d'instinct que la population d'Italie. [...] elle le fit bien voir dès le 'retour au culte de l'antiquité classique'. Il devait aboutir au plus glorieux des épanouissements.

*Nos deux auteurs indiquent à souhait la marche ininterrompue de cette évolution qui engendra sur le sol vénitien tant de maîtres illustres*¹⁰¹¹

L'attribution de caractères classiques à la peinture vénitienne, en tant qu'exemple de l'identité artistique italienne, ne se situe toutefois pas seulement dans la filiation directe des écrits de Molmenti. Cette conception est particulièrement remarquable chez certains historiens français de l'art, spécialement dans la monographie que Maurice Hamel consacre à Titien en 1902. Cet auteur adopte une sorte de compromis qui lui permet, sans renier certaines caractéristiques essentielles de l'école vénitienne, d'intégrer Titien dans une identité à la fois italienne et classique. Les manquements de Titien envers ce qui fait la grande peinture classique, sont ainsi minimisés ou bien perçus selon un angle nouveau qui permet de les insérer dans la tradition classique. Le peintre est donc crédité d'une connaissance de l'art antique qui lui est concédée au prix d'une déclaration de la probité de ses intentions : « Son paganisme est la floraison spontanée d'une nature saine qui ne mêle ni remords ni curiosité vicieuse à la volupté. Aussi rejoint-il sans effort les poètes et les artistes de l'antiquité. »¹⁰¹² Plus loin, Maurice Hamel déclare que « Sans être un lettré, Titien avait un vif sentiment de l'antiquité. »¹⁰¹³ Sans réellement quitter son statut de Vénitien peu cultivé, Titien peut devenir classique par sa connaissance de l'antiquité. Hamel écrit encore à propos du peintre, que « L'antiquité le ravit. »¹⁰¹⁴ La *Danaé* (**illustration 30**) peinte en 1544-1545 pour Ottavio Farnèse et conservée à Naples, est commentée en ces termes :

¹⁰¹¹. Leroi, 1904 a, p. 94.

¹⁰¹². Hamel, 1902, p. 6.

¹⁰¹³. *Ibid.*, p. 51.

¹⁰¹⁴. *Ibid.*, p. 99.

*La sensualité naïve de la Renaissance s'exprime là avec une liberté toute antique. Le nu est traité avec une largeur, avec une souplesse et une plénitude où l'on reconnaît l'influence de Michel-Ange, mais plus encore celle de la statuaire grecque.*¹⁰¹⁵

Hamel loue encore chez Titien « la liberté superbe de la manière, la noblesse du sentiment, en un mot le grand goût italien qui transfigure tout ce qu'il touche. »¹⁰¹⁶ Il a été vu en première partie que l'expression du sentiment provient des préceptes néoclassiques élaborés dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, qui une fois cristallisés dans le discours académique au XIXe siècle, rejoint les critères de définition d'un art classique. La noblesse du sentiment attribuée ici à Titien semble donc importante à relever, puisqu'elle apparaît comme une voie supplémentaire permettant d'inclure Titien dans la tradition italienne classique. Outre Maurice Hamel, d'autres historiens de l'art montrent, en ce début de XXe siècle, un point de vue similaire. Un exemple peut être pris dans une histoire de l'art dirigée par André Michel et publiée entre 1909 et 1911. L'auteur s'exclame, relativement à la *Bacchanale* de Titien (**illustration 28**) : « quel style classique et quel rythme purement italien ! »¹⁰¹⁷ Ainsi, la nature supposée classique et italienne des peintres vénitiens et de leur peinture, se transmet à l'histoire de l'art écrite en France, bien que les auteurs ne soient a priori pas directement impliqués dans les questions nationalistes italiennes. Ceci paraît étroitement lié, non plus à un strict nationalisme, mais à une conception nouvelle de l'Europe dans sa globalité, en jeu à travers les revendications nationalistes de la seconde moitié du XIXe siècle. La France y joue, comme l'Italie, un rôle notable, et le discours historique s'en ressent.

C. Peinture vénitienne et identité latine

Les affinités entre le discours italien de Molmenti et le discours des historiens français de l'art, s'articule autour d'une notion porteuse d'un sens tout particulier entre la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle. Il s'agit de la notion de latinité. Maurice Hamel, dans sa monographie sur Titien, en vient à explicitement qualifier le peintre à la fois de « classique »

¹⁰¹⁵. *Ibid.*, p. 101.

¹⁰¹⁶. *Ibid.*, p. 79.

¹⁰¹⁷. Michel, 1909-1911, t. 1, p. 462.

et de « latin » : « Titien est classique et latin par la sélection élégante et l'ardeur contenue qui fuit la prodigalité et se ramène à l'excellence des termes définitifs. »¹⁰¹⁸ La « sélection élégante » et les « termes définitifs » renvoient ici au principe classique de l'idéalisation de la forme, qui doit acquérir une valeur intemporelle et universelle. L'idée d'une latinité est aussi émise par Molmenti dans son ouvrage sur Tiepolo. Il compare l'œuvre de l'architecte allemand Joachim Neumann, et le décor architectural peint des Vénitiens :

*Neumann, lui-même, dont l'art audacieux a certaines qualités du génie latin, devait comprendre qu'aucun artiste allemand n'était capable comme Tiepolo d'inventer une décoration qui s'accordât avec la fantaisie de son architecture. Tiepolo n'était-il pas, en quelque sorte, le dernier rejeton d'une race puissante de peintres, née au glorieux pays de la fresque, qui avait eu pour premiers et illustres représentants Giorgione et la Titien ?*¹⁰¹⁹

Molmenti exploite la traditionnelle partition entre art du Nord et art du Sud, sur la base d'une différence essentielle entre les deux expressions artistiques. Cette partition, loin d'être anodine, trouve une résonance dans l'Europe politique contemporaine, où la puissance de la Prusse et de l'Autriche-Hongrie devient prépondérante. L'Italie comme la France, pour des raisons différentes, se retrouvent dans une position qui consiste à revendiquer la spécificité de leur identité, dans un mouvement de résistance à l'élément germanique considéré comme menaçant. Cette résistance des pays du Sud de l'Europe passe alors par la mise en exergue d'une identité latine, dont les manifestations sont recherchées dans la langue ou dans l'art, et qu'il convient à tout prix de préserver. En Italie, l'identité nationale est élaborée et pensée comme une expression de la latinité, justifiant l'opposition face aux occupants autrichiens¹⁰²⁰. Gabriele D'Annunzio, qui à travers son nationalisme italien, participe à redéfinir l'identité vénitienne, intègre dans son discours l'idée de latinité. En 1900, dans *Il Fuoco*, il perçoit dans l'abondance de marbre des monuments vénitiens (qui vient s'opposer au bois des constructions germaniques) l'expression de l'« âme latine » et italienne de la ville lagunaire¹⁰²¹. Le fait que Molmenti fasse intervenir l'idée d'une expression artistique latine dans sa revendication d'un art national, est donc loin d'être isolé. En France, le nationalisme recourt également au mythe

¹⁰¹⁸. Hamel, 1902, p. 8.

¹⁰¹⁹. Molmenti, 1911 b, p. 126-127.

¹⁰²⁰. Marcel Decremps, « Mistral et l'idée latine », in Anonyme, 1981, p. 197. Maurizio Enrico Serra, « Latinité et modernité : une interrogation sur l'héritage et sur l'avenir », in UNION LATINE, 2004, p. 127.

¹⁰²¹. Viviana Agostini-Ouafi, « Venise dans l'œuvre de D'Annunzio (1895-1900) », in Del Vento, Tabet, 2006, p. 217.

latin. Celui-ci figure chez plusieurs historiens, philosophes et écrivains au cours du XIX^e siècle. Il est présent chez Michelet en 1831, dans son *Introduction à l'histoire universelle*. L'historien établit une filiation entre l'Antiquité romaine, l'église catholique au moyen-âge et la France contemporaine, qui doit prendre la mesure de cet héritage afin de le faire revivre¹⁰²². En 1864, dans *La cité antique*, Fustel de Coulanges fait un parallèle entre les invasions barbares dans l'Empire romain et l'essor de la Prusse dirigée par Bismarck dans l'Europe contemporaine¹⁰²³. Le mouvement littéraire du Félibrige est fondé en 1854. Son représentant le plus remarquable, Frédéric Mistral, défend l'identité latine à travers une mise en avant des langues romanes. Cette latinité dans laquelle la France doit trouver, selon Mistral, la source de sa renaissance, est cependant avant tout littéraire et culturelle¹⁰²⁴. L'idée d'appartenance à un monde latin revêt une signification beaucoup plus politique vers la fin du siècle, accompagnant la ferveur du sentiment revanchard qui fait suite à la défaite de la France face à la Prusse en 1870, laquelle s'accompagne de la perte de l'Alsace et de la Lorraine. Il s'agit d'un fondement important de la construction identitaire française jusqu'à la Première Guerre Mondiale. La latinité est au cœur des idéaux réactionnaires d'un Maurice Barrès et d'un Charles Maurras. Leurs écrits littéraires participent de leur action politique. Barrès défend la latinité de la France dans l'unité d'un territoire comprenant la Lorraine, comme acte de résistance face à l'occupant allemand. Maurras, attaché à sa Provence natale, prône le sentiment nationaliste à travers la réunion des idéaux monarchiste et latin¹⁰²⁵. Ce type de sentiment se trouve exacerbé au cours de l'affaire Dreyfus, lorsque les antidreyfusards expriment leur hostilité vis à vis d'une prétendue menace sémite. Néanmoins, l'identité latine est loin d'être absente des idéaux républicains plus ancrés à gauche. L'humiliation subie en 1870 par la France conduit à une volonté de former une fédération démocratique des peuples latins contre les peuples nordiques. Mais solidaire d'un idéal républicain, cette alliance veut aussi s'ériger contre les monarchies déjà présentes au Portugal, en Espagne et en Italie, soupçonnées de se vendre à la Prusse, à l'Autriche ou encore à l'Angleterre. Cette doctrine

¹⁰²². Édouard Pommier, « Notes sur l'histoire de l'idée latine », in UNION LATINE, 2004, p. 19. Édouard Pommier parle encore du rôle de l'économiste Michel Chevalier dans la revendication d'une France latine.

¹⁰²³. Sur Fustel de Coulanges et la latinité : Maurizio Enrico Serra, « Latinité et modernité : une interrogation sur l'héritage et sur l'avenir », in UNION LATINE, 2004, p. 127.

¹⁰²⁴. Sur le Félibrige et le point de vue de Mistral sur l'identité latine : Marcel Decremps, « Mistral et l'idée latine », in Anonyme, 1981, p. 197-199.

¹⁰²⁵. Maurizio Enrico Serra, « Latinité et modernité : une interrogation sur l'héritage et sur l'avenir », in UNION LATINE, 2004, p. 128. Sur l'action de Barrès et Maurras vis à vis de l'Allemagne, voir : Digeon, 1959, p. 403-449.

repose sur l'idée que la culture, voire la race latine, représentent le principe démocratique. C'est pourquoi en tant que République et pays des Droits de l'Homme, la France représente le centre symbolique de cette union. Mais cette tendance touche moins largement les milieux politiques que les milieux littéraires. En France, elle est défendue par Anatole France ou encore par le félibre Louis-Xavier de Ricard¹⁰²⁶. Il convient de prendre la mesure de cette double voie empruntée par la revendication de la latinité, car celle-ci est souvent uniquement reliée à des idéaux d'extrême droite, alors qu'elle nourrit aussi des aspirations plus progressistes, et peut donc irriguer les travaux de partisans politiques de tous bords. C'est par le biais d'une revendication commune de l'élément latin, que les réflexions des historiens de l'art français et italiens trouvent une correspondance, qui leur permet d'affirmer de concert l'italianité, le classicisme et la latinité de la peinture vénitienne. Pour ces historiens, fractionner l'unité artistique italienne fragiliserait le bien-fondé de la lutte d'un Sud latin et classique contre un Nord barbare. Dans ces circonstances, soutenir que l'école vénitienne diffère par ses traditions des autres écoles d'Italie est d'autant moins souhaitable, que cela comporte le risque de rappeler que la spécificité de la peinture vénitienne est souvent attribuée à des parentés culturelles ou naturelles avec les pays germaniques du Nord de l'Europe.

D. Entre Orient et Occident : le regard d'Adrien Mithouard

Entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle, l'affirmation identitaire française peut, pour certains, passer par un autre paradigme que celui de la latinité. Adrien Mithouard, écrivain, président du conseil municipal de Paris durant la Première Guerre Mondiale, nourrit un idéal nationaliste et conservateur à travers le catholicisme et le celtisme¹⁰²⁷. Il est le fondateur de la revue *L'Occident*, qu'il dirige de 1901 à 1914. Le titre de cette revue témoigne de l'importance de la notion d'Occident dans la pensée de Mithouard, notion autour de laquelle il articule sa réflexion identitaire. L'écrivain souhaite s'affranchir des modèles préétablis comme l'opposition entre un Sud latin et un Nord germanique, qui dissimulent

¹⁰²⁶. Pierre Rivas, « Un sud politique ? Latinité sociale et fédéralisme méditerranéen entre 1880 et 1915 », in Anonyme, 1980 a, p. 462-464.

¹⁰²⁷. Sur Mithouard, ses convictions politiques et ses écrits, voir : Sophie Basch, « La Venise orientale-occidentale d'Adrien Mithouard », p. 227-236, in Del Vento, Tabet, 2006. Voir également : Annexe 4 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».

selon lui les marques culturelles d'une continuité de la civilisation occidentale à travers l'histoire :

Latins contre Germains, classiques contre romantiques, humanistes contre régionalistes, et le reste, j'étais mal satisfait de ces antithèses. À considérer une plus vaste esthétique et une plus longue histoire, ce me paraissait là des heurts superficiels, et il me sembla vain de m'éterniser à battre ces briquets. Toutes ces réactions momentanées n'étaient que des mouvements d'une évolution plus large. Il était quelque chose de plus grand : l'unité de la tradition occidentale.

J'ai vu dans l'Occident un état de notre sensibilité et une tournure de notre intelligence, certifiés par des œuvres, et j'ai tenté de le définir.¹⁰²⁸

Lorsqu'Adrien Mithouard caractérise cette « unité de la tradition occidentale », il recourt largement à des exemples artistiques. En 1902, il publie dans *L'Occident* un article intitulé « Le classique occidental », dans lequel il entreprend de déterminer la nature de l'art de l'Occident. Il se permet, dans ce texte, d'extraire l'adjectif « classique » de son rattachement à l'antiquité, pour en faire un terme caractérisant une autre forme de tradition artistique, la tradition occidentale. Car celle-ci, pour Mithouard, a ceci de spécifique qu'elle existe complètement en dehors du modèle antique :

On est convenu d'entendre par œuvres classiques celles qui traduisent l'ordre hellénique, mais il n'y a pas de mot pour désigner celles qui traduisent l'ordre. Abusons du mot et consentons lui provisoirement un plus grand sens pour dire par exemple que la petite église de Saint-Sulpice-de-Favières est une merveille de mesure, pour exprimer l'harmonie occidentale.

Elle diffère profondément du nombre antique.¹⁰²⁹

L'art occidental obéit donc à un ordre, à une mesure, dont la validité repose sur une continuité dans le temps, là où l'art antique s'inscrit avant tout dans l'espace¹⁰³⁰ et s'altère avec le temps :

C'est que l'Occident est doué du sens de la durée ; il ne se débarrasse jamais de l'idée de suite, il possède le sentiment des périodes. Nos arts ont avec le Temps une étrange affinité.

¹⁰²⁸. Mithouard, 1910, « Épilogue », p. 289-290.

¹⁰²⁹. Mithouard, 1902, p. 189-190.

¹⁰³⁰. Sophie Basch, « La Venise orientale-occidentale d'Adrien Mithouard », in Del Vento, Tabet, 2006, p. 227-228.

[...] *Les jours outragent en vain le marbre antique. Mais au contraire ils canonisent en beauté les vieilles statues de nos porches ; le sourire s'y recule peu à peu, s'y retire plus imprenable. Cependant nos plus anciennes verrières gardent une vierge magnificence [...] Une œuvre classique apparaît donc ordonnée selon les dimensions de l'espace, lorsqu'elle est antique ou orientale ; mais au contraire établie dans le sens du temps, quand elle est occidentale.*¹⁰³¹

Le sentiment chrétien joue également un rôle essentiel dans la définition de l'Occident et de son art :

*J'ai été ému par notre architecture, par nos paysages, par nos coutumes, par nos objets sacrés, par le sourire de nos saints patrimoniaux, monde fier et doux dont la joyeuse ordonnance réclamait toute l'ingénuité de notre instinct ; c'était l'atmosphère de mon pays, et c'est là que j'ai trouvé bon de faire ma prière.*¹⁰³²

Maurice Denis, très proche d'Adrien Mithouard, résumera en 1925, quelques années après le décès de l'écrivain, la conception de l'Occident telle que celui-ci l'a défendue :

Le miracle chrétien l'histoire de l'humanité, nos arts, notre littérature, nos sciences, témoignent jusqu'à l'évidence de la supériorité de l'Occident. Notre passé, notre pensée, notre pays passent en beauté tout ce que nous offre le reste du monde. L'Occident catholique n'est ni fermé ni impénétrable, mais les influences que nous recevons de l'univers, notre génie, pour les assimiler, les transforme : réagissons contre celles qui tendraient à nous transformer nous-mêmes.

*Voilà ce que pensait Mithouard.*¹⁰³³

L'Occident tel que le conçoit Mithouard, fondé sur la pérennité d'une identité fondée sur le catholicisme, vient donc s'opposer à l'Antiquité classique – païenne – mais aussi à l'Orient. En ce sens, l'écrivain est un héritier des théories d'Ernest Renan sur l'opposition entre un Occident aryen et un Orient sémitique¹⁰³⁴. Sophie Basch explique comment l'harmonie temporelle qui caractérise l'Occident, s'oppose au désordre que représente l'Orient et les

¹⁰³¹. Mithouard, 1902, p. 180-181.

¹⁰³². Mithouard, 1910, p. 290.

¹⁰³³. Denis, 1925, p. 348.

¹⁰³⁴. Voir notamment le texte d'Ernest Renan, *De la part des peuples sémitiques dans l'histoire de la civilisation* : Renan, 1862 (1948).

Orientaux (plus précisément les Juifs), pour lesquels Mithouard nourrit une antipathie certaine¹⁰³⁵. Ces questions de rapport à l'Antiquité d'une part, à l'Orient d'autre part, sont centrales dans l'ouvrage intitulé *Les Marches de l'Occident. Venise, Grenade*, qu'Adrien Mithouard publie tout d'abord en articles dans *L'Occident* entre 1907 et 1909¹⁰³⁶, puis en un volume en 1910¹⁰³⁷. Ce recueil de récits apparaît comme le compte-rendu des voyages que l'auteur a effectué à Venise et à Grenade, dans le but de se confronter à ces deux lieux qui, bien qu'appartenant à un Occident contemporain, sont emblématiques d'une interpénétration de cultures occidentales et orientales. Mithouard explique que par ces périples, il a voulu juger par l'expérience de la part occidentale et de la part orientale que recèlent ces sites considérés comme singuliers :

Maître de ma pensée et sûr de ma joie, j'ai voulu alors éprouver l'une et l'autre à Venise, marche byzantine, et dans l'arabe Andalousie. [...] J'achevai là de me convaincre et de nous définir, où l'Occident commence à être disputé à lui-même. [...]

*Venise, Grenade. J'allais observer, sur ces lumineuses frontières, de quelles atteintes l'Occident s'y meurt et dans quelle dernière crise d'énergie il s'y débat.*¹⁰³⁸

Dans le cas de Venise, Adrien Mithouard propose donc de réinterroger le fameux lien entre la ville lagunaire et l'Orient. La nouveauté de sa démarche réside dans le fait que s'il s'attache à rechercher dans Venise la présence de l'Orient, il est autant – voire plus – en quête des surgissements d'une identité occidentale pérenne. Or, cette preuve de l'identité fondamentalement occidentale de Venise, Mithouard la reconnaît tout spécialement dans la peinture. Il fait reposer son raisonnement sur une conception toute personnelle de l'Occident et de son art, à laquelle il adapte la peinture vénitienne : tout ce qui éloigne généralement celle-ci du classicisme est ici investi de valeurs nouvelles interprétées comme la manifestation d'une identité occidentale. Cette identité est tout d'abord reconnue dans un éloignement par rapport au modèle antique, qui se manifeste dans une foi catholique ardente, présente dans les mœurs et particulièrement manifeste dans la peinture. Mithouard articule sa démonstration

¹⁰³⁵. Sophie Basch, « La Venise orientale-occidentale d'Adrien Mithouard », in Del Vento, Tabet, 2006, p. 227.

¹⁰³⁶. Mithouard, 1907 a ; 1907 b ; 1908 a ; 1908 b ; 1908 c ; 1908 d.

¹⁰³⁷. Mithouard, 1910.

¹⁰³⁸. *Ibid.*, « Épilogue », p. 290-291.

autour des références constituées par Hippolyte Taine et par Charles Blanc, en infirmant l'opinion du premier pour adhérer à celle du second :

Taine me semble donc avoir erré lorsqu'il nous donna Venise comme une ville de paganisme [...] « Théorie et pratique, écrit-il, idées et instincts, ils ont hérité des mœurs et de l'esprit antiques et leur christianisme n'est qu'un nom. »

Grave méprise. Tout à Venise proteste contre cette assertion, ses églises multiples, ses légendes de saints, son esprit corporatif, son goût du faste, ses passions brillantes. [...]

Que Venise ne fût point mystique, c'est accordé. Mais prompte aux fêtes et aux batailles, éprise des couleurs, des légendes et des aventures romanesques, elle n'avait non plus rien d'athénien. Foncièrement elle était de civilisation occidentale. « Aucun sentiment n'a pénétré à Venise, dit Charles Blanc, qui n'eût sa source dans la chevalerie et dans le christianisme. »¹⁰³⁹

L'essence catholique de la peinture vénitienne réside alors dans son pittoresque et son coloris, qui s'éloignent du dessin sobre, apanage d'une sculpture appartenant en premier lieu à l'antiquité classique :

[Venise] nous a révélé la peinture, le grand jeu de la peinture. C'est là son importance dans l'histoire de l'Occident ; et parce que l'Occident fut et reste essentiellement de mœurs catholiques, la peinture est devenue le plus riche langage de l'Occident moderne.¹⁰⁴⁰

La conception catholique [...] trouve plus aisément son expression dans un art, qui, au lieu de réduire à quelques lignes harmonieuses la reproduction de l'homme, permet de le peindre dans son atmosphère, au milieu des objets qui nous révèlent sa vie intime, ses habitudes et sa complexion.

La conception catholique [...] trouve plus aisément son expression dans un art qui dispose de la diversité joyeuse et de la splendeur colorée du monde.

[...] la peinture prît le pas sur la sculpture dans la civilisation catholique de l'Occident. C'est l'importance de Venise de l'avoir manifesté. Nous lui devons l'ordre suivant lequel nous nous sommes désordonnés, et c'est par quoi elle se rattache directement à nous.¹⁰⁴¹

¹⁰³⁹. Mithouard, 1910, p. 36-38.

¹⁰⁴⁰. *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁴¹. *Ibid.*, p. 35-36.

Se retrouve ici la notion d'ordre, que Mithouard a défini en 1902 comme fondamentalement occidentale. Cet auteur ne renonce pas à l'invocation d'un déterminisme naturel. Il réutilise l'argument traditionnel d'une opposition entre climat romain ensoleillé et climat vénitien vapoureux, pour attester de la fatalité d'une prédilection vénitienne pour une peinture colorée et, de fait, catholique : « si la dure lumière de la campagne romaine a pu fortifier chez d'autres peintres le sentiment des formes accusées et des rythmes linéaires, l'atmosphère de la lagune fait au contraire dominer la finesse et l'éclat du coloris. »¹⁰⁴² La nature catholique de la peinture vénitienne est aussi reconnue dans les sujets traités, que Mithouard rattache à toute une tradition de légendes chevaleresques, dans lesquels il voit une indifférence à l'égard des thématiques issues de la littérature ou de la mythologie antique :

voici au Louvre la Prédication de saint Étienne de Carpaccio, [...] à l'Académie de Venise la Découverte d'un morceau de vraie croix, la Procession de la place Saint-Marc de Gentile Bellini, la Légende de sainte Ursule de Carpaccio [...]. Partout des fastes, du romanesque, des aventures, des légendes sacrées. Passons aux générations suivantes. Giorgione, Titien, Bonifazio, Tintoret, Véronèse ne nous étalent que festins somptueux, contrées merveilleuses, gestes héroïques, architectures de rêve. [...] Moi je pense à l'Arioste. Je pense à nos chansons de gestes, à nos troubadours et à notre chevalerie. [...].

*Venise serait une païenne ? Pourtant son école de peinture, seule entre les autres de l'Italie, se désintéressera de l'antiquité [...].*¹⁰⁴³

La tradition du nu féminin, habituellement interprétée comme un signe d'immoralité, devient chez une célébration émouvante d'un corps qui évoque la maternité, marque d'un éloignement du nu masculin typique de la statuaire antique :

Mais où ils [les Vénitiens] conduisent la peinture le plus loin, c'est quand ils peignent le nu : c'est là surtout qu'ils me font voir des instincts et des tempéraments de chez nous.

Quoi, tandis que nos sculpteurs religieux du Moyen Âge esquivent avec pudeur les représentations inutiles de la chair, il faudrait dans la blancheur de ces belles carnations reconnaître encore une expression de l'Occident catholique ?

N'en doutons pas.

¹⁰⁴². *Ibid.*, p. 41. Plus loin, Adrien Mithouard confirme la foi qu'il accorde à l'argument climatique : « [À Venise] La race n'y est pas très fixe. » « L'importance du lieu semble prédominer. » (*Ibid.*, p. 58)

¹⁰⁴³. *Ibid.*, p. 39-40. (**illustration 13, illustration 2, illustration 5, illustration 6, illustration 7**)

L'Occident s'est mis à peindre.

[...]

Dans l'art antique, c'est le nu masculin qui prédomine. [...] La place d'honneur donnée dans nos musées à des merveilles comme la Vénus de Milo, d'ailleurs mi-vêtue, nous fait illusion : encore faudrait-il savoir si ces divins corps de femmes n'étaient pas le plus souvent érigés dans des temples à l'abri de regards profanes.[...].

Les Grecs ne nous ont jamais montré non plus une mère allaitant son enfant. Ce thème si fréquemment repris chez nous ne les tenta point. [...]

C'est à la chair féminine que les peintres de Venise donnent la préférence. Geste magnifique, d'une touchante justesse.¹⁰⁴⁴

Enfin, Mithouard extrait la peinture vénitienne de ses implications morale, lorsqu'il rend hommage à l'extraordinaire savoir-faire dont les Vénitiens ont fait preuve dans leurs tableaux. Cette qualité ouvrière plus qu'artistique, devient non plus le signe d'une aspiration à la sensualité, mais celui d'un amour du travail bien fait, d'une modestie non entachée d'une quelconque ambition à développer un savoir supplémentaire à celui que demande la pratique de la peinture, cette vertu étant typiquement occidentale :

À tant de traits par où la peinture vénitienne tient à l'Occident, il reste à ajouter le principal. Elle monta jusqu'à son apogée par le même chemin qui avait conduit nos tailleurs de pierre et nos verriers du XIIIe siècle à devenir des ouvriers inimitables. L'éclat d'un tableau de Titien ou de Véronèse ne tient pas à ce qu'il suppose de naïveté, de sensibilité, de sagesse, de sensualité ou d'érudition : il consacre avant tout une large et belle pratique du métier. Venise, qui a tout ramené à la peinture, ne comprend pas qu'elle excède les limites de la peinture.

[...] [Léonard] se révèle un savant, un poète, un divinateur. Il déborde la peinture. [...] [Raphaël] porte la peinture encore au-delà de sa limite : ce sont là les nobles jeux de la statuaire.¹⁰⁴⁵

Toutes ces démonstrations de la présence fondamentale de l'Occident dans la culture et la peinture vénitienne, Mithouard les complète par une attention toute particulière accordée à Tintoret, dans lequel il perçoit l'incarnation la plus complète de cet Occident qui fait face à

¹⁰⁴⁴. *Ibid.*, p. 49-52.

¹⁰⁴⁵. *Ibid.*, p. 45-46.

l'intrusion de l'Orient : « Tintoret est un enseignement et un spectacle. C'est l'Occident qui, sur sa frontière, se débat dans les tableaux de ce peintre intrépide. »¹⁰⁴⁶ C'est là que l'écrivain fait intervenir un argument majeur qui lui permettait, dès son article de 1902, de définir la différence fondamentale de l'art occidental par rapport à l'art antique, par la place que le premier occupe dans un ordre avant tout temporel. Ici, l'usage que Tintoret fait de la perspective, fournit un cadre référentiel au mouvement de ses personnages, et de cette façon les inscrit dans la temporalité :

*la perspective suppose le mouvement : elle le prévoit et elle le détermine. En marquant l'ampleur de l'espace, elle exige du personnage qui s'y aventure une exactitude de geste, de mouvement, d'attitude qui écarte l'impression du repos. Il devient nécessaire de préciser un instant vraisemblable. Ainsi ce bel usage de l'espace suppose la connaissance et le respect du temps. C'est par où Tintoret me paraît foncièrement appartenir à la grande famille occidentale. La donnée du temps fut chez nous le fondement de l'architecture, mère de tous les arts. Elle était essentielle à la peinture de notre énergie.*¹⁰⁴⁷

Mais alors que Mithouard démontre scrupuleusement les éléments artistiques et moraux qui attestent de la nature occidentale de Venise, où perçoit-il la présence de l'Orient ? Celui-ci est présent dans tout ce qui apparaît dénué de tout ordre, valeur si typiquement occidentale. La profusion ornementale perceptible dans l'architecture, ressort comme l'un des témoignages de ce tumulte si peu occidental. C'est ainsi qu'un long passage est consacré à l'église Santa Maria della Salute :

Le baroque s'emporte ici dans le profil et dans l'ornementation jusqu'à une outrance que sollicite le décor naturel. L'emphase y est véhémement et drapée, l'abondance des motifs inutiles correspond au tumulte de l'âme sous ce ciel où notre esprit commence à se sentir délié de ses lois.

Sur notre dernière motte de terre, donnons une fête !

Une fête, une débauche [...] où toute injure à la raison est tenue pour un trait de lyrisme, une fête enfin, rien que du mouvement sans motif, et cette grande passion, qui n'est que

¹⁰⁴⁶. *Ibid.*, p. 115.

¹⁰⁴⁷. *Ibid.*, p. 108-109.

*d'étourdir les yeux ; la fête de la fin de la terre d'Occident, de sa fin sous les cieux, de sa fin dans les eaux.*¹⁰⁴⁸

Mithouard ajoute que « nous ne jouirions pas si bien de la beauté du site, si les formes du monument occidental ne persistaient un peu, ne fût-ce que pour se montrer sans emploi. L'Orient est proche. Nous vibrons entre deux. »¹⁰⁴⁹ Et ce qui est valable pour l'architecture est volontiers généralisé aux mœurs :

On dirait que la familiarité avec l'immobile Orient leur [relativement aux Vénitiens] a créé je ne sais quel besoin de s'agiter avec une verve amusante et mêler avec une diabolique adresse la passion, la richesse, la folie, l'orgueil, le grotesque et la gloire.

*Entre la cruauté silencieuse de l'Orient et la joie puissante de l'Occident, ils ont connu tous les excès.*¹⁰⁵⁰

Pour Adrien Mithouard Venise est le lieu d'une confrontation avec l'Orient qui a laissé des traces. Mais c'est de ce fait même, que la ville apparaît aussi comme le bastion d'une résistance occidentale particulièrement éloquente.

L'éloignement des formes et des sujets antiques qui se manifestent à travers une peinture pittoresque, des couleurs chatoyantes, un goût du nu féminin représenté dans ce qu'il a de plus charnel, ce à quoi s'ajoutent les arguments du climat humide propice à créer les teintes les plus délicates ainsi que la tradition d'une primauté de la maîtrise technique de la peinture sur des aspirations intellectuelles : voici autant de caractéristiques artistiques vénitiennes parvenues au rang de poncifs au cours du XIXe siècle. Bien loin de les rejeter, Adrien Mithouard se les réapproprie et leur attribue une place au sein d'un poncif ultime, qui englobe et domine tous les autres, celui du lien entre Venise et l'Orient. Ce « processus de réutilisation des stéréotypes de la vénétianité »¹⁰⁵¹, consiste à mettre en présence les spécificités artistiques vénitienne avec un certain Orient, afin de les investir d'une identité fondamentalement occidentale, qui les tire de leur signification traditionnelle. À travers le discours de Mithouard, la peinture vénitienne trouve une certaine légitimité, mais au prix

¹⁰⁴⁸. *Ibid.*, p. 5-6.

¹⁰⁴⁹. *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁵⁰. *Ibid.*, p. 86.

¹⁰⁵¹. Isnenghi, 1996, p. 50.

d'une intégration dans une tradition redéfinie, qui demeure la marque d'une idéologie conservatrice. Cette relecture positive de Venise et de son art, semble par ailleurs pouvoir être replacée dans l'évolution du discours vers une démythification de Venise, ou tout au moins vers une révision du mythe de la ville crépusculaire romantique. Si Adrien Mithouard brasse des représentations maintes fois éculées sur Venise, il ne se complaît nullement dans une lamentation à l'égard d'une cité décadente puis morte, et s'en justifie très clairement :

*Venise a un si grand passé. Nulle république n'a duré aussi longtemps qu'elle. Elle a vécu la vie de toute l'Europe. La culture y est à un degré supérieur. Des poètes à l'âme ravagée sont venus chercher ici une dernière mesure d'émotion. Ce ne fut là que leur convenance. Ils n'ont peut-être pas mieux pénétré le génie du lieu qu'ils n'avaient compris la sagesse des cathédrales. C'est eux, c'est nous qui avons inventé ces impressions vénitiennes. Il faut venir ici en étranger pour jouir de ces fameux étonnements. Les Vénitiens n'ont pas l'occasion d'être romantiques.*¹⁰⁵²

L'ensemble des représentations de la peinture vénitienne, en mutation dans la première décennie du XXe siècle, prend place dans la relecture du mythe vénitien qui rejette le voile mortuaire que les Romantiques ont posé sur la ville. Gabriele D'Annunzio en est un acteur fondamental. Dès le discours qu'il prononce lors des cérémonies de clôture de la première Biennale internationale d'art de Venise en 1895, il s'en prend vivement aux Romantiques et aux Décadents qui ont cultivé l'image d'une ville génératrice de mort, pour leur opposer une Venise génératrice de vie¹⁰⁵³. Cette nouvelle représentation de Venise vivante, D'Annunzio la développe tout particulièrement dans son roman *Il Fuoco*, en 1900. L'écrivain y détourne les idées reçues sur Venise – la mort, la fièvre – pour les transformer en éléments à l'origine de l'extraordinaire énergie créatrice que ressent son protagoniste Stelio¹⁰⁵⁴. Derrière un aspect morne, Venise est en réalité une cité héroïque et dominatrice, comme sa glorieuse histoire peut les montrer¹⁰⁵⁵. Sans prétendre que Pompeo Molmenti ou encore Adrien Mithouard partagent exactement les idées politiques de Gabriele D'Annunzio qui sous-tendent son discours sur Venise – la régénération du mythe de Venise est consubstantielle d'une

¹⁰⁵². Mithouard, 1910, p. 88-89.

¹⁰⁵³. Tabet, 2006, p. 143-144.

¹⁰⁵⁴. Sur la représentation de Venise que D'Annunzio élabore dans *Il Fuoco* : Viviana Agostini-Ouafi, « Venise dans l'œuvre de D'Annunzio (1895-1900) », p. 209-225, in Del Vento, Tabet, 2006.

¹⁰⁵⁵. *Ibid.*, p. 217.

conception impérialiste de la ville qui s'insère dans un nationalisme plus large – il semble il y avoir un lien entre la nouvelle vitalité vénitienne, explicitement brandie contre le romantisme crépusculaire, et une relecture positive de sa peinture. Car si Molmenti est l'homme d'une droite très traditionnelle qui glorifie le passé de Venise davantage que sa modernisation, et si Mithouard est certainement plus préoccupé de définir un Occident celtique et chevaleresque que latin¹⁰⁵⁶, leurs discours respectifs sont indéniablement motivés par des questions identitaires. Alors même que Venise sort de son isolement géographique et politique du XIXe siècle pour jouer un rôle symbolique majeur dans la construction de l'identité italienne, la peinture vénitienne peut être éloignée de sa circonscription à l'histoire de l'art, pour prendre place dans un discours politisé.

¹⁰⁵⁶. Il est difficile de s'avancer sur les idées politiques de Maurice Hamel. Auteur de plusieurs ouvrages d'histoire de l'art, ceux-ci précisent que cet auteur est professeur au lycée Carnot. Mais dans l'état actuel de nos recherches, nous n'avons rien trouvé de plus sur cet Maurice Hamel.

Conclusion

Par le travail que nous avons mené, nous avons tenté de comprendre les raisons qui motivent les représentations de l'école vénitienne en France au XIXe siècle, ainsi que les moyens mis en œuvre pour les justifier. Nous avons replacé notre réflexion dans une histoire de l'histoire de l'art, cadre indispensable à prendre en compte pour la période qui nous intéresse, car c'est à cette époque que le regard porté sur l'art se professionnalise progressivement. La problématique de l'élaboration du discours nous a paru particulièrement importante, car en tant que lieu traditionnel de la transmission du savoir, le texte écrit en cristallise les conditions de légitimité. La présente étude nous a permis de saisir que le savoir sur la peinture vénitienne est construit selon plusieurs modalités. Tout d'abord, il est lié à des conceptions artistiques classiques rapidement confrontées aux évolutions de l'art contemporain. Il repose également sur des représentations préexistantes de Venise, développées à travers l'histoire et la littérature consacrées à cette ville. Enfin, le savoir sur la peinture vénitienne procède en très grande partie de la recevabilité des méthodes de l'histoire de l'art, d'un point de vue strictement scientifique ou dans ses implications idéologiques et politiques.

Dans *Devant l'image*, Georges Didi-Huberman écrit que : « Tout champ de savoir [...] se constitue en se vouant à un idéal. Mais, ce faisant, il risque également de vouer son objet à l'idéal en question : il plie l'objet à cet idéal, il l'imagine, le voit où plutôt le prévoit – bref, il l'informe et l'invente par avance »¹⁰⁵⁷. Il est apparu que l'idéal artistique classique, néoclassique, puis académique, joue un rôle fondamental dans la détermination d'une spécificité artistique vénitienne. Selon un modèle lointainement hérité du campanilisme de Vasari, la peinture de Venise est définie contre l'exemple florentin ou romain. De façon générale, sa caractérisation prend son sens dans son rapport aux critères de jugement classiques, dont elle se révèle être la négation systématique. L'inhabileté dans le dessin, la couleur chatoyante, sensuelle et superficielle, le réalisme encourageant des figurations triviales ou immorales, le manque de sentiment, le goût du fantastique, l'absence de

¹⁰⁵⁷. Didi-Huberman, 1990, p. 109.

conscience religieuse, sont autant de thèmes paradigmatiques qui figent l'école vénitienne dans une image stéréotypée. Comme l'écrit Françoise Bardon, l'histoire de l'art subit le poids de l'héritage, moins des textes qui ont été écrits sur l'art, que des concepts ou postulats qu'ils impliquent : évolution générale, répartition des artistes, jugements de valeur, sacralisation¹⁰⁵⁸... C'est ainsi que la supériorité prétendue des valeurs classiques ou la faveur (relative) accordée à Titien et à Véronèse, sont les marques de la survivance d'un regard ancien sur la peinture vénitienne.

L'ascendant de cet héritage coexiste cependant avec l'émergence de représentations artistiques plus strictement contemporaines. La remise en question des idées des Lumières et des idées révolutionnaires, mène à envisager la peinture des Primitifs comme un nouveau modèle de pureté esthétique, religieuse et morale. Ce contexte favorise un intérêt nouveau pour les Primitifs vénitiens. Par ailleurs, la revendication de l'art pour l'art et de la fantaisie cultivée dans certains cercles romantiques, encourage l'émergence d'un goût et d'une étude de la peinture vénitienne du XVIIIe siècle, particulièrement à travers la figure du peintre Giambattista Tiepolo. Outre ces deux cas particuliers, qui permettent la redécouverte d'artistes jusque-là mal connus ou méprisés, il importe de rappeler que la peinture de Venise trouve dans les différentes formes de peinture moderne au XIXe siècle, de nouveaux points de comparaison. Dans les pratiques picturales vénitiennes, sont successivement reconnues des pratiques romantiques, réalistes, impressionnistes. D'un côté, ces conceptions artistiques modernes donnent lieu à une meilleure connaissance de la peinture de Venise par rapport à celle qu'autorisait un regard classique, essentiellement concentré sur la production du XVIe siècle. De plus, assimiler la peinture romantique ou impressionniste à la peinture vénitienne, permet de définir celle-ci d'une façon positive, puisqu'elle n'est plus caractérisée par un manquement systématique aux préceptes classiques. D'un autre côté, les idéologies artistiques modernes ne démentent en aucun cas l'axiome fondamental selon lequel l'école vénitienne est essentiellement opposée à la peinture classique. Chaque similitude avec la modernité, permet plutôt d'exposer une des particularités traditionnellement attribuées à la peinture vénitienne. Insister sur les qualités religieuses des Primitifs vénitiens, donne l'occasion de prouver l'anticlassicisme constitutif de la peinture de Venise, ou bien, au contraire, sert à mieux faire ressortir la dépravation morale dont témoigne l'art du XVIe siècle. Assimiler la peinture

¹⁰⁵⁸. Bardon, 1995, p. 192-193.

vénitienne à la peinture romantique, et plus spécialement les peintres vénitiens aux artistes romantiques, permet d'insister sur la déraison des maîtres de Venise. Montrer les Vénitiens comme les principaux modèles de la peinture décorative contemporaine sous le second Empire, conforte leur statut de peintres de la frivolité. Enfin, leur attribuer la paternité de la peinture de plein air, affermit l'idée qu'ils sont avant tout des peintres réalistes, qui ne font pas intervenir la pensée dans leur création. Il faut attendre l'apparition des idées symbolistes, pour observer une révision profonde de l'appréhension de la peinture vénitienne. Nous développerons cette question un peu plus bas, car elle ne concerne plus uniquement la succession des mouvements artistiques modernes, mais se recoupe avec des questionnements méthodologiques plus vastes.

Concernant les interactions entre le mythe historique et littéraire de Venise, et le mythe de son école de peinture, elles sont particulièrement notables à travers les thèmes communs qui définissent la ville et son art. Si la « légende noire » sur l'histoire politique de Venise, n'est pas sans antécédent dans une France méfiante par rapport à la Sérénissime, dès le XVI^e siècle, elle est très largement fixée par l'*Histoire de la république de Venise* de Pierre Daru (1819), qui nourrit une hostilité certaine envers le régime vénitien déchu, considéré comme aristocratique et autoritaire. Un tel jugement trouve une preuve dans les pratiques de délation, de torture, en usage dans les plus hautes sphères du gouvernement. Le laxisme moral des élites dirigeantes vis-à-vis de la population, dans le but d'accomplir les intrigues politiques en toute impunité, irrigue l'idée d'une société vénitienne débauchée et esclave du pouvoir. Ces caractéristiques sont interprétées comme les témoignages patents d'une décadence politique et morale de Venise, entamée dès le XVI^e siècle. Dans ce cadre, la chute de la République en 1797 s'avère être la fin logique et annoncée d'un État corrompu depuis longtemps. Du côté de la peinture, la licence considérée comme consubstantielle de la pratique artistique coloriste, est perçue comme l'une des causes de la décadence l'art. Ce schéma se trouve aisément soutenu par la représentation de l'histoire de Venise qui vient d'être exposée, qui en constitue un parallèle remarquable.

La Venise fantomatique exaltée par la littérature romantique, loin d'être absente des représentations sur la peinture, n'agit toutefois pas immédiatement sur celles-ci. Les évocations mystérieuses que recherchent les écrivains dans la ville lagunaire, ne sont pas

moins convoitées par les historiens de l'art en voyage. L'abondance du vocabulaire lié à la magie, que Charles Blanc utilise en 1857 dans *De Paris à Venise, notes au crayon*¹⁰⁵⁹, atteste que les représentations romantiques sont très ancrées dans les esprits. L'idée que la peinture vénitienne donne à voir des scènes surnaturelles, se situe ainsi entre l'héritage du « bizzarro » que relevait Vasari chez Tintoret, et les représentations plus récentes mais non moins efficaces d'une ville aux allures fantastiques. Mais il faut réellement attendre les alentours de 1900, pour que la mort de Venise, forgée par Byron, Chateaubriand ou Germaine de Staël, trouve un écho saisissant dans la déliquescence et la mort cultivées par les Décadents. Ce n'est qu'à ce moment que la peinture vénitienne est envisagée comme l'expression plastique d'une pourriture qui parcourt la ville et la sublime. Maurice Barrès donne en ce sens une évocation de Giambattista Tiepolo tout à fait emblématique de l'identification de la peinture à la ville décrépite. Nous avons vu que cet écrivain est suivi dans cette voie par quelques historiens de l'art, qui portent une attention particulière à la peinture vénitienne du XVIIIe siècle.

Le poids du mythe historique et littéraire romantique, qui se complait dans l'image d'une Venise languide, commence toutefois à être contrecarrée dès le milieu du XIXe siècle. L'évolution du mythe historique, vers des représentations plus positives, contribue à infléchir la « légende noire ». Venise, qui montre un désir d'indépendance concret dans la révolte contre les Autrichiens menée par Daniele Manin entre 1847 et 1849, renvoie dès lors l'image d'une cité opprimée mais combattante. Le statut républicain de son antique gouvernement est désormais retenu comme une qualité par un certain nombre d'historiens et historiens de l'art, parmi lesquels figure Charles Yriarte. Pour d'autres, comme Hippolyte Taine, c'est le caractère antireligieux de Venise et son vif patriotisme, qui confèrent à la ville sa liberté et sa modernité. Ces points de vue encouragent une première issue à l'image d'une Venise crépusculaire, et permettent à la peinture de ressortir comme une manifestation ostentatoire de la gloire de la République. L'unification de l'Italie, à laquelle est adjointe Venise en 1866, concourt également à rendre plus vivante l'image de la cité, et par là même de sa peinture. Venise participe désormais de la cohésion nationale italienne, et son art quitte la marginalité qui le caractérisait jusque-là.

¹⁰⁵⁹. Blanc, 1857.

Tout le travail du XIXe siècle consiste à rationaliser les postulats issus des conceptions artistiques anciennes et contemporaines, auxquels s'ajoutent des représentations inhérentes à la mythification de Venise au XIXe siècle. La notion d'école, bien qu'ancienne, se voit systématisée à cette époque. Elle est définie selon des critères géographiques, qui prennent le pas sur le rôle de l'enseignement des grands peintres. Dès lors, la catégorie même d'école de peinture induit des causes artistiques naturelles, que les historiens de l'art ne cesseront de solliciter dans leur démarche scientifique. Le scientisme, qui émerge des théories positivistes, est prépondérant dans la démonstration des historiens de l'art en France dans la seconde moitié du XIXe siècle. Par l'adoption déterminismes culturels, puis naturels, ces savants apportent des preuves supposées irréfutables aux arguments qu'ils avancent. Plus largement, c'est la méthode qui se base sur l'établissement de rapports de cause à effet, qui permet à l'histoire de l'art d'acquiescer une reconnaissance. La démarche scientifique se situe pourtant *a priori* dans un désir de distanciation par rapport à son objet d'étude. En établissant le triple déterminisme de la « race », du « milieu » et du « moment », abondamment réutilisée, Hippolyte Taine souhaite garantir une histoire et une histoire de l'art relativistes. Or, il entérine de cette façon l'importance de principes artistiques déterminés par avance. C'est ainsi que certaines thématiques servant à singulariser l'école vénitienne, peuvent être suivies, depuis Vasari jusqu'à la fin du XIXe siècle. L'exemple de la déraison attribuée aux peintres vénitiens est particulièrement représentatif de ce phénomène. Vasari disserte, dans un passage célèbre de ses *Vies*, sur le « capriccio » et le « bizzarro », qui distinguent la peinture de Tintoret. Par la suite, le caractère jugé bizarre de la peinture vénitienne et celui, considéré comme exalté voire fou, des peintres vénitiens, devient un point d'argumentation privilégié dans la compréhension de l'école, trouvant un surcroît de validité grâce aux travaux scientifiques du XIXe siècle qui étudient très sérieusement la parenté entre génie artistique et folie.

Le modèle scientifique met en jeu des catégories qui sont avant tout des outils de structuration du savoir. L'école de peinture en fait partie. Les déterminismes culturels ou naturels – race, climat, peuple, nation –, remplissent d'abord pour l'histoire de l'art vénitien un rôle scientifique, qui garantit la puissance de l'idéal classique. Mais les arguments scientifiques sont par la suite investis d'une signification qui dépasse le strict domaine de la discipline. Venise, autrefois république indépendante, devient un des enjeux de l'unification de l'Italie. L'identité vénitienne s'inscrit alors dans l'identité italienne en cours de formation, mais elle se situe plus largement dans une identité latine. La revendication de cette dernière, acquiert une importance notable dans la représentation d'une Europe divisée entre Nord et

Sud. En France, la question latine est brandie face à l'ennemi germanique de la guerre de 1870. Ce sentiment identitaire français rejoint alors celui des Italiens qui, au cours du Risorgimento, ont dû affronter le pouvoir de l'Autriche-Hongrie qui gouvernait un grand nombre d'États italiens. La Première Guerre Mondiale mènera encore l'Italie à affronter l'empire austro-hongrois, attisant un nationalisme où Venise joue un rôle symboliquement fort, défendu par des personnalités politiques et intellectuelles importantes, comme l'écrivain Gabriele D'Annunzio. La « vénétianité », intégrée dans une vue d'ensemble des questions identitaires qui parcourent la France et l'Italie dans la seconde moitié du XIXe siècle, permet ainsi de mieux comprendre certaines évolutions du discours. Il convient de bien saisir le tournant que prend une histoire de l'art vénitien qui, à partir des mêmes outils méthodologiques, évolue depuis des enjeux scientifiques vers des enjeux politiques. C'est ainsi que des textes sans rapports apparents – tels ceux de l'homme politique vénitien, patriote et conservateur Pompeo Molmenti et ceux de l'écrivain et politicien Adrien Mithouard dont le nationalisme français tend vers le celtisme – se rejoignent, dans la mesure où ils utilisent Venise dans le but d'instruire leur réflexion sur l'identité italienne ou française.

Toutefois, la récupération politique des méthodes de l'histoire de l'art naissante, ne doit pas occulter les évolutions épistémologiques qui peuvent traverser par ailleurs la discipline. Il importe en ce sens de relever que certains auteurs parviennent à envisager l'école vénitienne de façon novatrice au début du XXe siècle, spécialement par une considération de sa valeur purement plastique. Nous percevons néanmoins ce type d'interprétation comme davantage issu des théories du symbolisme pictural, que d'une révision profonde des méthodes de l'histoire de l'art en France. La tendance qui consiste à regarder la peinture vénitienne comme signifiante dans sa forme même est notable, mais nous semble trop ténue pour être perçue comme un pôle formaliste dans l'étude de l'école vénitienne. Le fait que les articles d'Émile Bernard sur Tintoret parus dans *L'Occident* en 1904¹⁰⁶⁰, constituent l'exemple le plus notoire d'une étude des formes plastiques vénitiennes, nous paraît tout à fait significatif à cet égard. En effet, Bernard lui-même est avant tout un peintre, et fut le compagnon de Gauguin en Bretagne, juste avant qu'Albert Aurier définisse « Le Symbolisme en peinture » à partir de la *Vision après le sermon* de Gauguin en 1891¹⁰⁶¹. Le modèle symboliste succède aux modèles

¹⁰⁶⁰. Bernard, 1904 a et 1904 b.

¹⁰⁶¹. Aurier, 1891.

précédents – le Romantisme, le Réalisme ou l’Impressionnisme – dans la définition de la peinture vénitienne. Mais au lieu de projeter directement ses idéaux sur l’art vénitien, il offre la possibilité d’interpréter celui-ci selon de nouvelles modalités, qui s’affranchissent de l’idéal classique. Ce phénomène, correspond à ce qu’Hans Belting définit dans *L’histoire de l’art est-elle finie ?*, comme une modification de l’objet de l’histoire de l’art qui s’accomplit à la fin du XIXe siècle. De « l’art » en général, cet objet devient « l’œuvre d’art » :

*Lorsqu’une esthétique absolue ne fut plus défendable, son sujet, le beau idéal, fut relayé par l’œuvre d’art individuelle qui devint objet de questionnement scientifique. La fin du concept philosophique « d’art » en tant que tel marque le début du concept herméneutique « d’œuvre ». L’objectif de la connaissance est moins la défense d’un idéal artistique que l’interprétation comme méthode.*¹⁰⁶²

Par l’examen du discours tenu sur la peinture vénitienne, en France, au XIXe siècle, nous avons souhaité saisir la façon dont des représentations traditionnelle et contemporaines, nourrissent un discours savant censé être objectif. Il ne s’agit cependant pas de faire le procès systématique des procédés en jeu dans l’histoire de l’art. Il importe bien plus, selon nous, d’en prendre conscience afin de s’en distancier, mais aussi d’en assumer la fonction irréductible, induite par un recul qui ne peut jamais être complètement accompli vis à vis d’un objet d’étude.

Plusieurs pistes de recherche nous paraissent particulièrement intéressantes à explorer dans la continuité de cette étude. L’examen du discours, qui se situe au niveau de l’écriture d’un savoir, mériterait d’être mis en lien avec les mécanismes de diffusion des écrits. Aborder la question du regard sur la peinture vénitienne sous un angle plus sociologique – tel que Jean-Paul Bouillon l’appelait de ses vœux, comme nous l’avons mentionné en introduction¹⁰⁶³ – servirait une meilleure compréhension des nuances de l’histoire du goût. Il serait intéressant de comprendre quelle part la notion d’école vénitienne a pu prendre dans les choix esthétiques des amateurs, peintres et collectionneurs, et dans quelle mesure la théorisation de cet ensemble artistique a été transmise auprès d’un public plus ou moins spécialisé. Plus spécialement, l’évaluation de la peinture vénitienne pour ses qualités avant tout plastiques au

¹⁰⁶². Belting, 1983 (1989), p. 32.

¹⁰⁶³. Bouillon, 1980, p. 896.

début du XXe siècle, a-t-elle pu marquer des peintres en quête de nouvelles possibilités formelles au même moment ?

Nous avons signalé à plusieurs reprises, comme résonances du discours sur la peinture, des œuvres d'art du XIXe siècle, qui mettent en scène la vie des peintres vénitiens. Une enquête du côté des images représentant ces artistes, enrichirait la présente recherche, tout en contribuant à réfléchir sur les modes de transmission des représentations savantes sur l'art. Car dans ce cadre, l'étude de la peinture gagnerait, d'après nous, à être complétée par une investigation menée du côté d'une imagerie populaire abondamment diffusée par la presse, dans des journaux tels que le *Magasin pittoresque* ou *L'Illustration*.

Notre travail pourrait encore être enrichi par une confrontation avec les représentations de la peinture vénitienne, telles qu'elles se développent dans d'autres pays. Le scientisme typique de la France coexiste avec la tradition germanique plus formaliste et avec l'attributionnisme pratiqué en Grande-Bretagne et en Italie. Il conviendrait de prendre la mesure de ces écarts de méthodes en les envisageant chacune en propre, avant de les mettre en regard. On sait le culte que Ruskin voue à Venise, qu'il fait connaître dans *The Stones of Venice* paru en 1853. La monographie sur *Titian, his life and times*, de l'Anglais Joseph Archer Crowe et de l'Italien Giovanni Battista Cavalcaselle, parue en 1877, connaît un retentissement dans l'Europe entière. Américain installé à Florence, Bernhard Berenson est, dès la fin du XIXe siècle, un des principaux connaisseurs de la peinture italienne. Il publie en 1894, *Venetian painters of the Renaissance*. Ces ouvrages sont très importants dans la reconnaissance d'un savoir sur l'art à l'échelle européenne, voire mondiale¹⁰⁶⁴.

Le sujet de la peinture vénitienne du XIXe siècle, aurait aussi besoin d'être abordé. Si l'école vénitienne est rarement envisagée au-delà du XVIIIe siècle, la position de Pompeo Molmenti, qui défend sans relâche l'identité vénitienne et italienne, a mis en évidence la façon dont l'identité artistique des peintres vénitiens contemporains peut être envisagée comme la continuité de celle des maîtres du passé. La thèse de Marion Lagrange sur *Les peintres italiens à Paris dans la seconde moitié du XIXe siècle (1855-1909). L'affirmation d'une identité picturale*, a montré en quoi l'italianité se construit notamment à travers la

¹⁰⁶⁴. L'ouvrage de Ruskin est traduit en français en 1906, celui de Berenson en 1926.

création artistique¹⁰⁶⁵. L'étude des artistes vénitiens contemporains nous paraît pertinente à approfondir, afin d'éclairer plus avant la fonction remplie par Venise au sein du processus d'élaboration du nationalisme italien.

La date à laquelle nous avons arrêté notre étude, suscite des interrogations nouvelles par rapport à celles qu'offrait le XIXe siècle. La peinture vénitienne n'est plus uniquement perçue comme le lieu d'une rupture face à la tradition. Elle représente dès lors un référent qui permet de s'inscrire dans l'héritage d'une identité essentielle et immémoriale, qu'elle soit classique et latine pour Pompeo Molmenti et Maurice Hamel, ou bien chrétienne et occidentale pour Adrien Mithouard. Par ailleurs, alors que les historiens de l'art trouvaient jusque-là dans les formes artistiques modernes (Romantisme, Impressionnisme...) un lieu d'identification de la peinture vénitienne, la question se pose désormais de la pérennité de ce modèle de pensée, alors même que l'art de Venise intègre une forme de tradition (latine, italienne, classique ou chrétienne) et que les avant-gardes atteignent les audaces de l'abstraction.

¹⁰⁶⁵. Lagrange, 2004, p. 18-36.

Sources

Fonds documentaires consultés :

Fonds du Musée d'Orsay, sections peinture et architecture

Revue dépouillée :

L'Art : 1875-1907

Gazette des Beaux-Arts : 1859-1914

L'Occident : 1901-1914

Magasin Pittoresque : 1833-1872 (Nous faisons figurer dans les sources les gravures signalées dans les tables du Magasin Pittoresque reproduisant des œuvres d'art vénitiennes, même lorsque celles-ci figurent en dehors de tout article rédigé.)

Mercur de France : 1890-1915

Le Temps : 1861-1900

Ressources documentaires électroniques :

Gallica

Google books

Anonyme :

1648-1681 [2006] : *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1681*, t. 1 vol. 1, *Les conférences au temps d'Henry Testelin*, édition critique intégrale sous la direction de Lichtenstein (Jacqueline) et Michel (Christian), texte établi par Gady (Bénédicte), Blanc (Jan), Castex (Jean-Gérald), Castor A. (Markus), Haouadeg (Karim), Préface de Cousseau (Henry-Claude), Présentation de Gaehtgens (Thomas W.), Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, s.d. [2006].

1834 : « Mahomet II. Son portrait. – Ses goûts. – Son caractère. – Prise de Constantinople. – Lutte contre Scander-Berg. – Lettre de Mahomet II à Scander-Berg. – Nombreuses victoires du sultan. – Sa mort », *Magasin pittoresque*, t. 2, 1834, p.289-291.

1837 : « Giorgion. École de peinture qu'il fonda », *Magasin pittoresque*, t. 5, 1837, p. 366.

1838 : « Gentile et Giovanni Bellini », *Magasin pittoresque*, t. 6, 1838, p. 233-235.

1840 : *Nouveau guide du voyageur en Italie*. 5^{ème} édition, Paris, Maison, 1840.

1841 : « Titien. Prix auquel on a vendu son tableau de la Fille d'Hérode », *Magasin pittoresque*, t. 9, 1841, p. 111.

- 1844** : « *Le Martyre de saint Pierre par le Titien* » (gravure), *Magasin pittoresque*, t. 12, 1844, p. 345-346.
- 1847** : « La cassette, par le Titien », *Magasin pittoresque*, t. 15, 1847, p. 9-10.
- 1848** : « Femmes peintres », *Magasin pittoresque*, t. 16, 1848, p. 393-394.
- 1853** : « Musée du Louvre. – Peinture. *Ecce homo*, tableau attribué au Titien » (gravure), *Magasin pittoresque*, t. 21, 1853, p. 73-74.
- 1859 a** : « *Jupiter foudroyant les vices*, de Paul Véronèse, au Salon Carré », *Gazette des Beaux-Arts*, 1859 (1), p. 256.
- 1859 b** : « *La Vierge l'Enfant Jésus, SS. Étienne, Ambroise et Maurice* [du Titien], Gravé par Pascal », *Gazette des Beaux-Arts*, 1859 (2), p. 253-254.
- 1859 c** : « Vierge à l'Enfant entre SS. Pierre et Sebastien, par Giovanni Bellini, acquise par le Louvre. », *Gazette des Beaux-Arts*, 1859 (4), p. 318-319.
- 1864** : *Catalogue des objets d'art exposés au public dans la Royale Académie des beaux-arts à Venise*, Venise, Imprimerie Naratovich, 1864.
- 1865** : « Antonello da Messine », *Le Temps*, 9 avril 1865, p. 1.
- 1866** : « Jacopo, Gentile et Giovanni Bellini, documents inédits trouvés par M. de Mas-Latrie et annotés par M. E. Galichon », *Gazette des Beaux-Arts*, 1866 (1), p. 281-288.
- 1867** : « Titien », *Le Temps*, 22 août 1867, p. 2 – 27 août, p. 2.
- 1868** : « La fuite en Égypte » (gravure de l'eau forte de Tiepolo), *Magasin pittoresque*, t. 36, 1868, p. 308-309.
- 1870** : « Giorgione, S. del Piombo, Pordenone, Tintoret », *Le Temps*, 13 février 1870, p. 2.
- 1872** : « L'Anneau de saint Marc. Tradition vénitienne » (gravure de l'Anneau de saint Marc de Pâris Bordone), *Magasin pittoresque*, t. 40, 1872, p. 209-210.
- 1873 a** : Notice du Salon de 1873, n°1926, copies d'après les fresques du palais Labia par Nicolas Escalier.
- 1873 b** : « Tiepolo », *Le Temps*, 8 mai 1873, p. 3.
- 1874 a** : « Antonello de Messine », *Le Temps*, 3 février 1874, p. 2.
- 1874 b** : « Véronèse », *Le Temps*, 6 septembre 1874, p. 2.
- 1875 a** : « Giovanni Battista Tiepolo » (Premier article), *Le Temps*, 10 mars 1875, p. 2.
- 1875 b** : « Giovanni Battista Tiepolo » (Deuxième article), *Le Temps*, 13 mars 1875, p. 1.
- 1881 a** : « Antonio Le Canaletto », *Le Temps*, 25 avril 1881, p. 2.
- 1881 b** : *Catalogue illustré du Salon*, Paris, Librairie de l'art, 1881.
- 1885 a** : « Rosalba Carriera », *Le Temps*, 1^{er} avril 1885, p. 2.
- 1885 b** : « Les femmes artistes », *Le Temps*, 5 octobre 1885, p. 3.
- 1886 a** : « Francesco Guardi », *Le Temps*, 30 mai 1886, p. 3.

1886 b : « Francesco Guardi », *Le Temps*, 31 mai 1886, p. 2.

1887 a : « Lettres de Sebastiano del Piombo à Michel-Ange, publiées par Gaetano Milanesi » (Premier article), *L'Art*, t. 43, 1887, p.139-142.

1887 b : « Lettres de Sebastiano del Piombo à Michel-Ange, publiées par Gaetano Milanesi » (Second article), *L'Art*, t. 43, 1887, p.152-153.

1887 c : « Rosalba Carriera », *Le Temps*, 14 avril 1887, p. 3.

1889 : « Salon de 1884 », dans *Exposition Universelle des Beaux-Arts. Dix années de peinture et de sculpture. 1879-1888*. Paris, Librairie des bibliophiles, 1889, p. 70.

1896 : « Thèse sur l'Arétin, présentée en Sorbonne par Pierre Gauthiez », *Le Temps*, 24 janvier 1896, p. 2.

1899 : *Société des Artistes Français, Salon de 1899. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés à la galerie des machines le 1^{er} mai 1899*, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1899.

« Galeries royales de Venise », (Premier article), *L'Art*, t. 59, 1894-1900, p. 779.

« Galeries royales de Venise », (Second article), *L'Art*, t. 59, 1894-1900, p. 954.

A.M. :

1897 : A. M., compte rendu de « *La peinture en Europe: Venise*, par Georges Lafenestre et E. Richtenberg », *Gazette des Beaux-Arts*, 1897 (1), p. 85-87.

A.R. :

1895 : A. R., « La Madone de Castelfranco [par Giorgione] », *Gazette des Beaux-Arts*, 1895 (2), p. 433-435.

1896 : A.R., « La nouvelle critique d'art à propos d'un livre récent (*Giorgione*, par A. Conti) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1896 (2), p. 262-264.

1897 : A. R., compte rendu de « *L'œuvre de Jacopo de Barbari*, par P. Kristeller », *Gazette des Beaux-Arts*, 1897 (2), p. 176.

1900 : A. R., compte rendu de « *Les premiers Vénitiens* par P. Flat », *Gazette des Beaux-Arts*, 1900 (1), p. 351-352.

ACADÉMIE FRANÇAISE :

1798 : ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*. 5e éd. rev. corr. et augm. par l'Académie elle-même, Paris, J. J. Smits et Cie Imp.-Lib., an VII (1798).

1835 : ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*. 6e éd. Paris, Institut de France, Firmin Didot, 1835.

Alexandre :

s.d. [1897] : Alexandre (Arsène), *Histoire populaire de la peinture. Écoles italiennes*, Paris, H. Laurens, s.d. [1897].

Armingaud :

1868 : Armingaud (Jean-Jacques-Marc), *Venise et le Bas-Empire. Histoire des relations de Venise avec l'empire d'Orient depuis la fondation de la République jusqu'à la prise de Constantinople au XIIIe siècle*, Paris, Imprimerie impériale, 1868.

Artaud de Montor :

1808 : Artaud de Montor (Alexis-François), *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël, par un membre de l'Académie de Cortone (Artaud de Montor). Ouvrage servant de catalogue raisonné à une collection de tableaux des douzième, treizième, quatorzième et quinzième siècles*. Paris, P. Mongie aîné, 1808.

Audin :

1833-1834 : Audin (Jean-Marie-Vincent), *Guide du voyageur en Italie...*, 6^{ème} édition, Paris, Audin, 1833-1834.

Aurier :

1891 : Aurier (Georges-Albert), « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercure de France* n°15, 1891, p. 155-165.

1892 : Aurier (Georges-Albert), « Préface pour un livre de critique d'art », *Mercure de France* n° 36, 1892, p. 309-332.

Bac :

1909 : Bac (Ferdinand), *Le mystère vénitien. Vérone. Venise. Padoue*. Paris, E. Fasquelle, 1909.

Baedeker :

1860 : Baedeker (Carl), *L'Allemagne et quelques parties des pays limitrophes jusqu'à Strasbourg, Metz, Luxembourg, Copenhague, Cracovie, Bude-Pesth, Venise, Milan, etc., manuel du voyageur par K. Baedeker*, Coblenz, K. Baedeker, 1860.

1863 : Baedeker (Carl), *L'Italie septentrionale jusqu'à Nice, Gênes et Bologne...*, 2^{ème} éd, revue et augmentée, Coblenz, K. Baedeker, 1863.

1886 : Baedeker (Carl), *Italie, manuel du voyageur. Première partie : Italie septentrionale*, 12^{ème} édition, Leipzig, K. Baedeker, Paris, P. Ollendorff, 1889

Barbier :

1861 : Barbier (Mme C.), *La reine des mers, Venise, ses doges, ses princes*, Rouen, Mégard, 1861.

Barrès :

1889 (1994) : Barrès (Maurice), *Un homme libre*, p. 88-185, in *Romans et voyages*, édition établie par Rambaud (Vital), préface de Roussel (Éric), Paris, Robert Laffont (coll. « Bouquins »), 1994, 2 tomes, t. 1. (Première édition : 1889).

1903 (1994) : Barrès (Maurice), *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*, p. 11-114, in *Romans et voyages*, édition établie par Rambaud (Vital), préface de Roussel (Éric), Paris, Robert Laffont (coll. « Bouquins »), 1994, 2 tomes, t. 2. (Première édition : 1903).

Baschet :

1857 : Baschet (Armand), *Souvenirs d'une mission. Les archives de la Sérénissime République de Venise*, Paris, Amyot / Venise, Münster, 1857.

1859 a : Baschet (Armand), « Chronique vénitienne du passé I : Documents relatifs à Titien et à Véronèse, tirés des papiers du Conseil des Dix », *Gazette des Beaux-Arts*, 1859 (1), p. 76-80.

1859 b : Baschet (Armand), « Chronique vénitienne du passé II : Les femmes blondes selon Titien et Véronèse », *Gazette des Beaux-Arts*, 1859 (1), p. 232-239.

1860 a : Baschet (Armand), « Le musée Correr. » (Premier article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1860 (3), p. 278-284.

1860 b : Baschet (Armand), « Le musée Correr. » (Deuxième article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1860 (3), p. 359-373.

1861 : Baschet (Armand), « Le musée Correr. » (Troisième article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1861 (2), p. 348-362.

1865 : Baschet (Armand), Feuillet de Conches (Félix Sébastien), *Les femmes blondes selon les peintres de l'école de Venise, par deux vénitiens*, Paris, Aubry, 1865.

1867 : Baschet (Armand), « Paul Véronèse appelé au tribunal du Saint-Office de Venise (1573) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1867 (2), p. 378-282.

1868 : Baschet (Armand), « De l'hommage d'un tableau de Paul Véronèse que fit à Louis XIV la République de Venise », *Gazette des Beaux-Arts*, 1868 (1), p. 280-294.

1870 : Baschet (Armand), *Les archives de Venise, histoire de la chancellerie secrète*, Paris, Plon, 1870.

Berenson :

1897 : Berenson (Bernhard), « De quelques copies d'après des originaux perdus de Giorgione », *Gazette des Beaux-Arts*, 1897 (2), p. 265-282.

1899 : Berenson (Bernhard), « Un tableau de Jacopo de Barbarj au musée de Vienne », *Gazette des Beaux-Arts*, 1899 (1), p. 237-39.

1913 a : Berenson (Bernhard), « Une 'Madone' d'Antonello de Messine », *Gazette des Beaux-Arts*, 1913 (1), p. 189-203.

1913 b : Berenson (Bernhard), « Les quatre triptyques bellinesques de l'église de la Carità à Venise », *Gazette des Beaux-Arts*, 1913 (2), p. 191-202

Berger :

1879 : Berger (Georges), « Les dessins de maîtres anciens exposés à l'Ecole des Beaux-Arts (mai-juin 1879) Les écoles étrangères », *L'Art*, t. 19, 1879, p. 36-40.

Bernard :

1904 a : Bernard (Émile), « Jacopo Robusti dit le Tintoret » (Premier article), *L'Occident*, t. 5, Janvier-Juin 1904, p. 133-139.

1904 b : Bernard (Émile), « Jacopo Robusti dit le Tintoret » (Second article), *L'Occident*, t. 5, Janvier-Juin 1904, p. 179-188.

Blanc :

1854 : Blanc (Charles), *Les peintres des fêtes galantes. Watteau – Lancret – Pater – Boucher*, Paris, Renouard, 1854.

1857 : Blanc (Charles), *De Paris à Venise, notes au crayon*. Paris, Hachette, 1857.

1860 : Blanc (Charles), « Une Sainte Famille par Sebastiano del Piombo », *Gazette des Beaux-Arts*, 1860 (2), p.174-176.

1861 : Blanc (Charles) (dir.), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École hollandaise*, Paris, Vve J. Renouard, 1861.

1862 : Blanc (Charles), compte rendu de « *De l'art chrétien*, par Alexis-François Rio », *Gazette des Beaux-Arts*, 1862 (1), p. 90-93.

1864 : Blanc (Charles) (dir.), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École flamande*, Paris, Vve J. Renouart, 1864.

1868 : Blanc (Charles), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne*. Paris, J. Renouard, 1868.

1875 : Blanc (Charles) (dir.), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École allemande*, Paris, J. Renouard, 1875.

1878 a : Blanc (Charles), « Les fresques de Véronèse au château de Masère (sic), près Trévis » (Premier article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1878 (1), p. 385-400.

1878 b : Blanc (Charles), « Les fresques de Véronèse au château de Masère (sic), près Trévis » (Second article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1878 (2), p. 126-142.

1889 : Blanc (Charles), *Histoire de la Renaissance artistique en Italie*, Paris, Firmin Didot, 1889, 2 tomes. (Publication posthume).

Bonnal :

1885 : Bonnal (Edmond), *La chute d'une république. Venise. D'après les archives secrètes de la république*, Paris, Firmin-Didot, 1885.

Bonnefons :

1908 : Bonnefons (André), *Un état neutre sous la révolution. La chute de la république de Venise*, Paris, Perrin et Cie, 1908.

Bonstetten :

1824 : Bonstetten (Charles Victor de), *L'Homme du Midi et l'Homme du Nord, ou l'influence du climat*, Genève, J. J. Paschoud, 1824.

Bouchot :

1894-1900 : Bouchot (Henri), « Giulio Campagnola (graveur vénitien 1480 ? – après 1513) », *L'Art*, t. 59, 1894-1900, p. 681-683.

Boullier :

1870 : Boullier (Auguste), *L'art vénitien : architecture, sculpture, peinture*, Paris, E. Dentu, 1870.

Boulmier, Lévi Alvarès :

1853 : Boulmier (Joseph), Lévi Alvarès (David), *Notice sur le Salon carré du Louvre*, Paris, 1853.

Bournet :

1882 : Bournet (Albert), *Venise. Notes prises dans la bibliothèque d'un vieux vénitien. Voyageurs illustres à Venise. Venise aux seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. La peinture vénitienne*, Paris, Plon, 1882.

Breton :

1867 : Breton (Ernest), *Notice sur la vie et les ouvrages de Paul Véronèse*, Saint-Germain, Toinon, 1867.

Buisseret :

1875 : Buisseret (Augustin de), « Pâris Bordone », *L'Art*, t. 3, 1875, p. 308-309.

Buisson :

1895 a : Buisson (Jules), « Jean-Baptiste Tiepolo et Dominique Tiepolo » (Premier article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1895 (2), p. 177-184.

1895 b : Buisson (Jules), « Jean-Baptiste Tiepolo et Dominique Tiepolo » (Second article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1895 (2), p. 293-304.

Bürger :

1860 a : Bürger (W.) (pseud.) [Thoré], « Exposition de tableaux de l'école française ancienne, tirés de collections d'amateurs » (Premier article), *Gazette des Beaux-Arts* 1860 (3), p. 257-277.

1860 b : Bürger (W.) (pseud.) [Thoré], « Exposition de tableaux de l'école française ancienne, tirés de collections d'amateurs » (Second article) *Gazette des Beaux-Arts* 1860 (3), p. 333-358.

1860 c : Bürger (W.) (pseud.) [Thoré], Waagen (Dr.) (directeur du Musée de Berlin), *Galerie Suermpondt à Aix-la-Chapelle*, Bruxelles, Ostende, F. Claassen et Cie, 1860.

1862 : Bürger (W.) (pseud.) [Thoré], *Musée d'Anvers*, Bruxelles, Leipzig, Gand, C. Muquardt, Paris, Renouard, 1862.

Byron :

1812 (1964) : Byron (George Gordon Noel, Lord), *Le chevalier Harold (Childe Harold)*, traduit de l'anglais par Martin (Roger), Paris, Aubier, éditions Mouton (collection bilingue des classiques étrangers), 1964. (Première édition : 1812).

Campori :

1865 : Campori (Giuseppe), « Sébastien del Piombo et Ferrante de Gonzague », *Gazette des Beaux-Arts*, 1865 (1), p. 336-342.

1867 : Campori (Giuseppe), « Le Pordenone à Ferrare », *Gazette des Beaux-Arts*, 1867 (2), p. 459-469.

Caro-Delvaille :

1913 : Caro-Delvaille (Henry), *Titien*, Paris, Alcan (coll. « Art et esthétique »), 1913.

Caraffe, Jal, Lavallée :

1804-1828 : Caraffe (A. C.), Jal (Alfred), Lavallée (Joseph), *Galerie du Musée Napoléon publiée par Filhol, graveur, et rédigée par Lavallée (Joseph) secrétaire perpétuel de la société polytechnique, des académies de Dijon et de Nancy, de la société royale des sciences de Gothingue, etc. dédiée à S.M. l'Empereur Napoléon*, Paris, Filhol, 1804-1828. 10 tomes. (720 planches, dont 189 d'après des peintures italiennes, dont 32 d'après des œuvres de l'école vénitienne).

Carriera, Sensier :

1865 : Carriera (Rosalba), Sensier (Alfred), *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721. Publié en italien par Vianelli. Traduit, annoté et augmenté d'une biographie et de documents inédits sur les artistes et les amateurs du temps*, Paris, J. Techener, 1865.

Chateaubriand :

1848-1850 (1989-1998) : Chateaubriand (François-René de), *Mémoires d'outre-tombe*, éd. critique établie, présentée et annotée par Berchet (Jean-Claude), Paris, Bordas (coll « Classiques Garnier »), 1989-1998, 4 tomes.

Chennevières :

1896 : Chennevières (Henry de), « Les Tiepolo de l'hôtel Édouard André: *Henri III chez Federico Contarini* », *Gazette des Beaux-Arts*, 1896 (1), p. 121-130.

1898 : Chennevières (Henry de), *Les Tiepolo*. Paris, Librairie de l'art (coll. « Les artistes célèbres »), 1898.

Chesneau :

1868 : Chesneau (Ernest), *Les nations rivales dans l'art, Angleterre, Belgique, Hollande, Bavière, Prusse, États du Nord, Danemark, Suède et Norvège, Russie, Autriche, Suisse, Espagne, Portugal, Italie, États-Unis d'Amérique, France. L'art japonais. De l'influence des expositions internationales sur l'avenir de l'art.* Paris, Didier, 1868.

1878 : Chesneau (Ernest), « Exposition universelle : Le Japon à Paris » (Deuxième et dernier article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1878 (2), p. 841-856.

Claretie :

1876 : Claretie (Jules), *L'art et les artistes français contemporains. Avec un avant-propos sur les salon de 1876 et un index alphabétique*, Paris, Charpentier et Cie, 1876.

Coindet :

1849 : Coindet (John), *Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts.* Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.

Comyns :

1879 : Comyns Carr (Joseph William), « Notre bibliothèque. *Titian : his life and time with some account of his family from new and unpublished records*, by J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle. 2 tomes, London, John Murray », *L'Art*, t. 18, 1879, p. 94-95.

Conti :

1895 : Conti (Ange), *Catalogue des Galeries royales de Venise*, Venise, Typ. De « L'Ancre » L. Merlo, 1895.

Courajod :

1899-1903 : Courajod (Louis), *Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)*, Paris, A. Picard et fils, 1899-1903. 3 tomes.

Croze Magnan, Émeric-David, Visconti :

1803-1809 : Croze Magnan (Simon Celestin), Émeric-David (Toussaint Bernard), Visconti (Ennio Quirino), *Le Musée français ou Recueil complet des Tableaux, Statues et Bas-reliefs, qui composent la collection nationale, avec l'explication des Sujets, et des Discours historiques sur la Peinture, la Sculpture et la Gravure.* Paris, Robillard-Péronville et Laurent, de l'imprimerie de L. E. Herhan, XI-1803-1809, 4 tomes. Les tomes 1 et 2 sont de Croze

Magnan, les tomes 3 et 4 sont d'Emeric-David et Visconti. (343 planches dont 6 d'après les tableaux de l'école vénitienne).

D'Annunzio :

1900 : D'Annunzio (Gabriele), *Le Feu*, trad. de l'italien [*Il Fuoco*] par Hérelle (G.), Paris, Calmann-Levy (coll. « Les Romains de la Grenade »), [1901]. (Première édition en italien : 1900).

Daru :

1819 (2004) : Daru (Pierre), *Histoire de la République de Venise*, éd. établie par Fontana (Alessandro) et Tabet (Xavier), introductions de Fontana (Alessandro) et Tabet (Xavier), Paris, Robert Laffont (coll. « Bouquins »), 2004, 2 tomes, I. Des origines à la Bataille de Lépante, II. Après la bataille de Lépante jusqu'à la chute de la République (1797). (Première édition : Paris, F. Didot, 1819. 7 tomes).

Davésiès de Pontès :

1867 : Davésiès de Pontès (Lucien), *Études sur la peinture vénitienne, suivies de notices sur les femmes artistes et sur les universités de l'Allemagne et les étudiants allemands*, Paris, M. Levy, 1867.

1871 : Davésiès de Pontès (Lucien), *Études artistiques pendant un voyage en Italie: [1853-1855]; suivies d'une notice biographique sur Manin*, Paris, Amyot, 1871.

Dayot :

1912-1913 : Dayot, (Armand) (dir.), *Histoire générale de la peinture*, Paris, L'Art et les Artistes, 1912-1913. Le chapitre consacré à Venise est rédigé par Camille Mauclair.

Descamps :

1877 : Descamps (Jules), « Venise par Charles Yriarte », *L'Art*, t. 9, 1877, p. 136-143.

Diderot, D'Alembert :

1751-1765 : Diderot (Denis), D'Alembert (Jean Le Rond, dit), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris/Neuchâtel, Briasson/Le Breton/S. Faulche, 1751-1765.

Diehl :

1910 : Diehl (Charles), *Manuel d'art byzantin*, Paris, A. Picard et fils, 1910.

1914 : Diehl (Charles), *Venise, conférence donnée le 31 janvier 1914*, n.p., n. d.

1915 : Diehl (Charles), *Une république patricienne, Venise*. Paris, Flammarion, 1915.

Dufay :

1887 : Dufay (Charles), *Un érudit du XIXe siècle : Armand Baschet et son œuvre*. Paris, Rouquette libraire éditeur, 1887.

Du Pays :

1855 : Du Pays (Augustin Joseph), *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile*, Paris, Hachette, 1859. (Première édition : Paris, L. Maisson, 1855).

Dubos :

s.d. (1719) : Dubos (Jean-Baptiste, abbé), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Nouvelle édition, Dresde, G. C. Walter, s.d., 2 tomes. (Première édition : 1719).

Duc de Rivoli :

1885 a : Duc de Rivoli, « A propos d'un livre à figures vénitien de la fin du XVe siècle » (Premier article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1885 (2), p. 273-286.

1885 b : Duc de Rivoli, « A propos d'un livre à figures vénitien de la fin du XVe siècle » (Second article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1885 (2), p. 374-389.

1889 : Duc de Rivoli, « Notes complémentaires sur quelques livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, 1889 (1), p. 281-291.

Emeric-David :

1812 : Émeric-David (Toussaint-Bernard.), *Discours historiques sur la peinture moderne. Premier discours, renfermant l'histoire abrégée de cet art, depuis Constantin jusqu'au commencement du treizième siècle*, Paris, imprimerie J. B. Sajou, 1812.

Emskerque :

1802-1806 : Emskerque (François-Emmanuel de, vicomte de Toulangeon), *Manuel du Muséum français, avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au*

trait par une gravure à l'eau-forte, tous classés par école et par œuvre de grands artistes, Paris, Treuttel et Würtz, 1802-1808. 10 livraisons en 10 tomes. 8^{ème} livraison : *École vénitienne. Œuvre du Titien*, 1805 ; 9^{ème} livraison : *École italienne. Œuvre de Paul Véronèse*, 1806.

Enlart :

1903 : Enlart (M. C.), « Eugène Müntz. Notice biographique », p. 231-236, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. 23, 1903.

Ephrussi :

1876 a : Ephrussi (Charles), « Jacopo de Barbarj: notes et documents nouveaux », *Gazette des Beaux-Arts*, 1876 (1), p.363-382.

1876 b : Ephrussi (Charles), *Notes biographiques sur Jacopo de Barbarj dit le Maître au Caducée*, Paris, Impr. D. Jouaust, 1876.

1877 : Ephrussi (Charles), *Le tableau d'autel de Heller, Jacopo de Barbarj, et le professeur Thausing*, Paris, imp. J. Claye, 1877.

1890 : Ephrussi (Charles), Rivoli (Duc de), « Notes sur les xylographes vénitiens du XVe et du XVIe siècles », *Gazette des Beaux-Arts*, 1890 (1), p. 494-503.

1894 : Ephrussi (Charles), compte rendu de « *Les missels imprimés à Venise de 1481 à 1600* par le duc de Rivoli », *Gazette des Beaux-Arts*, 1894 (1), p. 522-526.

Erlande :

1911 a : Erlande (Albert), « Il Giorgione » (Premier article), *Mercure de France* n°90, 1911, p. 103-134.

1911 b : Erlande (Albert), « Il Giorgione » (Deuxième article), *Mercure de France* n°90, 1911, p. 330-365.

1911 c : Erlande (Albert), « Il Giorgione » (Troisième article), *Mercure de France* n°90, 1911, p. 553-588.

Félibien :

1706 : Félibien (André), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Amsterdam, E. Roger, 1706, 7 tomes.

Fischel :

1911 : Fischel (Oskar), *Titien, l'œuvre du maître*, Paris, Hachette (coll. « Les classiques de l'art »), 1911.

Flat :

1899 : Flat (Paul), *Les premiers Vénitiens*, préface de Barrès (Maurice), Paris, H. Laurens, 1899.

Forbin :

1825 : Forbin (Comte de), Dejuine, *Un mois à Venise*, Paris, Engelmann, 1825.

Fortoul :

1854 : Fortoul (Hippolyte), *Études d'archéologie et d'histoire*, Paris, Firmin Didot, 1854, 2 tomes.

Frizzoni :

1881 : Frizzoni (Gustave), « Exposition de dessins de maîtres anciens au Palais Poldi Pezzoli, A Milan pendant le printemps et l'été de 1881 », *L'Art*, t. 26, 1881, p. 35-42.

1883 : Frizzoni (Gustave), « Le musée Correr à Venise », *Gazette des Beaux-Arts*, 1883 (1), p. 358-365.

Fromentin :

1876 (1877) : Fromentin (Eugène), *Les maîtres d'autrefois. Belgique – Hollande*, 3^{ème} édition, Paris, E. Plon, 1877. (Première édition : 1876).

Furetière :

1690 : Furetière (Antoine), *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences & des arts*, La Haye/Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, 3 tomes.

G. B. :

1889 : G. B., *Catalogue de la galerie royale de Venise*, Venise, Imprimerie de l'Ancre, L. Merlo 1889.

Galibert :

1847 (1854) : Galibert (Léon), *Histoire de la République de Venise*. Paris, Furne, 1854. (Première édition : 1847).

Galichon :

1859 : Galichon (Émile), « École primitive de Venise: Girolamo Mocetto, peintre et graveur vénitien », 1859 (2), p. 321-336.

1861 a : Galichon (Émile), « École primitive de Venise: Jacopo de Barbarj, dit le Maître au Caducée » (Premier article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1861 (3), p. 311-319.

1861 b : Galichon (Émile), « École primitive de Venise: Jacopo de Barbarj, dit le Maître au Caducée » (Second article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1861 (3), p. 445-459.

1862 : Galichon (Émile), « École de Venise: Giulio Campagnola, peintre graveur du XVI^e siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, 1862 (2), p. 332-346.

1873 : Galichon (Emile), « Quelques notes nouvelles sur Jacopo de Barbaris, dit le Maître au Caducée », *Gazette des Beaux-Arts*, 1873 (2), p. 223-229.

Gaucheux :

1888 : Gaucheux (L.), « *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, par Eugène Müntz », *L'Art*, t. 45, 1888, p. 215-221.

Gautier :

1833 : Gautier (Théophile), « Venise », in *Le Landscape français, Italie*, Paris, L. Janet, 1833, p. 12-28.

s.d. (1849) : Gautier (Théophile), « Le musée ancien », p. 3-30, in *Tableaux à la plume*, Paris, Charpentier, s.d. (Première édition dans *La Presse*, 10 février 1849).

1849 : Gautier (Théophile), « Variations sur le carnaval de Venise », *Revue des deux-Mondes*, 15 avril 1849, nouvelle période, t. 2, p. 339-342.

[1852] : Gautier (Théophile), Villot (Frédéric), *Les noces de Cana, de Paul Véronèse, gravure au burin par M. Z. Prevost. Précédée de la biographie de M. Paul Véronèse*, Paris, Goupil, [1852].

1852 (1855) : Gautier (Théophile), *Italia*, 2^{ème} éd., Paris, Hachette, 1855. (Première édition : 1852. Dans la deuxième édition de 1855 vient s'ajouter un chapitre consacré à Ferrare, absent dans la première édition).

1867 (1994) : Gautier (Théophile), *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, Paris, Séguier, 1994. Réédition du texte paru à Paris, G. Charpentier, 1882, puis réédité sans changement à Paris, E. Fasquelle, 1898. (Première édition de ce texte de Gautier, in Hugo (Victor) (dir.), *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*. 2 tomes. *Première partie: La Science. L'art. Deuxième partie: La vie*, Paris, 1867).

Gebhart :

1879 : Gebhart (Emile), *Les origines de la Renaissance en Italie*, Paris, Hachette, 1879.

Gehuzac :

1890 : Gehuzac (Noël), « Bibliothèque internationale de l'Art, publiée sous la direction de M. Eugène Müntz. *Les correspondances de Michel-Ange. I. Sebastiano del Piombo*. Texte italien publié pour la première fois par le Commandeur Gaetano Milanese, surintendant des Archives de Florence, avec traduction française par le docteur A. Le Pileur et Introduction par Eugène Müntz », *L'Art*, t. 49, 1890, p. 158-160.

Ginko-Biloba :

1906 : Ginko-Biloba, « Le voluptueux voyage ou Les pèlerines de Venise » Roman, *Mercure de France* n°62, 1906, p. 231-249.

Goloubew :

1908 : Goloubew (Victor), *Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum*, Bruxelles, G. Van Oest & Cie, 1908, 2 tomes.

Goncourt :

1855-1856 (1996) : Goncourt (Edmond et Jules de), *Notes sur l'Italie (1855-1856)*, édition établie d'après le manuscrit inédit, présentée et annotée par Laneyrie-Dagen (Nadeije) et Launay (Élisabeth), Paris, Desjonquères, Réunion des Musées Nationaux, 1996.

1873-1874 : Goncourt (Edmond et Jules de), *L'Art du XVIIIe siècle*, 2^{ème} édition rev. et augm., Paris, Rapilly, 1873-1874, 2 tomes. (Première édition : 1859-1875).

Gonse :

1878 : Gonse (Louis), « Venise par Ch. Yriarte », *Gazette des Beaux-Arts*, 1878 (1), p. 93-96.

Groneau :

1895 a : Groneau (Georges), « L'art vénitien à Londres, à propos de l'exposition de la New Gallery » (Premier article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1895 (1), p. 161-167.

1895 b : Groneau (Georges), « L'art vénitien à Londres, à propos de l'exposition de la New Gallery » (Deuxième article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1895 (1), p. 247-264.

1895 c : Groneau (Georges), « L'art vénitien à Londres, à propos de l'exposition de la New Gallery » (Troisième article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1895 (1), p. 427-440.

Guibert :

1905 : Guibert (Joseph), « Note sur une 'Résurrection' du musée royal de Berlin. Giovanni Bellini et le graveur Mocetto », *Gazette des Beaux-Arts*, 1905 (2), p. 380-383.

Gusman :

1902 : Gusman (Pierre), *Venise*. Paris, H. Laurens (coll. « Les villes d'art célèbres »), 1902.

Hamel :

1902 : Hamel (Maurice), *Titien*, Paris, H. Laurens, 1902.

1903 : Hamel (Maurice), « Le portrait d'Isabelle d'Este par Titien », *Gazette des Beaux-Arts*, 1903 (1), p. 104-107.

Havard :

1876 : Havard (Henry), *Amsterdam et Venise*, Paris, Plon, 1876, 2 tomes : I. *Les deux villes*, II. *Les deux peuples*.

1882 : Havard (Henry), *Histoire de la peinture hollandaise*, Paris, A. Quantin (coll. « Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts »), 1882.

1895 : Havard (Henry), *L'œuvre de Pierre-Victor Galland*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies (coll. « La peinture décorative au XIXe siècle »), 1895.

Hourticq :

1914 : Hourticq (Louis), « La méthode en histoire de l'art », *Revue de synthèse historique* n°28, 1914, p. 19-44.

Houssaye :

1844 a : Houssaye (Arsène), « La peinture au XVIIIe siècle » (Premier article), *L'Artiste*, 1844, 4^{ème} série, t. 2, p. 129-132.

1844 b : Houssaye (Arsène), « La peinture au XVIIIe siècle » (Deuxième article), *L'Artiste*, 1844, 4^{ème} série, t. 2, p. 145-149.

1849 : Houssaye (Arsène), *Voyage à Venise*, [Paris], F. Sartorius, 1849.

Hugo :

1843 : Hugo (A.), « Ce que nous entendons par l'Orient », *Revue de l'Orient. Bulletin de la société orientale*, 1843, t. 1, cahier 1, p. 6-8.

Jacob :

1865 : Jacob (P. L.), *Notice biographique sur Lucien Davesiès de Pontès*, Paris, Vve J. Renouard, 1865.

Jacobsen :

1908 a : Jacobsen (Emil), « Études de Titien pour les Bacchanales de Londres et de Madrid », *Gazette des Beaux-Arts*, 1908 (1), p. 135-139.

1908 b : Jacobsen (Emil), « Deux dessins de Titien », *Gazette des Beaux-Arts*, 1908 (2), p. 113-119.

1909 a : Jacobsen (Emil), « Bibliographie : Le livre de dessins de Jacopo Bellini au Musée du Louvre (C. Ricci ; V. Golubew) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1909 (1), p. 118-120.

1909 b : Jacobsen (Emil), « La Galerie Querini Stampala à Venise » (Premier article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1909 (1), p. 353-366.

1909 c : Jacobsen (Emil), « La Galerie Querini Stampala à Venise » (Second article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1909 (2), p. 217-236.

Jal :

1828 : Jal (Alfred), *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, Paris, 1828.

Jameson :

1862 : Jameson (Mrs), *La peinture et les peintres italiens*, trad. de l'anglais par Labour (Fernand), Paris, Hachette, 1862.

Kahn :

1912 a : Kahn (Gustave), « Art. Dix Tiepolo (Sedelmeyer) », *Mercure de France* n°98, 1912, p. 167-171.

1912 b : Kahn (Gustave), « Art. M. Gustave Soulier : *Le Tintoret* », *Mercure de France* n°99, 1912, p. 175-178.

Lafenestre :

1882 : Lafenestre (Georges), *Maîtres anciens. Études d'histoire et d'art*. Paris, 1882.

1885 : Lafenestre (Georges), *La peinture italienne. I. Depuis les origines jusqu'à la fin du XV^e siècle*, Paris, A. Quantin, 1885. (Le second tome n'a jamais été publié).

s.d. [1885] : Lafenestre (Georges), *La vie et l'œuvre de Titien*, Paris, Quantin, s. d. [1885].

Landon :

1801-1810 : Landon (Charles-Paul), *Annales du Musée et de l'école Moderne des Beaux-Arts. Recueil de gravures au trait, d'après les principaux ouvrages de peinture, Sculpture ou Projets d'architecture, qui, chaque année, ont remporté le prix, soit aux écoles spéciales ; soit aux concours nationaux ; les productions des Artistes en tous genres, qui, aux différentes expositions, ont été cités avec éloge ; les morceaux les plus estimés de la galerie de Peinture ; la suite complète de celle des Antiques ; édifices anciens et modernes, etc.*, Paris, Landon, de l'Imprimerie des Annales du Musée, 1801-1810, 18 tomes.

1803-1817 : Landon (Charles-Paul), *Vie et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles, recueil classique, contenant l'œuvre complète des peintres du premier rang et de leurs portraits... Réduit et gravé au trait, d'après les estampes de la Bibliothèque nationale...*, Paris, C.-P. Landon, 1803-1817, 12 tomes : t. 7 (1809) : *Léonard de Vinci. Le Titien. Le Guide. Paul Véronèse*.

1810-1821 : Landon (Charles-Paul), *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Recueil de gravures au trait, contenant la collection des Peintures et des Sculptures du Musée Napoléon ; les objets les plus curieux du Musée des Monuments français et de celui de Versailles ; la Galerie du Sénat ; les principaux ouvrages des Artistes vivants, etc. ; avec des Notices historiques et critiques. Par C.-P. Landon, peintre ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome ; correspondant de l'Institut royal de Hollande, etc. Seconde collection, partie ancienne, contenant un choix de Tableaux, Statues et autres objets de curiosité conquis par les armées françaises en 1805 et 1806, les antiquités de la Villa Borghèse, et les nouvelles acquisitions du Musée Napoléon*, Paris, 1810-1821. 4 tomes.

1823-1835 : Landon (Charles-Paul), *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Recueil de gravures au trait d'après les tableaux, statues et antiquités du Musée royal, aux différentes époques de son établissement et dans son état actuel, et les principales collections de l'École française ; accompagné de descriptions, d'observations critiques et historiques, et d'un abrégé de la vie des artistes, seconde édition, entièrement refondue et mise en ordre*, Paris, Imprimerie Royale, 1823-1835, 26 tomes.

Lanzi :

1824 : Lanzi (Luigi), *Histoire de la peinture en Italie, depuis la renaissance des beaux-arts, jusques vers la fin du XVIII^e siècle*, trad. de l'italien sur la troisième édition par Dieudé (Armande), Paris, H. Seguin : Dufart, 1824, 5 tomes. (Première édition complète en italien : Bassano, 1795-1796)

Larousse :

1866-1877 : Larousse (Pierre) (1817-1875), *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, Paris, Administration du grand Dictionnaire Universel, 1866-1877.

Laurens :

1878 : Laurens (J. B.), « La Rosalba, son portrait au musée de Dresde », *L'Art*, t. 12, 1878, p. 40-42.

Laurent, Clarac, Guizot, Visconti :

1816-1818 : Laurent (Henri) (éd.), Clarac (Charles Othon Frédéric de), Guizot (François), Visconti (Ennio Quirino), *Le Musée Royal ou Recueil de gravures d'après les plus beaux tableaux, statues et bas-reliefs de la collection royale avec description des sujets, notices littéraires et discours sur les arts dédié au roi*. Paris, de l'imprimerie P. Didot, l'Aîné, imprimeur du roi, 1816-1818, 2 tomes.

Leclère :

1905 : Leclère (Tristan), « Art ancien. L'école vénitienne au Louvre. – Le don de M. de Vandeuil. – Le livre de M. Ugo Monneret, de Villars sur Giorgione. – Memento », *Mercure de France* n°54, 1905, p. 440-444.

1907 a : Leclère (Tristan), « Art ancien. G. et L. Rosenthal : *Carpaccio* (Henri Laurens) », *Mercure de France* n°65, 1907, p. 729-732.

1907 b : Leclère (Tristan), « Art ancien. Lionello Venturi : *Le Origine della pittura veneziana* (1300-1500) (Venise, Istituto di arti grafiche, 30 fr.) », *Mercure de France* n°69, 1907, p. 738-743.

1910 : Leclère (Tristan), « Art Ancien. Aldo Ravà : *Pietro Longhi* (Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo) », *Mercure de France* n°86, 1910, p. 161-165.

1911 : Leclère (Tristan), « Art ancien. Titien : *L'œuvre du Maître* », *Mercure de France* n°92, 1911, p. 864-867.

Lecomte :

1844 : Lecomte (Jules-François), *L'Italie des gens du monde. Venise ou coup d'œil littéraire, artistique, historique, poétique et pittoresque sur les monuments et les curiosités de cette cité*, Paris, 1844.

Lefort :

1890 : Lefort (Paul), « Les peintures de Véronèse au musée de Madrid », *Gazette des Beaux-Arts*, 1890 (1), p. 470-473.

Léris :

1884 : Léris (G. de), « *La Vie d'un patricien de Venise au XVI^e siècle*, d'après les papiers d'État des Frari, par Charles Yriarte. Un tome grand in-8° de 376 pages, avec 136 gravures et 8 planches, reproductions des monuments du temps et des fresques de Paul Véronèse. Paris, J. Rothschild éditeur », *L'Art*, t. 37, 1884, p. 77-80.

1888 : Léris (G. de), « Les femmes à l'Académie de peinture », *L'Art*, t. 45, 1888, p. 121-133.

Leroi :

1876 a : Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « Italia fara da se », *L'Art*, t. 7, 1876, p. 282-286. [article tiré d'une série d'articles consacrés à l'Italie]

1876 b : Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « Italia fara da se », *L'Art*, t. 7, 1876, p. 292-298.

1876 c : Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « Italia fara da se », *L'Art*, t. 7, 1876, p. 320-327.

1878 : Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « Francesco Guardi », *L'Art*, t. 12, 1878, p. 103-108.

1890 : Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « Bibliothèque internationale de l'Art, sous la direction de M. Eugène Müntz. *Venise, ses Arts décoratifs, ses Musées, ses Collections*, par Émile Molinier, attaché au musée du Louvre », *L'Art*, t. 48, 1890, p. 33-38.

1903 : Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « *Vittore Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise*, par Pompeo Molmenti et Gustave Ludwig », (Premier article), *L'Art*, t. 62, 1903, p. 650-651.

1904 a : Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « *Vittore Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise*, par Pompeo Molmenti et Gustave Ludwig » (Deuxième article), *L'Art*, t. 63, 1904, p. 94.

1904 b : Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « *Vittore Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise*, par Pompeo Molmenti et Gustave Ludwig » (Troisième article), *L'Art*, t. 63, 1904, p. 137.

1904 c : Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « *Vittore Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise*, par Pompeo Molmenti et Gustave Ludwig » (Quatrième article), *L'Art*, t. 63, 1904, p. 608.

Levesque, Watelet :

1788-1791 : Levesque (Pierre-Charles), Watelet (Claude-Henri), *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, Paris, Panckoucke, Liège, Plomteux, 1788-1791, 2 tomes.

Logan :

1907 : Logan (Mary), « Quelques ouvrages récents sur l'histoire de l'art italien. Compte rendu de *Vittore Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise* par P. Molmenti et G. Ludwig. Compte rendu de *Giorgione da Castelfranco* par U. Monneret de Villard », *Gazette des Beaux-Arts*, 1907 (1), p. 337-344.

1912 : Logan Berenson (Mary), « Le nouveau tableau de Bellini au Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, 1912 (1), p. 371-376.

Lorrain :

1905 a : Lorrain (Jean), « Venise », *Revue illustrée* n°8, 1^{er} avril 1905, non paginé

1905 b : Lorrain (Jean), « Venise (suite et fin) », *Revue illustrée* n°9, 15 avril 1905, non paginé

Mantz :

1859 : Mantz (Paul), « Un nouveau Véronèse au musée du Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, 1859 (2), p. 31-39.

1885 : Mantz (Paul), « Les pastellistes », *Le Temps*, 25 avril 1885, p. 3.

1886 : Mantz (Paul), compte rendu de « *La vie et l'œuvre de Titien* par G. Lafenestre », *Gazette des Beaux-Arts*, 1886 (2), p. 500-508.

Mas Latrie :

1865 a : Mas Latrie (René de), « Testament de Giacomo di Robusti, dit Tintoret (1694) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1865 (2), p. 96-98.

1865 b : Mas Latrie (René de), « Testament de Dominique Tintoret (1630) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1865 (2), p. 482-484.

1866 a : Mas-Latrie (René de), « Testament olographe de Benoît Cagliari, peintre, frère de Paul Véronèse », *Gazette des Beaux-Arts*, 1866 (2), p. 97-100.

1866 b : Mas-Latrie (René de), « Testament de Gentile Bellini », *Gazette des Beaux-Arts*, 1866 (2), p. 286-288.

1866 c : Mas-Latrie (René de), « Testament de Jacques Palma, dit Palma Vecchio », *Gazette des Beaux-Arts*, 1866 (2), p. 391-392.

1867 : Mas-Latrie (René de), « Testament et codicille de Jacques Palma le Jeune », *Gazette des Beaux-Arts*, 1867 (1), p. 295-299.

Melani :

1893 : Melani (Alfredo), « Une statue à Giorgione », *L'Art*, t. 55, 1893, p. 91-92.

Mengin :

1902 : Mengin (Urbain), *L'Italie des Romantiques*, Paris, Plon-Nourrit, 1902.

Michel :

1909-1911 : Michel (André) (dir.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. IV : La Renaissance*, Paris, A. Colin, 1909-1911, 2 tomes.

Milanesi :

1890 : Milanesi (Gaetano), *Les correspondances de Michel-Ange. I. Sebastiano del Piombo*, trad. de l'italien par Le Pileur (A.), Paris, Librairie de l'art (coll. « Bibliothèque internationale de l'art »), 1890.

Mithouard :

1902 : Mithouard (Adrien), « Le classique occidental », *L'Occident*, t. 2, mars 1902, p. 179-187.

1907 a : Mithouard (Adrien), « La Princesse Babiolo (Les Marches de l'Occident : Venise) », *L'Occident*, t. 12, Juillet-Décembre 1907, p. 145-153.

1907 b : Mithouard (Adrien), « Journée de Sirocco (Les Marches de l'Occident : Venise) », *L'Occident*, t. 12, Juillet-Décembre 1907, p. 245-262.

1908 a : Mithouard (Adrien), « Les femmes de Tintoret », *L'Occident*, t. 13, Janvier-Juin 1908, p. 23-25.

1908 b : Mithouard (Adrien), « La Métamorphose. (Les Marches de l'Occident : Venise) », *L'Occident*, t. 13, Janvier-Juin 1908, p. 83-90.

1908 c : Mithouard (Adrien), « L'importance de Venise. (Les Marches de l'Occident : Venise) », *L'Occident*, t. 13, Janvier-Juin 1908, p. 187-201.

1908 d : Mithouard (Adrien), « Tintoret. (Les Marches de l'Occident : Venise) », *L'Occident*, t. 13, Janvier-Juin 1908, p. 235-250.

1910 : Mithouard (Adrien), *Les marches de l'Occident. Venise. Grenade*. Paris, Stock, 1910.

Modern :

1902 a : Modern (Heinrich), « Les peintures de Tiepolo à la villa Girola » (Premier article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1902 (1), p. 476-488.

1902 b : Modern (Heinrich), « Les peintures de Tiepolo à la villa Girola » (Second article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1902 (2), p. 239-241.

Molinier :

1886 a : Molinier (Émile), « Le Musée Correr, à Venise », *L'Art*, t. 41, 1886.

1887 : Molinier (Émile), « Le Trésor de Saint-Marc à Venise » (Premier article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1887 (1), p. 361-378.

1888 a : Molinier (Émile), *Le Trésor de la basilique Saint-Marc à Venise*, Venise, F. Ongania, 1888.

1888 b : Molinier (Émile), « Le Trésor de Saint-Marc à Venise » (Deuxième article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1888 (1), p. 376-396.

1888 c : Molinier (Émile), « Le Trésor de Saint-Marc à Venise » (Troisième article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1888 (2), p. 458-468.

1889 a : Molinier (Émile), « Le Trésor de Saint-Marc à Venise » (Quatrième article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1889 (1), p. 42-50.

1889 b : Molinier (Émile), *Venise, ses arts décoratifs, ses musées et ses collections*. Paris, Librairie de l'art (coll. « Bibliothèque internationale de l'art » sous la direction d'Eugène Müntz), 1889.

Molmenti :

1879 : Molmenti (Pompeo), « Les fresques de Tiepolo dans la villa Valmarana, à Vicence », *L'Art*, t. 17, 1879, p. 97-109.

1880 : Molmenti (Pompeo Gerardo), « Les tableaux de Carpaccio dans la chapelle de Saint-Georges des Esclavons, à Venise », *L'Art*, t. 23, 1880, p. 3-9.

1882 : Molmenti (Pompeo Gherardo), *La vie privée à Venise, depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République*, Venise, Ongania, 1882.

1889 a : Molmenti (Pompeo Gherardo), « Nouveaux documents sur les peintres Bellini », *L'Art*, t. 46, 1889, p. 57-62.

1889 b : Molmenti (Pompeo Gherardo), « Venise qui s'en va », *L'Art*, t. 47, 1889, p. 189-192.

1893 : Molmenti (Pompeo Gherardo), *Carpaccio, son temps et son œuvre*, Venise, Ongania, 1893.

1903 : Molmenti (Pompeo Gherardo), *Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise*, Florence, R. Bemporad, 1903.

1904 : Molmenti (Pompeo), *La peinture vénitienne*, Florence, Alinari, 1904. (Première édition en italien : 1903).

1910 : Ludwig (Gustave), Molmenti (Pompeo), Vittore *Carpaccio. La vie et l'œuvre du peintre*, trad. de l'italien par De Perera (H. L.), Paris, Hachette, 1910.

1911 a : Molmenti (Pompeo), *Le Palais ducal de Venise*, Rome, Garzanti Provenzani (coll. « Monumenti d'Italia »), 1911.

1911 b : Molmenti (Pompeo), *Tiepolo. La vie et l'œuvre du peintre*, trad. de l'italien [G. B. Tiepolo. *La sua vita e le sue opere*], édition complétée, Paris, Hachette, 1911 (Première édition en italien : Milan, 1909).

Monnier :

1908 : Monnier (Philippe), *Venise au XVIIIe siècle*. Paris, Perrin, 1908.

Montaiglon :

1877 : Montaiglon (Anatole de), « La Mise au tombeau du Titien », *Gazette des Beaux-Arts*, 1877 (1), p.69-79.

Moréas :

1886 : Moréas (Jean), « Le Symbolisme », *Le Figaro*, supplément littéraire, 18 septembre 1886, p. 2-3.

Moureau :

1893 a : Moureau (Adrien), « La société vénitienne au XVIIIe siècle » (Premier article), *L'Art*, t. 55, 1893, p. 221-224.

1893 b : Moureau (Adrien), « La société vénitienne au XVIIIe siècle » (Second article), *L'Art*, t. 55, 1893, p. 229-236.

1894 : Moureau (Adrien), *Canaletto*. Paris, Librairie de l'art (coll. « Les artistes célèbres »), 1894.

Müntz :

1884 a : Müntz (Eugène), « Jacopo Bellini et la Renaissance dans l'Italie septentrionale, d'après le recueil récemment acquis par le Louvre » (Premier article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1884 (2), p. 346-355.

1884 b : Müntz (Eugène), « Jacopo Bellini et la Renaissance dans l'Italie septentrionale, d'après le recueil récemment acquis par le Louvre » (Second article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1884 (2), p. 434-446.

1889-1895 : Müntz (Eugène), *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, Hachette, 1889-1895, 3 tomes : I. *Italie. Les Primitifs*. II. *Italie. L'âge d'or*. III. *Italie. Fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens*.

Musset :

1838 (2002) : Musset (Alfred de), *Le fils du Titien*, p. 85-146, in *Les deux maîtresses. Suivit de Le fils du Titien. Emmeline*, Paris, La Table Ronde, 2002. (Première édition dans la *Revue des Deux Mondes* : 1838).

1866 : Musset (Alfred de), *Mélange de littérature et de critique*. Paris, Charpentier, 1866. (Il s'agit de la première édition, posthume).

Narsy :

1902 : Narsy (Raoul), « Propos. Taine, sa vie et sa correspondance, Librairie Hachette », *L'Occident*, t. 2, Juillet-Décembre 1902, p. 104-106.

Noël :

1894-1900 : Noël (G.), « Les artistes célèbres, *Les Tiepolo*, par Henry de Chennevières », *L'Art*, t. 59, 1894-1900, p. 1032-1039.

Nolhac :

1906 : Nolhac (Pierre de), « *La storia di Venezia nella vita privata* de P. Molmenti », *Gazette des Beaux-Arts*, 1906 (1), p. 506-508.

Paillot de Montabert :

1812 : Paillot de Montabert (Jacques-Nicolas), *Dissertation sur les peintures du Moyen Âge, et sur celles qu'on a appelé gothiques; extrait d'un ouvrage inédit sur la peinture, par M. Paillot de Montabert*, Paris, Delaunay, 1812.

Piat :

1894-1900 : Piat (Adolphe), « *A catalogue of the Accademia delle Belle Arti at Venice compiled*, by E. M. Keary », *L'Art*, t. 59, 1894-1900, p.542.

Pigeon :

1887 : Pigeon (Amédée), compte rendu de « *Das frauenbildnis des S. del Piombo aus Schloss Blenheim* par J. Meyer », *Gazette des Beaux-Arts*, 1887 (1), p. 345-351.

Piles :

1715 : Piles (Roger de), *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait ; De la connoissance des desseins ; De l'utilité des estampes*, Paris, J. Estienne, 1715.

Prince d'Essling :

1903 a : Prince d'Essling, « Le premier livre xylographique italien imprimé à Venise vers 1450 » (Premier article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1903 (2), p. 89-96.

1903 b : Prince d'Essling, « Le premier livre xylographique italien imprimé à Venise vers 1450 » (Second article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1903 (2), p. 243-254.

Quatremère de Quincy :

1791 : Quatremère de Quincy (Antoine), *Considérations sur les arts du dessin en France*. Paris, Desenne, 1791.

1788 : Quatremère de Quincy (Antoine), *Encyclopédie méthodique. Architecture*, t. 1, Paris, Panckoucke, 1788.

1800 : Quatremère de Quincy (Antoine), *Encyclopédie méthodique. Architecture*, t. 2, Paris, H. Agasse (éditeur du deuxième tome), an IX (1800).

Rambosson :

1903 : Rambosson (Yvanhoé), « Publications d'art », *Mercure de France* n°45, 1903, p. 555-561.

Reichard :

1793 : Reichard (Heinrich August Ottokar), *Guide des voyageurs en Europe. Avec une carte itinéraire de l'Europe, et une carte de la Suisse*. Traduit de l'allemand [*Handbuch für Reisende durch Europa*], Weimar, 1793. (Première édition en Allemand : Leipzig, Weygand, 1784).

1848 : Reichard (Heinrich August Ottokar), *Le voyageur en Allemagne et en Suisse, à Amsterdam, Bruxelles, Copenhague, Londres, Milan, Paris, Saint-Pétersbourg, Pesth, Stockholm, Venise...*, Berlin, F. A. Herbig, 1848.

Rémond :

1906 : Rémond (Georges), « La terre occidentale : Chioggia, Sotto-Marina », *L'Occident*, t. 10, Juillet-Décembre 1906, p. 26-36.

1907 : Rémond (Georges), « Couchers de soleil vénitiens », *L'Occident*, t. 11, Janvier-Juin 1907, p. 293-297.

Renan :

1862 (1948) : Renan (Ernest), *De la part des peuples sémitiques dans l'histoire de la civilisation*, in *Œuvres complètes d'Ernest Renan*, édition définitive établie par Psichari (Henriette), Paris, Calmann-Levy, [1948], t. 2, p. 317-335. (Première édition du texte : 1862).

Reymond :

1908 : Reymond (Marcel), compte rendu de « *Le origini della pittura veneziana (1300-1500)* par L. Venturi », *Gazette des Beaux-Arts*, 1908 (1), p. 86-88.

1911 : Reymond (Marcel), « Bibliographie : Canova (V. Malamani) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1911 (2), p. 172-176.

1912 : Reymond (Marcel), *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris, Hachette, 1912.

1913 : Reymond (Marcel), « Le 'Concert Champêtre' de Giorgione », *Gazette des Beaux-Arts*, 1913 (2), p. 431-436.

Ricci :

1911 : Ricci (Corrado), *Histoire générale de l'art. II : Italie du Nord*, Paris, Hachette, 1911.

Ridolfi :

1648 : Ridolfi (Carlo), *Le Maraviglie dell'arte, ovvero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato...*, Venezia, presso Gio. Battista Sgrava, 1648.

Rio :

1861-1867 (1874) : Rio (Alexis-François), *De l'art Chrétien. Édition entièrement refondue et considérablement augmentée*. Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 tomes. (Première édition : 1861-1867. Texte inchangé dans l'édition de 1874).

Rosenthal :

1899 : Rosenthal (Léon), *Venise, reine de la couleur*, conférence donnée à la Sorbonne pour la Société des Études Italiennes le 15 mars 1899, Paris, Bibliothèque de *La Vie Moderne*, [1899].

1906 : Rosenthal (Léon), compte rendu de « *Vittore Carpaccio* par G. Ludwig et P. Molmenti », *Gazette des Beaux-Arts*, 1906 (2), p. 351-352.

1907 : Rosenthal (Gabrielle), Rosenthal (Léon), *Carpaccio. Biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1907.

Ruskin :

1906 : Ruskin (John), *Les pierres de Venise. Études locales pouvant servir de direction aux voyageurs séjournant à Venise et à Vérone*, préface de La Sizeranne (Robert de), Paris, H. Laurens, 1906.

1908 : Ruskin (John), *Le repos de Saint Marc. Histoire de Venise pour les rares voyageurs qui se soucient encore de ses monuments*, trad. de l'anglais par Johnson (K.), Paris, Hachette, 1908.

Saint-Victor :

1878 : Saint Victor (Paul de), « Le salon de 1878 », *L'Artiste*, 1878 (2), p. 3-21.

Schéfer :

1895 : Schéfer (Charles), « Note sur un tableau du Louvre naguère attribué à Gentile Bellini », *Gazette des Beaux-Arts*, 1895 (2), p. 201-204.

Schlegel :

1830 : Schlegel (August Wilhelm von), *Leçon sur l'histoire et la théorie des beaux-arts*, trad. de l'allemand par Couturier de Vienne (Amable Felix), Paris, Pichon et Didier, 1830.

Seroux d'Agincourt :

1823 : Seroux d'Agincourt (Jean-Baptiste-Louis-Georges), *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*. Paris, Treutel et Würtz, 1823, 6 tomes.

Simonson :

1908 : Simonson (George A.), « Francesco Guardi (1712-1793) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1908 (2), p. 494-502.

Soulier :

1912 (1928) : Soulier (Gustave), *Le Tintoret*, Paris, H. Laurens, 1928. (Première édition : 1912. Le texte est inchangé dans l'édition de 1928).

Staël :

1807 (1985) : Staël (Germaine de), *Corinne ou l'Italie*, préface de Balayé (Simone), Paris, Gallimard, 1985. (Réédition de la troisième édition du roman, datant de 1807).

Stendhal :

1817 (1996) : Stendhal (Henry Beyle), *Histoire de la peinture en Italie*. Paris, Gallimard, 1996. (Première édition : 1817).

Stern :

1862 : Stern (Daniel), « Titien à la galerie de Florence », *Gazette des Beaux-Arts*, 1862 (1), p. 555-559.

Synnestedt :

1902 : Synnstedt (Magnus), compte rendu de « Lorenzo Lotto par B. Berenson », *Gazette des Beaux-Arts*, 1902 (2), p. 255-264.

Taine :

1866 a : Taine (Hippolyte), *Histoire de la littérature anglaise*, 2^{ème} éd. rev. et corr., Paris, Hachette, 1866.

1866 b : Taine (Hippolyte), *Philosophie de l'art en Italie. Leçons professées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Baillière (coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine »), 1866.

1866 (1990) : Taine (Hippolyte), *À Venise. Voyage en Italie III*, Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du *Voyage en Italie* : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : *Florence et Venise*).

1867 : Taine (Hippolyte), *De l'idéal dans l'art. Leçons professées à l'école des Beaux-arts*, Paris, G. Baillière, 1867.

1881 : Taine (Hippolyte), *Philosophie de l'art, leçons professées à l'École des Beaux-arts* Paris, Hachette, 1881, 2 tomes. (Recueil constitué par la *Philosophie de l'art en Italie*, *Philosophie de l'art en Grèce*, *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, *De l'idéal dans l'art*, *De la nature de l'œuvre d'art*. *De la production de l'œuvre d'art*).

Thiebault-Sisson :

1898 : Thiebault-Sisson, « Choses d'art. Le Carpaccio du musée de Caen », *Le Temps*, 20 janvier 1898, p. 3.

Thoré :

1870 : Thoré (Théophile), *Salons de T. Thoré, 1844-1845-1846-1847-1848...*, 2^{ème} éd., Paris, Renouard, 1870.

Thuasne :

1888 : Thuasne (Louis), *Gentile Bellini et Sultan Mohammed II, notes sur le séjour du peintre vénitien à Constantinople : 1479-1480*, Paris, E. Leroux, 1888.

UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS :

[**1882**] : UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS, *Catalogue illustré du Salon des Arts Décoratifs de 1882* (première année), Paris, A. Quantin, [1882].

Uzanne :

1904 : Uzanne (Octave), *Pietro Longhi*, Paris, Nilson, 1904.

1907 : Uzanne (Octave), *Les deux Canaletto*. Paris, H. Laurens, 1907.

Valentin :

1839 : Valentin (Robert-François), *Histoire de Venise*, Tours, Mame (coll. « Histoire de la jeunesse chrétienne »), 1839.

1841 : Valentin (Robert-François), *Les peintres célèbres*, Tours, Mame, 1841.

Valéry :

1831 : Valéry (Antoine Claude Pasquin), *Voyages historiques et littéraires en Italie, guide raisonné et complet du voyageur et de l'artiste*, Paris, Le Normand, 1831, 5 tomes.

1838 : Valéry (Antoine Claude Pasquin), *Voyages historiques et littéraires et artistiques en Italie, guide raisonné et complet du voyageur et de l'artiste*, 2^{ème} éd. entièrement rev., corr. et augm., Paris, Baudry, 1838.

Vasari :

1568 (1841-1842) : Vasari (Giorgio), *Vie des peintres, sculpteurs et architectes*, trad. de l'italien par Leclanché (Léopold), commentaire de Jeanron et Leclanché (Léopold), Paris, J. Tessier, 1841-1842, 42, 10 tomes.

1550-1568 (1981-1989) : Vasari (Giorgio), *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. critique traduite et annotée sous la direction de Chastel (André), Paris, Bergert-Levrault, 1981-1989, 12 tomes.

Venturi :

1914 : Venturi (Lionello), « Correspondance d'Italie. – L'auteur du 'Concert Champêtre' du Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, 1914, p. 170-172

Véron :

1875 : Véron (Eugène), « Notre bibliothèque. XVII. *La vie d'un patricien à Venise au XVI^e siècle* par Charles Yriarte », *L'Art*, t. 1, 1875, p. 140-141.

Viardot :

1842 (1852) : Viardot (Louis), *Les musées d'Italie. Guide et mémento de l'artiste et du voyageur ; précédé d'une dissertation sur les origines traditionnelles de la peinture moderne*, 2^{ème} éd., Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852. (Première édition : Paris, Paulin, 1842).

Viollet-Le-Duc :

1863 : Viollet-Le-Duc (Eugène), *Entretiens sur l'architecture*, Paris, A. Morel, 1863, 2 tomes.

Winckelmann :

1764 : Winckelmann (Johannes), *Histoire de l'art chez les Anciens*, Paris, J. Jansen et comp., s.d., 3 tomes. (Première édition en allemand : 1864, première traduction en français : 1866)

Wyzewa :

1907 : Wyzewa (Théodore de), *Les maîtres italiens d'autrefois, écoles du Nord*, Paris, Perrin, 1907.

Yriarte :

1874 : Yriarte (Charles), *La vie d'un patricien à Venise au seizième siècle d'après les papiers d'État des archives de Venise*, Paris, Plon, 1874.

1875 a : Yriarte (Charles), « Palais royal de Madrid » (Premier article), *L'Art*, t. 3, 1875, p. 344-349.

1875 b : Yriarte (Charles), « Palais royal de Madrid » (Second article), *L'Art*, t. 3, 1875, p. 361-366.

1875 c : Yriarte (Charles), « La villa Barbaro : le Palladio, Paul Véronèse, Alessandro Vittoria » (Premier article), *L'Art*, t. 3, 1875, p. 409-417.

1876 a : Yriarte (Charles), « La Villa Barbaro » (Deuxième article), *L'Art*, t. 4, 1876, p. 3-9.

1876 b : Yriarte (Charles), « La Villa Barbaro » (Troisième article), *L'Art*, t. 4, 1876, p. 53-62.

1877 : Yriarte (Charles), « Venise », *Gazette des Beaux-Arts*, 1877 (1), p. 484-500.

1878 a : Yriarte (Charles), *Les bords de l'Adriatique et le Monténégro. Venise, L'Istrie, le Quadernero, la Dalmatie, le Montenegro et la rive italienne*, Paris, Hachette, 1878.

1878 b : Yriarte (Charles), *Venise : histoire, art, industrie, la ville, la vie*, Paris, J. Rothschild, 1878.

1882 : Yriarte (Charles), « A propos d'un tableau attribué au Giorgione (Exposition des *Old Masters*, à Londres) », *L'Art*, t. 29, 1882, p. 61-66.

1883 a : Yriarte (Charles), « A propos d'un tableau attribué à Giorgione: exposition des 'Old masters' à Londres », *L'Art* 24, 1883.

1883 b : Yriarte (Charles), *La vie d'un patricien à Venise au seizième siècle d'après les papiers d'État des Frari*, 2^{ème} éd. rev. et augm., Paris, J. Rothschild, 1883.

1886 : Yriarte (Charles), « *Le Titien*, par M. Georges Lafenestre », *L'Art*, t. 41, 1886, p. 252-255.

1888 : Yriarte (Charles), *Paul Véronèse*. Paris, Librairie de l'art (coll. « Les artistes célèbres »), 1888.

1891 : Yriarte (Charles), « Paul Véronèse au Palais ducal de Venise », *Gazette des Beaux-Arts*, 1891 (1), p. 5-19.

Bibliographie

Ressources électroniques et bases de donnée :

Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale, site internet de l'INHA.

Dictionnaire historique de la Suisse en ligne.

Comité des Travaux Historiques et Scientifiques (CTHS) :

<http://cths.fr/an/prosopo.php?id=105508>

Anonyme :

s.d. : *Claude-Marie, Édouard et Guillaume Dubufe, portraits d'un siècle d'élégance parisienne*, Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, s.d.

1980 a : *Le Sud : Mythes, Images, Réalités*, actes du XVI^e congrès de la Société Française de la Littérature Générale et Comparée, Montpellier, Université Paul Valéry, 18-21 septembre 1980, Montpellier, 1980, t. 2.

1980 b : *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, Venise, settembre, ottobre 1976, Vicenza, Neri Pozza, 1980.

1981 : *Centenaire des jeux de la latinité 1878-1978. La latinité hier, aujourd'hui, demain*, actes du congrès international, Avignon, mai 1978, Bucarest, Editura Eminescu, 1981.

1983 : *Théophile Gautier. L'Art et l'artiste*, actes du colloque international, Montpellier, Université Paul-Valéry, Septembre 1982, s.l., Société Théophile Gautier, 1983, 2 tomes.

1991 (2002) : *Encyclopédie de la philosophie*, trad. de l'italien (*Enciclopedia Garzanti di filosofia*), Paris, Librairie générale française, 2002. (Première édition en italien : 1991).

2000 : *Les guides imprimés du XVI^e au XXI^e siècle. Villes, paysages, voyages*, textes réunis et publiés par Chabaud (Gilles), Cohen (Évelyne), Coquery (Natacha) *et al.*, Paris, Belin, 2000.

Balayé, Candaux :

1977 : Balayé (Simone), Candaux (Jean-Daniel), *Le groupe de Coppet*, actes et documents du deuxième colloque de Coppet, 10-13 juillet 1974, Genève, M. Slatkine, Paris, H. Champion, 1977.

Balibar, Wallerstein :

1988 : Balibar (Étienne), Wallerstein (Immanuel), *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1988.

Barbillon, Toscano :

2006 : Barbillon (Claire), Toscano (Gennaro) (dir.), *Venise et France. Du romantisme au symbolisme*, actes des journées d'étude Paris-Venise, École du Louvre et Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, École du Louvre, 10 et 11 mai 2004, Paris, École du Louvre, 2006.

Bardon :

1995 : Bardon (Françoise), *Le « Concert Champêtre ». Première partie : Un défi à l'histoire de l'art*, Paris, E. C. éditions, 1995.

Barraillé :

2006 : Barraillé (Pascal), *Le mythe de Venise dans l'historiographie française au dix-neuvième siècle. De l'Histoire de la République de Venise de Pierre Daru (1819), à Venise une république patricienne de Charles Diehl (1915)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction du professeur Doumerc (Bernard), Université de Toulouse II Le Mirail, UFR d'histoire, 2006.

Basch :

2000 : Basch (Sophie), *Paris-Venise, 1887-1932. La « folie vénitienne » dans le roman français de Paul Bourget à Maurice Dekobra*, éditions Honoré Champion, 2000.

Beck :

1984 (1994) : Beck (Annie), *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice. 1680-1814*, Paris, Albin Michel (coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité »), 1994. (Première édition : Pise, Pacini Editore Ospedaletto, 1984).

Belting :

1983 (1989) : Belting (Hans), *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, trad.. de l'allemand [*Das Ende der Kunstgeschichte ?*] et de l'anglais par Poirier (J.-F.) et Michaud (Yves), Nîmes, J. Chambon, 1989. (Première édition en allemand : Munich, Deutscher Kunstverlag, 1983).

Bénédite :

1920 : Bénédite (Léonce), « Georges Lafenestre (1857-1919) », p. 1-34, in Lafenestre (George), *Le Louvre, le musée et les chefs d'œuvre de la peinture*, Paris, Nomis, 1920.

Bettagno :

1997 : Bettagno (Alessandro) (dir.), *Venezia da stato a mito*, Catalogue d'exposition, Venise, fondazione Giorgio Cini, 1997.

Bouillon :

1980 : Bouillon (Jean-Paul), « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1980, p. 880-899

1985 (1988) : Bouillon (Jean-Paul), « Symbolisme et art », p. 949-955, in *Encyclopaedia Universalis*, 1988, corpus 21. (Première édition : 1985).

1992 : Bouillon (Jean-Paul), « Le moment symboliste », *Revue de l'art* n°96, 1992, p. 5-11.

Bourdieu :

1980 : Bourdieu (Pierre), «Le Nord et le Midi: contribution à une analyse de l'effet Montesquieu», *Actes de la recherché en sciences sociales*, vol. 35, nov. 1980. p. 21-25.

Bowe :

1938 : Bowe (Sister Mary Camille), *François Rio. Sa place dans le renouveau catholique en Europe (1797-1874)*, Paris, Boivin & Cie (coll. « Études de littérature étrangère et comparée »), 1938.

Braunstein :

1993 : Braunstein (Philippe) (dir.), *Venise 1500 : la puissance, la novation et la concorde: le triomphe d'un mythe*, Paris, Autrement, 1993.

Burollet, Imbert, Folliot :

1986 : Burollet (Thérèse), Imbert (Dorothee), Folliot (Franck) (ed.), *Le triomphe des Mairies. Grands décors républicains à Paris*, Catalogue d'exposition, Paris, Petit Palais, 1986-1987, Paris, 1986.

Caramaschi :

1967 : Caramaschi (Enzo), « Maurice Barrès et Venise », p. 255-291, in *Études de littérature française. Saint-Evremond – Abbé Du Bos – Flaubert – Les Goncourt – Maurice Barrès – Rémy de Gourmont*, Bari, Adriatica, Paris, Nizet, 1967.

Castellani:

2002 : Castellani (Francesca), “Balbutier la langue de Titien’. Il magistero della pittura veneta attraverso I viaggi e le copie dei pensionnaires”, p. 93-106, in Chevrolet (Christophe) *et al.*, *L’Académie de France à Rome aux XIXe et XXe siècles, entre tradition, modernité et création*, Paris, Somogy, 2002.

Castelnuovo, Ginzburg :

1981 : Castelnuovo (Enrico), Ginzburg (Carlo), «Domination symbolique et Géographie artistique dans l’histoire de l’art italien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, «Sociologie de l’œil », novembre 1981, p. 51-72.

Cerrano :

2006 : Cerrano (Jérémy) (dir.), *Pierre-Victor Galland, 1822-1892. Un Tiepolo français au XIXe siècle*, Paris, Somogy, 2006.

Chastel :

1956 : Chastel (André), « Le goût des ‘Préraphaélites’ en France », p. VII-XXI, in Chastel (André), Florisoone (Michel), Laclotte (Michel), *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, catalogue de l’exposition : Paris, Orangerie des Tuileries, mai-juillet 1956, Paris, Musées Nationaux, 1956.

Clair :

2005 : Clair (Jean) (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 oct. 2005-16 janv. 2006 ; Berlin, Neue Nationalgalerie, Berlin, 17 févr.-7 mai 2006, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Gallimard, 2005.

Compagnon, Michaud, Tortonese :

2001 : Compagnon (Antoine), Michaud (Yves), Tortonese (Paolo) *et al.*, *Relire Taine*, cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel eu 18 mars au 8 avril 1999, Paris, Musée du Louvre, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001.

Crouzet-Pavan :

1999 : Crouzet-Pavan (Élizabeth), *Venise triomphante : les horizons d'un mythe*, Paris, Albin Michel, 1999.

DaCosta Kaufmann :

2002 : DaCosta Kaufmann (Thomas), *L'art flamand et hollandais. Belgique et Pays-Bas 1520-1914*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2002.

Dagen :

1998 : Dagen (Philippe), *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998.

Del Vento, Tabet :

2006 : Del Vento (Christian), Tabet (Xavier) (ed.), Centre de Recherche "Identités, représentations, échanges (France-Italie)" Université de Caen Basse Normandie, *Le mythe de Venise au XIXe siècle. Débats historiographiques et représentations littéraires*, Actes du colloque de Caen, 19-20 novembre 2004, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006.

Denis :

1925 : Denis (Maurice), « Mithouard et l'Occident », *Les appels de l'Orient*, numéro spécial des *Cahiers du mois* 9/10, 1925, p. 348-349.

Diaz :

1986 : Diaz (José-Luiz), « L'artiste romantique en perspective », *Romantisme* 54, 1986, p. 5-23.

Didi-Huberman :

1990 : Didi-Huberman (Georges), *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les éditions de Minuit (coll. «Critiques»), 1990.

1999 : Didi-Huberman (Georges), *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard (coll. «Le temps des images»), 1999.

Digeon :

1959 : Digeon (Claude), *La crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES :

2011 : ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES, SCIENCES HISTORIQUES ET PHILOLOGIQUES V, HAUTES ÉTUDES MÉDIÉVALES ET MODERNES 100, *Venise & Paris, 1500-1700, La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*, textes réunis par Hochmann (Michel), actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006), Genève, Droz, 2011.

Fabre, Marchetti, Verlinden :

2001 : Fabre (Gérard), Marchetti (Luca), Verlinden (Frédérique), *La traversée d'un siècle. Félix Ziem, 1821-1911*, Paris, Martignes, Réunion des Musées Nationaux, Musée Ziem, 2001.

Focillon :

1927 (1991) : Focillon (Henri), *La peinture au XIXe siècle. Du réalisme à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991. Fac-similé de l'édition originale : Paris, H. Laurens, 1927.

Gamboni :

1989 : Gamboni (Dario), *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les éditions de Minuit (coll. « Le sens commun »), 1989

1991 : Gamboni (Dario), « Proposition pour l'étude de la critique d'art au XIXe siècle », *Romantisme*, 1991, n°71, p. 9-17.

1992 : Gamboni (Dario), « Le 'symbolisme en peinture' et la littérature », *Revue de l'art*, 1992, n°96, p. 13-23.

Gasparini :

1993 : Gasparini (Éric), *La pensée politique d'Hippolyte Taine : entre traditionalisme et libéralisme*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 1993.

Genet Delacroix :

1985 a : Genet Delacroix (Marie-Claude), "L'enseignement supérieur de l'histoire de l'art (1863-1940)", p. 79-107, in *Le personnel de l'enseignement supérieur en France aux XIXe et XXe siècles*, Paris, CNRS, 1985.

1985 b: Genet Delacroix (Marie-Claude), «L’histoire de l’art dans le champ littéraire et son institutionnalisation sous la troisième République», *Histoire moderne et contemporaine informatique 6*, 1985, p. 44-101.

Georgel :

1987 : Georgel (Pierre), « Tiepolo à Barbizon », p. 639-665, in « *Il se rendit en Italie* » - *Études offertes à André Chastel*. Paris, Flammarion, 1987.

Gombrich :

2004 : Gombrich (Ernst), *La préférence pour le primitif. Épisodes d’une histoire du goût et de l’art en Occident*, trad. de l’anglais par Lablanche (Dominique), Paris, Phaidon, 2004.

Haskell :

1967 : Haskell (Francis), « Tiepolo e gli artisti del secolo XIX », p. 481-497, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento (Civiltà europea e civiltà veneziana. Aspetti e problemi, 5)*, Florence, Vittorio Branca, 1967.

1976 (1993) : Haskell (Francis), *La norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, traduit de l’anglais [*Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*] par Fohr (Robert), Réimpression [1^{ère} éd. 1986], Paris, Flammarion, 1993. (Première édition en anglais : Phaidon Press Limited, 1976).

1987 (1989) : Haskell (Francis), « Le ‘Concert Champêtre’ de Giorgione et ses admirateurs », p. 296-320, in *De l’art et du goût. Jadis et naguère*, trad. de l’anglais [*Past and Present in art and taste selected essays*] par Chavy (Jacques), La Coste-Messelière (Marie-Geneviève de), Evrard (Louis), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque illustrée des histoires »), 1989. (Première édition en anglais : Yale University, 1987).

2000 (2002) : Haskell (Francis), *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l’essor des expositions*, trad. de l’anglais [*The ephemeral museum. Old masters paintings and the rise of the art exhibition*] par Dauzat (Pierre-Emmanuel), Paris, Gallimard, 2002 (Première édition en anglais : Yale University, 2000).

Heck :

2005 : Heck (Michèle-Caroline) (ed.), *Le rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, actes du colloque international organisé par la Centre de Recherches en Histoire de l’Art pour l’Europe du Nord – ARTES (Université Charles de Gaulle – Lille 3), 1^{er} et 2 avril 2004, Turnhout, Brepols, 2005.

2009 : Heck (Michèle-Caroline) (dir.), *L’histoire de l’histoire de l’art septentrional au XVIII^e siècle*, Belgique, Brepols (coll. « Théorie de l’art/Art theory (1400-1800) »), 2009.

Honour :

1977 (1998) : Honour (Hugh), *Le néo-classicisme*, trad. de l'anglais [Neo-classicism] par Dautzat (Pierre-Emmanuel), Paris, Librairie Générale Française, 1998. (Première édition en anglais : 1977)

Hook-Demarle :

1991 : Hook-Demarle (Marie-Claire), « Un lieu d'interculturalité franco-allemande : le réseau épistolaire de Coppet », *Romantisme*, 73, 1991, p. 19-28.

Isnenghi :

1996 : Isnenghi (Mario), *L'Italia del fascio*, Firenze, Giunti, 1996.

Joubin :

1935 : Joubin (André) (ed.), *Correspondance générale de Delacroix*, Paris, 1935.

Karel :

1992 : Karel (David), *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec, Musée de Québec, Presses de l'Université Laval, 1992.

Labrusse :

1996 : Labrusse (Rémi), *Esthétique décorative et expérience critique. Matisse, Byzance et la notion d'Orient*, Thèse de doctorat sous la direction de Monsieur le Professeur Éric Darragon, Automne 1996.

Lagache, Laplanche, Pontalis :

1967 : Lagache (Daniel) (dir.), Laplanche (Jean), Pontalis (Jean-Bertrand), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

Lagrange :

2004 : Lagrange (Marion), *Les peintres italiens à Paris dans la seconde moitié du XIXe siècle (1855-1909). L'affirmation d'une identité picturale*, Thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction du professeur Jarrassé (Dominique), Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2004.

2010 : Lagrange (Marion), *Les peintres italiens en quête d'identité : Paris 1855-1909*, Paris, CTHS, INHA, 2010.

La Hire :

1915 : La Hire (Jean de), *Les voyages passionnés. À Venise dans l'ombre de Byron*. Paris, Albin Michel, 1915.

Lalande :

1926 (1991) : Lalande (André), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Quadrige, PUF, 1991. (Première édition : 1926).

Le Guen :

2008 : Le Guen (Claude) (dir.), *Dictionnaire freudien*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

Le Mollé :

1988 : Le Mollé (Roland), *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les « Vite »*, s.l., Ellug, 1988.

1995 : Le Mollé (Roland), *Giorgio Vasari. L'homme des Médicis*, Paris, Grasset, 1995.

Lichtenstein :

1989 (1999) : Lichtenstein (Jacqueline), *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 1999. (Première édition : Paris, Flammarion (coll. « Idées et Recherches »), 1989).

Loechel :

1992 : Loechel (André), *Le mythe de Venise : texte et image à Venise au XVe et XVIe siècles*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction du professeur Labrot (Gérard), Université Grenoble II, 1992.

Loire :

1998 a : Loire (Stéphane), « Tiepolo et le goût français depuis le XVIIIe siècle : réussites et occasions manquées », p. 291-299, in Puppi (L.) (dir.), *Giambattista Tiepolo nel terzo*

centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi. (Venise, Vicence, Paris, 29 octobre- 4 novembre 1996), Padoue, 1998.

1998 b : Loire (Stéphane), « Tiepolo et les Français », p. 50-63, in *Giambattista Tiepolo. 1696-1770.* Catalogue d'exposition, Paris, musée du Petit Palais, 22 octobre 1998- 24 janvier 1999. Paris, Paris-Musées, 1998.

2000 : Loire (Stéphane), « La peinture italienne du XVIIIe siècle dans les collections du Louvre », p. 24-29, in *Settecento. Le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIIIe siècle exposées dans les collections publiques françaises.* Catalogue d'exposition, Lyon, musée des Beaux-arts ; Lille, musée des Beaux-arts, 2000-2001. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

Lorentz, Peltre :

2007 : Lorentz (Philippe), Peltre (Christine) (dir.), *La notion d'école*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg (coll. « Sciences de l'histoire »), 2007.

Mabille :

1992 : Mabille (Gérard), « Sous les cieux du XVIIIe siècle. Esquisses et plafonds peints [au musée des Arts décoratifs de Paris] », *L'Estampille. L'Objet d'art* 259, juin 1992, p. 46-61.

Maréchal Trudel :

1978 : Maréchal-Trudel (Michèle), *Chateaubriand, Byron et Venise : un mythe contesté.* Paris, A. Nizet, 1978.

Massol-Bedoin :

1986 : Massol-Bedoin (Chantal), « L'artiste ou l'imposture : le secret du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac », *Romantisme* 54, 1986, p. 44-57.

Merle du Bourg :

2004 : Merle du Bourg (Alexis), *Rubens au Grand Siècle. Sa réception en France. 1640-1715*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (coll. « Art & Société »), 2004.

Michaud :

1996 (2005) : « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art », p. 49-84, in Michaud (Éric), *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005. (Première édition : 1996).

Mucchielli :

1998 : Mucchielli (Laurent), *La découverte du social. Naissance de la sociologie en France (1870-1914)*, Paris, La Découverte, 1998.

Pavanello, Romanelli :

1983 : Pavanello (Giuseppe), Romanelli (Giandomenico) *et al.*, *Venezia nell'Ottocento, imagini e mito*, Venezia, ala Napoleonica e Museo Correr, Dicembre 1983- Marzo 1984. Milano, Electa, 1983.

Pétry-Parisot :

1980 : Pétry-Parisot (C.), « L'histoire de l'art, une discipline en marge », *Historiens et géographes* 277, 1980, p. 451-460.

Piguet :

1986 : Piguet (Philippe), *Monet et Venise*, préface de Schneider (Pierre), Paris, Herscher (coll. « Lieux d'artistes »), 1986.

Posner :

1973 : Posner (Donald), « Watteau mélancolique : la formation d'un mythe », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1973, p. 345-361.

Prete Hamard :

1999 : Prete Hamard (Monica), « L'exposition des 'écoles primitives' au Louvre. 'La partie historique qui manquait au Musée' », p. 226-253, in *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Louvre, 20 oct. 1999-17 janv. 2000, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999.

Previtali :

1964 (1994) : Previtali (Giovanni), *La fortune des primitifs. De Vasari aux néo-classiques*, trad. de l'italien [La fortuna dei primitivi (Dal Vasari ai neoclassici)] par Di Mascio (Nadia), Paris, G. Monfort, 1994. (Première édition en italien : 1964).

Recht :

2007 : Recht (Roland) (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, colloque international (Paris 2004), Paris, 2007.

Rey :

2006 : Rey (Alain) (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, dictionnaires Le Robert, 2006.

Rhumer :

1996 : Rhumer (Eberhard), « Tiziano e l'Ottocento », p. 455-459, in *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, Venise, septembre, octobre 1976, Vicenza, Neri Pozza, 1996.

Ricalens-Pourchot :

2003 : Ricalens-Pourchot (Nicole), *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003.

Rivière :

2002 : Rivière (Pascale), *Venise entre terre et mer d'après la chronique de Nicolo Trévisan*, thèse de doctorat en histoire sous la direction du professeur Ducelier (Alain), Université Toulouse le Mirail, 2002.

Rouchette :

1959 : Rouchette (Jean), *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, Les Belles Lettres (coll. « Les classiques de l'humanisme »), 1959.

Roussel :

1994 : Roussel (Éric), « Préface », p. I-XCVII, in Barrès (Maurice), *Romans et voyages*, édition établie par Rambaud (Vital), Paris, Robert Laffont (coll. « Bouquins »), 1994, 2 tomes, t. 1. (Première édition : 1889).

Rousselot :

1968 : Rousselot (Jean), *Dictionnaire de la poésie française contemporaine*, Paris, Larousse, 1968.

Saïd :

1980 : Saïd (Edward), *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'américain par Malamoud (Catherine), préface de Todorov (Tzvetan), Paris, Seuil, 1980.

Schapiro :

1936 (2005) : Schapiro (Meyer), « Race, nation et art », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 93, automne 2005, p. 104-109. (Première édition : 1936).

Simches :

1964 : Simches (Seymour O.), *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

Sulzberger :

1961 : Sulzberger (Suzanne), *La réhabilitation des primitifs flamands, 1802-1867*, Bruxelles, Palais des Académies, 1961.

Tabet :

2005 : Tabet (Xavier), « La vision de l'histoire de Venise par les libéraux français de la Restauration : un article d'Adolphe Thiers, en 1823, sur *l'Histoire de la république de Venise* (1819) de Pierre Daru », *Laboratoire italien. Politique et société* 5, 2005, p. 221-239.

2006 : Tabet (Xavier), « La 'troisième Venise' : un mythe italien de l'entre-deux-guerres », *Laboratoire italien. Politique et société* 6, 2006, p. 137-172.

Therrien :

1998 : Therrien (Lyne), *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, CTHS, 1998.

Thomas :

2003 : Thomas (Catherine), *Le mythe du XVIIIe siècle au XIXe siècle, 1830-1860*, Paris, H. Champion, 2003.

Thuillier, Recht, Hart, Warnke :

1995 : Thuillier (Jacques), Recht (Roland), Hart (Joan), Warnke (Martin), *Relire Wölfflin*, cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 29 novembre au 20 décembre 1993 sous la direction de Waschek (Matthias), Paris, Musée du Louvre, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1995.

Toscano :

2004 a : Toscano (Gennaro), « Giovanni Bellini et la France (XVIe-XXe siècles) : les aléas d'une reconnaissance », in Toscano (Gennaro), p. 197-230, in Valcanover (F.) (dir.), *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*. Venise, 2004.

2004 b : Toscano (Gennaro) (dir.), *Venise en France. La fortune critique de la peinture vénitienne dans les collections royales jusqu'au XIXe siècle*, Actes de la journée d'étude *Paris-Venise*, École du Louvre et Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. École du Louvre, 5 février 2002. Paris, École du Louvre, 2004.

Triquet :

2009 : Triquet (Sophie) (dir.), Bordes (Philippe), Linford (Sarah), *Bibliographie. De Jacob Burckhardt à Meyer Schapiro*, Paris, 2009, p. 9-11. (disponible sur le site internet de l'INHA)

UNION LATINE :

2004 : UNION LATINE, *La Latinité en question*, actes du colloque international, Paris, 16-19 mars 2004, Paris, Institut des Hautes Études de l'Amérique latine et L'Union Latine, 2004.

Vaisse :

1995 : Vaisse (Pierre), *La troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, série « Art, Histoire, Société », 1995.

1997 : Vaisse (Pierre), « La réaction contre le positivisme de Semper et de Taine », p. 385-413, in Pommier (Edouard) (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art. Tome II : XVIIIe et XIXe siècle*, cycle de conférences organisés (sic) au musée du Louvre par le service culturel du 24 janvier au 7 mars 1994 et du 23 janvier au 6 mars 1995, Paris, Musée du Louvre, Klincksieck, 1997.

Venturi :

1926 (1972) : Venturi (Lionello), [II] *Gusto dei Primitivi*. Torino, G. Einaudi, 1972. (Première édition : 1926).

Viallon :

1995 : Viallon (Marie-France), « Catalogue du fonds italien XVI^e siècle ‘Auguste Boullier’ de la Bibliothèque Municipale de Roanne », *Bulletin de l'Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 1995, t. 41, p. 148-149.

Wölfflin :

1915 (1986) : Wölfflin (Heinrich), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*. Trad. de l'allemand par Raymond (Claire) et Raymond (Marcel). Brionne, G. Monfort (coll. « Imago Mundi »), 1986. (Première édition en allemand : 1915)

Zerner :

1997 : Zerner (Henri), *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997.

Zordan :

1998 : Zordan (G.), *Repertorio di storiografia veneziana : testi e studi*, Padova, Il poligrafo, 1998.

Zorzi :

1988 (2005) : Zorzi (Alvise), *Histoire de Venise. La République du Lion*, trad. de l'italien [*La Repubblica del leone : Storia di Venezia*] par Rocque (Jacques), Paris, Perrin, 2005 (première édition en français, 1988).

Index des noms d'auteurs cités

- Adhémar, Hélène, 294
- Agostini-Ouafi, Viviana, 342, 353
- Alexandre, Arsène, 74, 87, 88, 119, 165, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 189, 220, 221, 222, 247, 248, 249, 250, 368, 629, 630
- Armingaud, Jean-Jacques-Marc, 368
- Arru, Francesco, 20, 28, 319, 321, 323, 632
- Artaud de Montor, Alexis-François, 158, 368
- Audin, Jean-Marie-Vincent, 368
- Aurier, Georges-Albert, 328, 330, 360, 368
- Bac, Ferdinand, 368
- Baedeker, Carl, 368, 369
- Balayé, Simone, 239, 394, 399
- Balibar, Étienne, 185, 192, 400
- Barbier, Mme C., 369
- Barbillon, Claire, 15, 21, 25, 26, 42, 76, 104, 111, 112, 144, 153, 158, 160, 161, 162, 261, 400, 634, 639, 657, 658
- Bardon, Françoise, 26, 121, 122, 123, 356, 400
- Barraillé, Pascal, 16, 18, 112, 120, 131, 152, 153, 190, 400, 635, 650, 658, 662
- Barrès, Maurice, 18, 20, 28, 187, 320, 322, 323, 324, 328, 329, 335, 343, 358, 369, 378, 402, 410, 585, 613, 629, 631, 632, 649
- Basch, Sophie, 18, 344, 345, 346, 347, 400, 646
- Baschet, Armand, 59, 87, 112, 152, 161, 285, 300, 369, 370, 376, 629, 659, 660, 661, 662
- Beck, Annie, 66, 80, 400
- Belting, Hans, 361, 400
- Bénédite, Léonce, 401, 642
- Berenson, Bernhard, 362, 370, 386, 394
- Berger, Georges, 55, 370
- Bernard, Émile, 283, 284, 329, 330, 360, 370, 585, 615
- Bettagno, Allesandro, 19, 20, 22, 401
- Blanc, Charles, 25, 26, 27, 28, 32, 42, 47, 48, 54, 57, 59, 60, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 84, 87, 104, 106, 107, 111, 112, 117, 118, 119, 128, 139, 141, 142, 143, 157, 160, 161, 162, 170, 171, 176, 177, 182, 183, 184, 212, 213, 214, 216, 217, 229, 230, 235, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 248, 249, 252, 253, 256, 257, 262, 266, 267, 268, 282, 284, 285, 286, 296, 297, 348, 358, 365, 370, 371, 484, 527, 531, 543, 554, 560, 566, 574, 585, 593, 620, 629, 630, 633, 634, 636, 639, 640, 641, 642, 643, 653, 661
- Bonfait, Olivier, 234, 237, 238
- Bonnal, Edmond, 371
- Bonnefons, André, 131, 132, 371
- Bonstetten, Charles Victor de, 371
- Bordes, Philippe, 412, 651
- Bornecque, Jacques-Henri, 294
- Boschini, Marco, 20, 41, 634
- Bossi, Laura, 145
- Bouchot, Henri, 371
- Bouillon, Jean-Paul, 27, 28, 30, 294, 361, 401
- Boullier, Auguste, 29, 112, 127, 128, 170, 171, 177, 187, 371, 413, 629, 635

Boulmier, Joseph, 47, 371
 Boulongne, Louis de, 67, 97
 Bourdieu, Pierre, 173, 174, 239, 401
 Bournet, Albert, 58, 85, 275, 372
 Bowe, Sister Mary Camille, 156, 157, 159, 401, 653
 Braunstein, Philippe, 17, 401
 Breton, Ernest, 372, 375
 Buisseret, Augustin de, 372
 Buisson, Jules, 186, 291, 292, 293, 311, 372, 644
 Bürger, W. *Voir* Thoré, Théophile
 Burollet, Thérèse, 401
 Byron, Georges Gordon Noel, Lord, 17, 133, 278, 279, 280, 281, 286, 303, 317, 319, 358, 372, 407, 408
 Campori, Giuseppe, 373
 Candaux, Jean-Daniel, 239, 251, 399
 Capodiecì, Luisa, 23
 Caraffe, A. C., 69, 70, 77, 81, 123, 130, 137, 165, 173, 373
 Caramaschi, Enzo, 402, 632
 Caro-Delvaile, Henry, 150, 184, 213, 214, 215, 257, 258, 373
 Cassegrain, Guillaume, 166
 Castagnary, Jules-Antoine, 309
 Castellani, Francesca, 15, 20, 22, 402
 Castelnuovo, Enrico, 402
 Cerrano, Jérémy, 305, 306, 307, 402
 Champagne, Jean-Baptiste de, 68, 96
 Chastel, André, 24, 158, 159, 396, 402, 405
 Chateaubriand, François-René de, 17, 159, 280, 281, 286, 317, 319, 358, 373, 408
 Chennevières, Henry de, 76, 107, 188, 289, 291, 292, 293, 297, 298, 299, 300, 304, 305, 309, 310, 311, 312, 316, 373, 390, 629, 636, 644
 Chesneau, Ernest, 204, 214, 374
 Clair, Jean, 145, 280, 402
 Clarac, Charles Othon Frédéric de, 71, 93, 130, 384
 Claretie, Jules, 314, 374
 Coindet, John, 44, 45, 51, 57, 59, 69, 70, 80, 94, 116, 128, 137, 138, 139, 148, 150, 151, 159, 186, 187, 211, 213, 216, 226, 245, 246, 247, 248, 257, 258, 275, 277, 281, 282, 284, 285, 286, 374, 527, 529, 539, 550, 556, 564, 570, 629, 634, 637, 653
 Compagnon, Antoine, 402, 657, 658
 Comte, Auguste, 101, 102, 109
 Comyns Carr, Joseph William, 374
 Conti, Ange, 367, 374
 Courajod, Louis, 27, 335, 374
 Crouzet-Pavan, Élizabeth, 17, 403
 Croze Magnan, Simon Celestin, 374
 D'Alembert, Jean Le Rond, dit *Voir* Diderot, Denis
 D'Annunzio, Gabriele, 338, 342, 353, 360, 375
 DaCosta Kaufmann, Thomas, 235, 403
 Dagen, Philippe, 253, 403
 Daru, Pierre, 17, 18, 133, 135, 144, 145, 147, 152, 280, 357, 375, 400, 411, 635, 650, 658, 662
 Davésiès de Pontès, Lucien, 375
 Dayot, Armand, 82, 151, 226, 302, 375
 Decremps, Marcel, 239, 342, 343
 Del Vento, Christian, 18, 19, 20, 28, 112, 149, 152, 280, 281, 319, 321, 323, 342,

344, 345, 347, 353, 403, 632, 639, 646, 662
 Denis, Maurice, 328, 346, 403
 Descamps, Jules, 300, 375
 Diaz, José-Luiz, 277, 278, 285, 314, 403
 Diderot, Denis, 80, 81, 375
 Didi-Huberman, Georges, 123, 124, 139, 162, 163, 355, 403
 Diehl, Charles, 18, 105, 207, 208, 209, 210, 227, 228, 376, 400, 635, 650, 658, 662
 Digeon, Claude, 325, 334, 343, 404
 Du Pays, Augustin Joseph, 376
 Dubos, Jean-Baptise, abbé, 108, 165, 376
 Duc de Rivoli, 376
 Dufay, Charles, 376, 662
 Durey, Philippe, 21
 Elsig, Frédéric, 76
 Émeric-David, Toussaint Bernard, 374, 376
 Emeric-David, Toussaint-Bernard, 375, 376
 Emskerque, François-Emmanuel de, vicomte de Toulangeon, 31, 376
 Enlart, M. C., 377, 651
 Ephrussi, Charles, 377
 Erlande, Albert, 377
 Fabre, Gérard, 178, 404
 Félibien, André, 41, 43, 68, 234, 237, 238, 242, 243, 261, 377
 Fischel, Oskar, 377
 Flat, Paul, 186, 231, 246, 253, 254, 322, 367, 378
 Focillon, Henri, 105, 306, 404, 654
 Folliot, Franck, 401
 Fontana, Alessandro, 133, 375
 Forbin, Compte de, 378
 Fortoul, Hippolyte, 109, 378, 661
 Freud, Sigmund, 124, 139
 Frizzoni, Gustave, 378
 Froissart Pezone, Rossella, 112, 641
 Fromentin, Eugène, 236, 243, 378
 Furetière, Antoine, 37, 38, 39, 66, 69, 378
 Gaehtgens, Thomas W., 233, 365
 Galibert, Léon, 120, 123, 378
 Galichon, Émile, 366, 379
 Gamboni, Dario, 27, 28, 404
 Gasparini, Éric, 112, 404, 658
 Gauchez, Léon *Voir* Leroi, Paul
 Gauthier, Maximilien, 274, 286
 Gautier, Théophile, 25, 27, 28, 29, 87, 90, 93, 127, 128, 148, 149, 151, 160, 167, 169, 182, 183, 187, 188, 190, 192, 214, 215, 216, 221, 226, 227, 274, 277, 286, 295, 298, 301, 379, 399, 527, 557, 624, 629, 638, 639, 660, 661
 Gebhart, Emile, 379
 Gehuzac, Noël, 380
 Genet Delacroix, Marie-Claude, 108, 404, 405
 Gengembre, Gérard, 280, 281
 Georgel, Pierre, 24, 42, 290, 291, 292, 304, 305, 313, 314, 405
 Gerdts, William H., 19
 Ginko-Biloba, 299, 330, 380
 Ginzburg, Carlo, 402
 Girard, Marie-Hélène, 149, 298, 639
 Goloubew, Victor, 380
 Gombrich, Ernst, 158, 405

Goncourt, Edmond et Jules de, 249, 294, 296, 300, 301, 302, 324, 380, 402, 632, 660

Gonse, Louis, 380, 561

Groneau, Georges, 55, 380

Guégan, Stéphane, 25, 639

Guibert, Joseph, 381

Guizot, François, 71, 93, 130, 384

Gusman, Pierre, 59, 151, 225, 226, 250, 262, 302, 381

Hamel, Maurice, 73, 82, 86, 119, 168, 183, 222, 326, 330, 340, 341, 342, 354, 363, 381

Hart, Joan, 412

Haskell, Francis, 23, 24, 289, 290, 291, 294, 296, 303, 305, 310, 312, 405, 642

Havard, Henry, 76, 86, 112, 129, 131, 167, 168, 171, 177, 188, 243, 244, 245, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 306, 307, 381, 527, 546, 555, 576, 585, 610, 629, 640, 641

Heck, Michèle-Caroline, 233, 234, 237, 238, 405

Honour, Hugh, 80, 406

Hook-Demarle, Marie-Claire, 240, 406

Hourticq, Louis, 122, 326, 381

Houssais, Laurent, 15, 212

Houssaye, Arsène, 133, 212, 216, 255, 295, 296, 381

Hugo, A., 202, 203, 204, 214, 382

Imbert, Dorothée, 401

Isnenghi, Mario, 352, 406

Jacob, P. L., 58, 382

Jacobsen, Emil, 382

Jacquemin, Anne, 37

Jal, Alfred, 69, 70, 77, 81, 123, 130, 137, 165, 173, 273, 274, 373, 382

Jameson, Mrs, 278, 279, 382

Jarrassé, Dominique, 14, 15, 82, 104, 406

Joubin, André, 290, 406

Kahn, Gustave, 292, 382

Karel, David, 184, 406

King, Norman, 239, 251

Kopp, Robert, 280

La Hire, Jean de, 407

Labrusse, Rémi, 53, 204, 206, 207, 208, 406

Lacambre, Geneviève, 22

Lafenestre, Georges, 27, 48, 105, 168, 262, 367, 383, 386, 397, 401, 629, 642, 659

Lagache, Daniel, 124, 140, 406

Lagrange, Marion, 15, 362, 363, 406, 407

Lalande, André, 102, 407

Landon, Charles-Paul, 31, 50, 59, 71, 77, 83, 84, 94, 122, 128, 137, 141, 216, 217, 383

Lanzi, Luigi, 31, 32, 41, 44, 47, 48, 50, 135, 136, 137, 158, 383, 639

Laplanche, Jean, 124, 140, 406

Larousse, Pierre, 40, 69, 81, 102, 103, 169, 202, 204, 229, 384, 410, 646

Laurens, J. B., 368, 378, 381, 384, 393, 394, 395, 404, 528, 563, 569, 630, 649, 654

Laurent, Henri, 71, 93, 130, 384

Lavallée, Joseph, 69, 70, 77, 81, 122, 123, 130, 137, 165, 173, 373

Le Guen, Claude, 124, 407

Le Mollé, Roland, 38, 41, 63, 78, 144, 407

Leclère, Tristan, 384

Lecomte, Jules-François, 384

Lefort, Paul, 385

Léris, G. de, 385

Leroi, Paul, 175, 176, 297, 304, 310, 340, 379, 385, 629, 636, 643

Levesque, Pierre-Charles, 40, 385

Lévi-Alvarès, David, 47, 371

Levillain, Henriette, 280, 281

Lichtenstein, Jacqueline, 64, 65, 66, 70, 74, 96, 115, 233, 365, 407

Loechel, André, 17, 407

Logan, Mary, 386

Loire, Stéphane, 21, 24, 289, 305, 309, 407, 408

Lombroso, Cesare, 145, 146

Lorentz, Philippe, 37, 38, 39, 40, 166, 167, 408

Lorrain, Jean, 20, 28, 323, 386

Los Llanos, José de, 21, 22, 23, 24, 289

Ludwig, Gustave, 55, 193, 218, 219, 222, 223, 385, 386, 389, 393, 643, 647, 654

Mabille, Gérard, 408

Mantz, Paul, 27, 75, 76, 90, 91, 92, 93, 94, 117, 118, 162, 386, 531, 633

Marchetti, Luca, 178, 404

Maréchal Trudel, Michèle, 408

Mas Latrie, René de, 386

Massol-Bedoin, Chantal, 283, 408

Mauclair, Camille, 82, 151, 226, 302, 375

Melani, Alfredo, 387

Mengin, Urbain, 387

Merle du Bourg, Alexis, 236, 256, 408

Mérot, Alain, 37, 38, 39, 40

Michaud, Éric, 113, 191, 400, 402, 408, 657, 658

Michel, André, 150, 169, 257, 302, 341, 387

Michel, Christian, 234, 365

Mignard, Nicolas, 67

Milanesi, Gaetano, 367, 380, 387

Mithouard, Adrien, 225, 226, 262, 284, 302, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 360, 363, 387, 403, 585, 619, 629, 645, 646

Modern, Heinrich, 388, 644

Molinier, Émile, 197, 205, 206, 385, 388, 643

Molmenti, Pompeo, 32, 46, 52, 55, 57, 58, 59, 127, 128, 131, 160, 188, 190, 191, 192, 193, 218, 219, 222, 223, 225, 226, 228, 248, 250, 257, 258, 297, 298, 299, 311, 312, 336, 337, 339, 340, 341, 342, 353, 360, 362, 363, 385, 386, 388, 389, 390, 393, 528, 537, 562, 568, 629, 636, 643, 644, 647, 648, 654, 655

Monnier, Philippe, 142, 143, 175, 179, 181, 182, 183, 213, 301, 315, 389, 629, 632, 649, 650

Montaignon, Anatole de, 389

Moréas, Jean, 327, 389

Moreau de Tours, Jacques Joseph, 145, 146

Moureau, Adrien, 179, 180, 182, 188, 298, 323, 389, 629, 632, 649, 650

Mucchielli, Laurent, 101, 102, 104, 325, 334, 409

Müntz, Eugène, 27, 45, 46, 48, 53, 54, 56, 74, 75, 84, 85, 86, 91, 94, 95, 105, 111, 221, 223, 246, 247, 248, 249, 255, 256, 258, 261, 262, 274, 377, 379, 380, 385, 388, 389, 390, 528, 533, 538, 567, 575, 629, 643, 651

Musset, Alfred de, 319, 390

Narsy, Raoul, 334, 390

Noël, G., 390

Nolhac, Pierre de, 390

Oliver, Lois, 16, 128

Paillot de Montabert, Jacques-Nicolas, 158, 219, 220, 221, 390

Patin, Sylvie, 19

Pavanello, Giuseppe, 19, 20, 409

Peltre, Christine, 15, 37, 38, 39, 40, 166, 167, 408, 639

Pemble, John, 19

Pétry-Parisot, C., 104, 105, 106, 409

Piat, Adolphe, 390

Pigeon, Amédée, 391

Piguet, Philippe, 178, 409

Piles, Roger de, 38, 39, 41, 43, 44, 57, 67, 69, 95, 233, 234, 236, 237, 238, 242, 243, 252, 256, 258, 391

Pommier, Edouard, 343, 412

Pontalis, Jean-Bertrand, 124, 140, 406

Posner, Donald, 294, 324, 409

Preti Hamard, Monica, 22, 31, 158, 409

Previtali, Giovanni, 158, 409

Prince d'Essling, 391

Quatremère de Quincy, Antoine, 199, 200, 201, 202, 391

Rambosson, Yvanhoé, 149, 150, 151, 391

Recht, Roland, 410, 412

Reichard, Heinrich August Ottokar, 391

Rémond, Georges, 88, 89, 392

Renan, Ernest, 103, 201, 202, 204, 205, 227, 334, 346, 392

Rèpaci-Courtois, Gabriella, 38, 41

Rey, Alain, 167, 169, 410

Reymond, Marcel, 55, 392

Rhumer, Eberhard, 410

Ricalens-Pourchot, Nicole, 173, 410

Ricci, Corrado, 129, 213, 216, 301, 382, 392

Ridolfi, Carlo, 20, 41, 42, 43, 44, 316, 392, 530

Riegl, Alois, 107, 206, 207, 326

Rio, Alexis-François, 47, 71, 84, 125, 141, 142, 143, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 162, 184, 250, 251, 252, 253, 266, 267, 274, 370, 392, 401, 527, 534, 540, 551, 552, 565, 629, 634, 652, 653

Rivas, Pierre, 344

Rivière, Pascale, 17, 410

Romanelli, Giandomenico, 19, 20, 409

Rosenthal, Léon, 55, 56, 87, 106, 117, 118, 177, 189, 217, 218, 219, 224, 246, 247, 250, 315, 326, 327, 330, 384, 393, 528, 563, 569, 629, 648, 654, 655

Rouchette, Jean, 41, 52, 53, 57, 63, 71, 410

Roussel, Éric, 369, 410, 585, 613, 631, 632

Rousselot, Jean, 410, 646

Ruhmer, Eberhard, 24

Ruskin, John, 20, 293, 362, 393

Saïd, Edward, 198, 201, 411

Saint-Victor, Paul de, 308, 393

Schapiro, Meyer, 411, 412, 651

Schéfer, Charles, 393

Schlegel, August Wilhelm von, 47, 51, 59, 71, 220, 221, 239, 251, 273, 393

Sensier, Alfred, 373

Seroux d'Agincourt, Jean-Baptiste-Louis-Georges, 50, 158, 209, 210, 393, 639

Serra, Maurizio Enrico, 342, 343

Simches, Seymour O., 294, 295, 411

Simonson, George A., 324, 394

Soulier, Gustave, 315, 316, 382, 394

Staël, Germaine de, 17, 239, 280, 281, 286, 317, 319, 358, 394

Stanic, Milovan, 67

Stendhal, Henry Beyle, 118, 147, 148, 394

Stern, Daniel, 394

Strzygowski, Josef, 206, 207, 208, 209, 210

Sulzberger, Suzanne, 234, 239, 411

Sutton, Denys, 19

Suzman Jowell, Frances, 241

Synnestedt, Magnus, 394

Tabet, Xavier, 15, 18, 19, 20, 28, 112, 144, 145, 149, 152, 280, 281, 319, 321, 323, 338, 342, 344, 345, 347, 353, 375, 403, 411, 632, 639, 646, 648, 662

Taine, Hippolyte, 20, 26, 27, 28, 45, 56, 61, 73, 77, 103, 104, 109, 110, 111, 112, 113, 116, 126, 130, 131, 141, 149, 150, 151, 153, 165, 172, 175, 186, 187, 188, 193, 211, 216, 225, 226, 255, 256, 259, 260, 261, 262, 266, 268, 269, 274, 275, 282, 315, 319, 326, 328, 334, 348, 358, 359, 390, 394, 395, 402, 404, 412, 527, 530, 536, 542, 553, 559, 572, 575, 585, 586, 620, 629, 630, 640, 641, 651, 654, 656, 657, 658, 661

Therrien, Lyne, 113, 411

Thiebault-Sisson, 395

Thiers, Adolphe, 18, 145, 157, 411

Thomas, Catherine, 294, 295, 296, 324, 411

Thoré, Théophile, 76, 235, 240, 241, 242, 243, 313, 314, 372, 395

Thuasne, Louis, 395

Thuillier, Jacques, 412

Tortonese, Paolo, 402, 657, 658

Toscano, Gennaro, 15, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 42, 76, 111, 144, 153, 158, 160, 161, 162, 261, 289, 400, 412, 634, 639, 657, 658

Triquet, Sophie, 412, 651

Tucker, Paul, 653

Uzanne, Octave, 183, 211, 298, 395, 629, 632, 649, 650

Vaisse, Pierre, 26, 108, 109, 112, 113, 153, 261, 305, 326, 333, 412, 657, 658

Valentin, Robert-François, 395

Valéry, Antoine Claude Pasquin, 276, 395, 396

Vasari, Giorgio, 20, 31, 33, 38, 41, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 61, 63, 64, 66, 70, 71, 72, 75, 76, 78, 79, 92, 140, 143, 144, 158, 166, 173, 191, 246, 256, 270, 282, 355, 358, 359, 396, 407, 409, 410, 575, 639

Venturi, Lionello, 384, 392, 396, 412

Verlinden, Frédérique, 178, 404

Véron, Eugène, 396

Viallon, Marie-France, 413, 635

Viardot, Louis, 396

Viollet-le-Duc, Eugène, 104, 191, 656

Viollet-Le-Duc, Eugène, 191, 396

Visconti, Ennio Quirino, 71, 93, 130, 374, 384

Wallerstein, Immanuel, 185, 192, 400

Warnke, Martin, 412

Watelet, Claude-Henri, 40, 385

Whyte, Peter, 277

Winckelmann, Johannes, 82, 108, 109, 165, 396

Wölfflin, Heinrich, 20, 326, 412, 413

Wyzewa, Théodore de, 397

Yriarte, Charles, 56, 57, 59, 78, 92, 112, 116, 117, 121, 123, 131, 142, 143, 149, 151, 152, 153, 161, 169, 184, 190, 212,

230, 231, 276, 301, 302, 319, 358, 375,
380, 385, 396, 397, 527, 532, 545, 561,
629, 659, 660, 661, 662

Zanetti, Antonio, 20, 44, 48, 135, 136

Zerner, Henri, 413

Zordan, G., 413

Zorzi, Alvise, 338, 413

Université Michel de Montaigne Bordeaux III

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

Représentations de l'école vénitienne en France au XIXe siècle

*Une écriture de l'histoire de l'art entre enjeux
artistiques, scientifiques et idéologiques*

Volume 2 - Annexes

Présentée et soutenue publiquement le 27 juin 2012 par

Anna JOLIVET

Sous la direction de Dominique JARRASSÉ

Membres du jury

Dominique JARRASSÉ, Professeur d'histoire de l'art contemporain, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, directeur de thèse

Claire BARBILLON, Maître de conférences, Université Paris X-Nanterre

Christine PELTRE, Professeur d'histoire de l'art contemporain, Université Marc Bloch Strasbourg II, rapporteur.

Gennaro TOSCANO, Professeur des universités, Directeur de la Recherche à l'Institut National du Patrimoine, rapporteur

Annexes

Table des matières

Volume 1

Table des matières	5
Avant-propos	13
Remerciements	15
Introduction	17
Première partie : L'école vénitienne : définitions et débats	35
Chapitre 1 : Quelles délimitations géographiques et chronologiques pour l'école vénitienne ?	37
A. De l'enseignement du maître au territoire : vers une définition géographique de l'école vénitienne	37
• Historique de la notion d'école	37
• Définitions de l'école vénitienne antérieures au XIXe siècle	41
B. Définitions géographiques de l'école vénitienne	42
• Correspondance entre école vénitienne et possessions territoriales de la République de Venise.....	42
• Venise comme seul territoire de l'école vénitienne	48
C. Limites chronologiques de l'école vénitienne	49
• Les Byzantins, prédécesseurs des premiers Vénitiens ?	50
• L'éclosion de l'école au XVe siècle	54
• Décadence et chute de l'école.....	58
Chapitre 2 : Un critère récurrent : l'école vénitienne comme contre-modèle à la référence classique	63
A. Les héritages théoriques.....	64
B. La peinture vénitienne définie par défaut	69
• L'incorrection du dessin, la négation de l'idéal et du modèle antique	70
• La fresque délaissée au profit de la peinture à l'huile	72
• L'absence de signification	73

• L'irrationalité	75
• Le manque de sentiment	80
C. L'intégration dans une hiérarchie artistique	83
• Entre peinture de genre et peinture d'histoire	83
• Les Vénitiens inventeurs du paysage	85
• La métaphore des arts décoratifs.....	86
D. Titien et Véronèse : représentants du classicisme au sein de l'école vénitienne ?	90
• Véronèse, la maîtrise du dessin et le modèle antique	90
• Véronèse et la fresque	92
• Véronèse et la traduction de l'idée.....	93
• Titien et la noblesse de la peinture.....	94

Deuxième partie : Une histoire de l'art entre déterminismes et procédés rhétoriques 99

Chapitre 1 : Méthodes et théories des sciences humaines au XIXe siècle..... 101

A. Causes naturelles et métaphores biologiques.....	101
B. Étapes de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art	104
C. Le rôle du scientisme en histoire de l'art.....	107

Chapitre 2 : Déterminismes moraux 115

A. L'érudition refusée aux Vénitiens.....	116
• Des peintres sans culture ni intelligence	116
• La richesse de la vie intellectuelle vénitienne.....	120
• Le contournement d'un paradoxe	121
B. L'immoralité	125
C. La décadence de la peinture	129
• La décadence politique et morale	130
• Le rôle des influences artistiques étrangères	135
• Des peintres oubliés	138
D. La folie et l'imagination fantastique	140
E. Le sentiment religieux.....	147
• L'impiété des Vénitiens	147
• Les Vénitiens considérés comme chrétiens : une conséquence de la redécouverte des Primitifs.....	153

Chapitre 3 : Déterminismes naturels..... 165

A. Le climat	165
• L'inspiration de l'artiste : une « fable naturaliste »	166

• La richesse de l'architecture, réaction à l'ingratitude du milieu.....	170
• Des causes scientifiques aux procédés rhétoriques.....	172
• La rudesse du climat toscan, repoussoir à la suavité du climat vénitien.....	173
• La métaphore du luxe.....	180
• Le champ lexical du fantastique	182
B. Nation, peuple et race	185
• Des emplois divers et peu définis	186
• L'art au service du nationalisme vénitien	189

Troisième partie : Les relations de Venise avec l'Orient et le Nord : arguments d'une mythification de l'école vénitienne 195

Chapitre 1 : Venise, ville orientale..... 197

A. Le regard orientaliste	198
B. L'art byzantin comme art oriental.....	205
C. Métaphores orientales	211
D. L'art oriental comme source d'inspiration.....	216
E. Des mœurs à l'art : l'intégration des traditions orientales	224
F. Les Vénitiens : un peuple venu d'Orient	229

Chapitre 2 : Peinture de Venise et peinture du Nord 233

A. Les perceptions de la peinture du Nord du XVIIe au XIXe siècle	233
• Définitions d'une peinture septentrionale en France, du XVIIe au XIXe siècle .	234
• Le regard porté sur la peinture septentrionale avant le XIXe siècle	236
• Le mythe positif du Nord et la redécouverte des primitifs au début du XIXe siècle	239
• Le regard du XIXe siècle sur l'école hollandaise et l'école flamande	240
B. Les Primitifs flamands, hollandais et allemands, leur rôle dans l'école vénitienne	245
• L'enseignement retiré de la richesse formelle de la peinture septentrionale	245
• Une peinture du Nord religieuse et chevaleresque	250
C. Flamands ou Hollandais des XVIe et XVIIe siècles, leurs liens avec les Vénitiens	254
• Similitudes entre école vénitienne et école flamande	255
• Similitudes entre peinture vénitienne et peinture hollandaise	258
• La communauté de climats entre Venise et le Nord.	259
• Amsterdam, « la Venise du Nord » selon Henry Havard	263

Quatrième partie : Un regard en mutation : le rôle des idéologies artistiques et politiques modernes 271

Chapitre I : La peinture vénitienne identifiée à la peinture romantique.....	273
A. Les rapports esthétiques entre peinture vénitienne et peinture romantique	273
B. La peinture vénitienne comparée à la littérature romantique.....	276
C. L'artiste vénitien comme figure romantique.....	278
Chapitre 2 : Tiepolo confronté à la modernité artistique.....	289
A. Tiepolo romantique	290
B. Tiepolo et le goût de la fantaisie	294
• Le goût romantique pour le XVIIIe siècle	295
• Le goût pour Tiepolo	297
• Le goût pour la fantaisie des Vénitiens sous le second Empire et sous la troisième République	303
C. Tiepolo, artiste réaliste.....	310
Chapitre 3 : L'école vénitienne et les théories symbolistes.....	319
A. La mort de Venise : regards décadents sur la peinture vénitienne.....	319
B. Entre histoire de l'art formaliste et théories symbolistes : la peinture vénitienne et l'expression formelle de l'idée.....	325
Chapitre 4 : Le rôle de l'école vénitienne dans les définitions identitaires de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle	333
A. La survivance du scientisme dans les sciences humaines.....	333
B. La peinture vénitienne intégrée dans un art classique et italien.....	336
C. Peinture vénitienne et identité latine.....	341
D. Entre Orient et Occident : le regard d'Adrien Mithouard.....	344
Conclusion	355
Sources.....	365
Bibliographie.....	399
Index des noms d'auteurs cités	415

Volume 2

Annexes.....	430
Table des matières.....	431
Annexe 1 : Illustrations.....	439
Table des illustrations.....	439
Annexe 2 : Anthologie historiographique sur l'école vénitienne	527
Inculture et intelligence des Vénitiens	529
Coindet (John), <i>Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts</i> , Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.	529
Taine (Hippolyte), <i>À Venise. Voyage en Italie III</i> , Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du <i>Voyage en Italie</i> : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : <i>Florence et Venise</i>).	530
Blanc (Charles), <i>Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne</i> , Paris, J. Renouard, 1868.	531
Yriarte (Charles), <i>Venise : histoire, art, industrie, la ville, la vie</i> , Paris, J. Rotschild, 1878.	532
Müntz (Eugène), <i>Histoire de l'art pendant la Renaissance</i> , Paris, Hachette, 1889-1895. T. 2 : II. <i>Italie. L'âge d'or</i> . III. <i>Italie. Fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens</i>	533
Immoralité des Vénitiens	534
Rio (Alexis François), <i>De l'art Chrétien. Édition entièrement refondue et considérablement augmentée</i> . Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 tomes. (Première édition : 1861-1867. Texte inchangé dans l'édition de 1874).	534
Taine (Hippolyte), <i>À Venise. Voyage en Italie III</i> , Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du <i>Voyage en Italie</i> : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : <i>Florence et Venise</i>).	536
Molmenti (Pompeo Gherardo), <i>La vie privée à Venise, depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République</i> , Venise, Ongania, 1882.	537
Müntz (Eugène), <i>Histoire de l'art pendant la Renaissance</i> , Paris, Hachette, 1889-1895. T. 2 : II. <i>Italie. L'âge d'or</i> . III. <i>Italie. Fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens</i>	538
Déraison des Vénitiens.....	539
Coindet (John), <i>Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts</i> , Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.	539
Rio (Alexis François), <i>De l'art Chrétien. Édition entièrement refondue et considérablement augmentée</i> . Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 tomes. (Première édition : 1861-1867. Texte inchangé dans l'édition de 1874).	540
Taine (Hippolyte), <i>À Venise. Voyage en Italie III</i> , Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du <i>Voyage en Italie</i> : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : <i>Florence et Venise</i>).	542
Blanc (Charles), <i>Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne</i> , Paris, J. Renouard, 1868.	543

Yriarte (Charles), <i>Venise : histoire, art, industrie, la ville, la vie</i> , Paris, J. Rotschild, 1878.....	545
Havard (Henry), <i>Amsterdam et Venise</i> , Paris, Plon, 1876.	546
Les Vénitiens et la religion : un peuple chrétien ?	550
Coindet (John), <i>Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts</i> , Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.....	550
Rio (Alexis François), <i>De l'art Chrétien. Édition entièrement refondue et considérablement augmentée</i> . Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 tomes. (Première édition : 1861-1867. Texte inchangé dans l'édition de 1874).....	551
Taine (Hippolyte), <i>À Venise. Voyage en Italie III</i> , Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du <i>Voyage en Italie</i> : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : <i>Florence et Venise</i>).....	553
Blanc (Charles), <i>Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne</i> , Paris, J. Renouard, 1868.	554
Havard (Henry), <i>Amsterdam et Venise</i> , Paris, Plon, 1876.	555
Rapports entre Venise et l'Orient.....	556
Coindet (John), <i>Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts</i> , Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.....	556
Gautier (Théophile), <i>Italia</i> , 2 ^{ème} ed., Paris, Hachette, 1855. (Première édition : 1852. Dans la deuxième édition de 1855 vient s'ajouter un chapitre consacré à Ferrare, absent dans la première édition).....	557
Taine (Hippolyte), <i>À Venise. Voyage en Italie III</i> , Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du <i>Voyage en Italie</i> : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : <i>Florence et Venise</i>).....	559
Blanc (Charles), <i>Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne</i> , Paris, J. Renouard, 1868.	560
Yriarte (Charles), <i>Venise : histoire, art, industrie, la ville, la vie</i> , Paris, J. Rotschild, 1878.....	561
Molmenti (Pompeo Gherardo), <i>La vie privée à Venise, depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République</i> , Venise, Ongania, 1882.	562
Rosenthal (Gabrielle), Rosenthal (Léon), <i>Carpaccio. Biographie critique</i> , Paris, H. Laurens, 1907.	563
Rapports entre Primitifs vénitiens et Primitifs flamands	564
Coindet (John), <i>Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts</i> , Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.....	564
Rio (Alexis François), <i>De l'art Chrétien. Édition entièrement refondue et considérablement augmentée</i> . Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 tomes. (Première édition : 1861-1867. Texte inchangé dans l'édition de 1874).....	565
Blanc (Charles), <i>Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne</i> , Paris, J. Renouard, 1868.	566
Müntz (Eugène), <i>Histoire de l'art pendant la Renaissance</i> , Paris, Hachette, 1889-1895, 3 tomes : I. <i>Italie. Les Primitifs</i> . II. <i>Italie. L'âge d'or</i> . III. <i>Italie. Fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens</i>	567
Molmenti (Pompeo), <i>La peinture vénitienne</i> , Florence, Alinari, 1904. (Première édition en italien : 1903).....	568
Rosenthal (Gabrielle), Rosenthal (Léon), <i>Carpaccio. Biographie critique</i> , Paris, H. Laurens, 1907.	569

Rapports entre la peinture vénitienne et la peinture hollandaise et flamande du XVIIIe siècle.....	570
--	-----

Coindet (John), <i>Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts</i> , Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.	570
Taine (Hippolyte), <i>À Venise. Voyage en Italie III</i> , Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du <i>Voyage en Italie</i> : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : <i>Florence et Venise</i>).	572
Blanc (Charles), <i>Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne</i> , Paris, J. Renouard, 1868.	574
Müntz (Eugène), <i>Histoire de l'art pendant la Renaissance</i> , Paris, Hachette, 1889-1895, 3 tomes : I. <i>Italie. Les Primitifs</i> . II. <i>Italie. L'âge d'or</i> . III. <i>Italie. Fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens</i>	575
Havard (Henry), <i>Amsterdam et Venise</i> , Paris, Plon, 1876.	576

Annexe 3 : Textes choisis 585

Taine (Hippolyte), <i>À Venise. Voyage en Italie III</i> , Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du <i>Voyage en Italie</i> : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : <i>Florence et Venise</i>).	586
Blanc (Charles), <i>Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne</i> , Paris, J. Renouard, 1868.	593
Havard (Henry), <i>Amsterdam et Venise</i> , Paris, Plon, 1876.	610
Barrès (Maurice), <i>Un homme libre</i> , p. 88-185, in <i>Romans et voyages</i> , édition établie par Rambaud (Vital), préface de Roussel (Éric), Paris, Robert Lafont (coll. « Bouquins »), 1994, 2 tomes (1 ^{ère} édition 1889).	613
Bernard (Émile), « Jacopo Robusti dit le Tintoret » (Premier article), <i>L'Occident</i> , t. 5, janvier-juin 1904, p. 133-139.	615
Mithouard (Adrien), <i>Les marches de l'Occident : Venise, Grenade</i> , Paris, A.-V. Stock, 1910.	619

Annexe 4 : Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés 629

Arsène Alexandre (1859-1937)	630
Maurice Barrès (1862-1923)	631
Charles Blanc (1813-1882)	633
Auguste Boullier (1832-1898)	635
Henry de Chennevières	636
John Coindet (Jean Jacques François, dit) (1800-1857)	637
Théophile Gautier (1811-1872).....	638
Henry Havard (1838-1921)	640
Georges Lafenestre (1837-1919).....	642
Paul Leroi (pseudonyme de Léon Gauchez) (1825-1907)	643
Adrien Mithouard (1864-1919).....	645
Pompeo Molmenti (1852-1928).....	647
Philippe Monnier (1864-1911).....	649
Adrien Moureau	649
Octave Uzanne	649
Eugène Müntz (1845-1902)	651
Alexis-François Rio (1797-1874).....	652
Léon Rosenthal (1870-1932).....	654
Hippolyte Taine (1828-1893).....	656
Charles Yriarte (1832-1898)	659
Armand Baschet (1829-1886)	659

Annexe 1 :

Illustrations

Table des illustrations

illustration 1 : Atelier de Jacopo Bassano, <i>Frappement du rocher</i> , 4 ^{ème} quart du XVI ^e siècle huile sur toile, 93 x 111cm, Paris, Musée du Louvre.....	444
illustration 2 : Gentile Bellini, <i>Procession de la place Saint Marc à Venise</i> , 1496, huile sur toile, 367 x 745cm, Venise, Galleria dell'Accademia.....	445
illustration 3 : Giovanni Bellini, <i>Vierge à l'enfant entre Saint Pierre et Saint Sébastien</i> , 1487 environ, huile sur bois, 820 x 580cm, Paris, Musée du Louvre	446
illustration 4 : Pâris Bordone, <i>Remise de l'anneau au Doge</i> , 1534, huile sur toile, 370 x 301cm, Venise, Galleria dell'Accademia.....	447
illustration 5 : Vittore Carpaccio, <i>Départ des Ambassadeurs</i> , Cycle de Sainte Ursule, 1495- 1500, huile sur toile, 280 x 253cm, Venise, Galleria dell'Accademia.....	448
illustration 6 : Vittore Carpaccio, <i>Le retour des ambassadeurs à la cour d'Angleterre</i> , cycle de <i>Sainte Ursule</i> , 1495-1500, tempera sur toile, 297 x 527cm, Venise, Galleria dell'Accademia	449
illustration 7 : Vittore Carpaccio, <i>Songes de Sainte Ursule</i> , cycle de Sainte Ursule, 1495, tempera sur toile, 274 x 267cm, Venise, Galleria dell'Accademia.....	450
illustration 8 : Vittore Carpaccio, <i>Miracle de la Sainte Croix</i> , 1496, huile sur toile, 385 x 389cm, Venise, Galleria dell'Accademia.....	451
illustration 9 : Vittore Carpaccio, <i>Saint Georges terrassant le dragon</i> , cycle de la vie de Saint Georges, 1502-1507, huile sur toile, 141 x 360cm, Venise, Scuola Grande di San Giorgio degli Schiavoni	452
illustration 10 : Vittore Carpaccio, <i>Triomphe de saint Georges</i> (détail), cycle de la vie Saint Georges, 1502, tempera sur toile, Venise, Scuola Grande di San Giorgio degli Schiavoni ..	453
illustration 11 : Vittore Carpaccio, <i>Mariage de la Vierge</i> , 1504-1508, huile sur toile, 130 x 140cm, Milan, Pinacoteca di Brera	454
illustration 12 : Vittore Carpaccio, <i>Présentation de la Vierge au Temple</i> , cycle de la vie de la vierge, 1504-1508, huile sur toile, 130 x 137cm, Milan, Pinacoteca di Brera.....	455
illustration 13 : Vittore Carpaccio, <i>Prédication de Saint Étienne</i> , cycle de l'histoire de Saint Étienne, 1514 environ, huile sur toile, 148 x 194cm, Paris, Musée du Louvre	456
illustration 14 : Giorgio Barbarelli, dit Giorgione, ou Tiziano Vecellio, dit Titien, <i>Concert champêtre</i> , 1510 environ, huile sur toile, 110 x 138cm, Paris, Musée du Louvre.....	457
illustration 15 : Giorgio Barbarelli, dit Giorgione, <i>Triomphe de la justice</i> , 1508, fresque du Fondaco dei Tedeschi, Venise, Galleria Francetti.....	458

- illustration 16** : D'après Giorgione : Pierre Aveline, *Moyse présenté à la fille de Pharaon*, 1729, estampe (burin et eau forte), Paris, Bibliothèque Nationale de France, département es estampes et photographies, AA-59-FOL (original non retrouvé, signalé à Milan, galerie de l'Archevêque)..... 459
- illustration 17** : Carlo Saraceni, *Repos pendant la fuite en Égypte*, 1606 huile sur toile, 180 x 125cm, Froscati, Eremo dei Camaldolesi..... 460
- illustration 18** : Giambattista Tiepolo, *Deux mages et un jeune homme*, extrait du recueil *Scherzi di fantasia*, 1739-1749, eau forte, 18,1 x 22,6cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire 461
- illustration 19** : Giambattista Tiepolo, *Trois magiciens brûlant un serpent*, extrait du recueil *Scherzi di fantasia*, 1743-1757, estampe, 22,8 x 18cm, New-York, Metropolitan Museum of Art..... 462
- illustration 20** : Giambattista Tiepolo, *Une famille de Satyre*, extrait du recueil *Scherzi di fantasia*, 1743-1757, estampe, 22,7 x 17,6cm, New-York, Metropolitan Museum of Art 463
- illustration 21** : Giambattista Tiepolo, *Banquet de Cléopâtre*, 1746-1747, fresque, 650 x 300cm, Venise, Palais Labia 464
- illustration 22** : Giambattista Tiepolo, *Rencontre d'Antoine et Cléopâtre*, 1746-1747, fresque, 650 x 300cm, Venise, Palais Labia 465
- illustration 23** : Jacopo Robusti, dit Tintoret, *Crucifixion*, 1565, huile sur toile, 536 x 1224cm, Venise, Scuola Grande di San Rocco 466
- illustration 24** : Jacopo Robusti, dit Tintoret, *Massacre des Innocents*, 1582-1587, huile sur toile, 422 x 546cm, Venise, Scuola Grande di San Rocco 467
- illustration 25** : Jacopo Robusti, dit Tintoret, *Autoportrait*, 1588 environ, huile sur toile, 62 x 52cm, Paris, Musée du Louvre 468
- illustration 26** : Jacopo Robusti, dit Tintoret, *Miracle de Saint Marc*, 1548, huile sur toile, 415 x 541cm, Venise, Galleria dell'Accademia..... 469
- illustration 27** : Tiziano Vecellio, dit Titien, *Assomption de la Vierge*, 1516-1518, huile sur toile, 690 x 360cm, Venise, Santa Maria Gloriosa dei Frari 470
- illustration 28** : Tiziano Vecellio, dit Titien, *Bacchanale*, 1518-1519, huile sur toile, 175 x 193cm, Madrid, Museo del Prado 471
- illustration 29** : Tiziano Vecellio, dit Titien, *Bacchus et Ariane*, 1523, huile sur toile, 176 x 191cm, Londres, National Gallery 472
- illustration 30** : Tiziano Vecellio, dit Titien, *Danaé*, 1544-1546, huile sur toile, 120 x 172cm, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte 473
- illustration 31** : Tiziano Vecellio, dit Titien, *Couronnement d'épines*, 1540 environ, huile sur bois, 303 x 180cm, Paris, Musée du Louvre 474
- illustration 32** : Tiziano Vecellio, dit Titien, *Jeune femme à sa toilette*, 1512-1515 environ, huile sur toile, 930 x 760cm, Paris, Musée du Louvre 475
- illustration 33** : Tiziano Vecellio, dit Titien, *L'amour sacré et l'amour profane*, 1513 huile sur toile, 118x279cm, Rome, Galleria Borghese 476

- illustration 34** : Tiziano Vecellio, dit Titien, *Mise au tombeau*, 1525, huile sur toile, 148 x 212cm, Paris, Musée du Louvre..... 477
- illustration 35** : Tiziano Vecellio, dit Titien, *Vierge au lapin*, 1530, huile sur toile, 71x87cm, Paris, musée du Louvre 478
- illustration 36** : D'après Titien : Jean-Claude Naigeon, *Martyre de Saint Pierre Dominicain*, fin XVIIIe début XIXe, huile sur toile, 101,5 x 74cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts..... 479
- illustration 37** : Alessandro Turchi, dit Alessandro Veronese, *Déluge*, première moitié du XVIIe siècle, huile sur toile, 74 x 96cm, Paris, Musée du Louvre 480
- illustration 38** : Jacopo Negretti, dit Palma Vecchio, *Adoration des mages*, 1523-1525, huile sur toile, 140x 210cm, Paris, Musée du Louvre 481
- illustration 39** : Paolo Caliari, dit Véronèse, *Jupiter foudroyant les vices*, 1554-1556, huile sur toile, 560 x 330cm, Paris, Musée du Louvre..... 482
- illustration 40** : Paolo Caliari, dit Véronèse, *Noces de Cana*, 1562-63, huile sur toile, 660 x 990cm, Paris, Musée du Louvre..... 483
- illustration 41** : Paolo Caliari, dit Véronèse, *Retable de San Zaccaria : Vierge avec Saint Jérôme, Sainte Justine et Saint François* (titre donné par Charles Blanc), 1562, huile sur toile, 333 x 191cm, Venise, Galleria dell'Accademia..... 484
- illustration 42** : Paolo Caliari, dit Véronèse, *Famille de Darius devant Alexandre le Grand et son ami Hephaision après la bataille d'Issus*, 1565-70, huile sur toile, 236,2 x 474,9cm, Londres, National Gallery 485
- illustration 43** : Paolo Caliari, dit Véronèse, *Repas chez Simon le Pharisien*, 1570, huile sur toile, 454 x 974cm, Versailles, Musée National du Château 486
- illustration 44** : Paolo Caliari, dit Véronèse, *Repas chez Lévi*, 1573, huile sur toile, 555 x 1280cm, Venise, Galleria dell'Accademia..... 487
- illustration 45** : Paolo Caliari, dit Véronèse, *L'Enlèvement d'Europe*, 1585 environ, huile sur toile, 240 x 303cm, Venise, Palazzo Ducale 488
- illustration 46** : Paolo Caliari, dit Véronèse, *Triomphe de Venise*, 1585, huile sur toile, 904 x 579cm, Venise, Palazzo Ducale 489
- illustration 47** : Sandro Botticelli, *Naissance de Vénus*, 1485, huile sur toile, 172 x 278cm, Florence, Galleria dei Uffizi..... 490
- illustration 48** : Charles Le Brun, *Madeleine aux pieds du Sauveur chez Simon le Pharisien*, 1653, huile sur toile, 400 x 333cm, Venise, Galleria dell'Accademia..... 491
- illustration 49** : Pierre Nolasque Bergeret, *La mort du Titien*, 1832, huile sur toile, 167 x 200cm, Montargis, Musée Girodet..... 492
- illustration 50** : Léon Cogniet, *Tintoret peignant sa fille morte*, 1843 environ, huile sur toile, 158 x 178cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts 493
- illustration 51** : Léonce Cordier, *Le Doge Foscarei consolé par sa fille*, deuxième moitié du XIXe siècle, huile sur toile, 171,5 x 133cm, Salins-les-Bains, Musée Max Claudet..... 494
- illustration 52** : Camille Corot, *Venise, la Piazzetta*, 1834, huile sur toile, 200 x 340cm, Paris, Musée du Louvre..... 495

- illustration 53** : Eugène Delacroix, *Exécution de Marino Faliero*, 1825-26, huile sur toile, 145,6 x 113,8cm, Londres, Wallace Collection 496
- illustration 54** : Eugène Delacroix, *Fantasia marocaine*, 1832, aquarelle, 150 x 270cm, Paris, Musée du Louvre..... 497
- illustration 55** : Eugène Delacroix, *Hamlet et Ophélie*, 1834-1843, lithographie, Paris, Musée Eugène Delacroix 498
- illustration 56** : Eugène Delacroix, *Hamlet terrifié par le fantôme de son père*, 1834-1843, lithographie, Paris, Musée Eugène Delacroix 499
- illustration 57** : Eugène Delacroix, *La mort d'Hamlet après le duel*, 1834-1843, lithographie, Paris, Musée Eugène Delacroix 500
- illustration 58** : Eugène Delacroix, *Les deux Foscari*, 1855, huile sur toile, 93 x 132cm, Chantilly, Musée Condé..... 501
- illustration 59** : Achille Devéria, *Le Titien et sa maîtresse*, non daté, lithographie, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Dc 178d Res fol, T. 14..... 502
- illustration 60** : Eugène Devéria, *Naissance de Henri IV*, 1827, huile sur toile, 484 x 392cm, Paris, Musée du Louvre..... 503
- illustration 61** : Edouard Dubufe, *Enfant prodigue*, 1865-1866, esquisse, 50 x 85cm, Paris, Musée d'Orsay, peinture disparue..... 504
- illustration 62** : Édouard Dubufe, *La Vérité, le Drame, la Poésie et la Comédie*, 1885, esquisse pour le plafond de la Comédie Française, huile sur toile, 124 x 63cm, Paris, Musée d'Orsay 505
- illustration 63** : Pierre Dulac, *Venise. Prélude d'orage*, seconde moitié du XIXe siècle, huile sur bois, 27,5 x 40,5cm, Chantilly, Musée Condé 506
- illustration 64** : Louis Duveau, *Abdication du doge Foscari*, 1850, huile sur toile, 325 x 250cm, Toulouse, Musée des Augustins..... 507
- illustration 65** : Nicolas Escalier, *L'Andante*, 1885, Paris, Hôtel Fabry 508
- illustration 66** : Alexandre Évariste Fragonard, *François Ier armé chevalier par Bayard au soir de la bataille de Marignan, 14 septembre 1515*, 1837, huile sur toile, 115,5 x 85,5cm, Versailles, Musée National du Château 509
- illustration 67** : Jean Évariste Fragonard, *Diane de Poitiers chez Jean Goujon*, première moitié du XIXe siècle, huile sur toile, 64 x 81cm, Paris, Musée du Louvre..... 510
- illustration 68** : Pierre-Victor Galland, *Le Pont des soupirs à Venise ou La Belle Esquisse*, projet de décors pour le théâtre des Mirlitons, 1868, huile sur toile, 81 x 74,3cm, Mâcon, Musée des Ursulines..... 511
- illustration 69** : Pierre-Victor Galland, *La Belle Esquisse ou Fête vénitienne*, projet de décors pour le théâtre des Mirlitons, 1868, huile sur toile marouflée sur carton, 70 x 72cm, Roubaix, La Piscine-musée d'Art et d'Industrie André-Diligent 512
- illustration 70** : Pierre-Victor Galland, *La Ronde d'Amours*, décors de l'hôtel Brassat à Londres, 1871, huile sur toile, 83,8 x 92,8cm, New Canaan (États-Unis), Collection Mimi Findlay..... 513

- illustration 71** : Pierre-Victor Galland, *La Réception*, esquisse peinte pour l'hôtel du prince Narischkine à Saint-Pétersbourg, 1877, huile et crayon sur toile, 90 x 130,3cm, Roubaix, La Piscine-musée d'Art et d'Industrie André-Diligent 514
- illustration 72** : Pierre-Victor Galland, *La Réception*, décoration de l'escalier du prince Narischkine à Saint Petersburg, 1877, gravure parue dans la *Revue des Arts Décoratifs*, mars 1884 515
- illustration 73** : Alexandre Hesse, *Honneurs funèbres rendus au Titien mort à Venise pendant la peste de 1676*, 1832, huile sur toile, 163 x 233cm, Paris, Musée du Louvre..... 516
- illustration 74** : Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'Arétin dans le studio de Tintoret*, 1848, huile sur toile, 41,5 x 32,5cm, New-York, Metropolitan Museum of Art 517
- illustration 75** : Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'arétin et le Tintoret*, non daté, aquarelle, mine de plomb, 21 x 13,7cm, Bayonne, Musée Bonnat..... 518
- illustration 76** : Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'Arétin et l'envoyé de Charles Quint*, 1848, huile sur toile, 41,5 x 32,5cm, collection particulière 519
- illustration 77** : Edouard Manet, copie de l'*Autoportrait* de Tintoret, 1854, huile sur toile, 61 x 50cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts 520
- illustration 78** : Claude Monet, *Saint Georges Majeur au crépuscule*, 1908, huile sur toile, 65,2 x 92,4cm, Cardiff, National Museum of Wales 521
- illustration 79** : Claude Monet, *Venise, le grand canal*, 1908, huile sur toile, 73,2 x 89,7cm, San Francisco, Fine Arts Museum 522
- illustration 80** : Alfred Smith, *Venise, matin brumeux*, 1912, huile sur bois, 26,5 x 34,8cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts 523
- illustration 81** : Teta van Elven, *Venise, effets de pluie*, 1893, huile sur toile, 46 x 63cm, Paris, Musée d'Orsay 524
- illustration 82** : Félix Ziem, *Venise, fête de l'Assomption*, seconde moitié du XIXe siècle, huile sur bois, 720 x 920cm, Lille, Musée des Beaux-Arts 525



illustration 1 :

Atelier de Jacopo Bassano, *Frappement du rocher*, 4^{ème} quart du XVI^e siècle
huile sur toile, 93 x 111cm, Paris, Musée du Louvre



illustration 2 :

Gentile Bellini, *Procession de la place Saint Marc à Venise*, 1496,
huile sur toile, 367 x 745cm, Venise, Galleria dell'Accademia

p. 349



illustration 3 :

Giovanni Bellini, *Vierge à l'enfant entre Saint Pierre et Saint Sébastien*, 1487 environ,
huile sur bois, 820 x 580cm, Paris, Musée du Louvre

p. 161



illustration 4 :

Pâris Bordone, *Remise de l'anneau au Doge*, 1534,
huile sur toile, 370 x 301cm, Venise, Galleria dell'Accademia

p. 274



illustration 5 :

Vittore Carpaccio, *Départ des Ambassadeurs*, Cycle de Sainte Ursule, 1495-1500,
huile sur toile, 280 x 253cm, Venise, Galleria dell'Accademia

p. 349



illustration 6 :

Vittore Carpaccio, *Le retour des ambassadeurs à la cour d'Angleterre*,
cycle de *Sainte Ursule*, 1495-1500,
tempera sur toile, 297 x 527cm, Venise, Galleria dell'Academia

p. 349

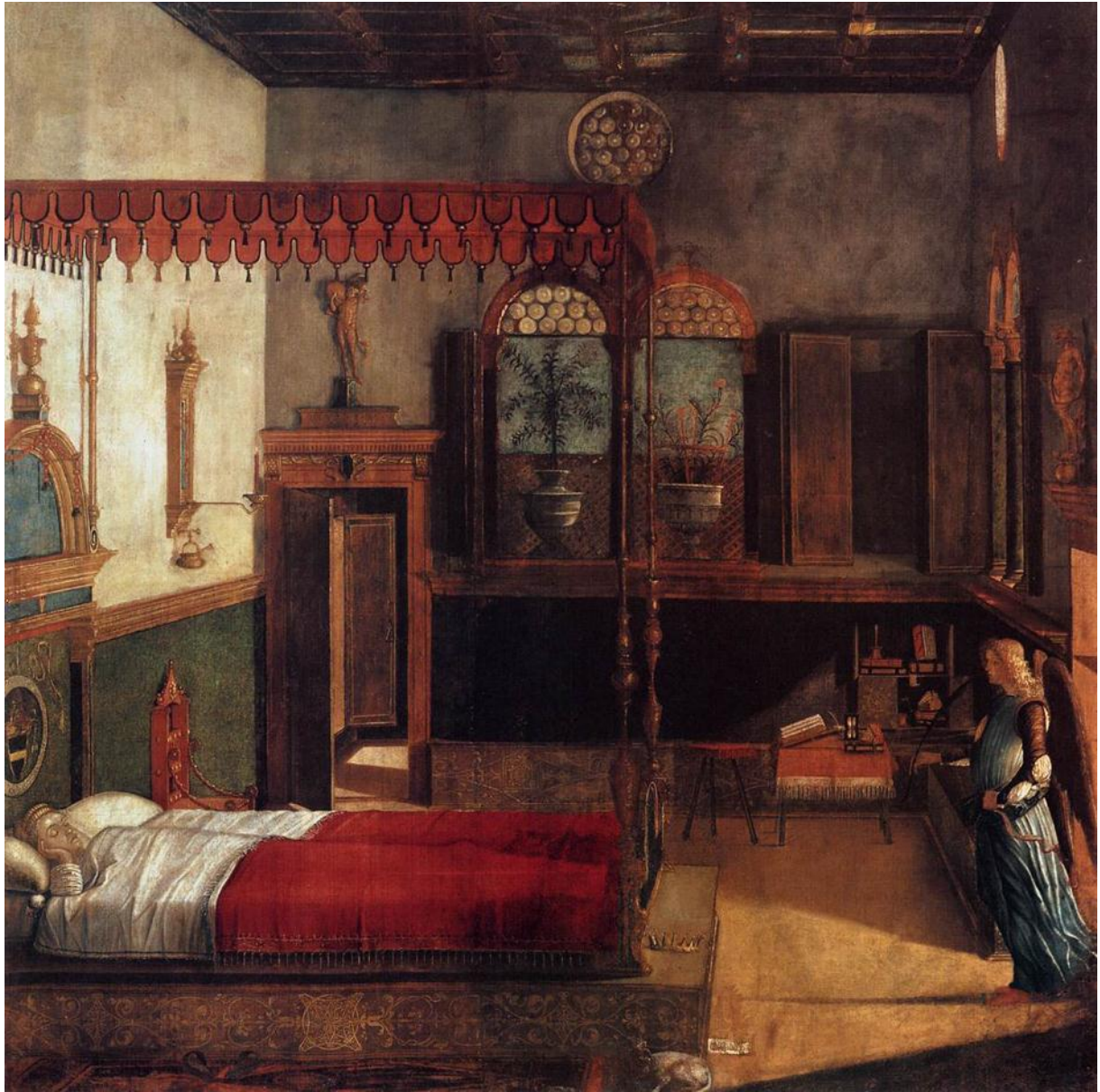


illustration 7 :

Vittore Carpaccio, *Songe de Sainte Ursule*, cycle de Sainte Ursule, 1495,
tempera sur toile, 274 x 267cm, Venise, Galleria dell'Accademia

p. 218, p. 327, p. 349



illustration 8 :

Vittore Carpaccio, *Miracle de la Sainte Croix*, 1496,
huile sur toile, 385 x 389cm, Venise, Galleria dell'Accademia

p. 218



illustration 9 :

Vittore Carpaccio, *Saint Georges terrassant le dragon*,
cycle de la vie de Saint Georges, 1502-1507,

huile sur toile, 141 x 360cm, Venise, Scuola Grande di San Giorgio degli Schiavoni

p. 218, p. 327



illustration 10 :

Vittore Carpaccio, *Triomphe de saint Georges* (détail),
cycle de la vie Saint Georges, 1502,
tempera sur toile, Venise, Scuola Grande di San Giorgio degli Schiavoni

p. 218



illustration 11 :

Vittore Carpaccio, *Mariage de la Vierge*, 1504-1508,
huile sur toile, 130 x 140cm, Milan, Pinacoteca di Brera

p. 218



illustration 12 :

Vittore Carpaccio, *Présentation de la Vierge au Temple*,
cycle de la vie de la vierge, 1504-1508,
huile sur toile, 130 x 137cm, Milan, Pinacoteca di Brera

p. 218



illustration 13 :

Vittore Carpaccio, *Prédication de Saint Étienne*,
cycle de l'histoire de Saint Étienne, 1514 environ,
huile sur toile, 148 x 194cm, Paris, Musée du Louvre

P. 218, p. 349



illustration 14 :

Giorgio Barbarelli, dit Giorgione, ou Tiziano Vecellio, dit Titien,
Concert champêtre, 1510 environ,
huile sur toile, 110 x 138cm, Paris, Musée du Louvre

p. 75, p. 117, p. 121



illustration 15 :

Giorgio Barbarelli, dit Giorgione, *Triomphe de la justice*, 1508,
fresque du Fondaco dei Tedeschi, Venise, Galleria Francetti

p. 75



illustration 16 :

D'après Giorgione : Pierre Aveline, *Moyse présenté à la fille de Pharaon*, 1729, estampe (burin et eau forte), Paris, Bibliothèque Nationale de France, département es estampes et photographies, AA-59-FOL
(original non retrouvé, signalé à Milan, galerie de l'Archevêque)

p. 275



illustration 17 :

Carlo Saraceni, *Repos pendant la fuite en Égypte*, 1606
huile sur toile, 180 x 125cm, Froscati, Eremo dei Camaldolesi

p. 217



illustration 18 :

Giambattista Tiepolo, *Deux mages et un jeune homme*,
extrait du recueil *Scherzi di fantasia*, 1739-1749,
eau forte, 18,1 x 22,6cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire

p. 291, p. 336



illustration 19 :

Giambattista Tiepolo, *Trois magiciens brûlant un serpent*,
extrait du recueil *Scherzi di fantasia*, 1743-1757,
estampe, 22,8 x 18cm, New-York, Metropolitan Museum of Art

p. 291, p. 336

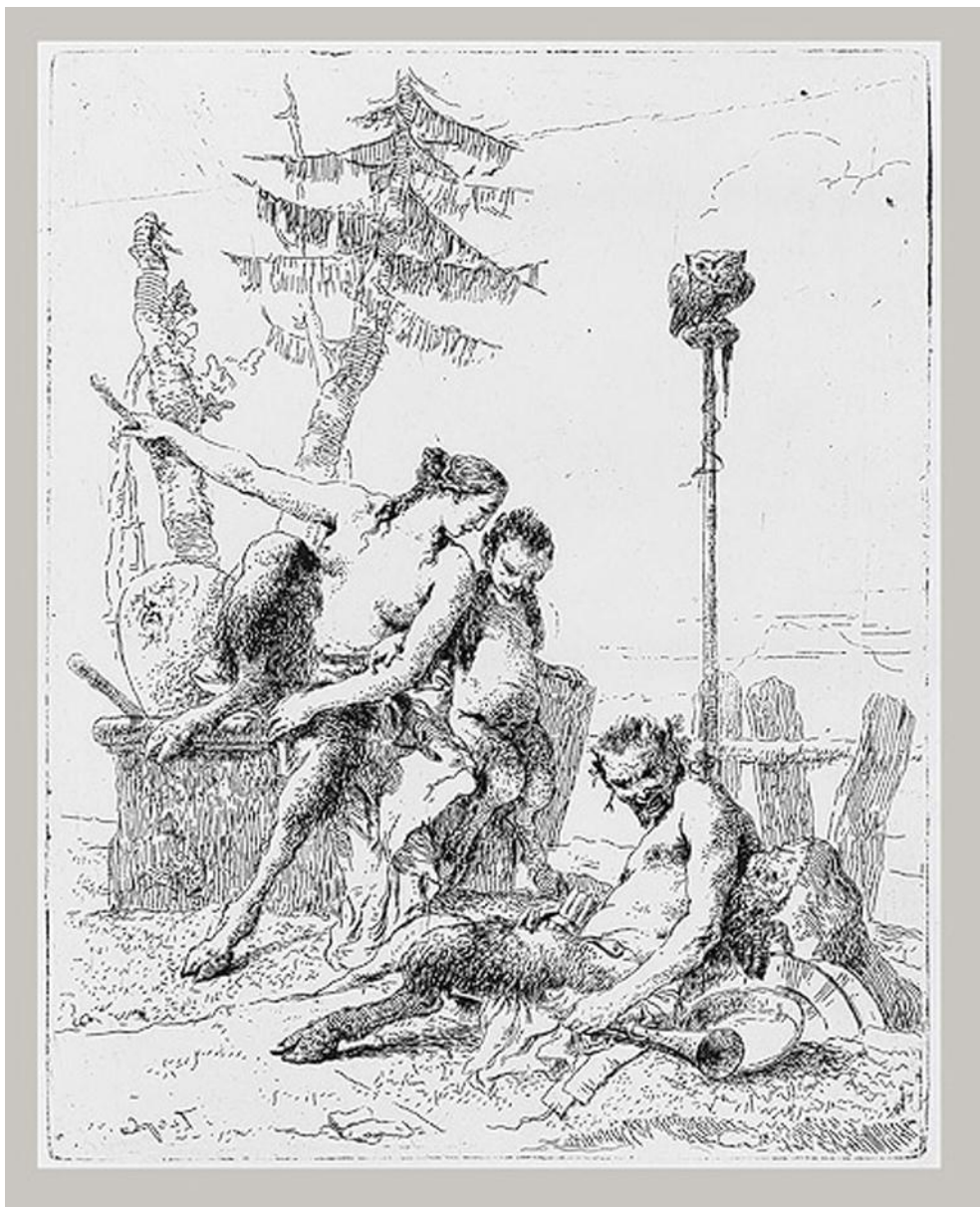


illustration 20 :

Giambattista Tiepolo, *Une famille de Satyre*,
extrait du recueil *Scherzi di fantasia*, 1743-1757,
estampe, 22,7 x17,6cm, New-York, Metropolitan Museum of Art

p. 291, p. 336



illustration 21 :

Giambattista Tiepolo, *Banquet de Cléopâtre*, 1746-1747,
fresque, 650 x 300cm, Venise, Palais Labia

p. 307



illustration 22 :

Giambattista Tiepolo, *Rencontre d'Antoine et Cléopâtre*, 1746-1747,
fresque, 650 x 300cm, Venise, Palais Labia

p. 307

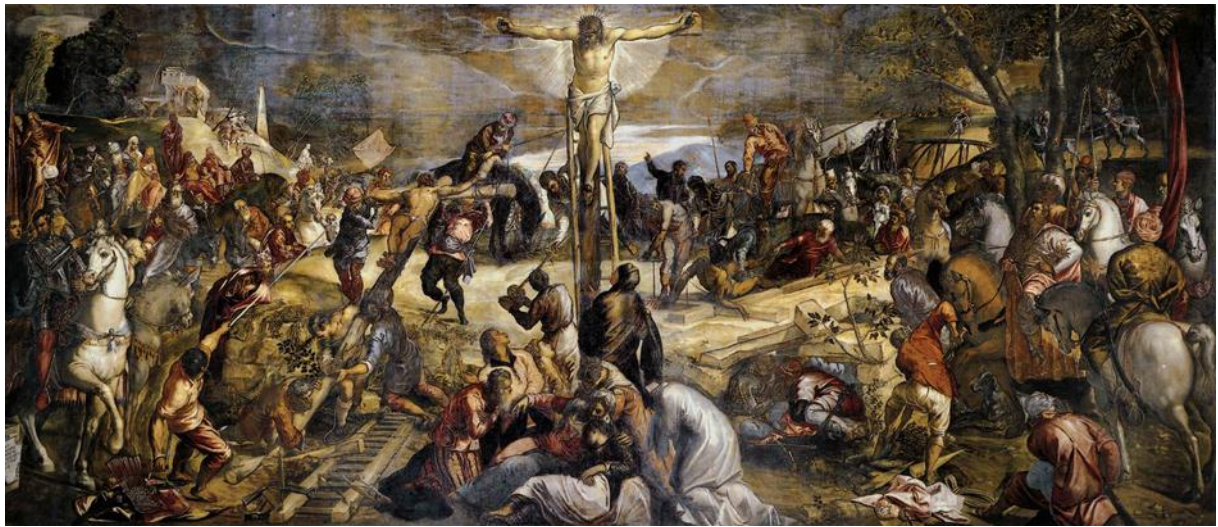


illustration 23 :

Jacopo Robusti, dit Tintoret, *Crucifixion*, 1565,

huile sur toile, 536 x 1224cm, Venise, Scuola Grande di San Rocco

p. 274, p. 329



illustration 24 :

Jacopo Robusti, dit Tintoret, *Massacre des Innocents*, 1582-1587,
huile sur toile, 422 x 546cm, Venise, Scuola Grande di San Rocco

p. 141



illustration 25 :

Jacopo Robusti, dit Tintoret, *Autoportrait*, 1588 environ,
huile sur toile, 62 x 52cm, Paris, Musée du Louvre

p. 316



illustration 26 :

Jacopo Robusti, dit Tintoret, *Miracle de Saint Marc*, 1548,
huile sur toile, 415 x 541cm, Venise, Galleria dell'Accademia

p. 154, p. 329



illustration 27 :

Tiziano Vecellio, dit Titien, *Assomption de la Vierge*, 1516-1518,
huile sur toile, 690 x 360cm, Venise, Santa Maria Gloriosa dei Frari



illustration 28 :

Tiziano Vecellio, dit Titien, *Bacchanale*, 1518-1519,
huile sur toile, 175 x 193cm, Madrid, Museo del Prado

p. 257, p. 341



illustration 29 :

Tiziano Vecellio, dit Titien, *Bacchus et Ariane*, 1523,
huile sur toile, 176 x 191cm, Londres, National Gallery

p. 257



illustration 30 :

Tiziano Vecellio, dit Titien, *Danaë*, 1544-1546,
huile sur toile, 120 x 172cm, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte

p. 340



illustration 31 :

Tiziano Vecellio, dit Titien, *Couronnement d'épines*, 1540 environ,
huile sur bois, 303 x 180cm, Paris, Musée du Louvre

p. 154



illustration 32 :

Tiziano Vecellio, dit Titien, *Jeune femme à sa toilette*, 1512-1515 environ,
huile sur toile, 930 x 760cm, Paris, Musée du Louvre

p. 128



illustration 33 :

Tiziano Vecellio, dit Titien, *L'amour sacré et l'amour profane*, 1513
huile sur toile, 118x279cm, Rome, Galleria Borghese

p. 117, p. 168



illustration 34 :

Tiziano Vecellio, dit Titien, *Mise au tombeau*, 1525,
huile sur toile, 148 x 212cm, Paris, Musée du Louvre

p. 68, p. 95



illustration 35 :

Tiziano Vecellio, dit Titien, *Vierge au lapin*, 1530,
huile sur toile, 71x87cm, Paris, musée du Louvre

p. 95



illustration 36 :

D'après Titien : Jean-Claude Naigeon, *Martyre de Saint Pierre Dominicain*,
fin XVIIIe début XIXe,

huile sur toile, 101,5 x 74cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts



illustration 37 :

Alessandro Turchi, dit Alessandro Veronese, *Déluge*, première moitié du XVIIe siècle,
huile sur toile, 74 x 96cm, Paris, Musée du Louvre

p. 81



illustration 38 :

Jacopo Negretti, dit Palma Vecchio, *Adoration des mages*, 1523-1525,
huile sur toile, 140x 210cm, Paris, Musée du Louvre

p. 246



illustration 39 :

Paolo Caliari, dit Véronèse, *Jupiter foudroyant les vices*, 1554-1556,
huile sur toile, 560 x 330cm, Paris, Musée du Louvre

p. 91



illustration 40 :

Paolo Caliari, dit Véronèse, *Noces de Cana*, 1562-63,
huile sur toile, 660 x 990cm, Paris, Musée du Louvre

p. 77, p. 213



illustration 41 :

Paolo Caliari, dit Véronèse, *Retable de San Zaccaria : Vierge avec Saint Jérôme, Sainte Justine et Saint François* (titre donné par Charles Blanc), 1562, huile sur toile, 333 x 191cm, Venise, Galleria dell'Accademia

p. 77



illustration 42 :

Paolo Caliari, dit Véronèse, *Famille de Darius devant Alexandre le Grand et son ami
Hephaision après la bataille d'Issus*, 1565-70,
huile sur toile, 236,2 x 474,9cm, Londres, National Gallery

p. 77



illustration 43 :

Paolo Caliari, dit Véronèse, *Repas chez Simon le Pharisien*, 1570,
huile sur toile, 454 x 974cm, Versailles, Musée National du Château

p. 96



illustration 44 :

Paolo Caliari, dit Véronèse, *Repas chez Lévi*, 1573,
huile sur toile, 555 x 1280cm, Venise, Galleria dell'Accademia

p. 307



illustration 45 :

Paolo Caliari, dit Véronèse, *L'Enlèvement d'Europe*, 1585 environ,
huile sur toile, 240 x 303cm, Venise, Palazzo Ducale

p. 301



illustration 46 :

Paolo Caliari, dit Véronèse, *Triomphe de Venise*, 1585,
huile sur toile, 904 x 579cm, Venise, Palazzo Ducale

p. 302

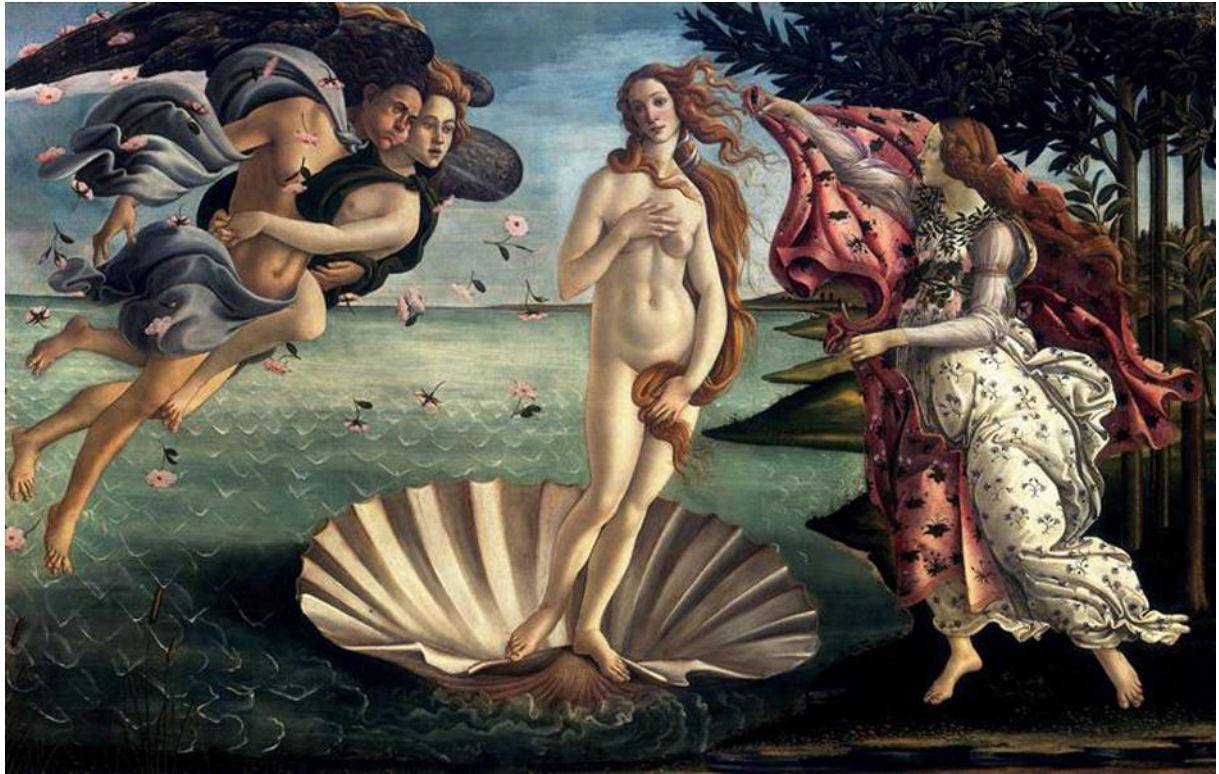


illustration 47 :

Sandro Botticelli, *Naissance de Vénus*, 1485,
huile sur toile, 172 x 278cm, Florence, Galleria dei Uffizi

p. 123



illustration 48 :

Charles Le Brun, *Madeleine aux pieds du Sauveur chez Simon le Pharisien*, 1653,
huile sur toile, 400 x 333cm, Venise, Galleria dell'Accademia

p. 96



illustration 49 :

Pierre Nolasque Bergeret, *La mort du Titien*, 1832,
huile sur toile, 167 x 200cm, Montargis, Musée Girodet

p. 303



illustration 50 :

Léon Cogniet, *Tintoret peignant sa fille morte*, 1843 environ,
huile sur toile, 158 x 178cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

p. 304



illustration 51 :

Léonce Cordier, *Le Doge Foscari consolé par sa fille*, deuxième moitié du XIXe siècle,
huile sur toile, 171,5 x 133cm, Salins-les-Bains, Musée Max Claudet

p. 134



illustration 52 :

Camille Corot, *Venise, la Piazzetta*, 1834

huile sur toile, 200 x 340cm, Paris, Musée du Louvre

p. 197



illustration 53 :

Eugène Delacroix, *Exécution de Marino Faliero*, 1825-26,
huile sur toile, 145,6 x 113,8cm, Londres, Wallace Collection

p. 134, p. 303



illustration 54 :

Eugène Delacroix, *Fantasia marocaine*, 1832,
aquarelle, 150 x 270cm, Paris, Musée du Louvre

p. 227



illustration 55 :

Eugène Delacroix, *Hamlet et Ophélie*, 1834-1843,
lithographie, Paris, Musée Eugène Delacroix

p. 291



illustration 56 :

Eugène Delacroix, *Hamlet terrifié par le fantôme de son père*, 1834-1843,
lithographie, Paris, Musée Eugène Delacroix

p. 291

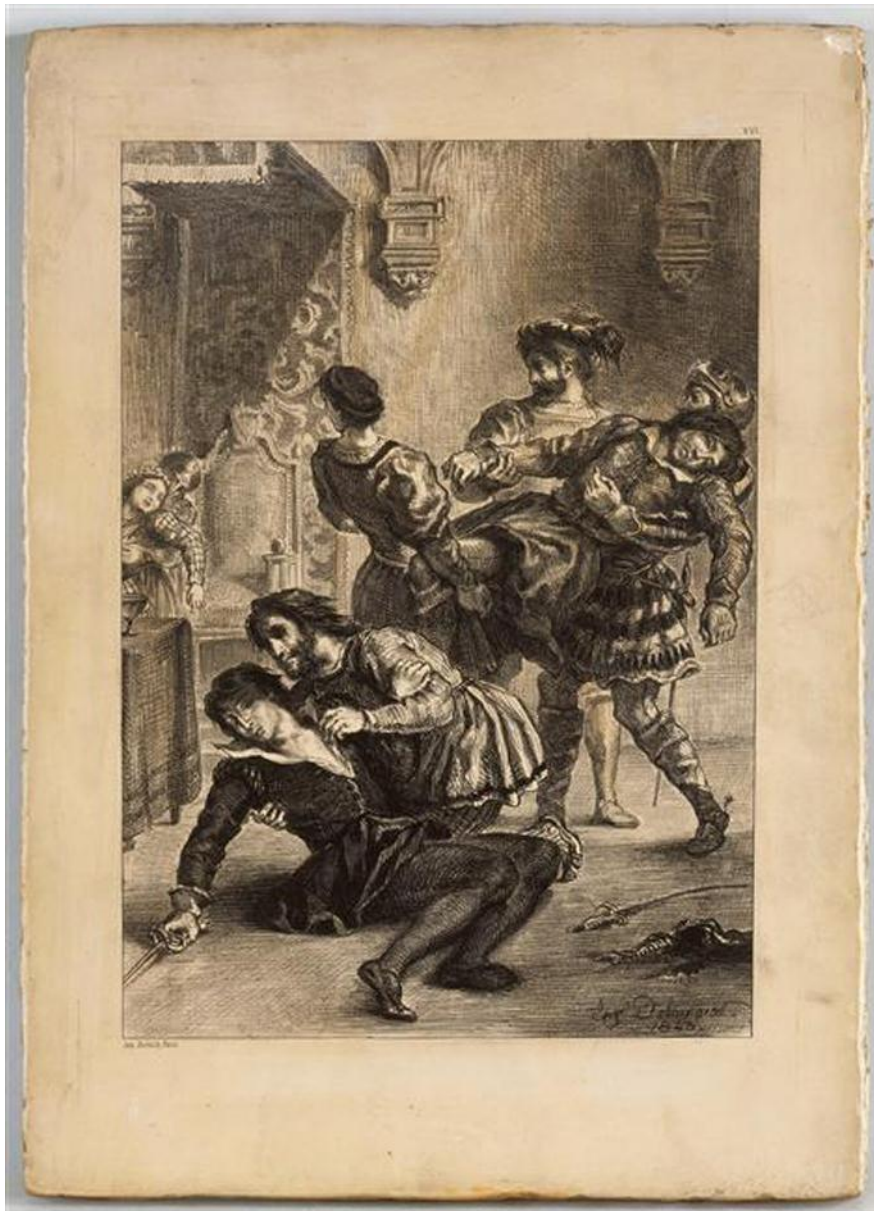


illustration 57 :

Eugène Delacroix, *La mort d'Hamlet après le duel*, 1834-1843,
lithographie, Paris, Musée Eugène Delacroix

p. 291



illustration 58 :

Eugène Delacroix, *Les deux Foscari*, 1855,
huile sur toile, 93 x 132cm, Chantilly, Musée Condé

p. 134

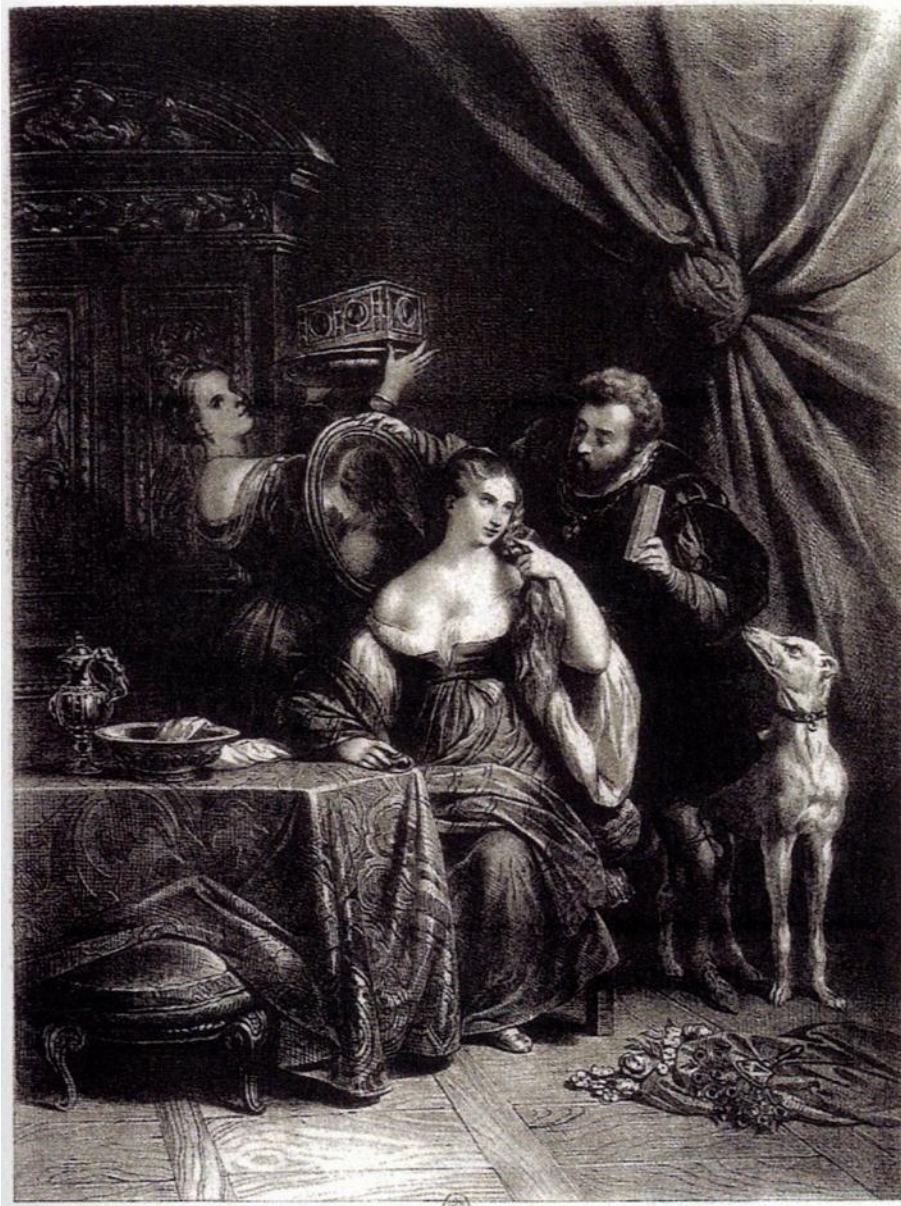


illustration 59 :

Achille Devéria, *Le Titien et sa maitresse*, non daté,
lithographie, Paris, Bibliothèque Nationale de France,
Département des estampes et de la photographie, Dc 178d Res fol, T. 14

p. 128



illustration 60 :

Eugène Delacroix, *Naissance de Henri IV*, 1827,
huile sur toile, 484 x 392cm, Paris, Musée du Louvre

p. 273, p. 304



illustration 61 :

Edouard Dubufe, *Enfant prodigue*, 1865-1866,
esquisse, 50 x 85cm, Paris, Musée d'Orsay, peinture disparue

p. 309



illustration 62 :

Édouard Dubufe, *La Vérité, le Drame, la Poésie et la Comédie*, 1885,
esquisse pour le plafond de la Comédie Française, huile sur toile, 124 x 63cm,
Paris, Musée d'Orsay

p. 309



illustration 63 :

Pierre Dulac, *Venise. Prélude d'orage*, seconde moitié du XIXe siècle,
huile sur bois, 27,5 x 40,5cm, Chantilly, Musée Condé

p. 178



illustration 64 :

Louis Duveau, *Abdication du doge Foscari*, 1850,
huile sur toile, 325 x 250cm, Toulouse, Musée des Augustins

p. 134, p. 303

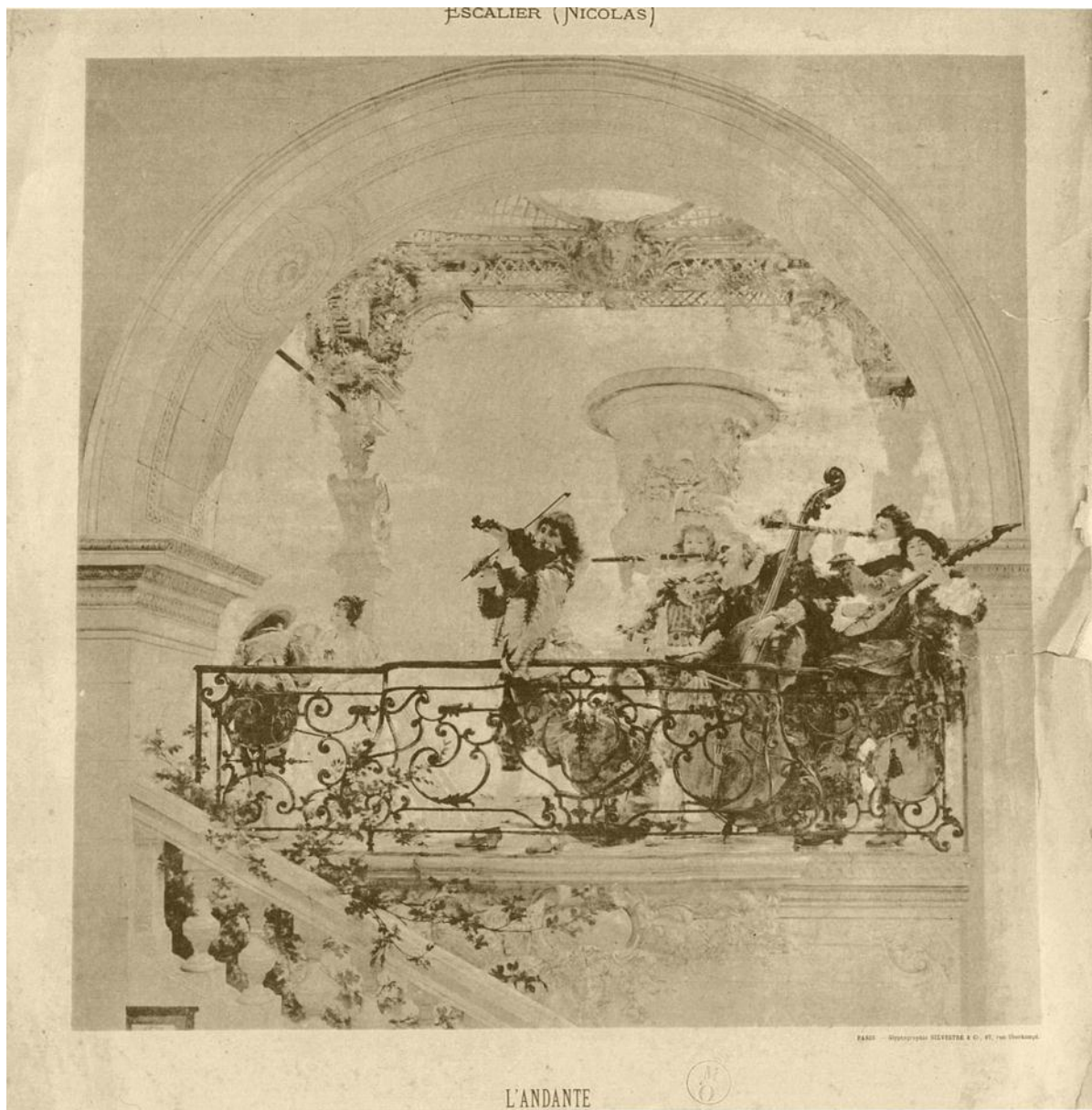


illustration 65 :
Nicolas Escalier, *L'Andante*, 1885,
Paris, Hôtel Fabry

p. 308



illustration 66 :

Alexandre Évariste Fragonard, *François Ier armé chevalier par Bayard au soir de la bataille de Marignan, 14 septembre 1515*, 1837,

huile sur toile, 115,5 x 85,5cm, Versailles, Musée National du Château

p. 275



illustration 67 :

Jean Évariste Fragonard, *Diane de Poitiers chez Jean Goujon*,
première moitié du XIXe siècle,
huile sur toile, 64 x 81cm, Paris, Musée du Louvre

p. 275



illustration 68 :

Pierre-Victor Galland, *Le Pont des soupirs à Venise ou La Belle Esquisse*,
projet de décors pour le théâtre des Mirlitons, 1868,
huile sur toile, 81 x 74,3cm, Mâcon, Musée des Ursulines

p. 306



illustration 69 :

Pierre-Victor Galland, *La Belle Esquisse ou Fête vénitienne*,
projet de décors pour le théâtre des Mirlitons, 1868,
huile sur toile marouflée sur carton, 70 x 72cm,
Roubaix, La Piscine-musée d'Art et d'Industrie André-Diligent

p. 306

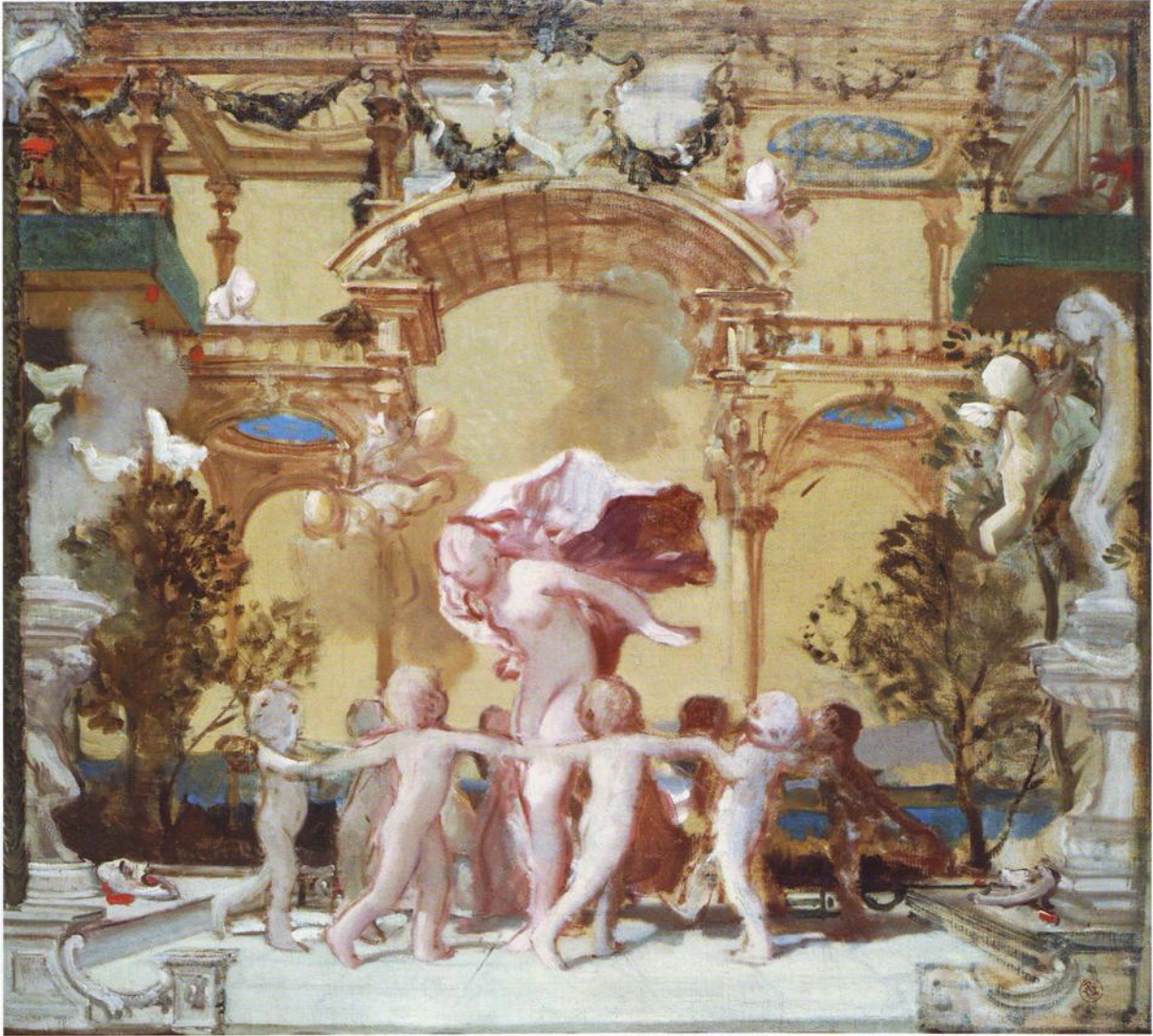


illustration 70 :

Pierre-Victor Galland, *La Ronde d'Amours*, décors de l'hôtel Brasset à Londres, 1871,
huile sur toile, 83,8 x 92,8cm, New Canaan (États-Unis), Collection Mimi Findlay

p. 307

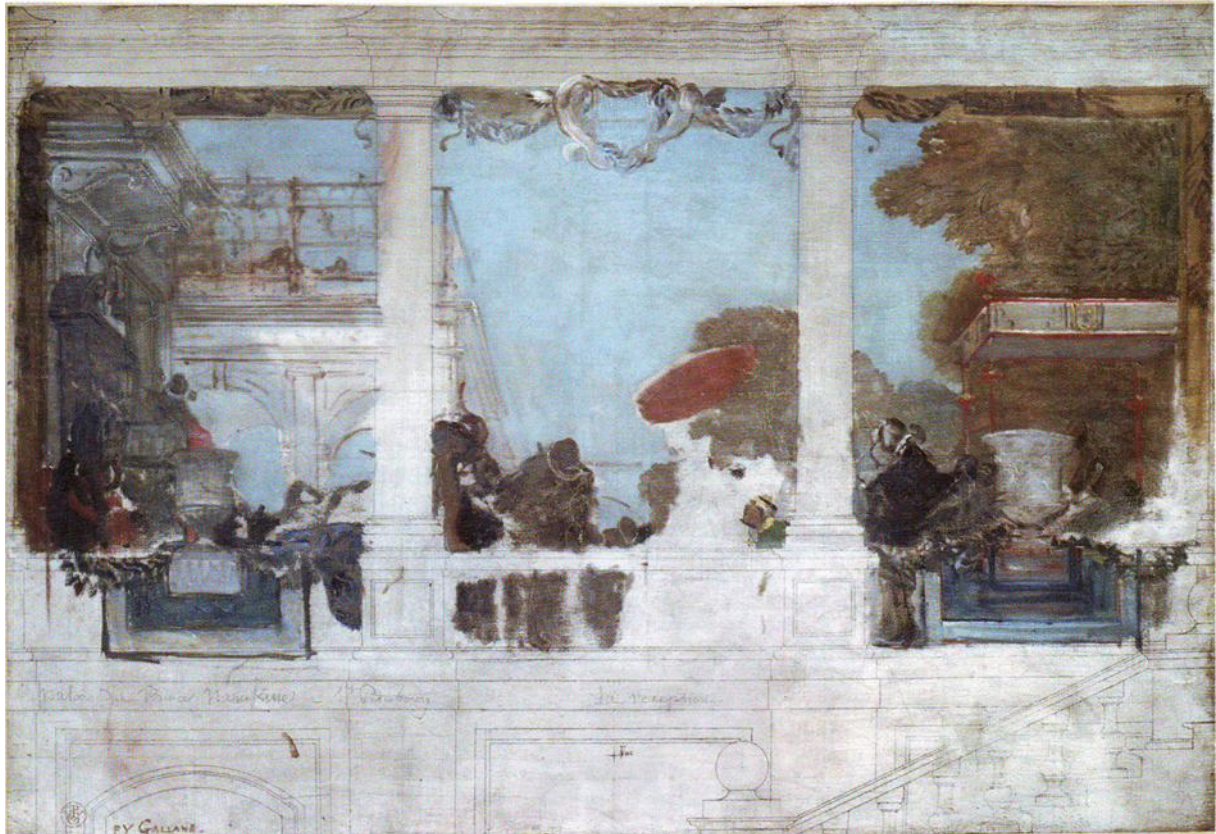


illustration 71 :

Pierre-Victor Galland, *La Réception*,
esquisse peinte pour l'hôtel du prince Narischkine à Saint-Pétersbourg, 1877,
huile et crayon sur toile, 90 x 130,3cm,
Roubaix, La Piscine-musée d'Art et d'Industrie André-Diligent

p. 307



Héliog Lemercier & C^{ie}

A Quantin Imp. Edit.

LA PEINTURE DÉCORATIVE (XIX^e SIÈCLE)
DÉCORATION D'UN ESCALIER AU PALAIS DU PRINCE NARISCHKINE A ST PÉTERSBOURG. PAR P.V. GALLAND

illustration 72 :

Pierre-Victor Galland, *La Réception*,
décoration de l'escalier du prince Narischkine à Saint Petersburg, 1877,
gravure parue dans la *Revue des Arts Décoratifs*, mars 1884

p. 307



illustration 73 :

Alexandre Hesse,

Honneurs funèbres rendus au Titien mort à Venise pendant la peste de 1676, 1832,

huile sur toile, 163 x 233cm, Paris, Musée du Louvre

p. 303



illustration 74 :

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'Arétin dans le studio de Tintoret*, 1848,
huile sur toile, 41,5 x 32,5cm, New-York, Metropolitan Museum of Art

p. 285



illustration 75 :

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'arétin et le Tintoret*, non daté, aquarelle, mine de plomb, 21 x 13,7cm, Bayonne, Musée Bonnat



illustration 76 :

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'Arétin et l'envoyé de Charles Quint*, 1848,
huile sur toile, 41,5 x 32,5cm, collection particulière

p. 126



illustration 77 :

Edouard Manet, copie de l'*Autoportrait* de Tintoret, 1854,
huile sur toile, 61 x 50cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts

p. 316

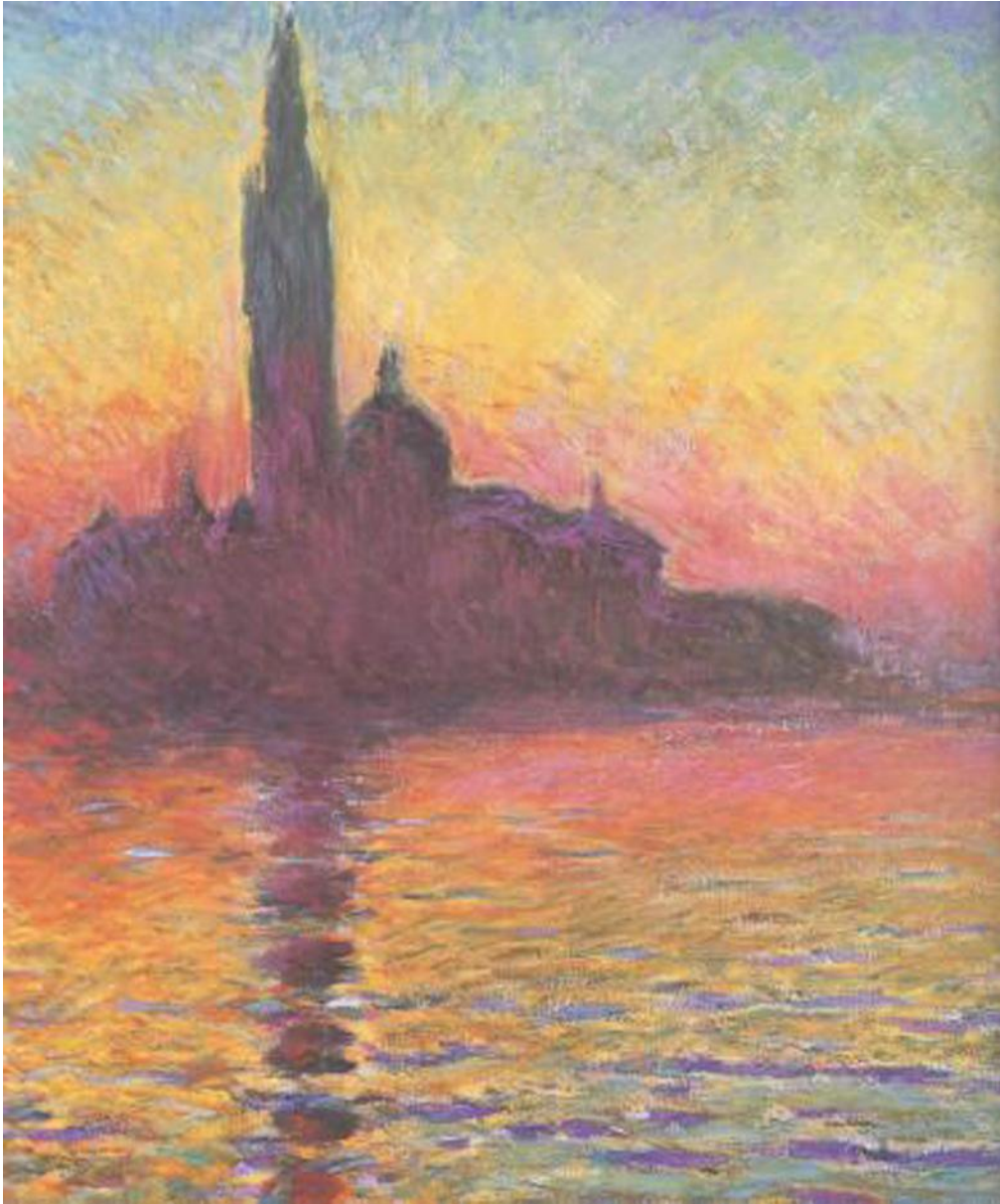


illustration 78 :

Claude Monet, *Saint Georges Majeur au crépuscule*, 1908,
huile sur toile, 65,2 x 92,4cm, Cardiff, National Museum of Wales

p. 179



illustration 79 :

Claude Monet, *Venise, le grand canal*, 1908,
huile sur toile, 73,2 x 89,7cm, San Francisco, Fine Arts Museum

p. 179



illustration 80 :

Alfred Smith, *Venise, matin brumeux*, 1912,
huile sur bois, 26,5 x 34,8cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

p. 178



illustration 81 :

Tetar van Elven, *Venise, effets de pluie*, 1893,
huile sur toile, 46 x 63cm, Paris, Musée d'Orsay

p. 178



illustration 82 :

Félix Ziem, *Venise, fête de l'Assomption*, seconde moitié du XIXe siècle,
huile sur bois, 720 x 920cm, Lille, Musée des Beaux-Arts

p. 178

Annexe 2 :

Anthologie historiographique sur l'école vénitienne

Cette anthologie présente plusieurs catégories, qui correspondent aux thèmes principaux servant à justifier la représentation d'une peinture vénitienne anticlassique. Nous avons relevé des passages dans lesquels sont mêlés définition de la peinture et caractérisation morale ou naturelle des Vénitiens. Les thèmes choisis sont les suivants :

- Inculture et inintelligence des Vénitiens
- Immoralité des Vénitiens
- Folie des Vénitiens
- Les Vénitiens et la religion : un peuple chrétien ?
- Rapports entre Venise et l'Orient
- Rapports entre Primitifs vénitiens et Primitifs flamands
- Rapports entre peinture vénitienne et peinture flamande ou hollandaise du XVII^e siècle

Pour plus de clarté, nous avons décidé de nous en tenir à onze textes particulièrement emblématiques de l'élaboration de l'histoire de l'art vénitien au XIX^e siècle, en raison de l'application de méthodes scientifiques, ou pour leur éloquence rhétorique particulièrement convaincante :

- Coindet (John), *Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts*. Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.
- Gautier (Théophile), *Italia*, 2^{ème} ed., Paris, Hachette, 1855. (Première édition : 1852. Dans la deuxième édition de 1855 vient s'ajouter un chapitre consacré à Ferrare, absent dans la première édition).
- Rio (Alexis François), *De l'art Chrétien. Édition entièrement refondue et considérablement augmentée*. Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 tomes. (Première édition : 1861-1867. Texte inchangé dans l'édition de 1874).
- Taine (Hippolyte), *À Venise. Voyage en Italie III*, Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du *Voyage en Italie* : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : *Florence et Venise*).
- Blanc (Charles), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne*, Paris, J. Renouard, 1868.
- Havard (Henry), *Amsterdam et Venise*, Paris, Plon, 1876.
- Yriarte (Charles), *Venise : histoire, art, industrie, la ville, la vie*, Paris, J. Rotschild, 1878.

- Molmenti (Pompeo Gherardo), *La vie privée à Venise, depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République*, Venise, Ongania, 1882.
- Molmenti (Pompeo), *La peinture vénitienne*, Florence, Alinari, 1904. (Première édition en italien : 1903).
- Müntz (Eugène), *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, Hachette, 1889-1895. T. 2 : II. *Italie. L'âge d'or*. III. *Italie. Fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens*.
- Rosenthal (Gabrielle), Rosenthal (Léon), *Carpaccio. Biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1907.

Inculture et intelligence des Vénitiens

Coindet (John), *Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts*, Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.

p. 143 :

« Si Paul Véronèse avait été aussi savant dans les théories de l'art qu'il a été artiste habile dans la pratique, à quelle perfection n'aurait-il pas atteint ? Mais tandis que les peintres des grandes écoles parlent à notre raison, à notre âme, Paul Véronèse et l'école vénitienne ne s'adressent qu'à nos sens. »

Taine (Hippolyte), À Venise. Voyage en Italie III, Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du Voyage en Italie : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : Florence et Venise).

p. 89 :

« Il m'est plus difficile de te parler des peintres vénitiens. Devant leurs tableaux on n' pas envie d'analyser et de raisonner ; si on le fait, c'est par force. Les yeux jouissent, voilà tout : ils jouissent comme ceux des Vénitiens du seizième siècle ; car Venise n'était point une cité littéraire ou critique comme Florence ; la peinture n'y était que le complément de la volupté environnante, la décoration d'une salle de banquet ou d'une alcôve architecturale. »

p. 93, à Venise :

« on y trouve le goût passionné du plaisir sensible, la recherche exquise du bien-être, l'infériorité de l'esprit littéraire ou spéculatif, qui font contraste avec l'intelligence fine, raisonneuse, subtile, inclinée vers le purisme, qui circule dans tous les écrits et dans toute la vie des Florentins. »

p. 130 : allusion au peu d'érudition de Titien, par une citation empruntée à Ridolfi :

« [Titien] tient un grand état de maison, s'habille splendidement, reçoit à sa table des cardinaux, des seigneurs, les plus grands artistes et les plus habiles lettrés de son temps. 'Quoiqu'il n'ait pas beaucoup de lettres,' il est à sa place dans cette haute compagnie »

p. 131 : à propos de Titien :

« Il n'est point violent, tourmenté de conceptions démesurées et douloureuses ; sa peinture est saine, exempte de recherche malade et de complication pénibles ; il peint incessamment, sans contention de tête, sans emportement, pendant toute sa vie. »

Blanc (Charles), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne*, Paris, J. Renouard, 1868.

Giorgione, p. 5 (notice rédigée par Paul Mantz) :

« Giorgione n'est point un docteur en quête de subtilités nuageuses »

Véronèse, p. 2 :

« les convenances de la chronologie ne l'embarassent pas plus que celles des habillements et des coutumes. Pourvu que la scène représentée soit pittoresque, il lui importe peu qu'elle soit traitée conformément aux exigences de la philosophie, de la vérité historique, de la morale ; Véronèse n'est ni un penseur, ni un historien, ni un moraliste : c'est tout simplement un peintre, mais un grand peintre. »

Yriarte (Charles), *Venise : histoire, art, industrie, la ville, la vie*, Paris, J. Rotschild, 1878.

p. 157, à propos de Véronèse :

« sa main exécute aussi rapidement que son esprit conçoit, il tire tout de son cerveau, sans se soucier d'aucune loi, d'aucune règle, d'aucune tradition ; il foule aux pieds la vérité historique, veut ignorer les types consacrés, et pourvu qu'il ait fait pittoresque, vivant et lumineux, il a atteint son but, car il est le plus prestigieux des décorateurs et ne se préoccupe que d'une idée, celle d'éblouir les yeux et de balancer heureusement ses grandes compositions.

[...] Sûr de mon fait aujourd'hui, je ne crains pas de dire que le Véronèse n'a rien écrit, n'a rien laissé qui puisse être un témoignage vivant et réel de sa personnalité. Le document le plus célèbre et le plus inattendu qu'on connaisse, c'est le procès-verbal de sa comparution devant le tribunal de l'Inquisition, lorsque les juges l'accusent d'avoir apporté des intentions impies dans l'exécution d'une Cène peinte pour un couvent. La pièce [...] contient quelques lignes qui confirment ce qu'avaient soupçonné tous ceux qui s'occupent d'art ; c'est que le Véronèse cherchait avant tout 'ce qui fait bien', peignait sans arrière-pensée, sans intention profonde ; (p. 158) ajoutait une figure à une autre, et se souciait beaucoup plus de lignes, d'harmonie, d'équilibre dans la composition, que de la pensée maîtresse du tableau. »

Müntz (Eugène), *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, Hachette, 1889-1895. T. 2 : II. *Italie. L'âge d'or*. III. *Italie. Fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens*.

P. 139 :

« Autant le CLASSICISME, pour conserver quelque saveur, a besoin de cet indispensable correctif qui s'appelle le RÉALISME ou le NATURALISME, autant ce dernier, considéré comme un but, non comme un moyen, manque de raison d'être. Ces représentations réalistes, sur des sujets insignifiants, ne justifient-elles pas la fameuse boutade de Pascal : 'Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux !' Prêcher le réalisme à outrance, c'est admettre que la nature a tout bien fait, que le lis et le chardon, l'hirondelle et le crapaud, le dauphin et la pieuvre sont également beaux ; qu'en matière de science, une seule exception suffit pour infirmer les règles les mieux établies ; qu'il n'y a ni vrai ni faux, ni bien ni mal, que non seulement l'absolu ou l'idéal n'existe pas, mais que notre esprit ne doit même pas les concevoir ; en un mot, renoncer au culte de la (p. 140) beauté ou à la recherche du caractère, c'est aussi renoncer au culte de la justice, au culte de la science, à tout ce qui suppose un effort critique. Le système qui consiste à tenir compte des imperfections de la nature humaine, et à ériger ces imperfections en lois, aboutit donc fatalement à la proscription de l'art, aussi bien qu'à la proscription de la morale, de la poésie, toutes si intimement liées les unes aux autres. »

Immoralité des Vénitiens

Rio (Alexis François), *De l'art Chrétien. Édition entièrement refondue et considérablement augmentée.* Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 tomes. (Première édition : 1861-1867. Texte inchangé dans l'édition de 1874).

Extraits issus d'un passage consacré à l'Arétin et à son action néfaste auprès des peintres vénitiens.

Tome 4, p. 187 :

« Quant à l'Arétin, non seulement il ne déguisait pas ses vices, mais il les préconisait effrontément dans des compositions obscènes qui ne trouvaient que de rares et timides contradicteurs ; car les arrêts de son tribunal faisaient trembler les poètes, les historiens, les artistes, les hommes d'État et jusqu'aux souverains sur leurs trônes. Des affinités naturelles, quoique souvent latente, lui avaient donné pour patrons, pour complices ou pour courtisans tous ceux qui faisaient métier de corrompre ou de comprimer l'opinion publique, et sa verve qui n'était pas toujours (p. 188) cynique, lui avait concilié la tolérance et quelquefois les bonnes grâces de ceux-là même à qui était dévolue la mission de le démasquer et de le flétrir ; car il trouva des défenseurs et des panégyristes, non seulement parmi les dynasties décrépites qui rongeaient alors l'Italie, mais aussi parmi les dispensateurs officiels de la justice et de la vérité, parmi les grands dignitaires de l'Église, et surtout parmi certains ordres religieux non réformés qui voyaient en lui l'ennemi des réformateurs.

Ses amis de Venise n'ignoraient pas l'origine de sa célébrité comme poète ; ils savaient tous qu'il avait fait ses premières armes à Rome, où ses compositions obscènes avaient donné presque impunément un scandale tel que le monde n'en avait pas vu depuis Pétrone, et dans lequel il avait eu Jules Romain pour complice. Aux yeux des rigoristes et des partisans de Caraffa, c'était une souillure ineffaçable ; mais la popularité de l'Arétin devenait chaque jour plus inexpugnable, et sa double puissance de nuire et de servir, finit par être si bien constatée qu'elle agissait, comme une censure préalable, sur les paroles et les imaginations. »

p. 189 :

« Mais ce qu'il nous importe le plus de connaître, pour le sujet qui nous occupe, c'est la prise mystérieuse que ce personnage eut sur les artistes et la longue influence qu'il exerça sur eux, particulièrement sur Titien, le plus enchaîné et le plus fasciné de tous. Il serait naturel d'attribuer cette fascination à une (p. 190) supériorité d'intelligence ou de culture qui se serait fait sentir, en rayonnant autour de lui, et aurait fécondé ou rectifié les inspirations spontanées de ceux que le hasard ou leur choix plaçait dans sa sphère d'attraction. Mais, loin de prétendre à cette supériorité, au moins sous le rapport de la culture intellectuelle, il professait le plus superbe dédain, non-seulement pour l'antiquité classique qui occupait une grande place dans l'éducation patricienne, mais aussi pour les créations idéales de Dante et de Pétrarque, deux noms encore plus vénérés à Venise qu'ailleurs, même par ceux qui comprenaient le moins la cause de cette vénération. Cette franchise brutale dans la profession de foi littéraire et esthétique, tenait à un sentiment qui dominait toutes les appréciations et qui n'était autre chose que l'antipathie de l'idéal, sous quelque forme que ce fût. Pour ces hommes si prodigieusement doués de facultés haineuses, ce qu'il y avait de plus odieux en ce monde était l'idéal religieux, et l'on ne peut pas lui reprocher d'avoir mis de l'hypocrisie dans sa haine,

car, pendant qu'il protégeait ouvertement les ordres et les moines le plus scandaleusement dégénérés, il poursuivait de ses sarcasmes et de ses calomnies tout ce qui lui offrait un spectacle contraire, et il y mettait un surcroît de venin contre les instruments de régénération. Son dogme fondamental, sur lequel il a varié ses commentaires à l'infini, était le naturalisme qu'il appliquait, sur une large échelle, à tous les genres de jouissances, surtout aux jouissances abrutissantes. Selon lui, la nature avait des droits imprescriptibles, dans le domaine des mœurs privées comme dans celui de la littérature et de l'art, et il faut voir, dans le tableau de ses récréations domestiques tracé et publié (p. 191) par lui-même, comment il pratiquait l'exercice de ses droits. L'antiquité la plus païenne, dans ses aberrations les plus licencieuses, n'a rien qui puisse exciter, au même point, le dégoût et l'indignation du lecteur. »

p. 194 :

« Le représentant le plus actif des mœurs et des idées que l'on supposerait avoir été, ne grande partie, importées du dehors, était l'Arétin lui-même secondé, (p. 195) comme nous l'avons déjà dit, par des auxiliaires dont l'influence prépondérante dans l'État et dans l'Église, ne permettait pas de douter de l'issue de la lutte. Mais son plus précieux auxiliaire, auprès des princes et des dynasties dont il voulait s'assurer le concours, était le pinceau de Titien, non pas à cause de l'immortalité de bon ou de mauvais aloi qu'il leur discernait, mais parce qu'il pouvait, en exprimant les nuances les plus intimes et les plus délicates de la carnation féminine, ranimer les plus sales passions dans ceux en qui l'âge, ou la satiété, ou un reste de pudeur les avait amorties. Pour l'accomplissement de ces exploits pittoresques, il ne pouvait avoir ni meilleur conseiller, ni un plus habile négociateur que l'Arétin. Aussi, à dater de cette époque, les deux amis devinrent-ils de véritables spéculateurs tout occupés de la production et du placement de leur marchandise, l'un apportant dans la mise commune son incomparable pinceau, l'autre ses intrigues et son impudence plus incomparable encore.

Quant aux produits de cette étrange association, ils sont si bien répartis entre les diverses galeries de l'Europe, qu'on serait tenté d'admirer l'esprit d'équité qui a présidé à leur distribution, de sorte que les connaisseurs de haut goût, en visitant les curiosités de n'importe quelle capitale, sont à peu près sûrs de n'être pas frustrés de leur délectation favorite ; car, à défaut de nudités historiques, écloses sous le patronage immédiat et avoué de quelque prince contemporain, ils pourront repaître leurs yeux de nudités mythologiques qui ont sur les autres l'avantage de se prêter aux caprices de la sensualité la plus raffinée, par l'étrangeté des aventures qui ont été mises sur le compte des grandes et des petites divinités du paganisme, comme les aventures de Jupiter avec Antiope et Danaé, où (p. 196) mieux encore celles de Vénus avec Mars, Adonis et tant d'autres. »

Taine (Hippolyte), À Venise. Voyage en Italie III, Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du Voyage en Italie : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : Florence et Venise).

p. 93 :

« Dès les origines l'architecture (p. 94) si gaie et si peu classique, dès le quinzième siècle le tour voluptueux des mœurs, plus tard la publicité du plaisir, le carnaval de six mois, les courtisanes enregistrées et innombrables, la musique devenue une institution de l'État, en tout temps, la magnificence des costumes et des fêtes, les pompeuses dalmatiques bigarrées, les simarres de soie brochée, l'or et les diamants prodigués, le contact continu de la magnificence et de la fantaisie orientales, la tolérance établie dans la religion et l'indifférence permise dans la politique, la prospérité surabondante, la volupté encouragée, l'insouciance prescrite, tout annonce la même disposition primitive et principale, je veux dire l'aptitude à mettre la poésie dans la vie sensuelle et le talent de joindre ensemble la jouissance et la beauté. C'est ce naturel national que les peintres représentent dans leurs types ; c'est lui qu'ils flattent dans leur coloris ; ce sont ses œuvres et ses alentours et leurs perles, dans leurs palustres, leurs colonnades et leurs dorures. »

p. 116 :

« Reste un point, le sentiment même de l'art. On le trouve partout à Venise en ce temps-là, chez les particuliers, dans les grands corps de l'État, chez les patriciens, dans les gens de la classe ordinaire, jusque dans ces naturels grossiers et positifs qui, comme l'Arétin, ne semblent nés que pour faire chère lie et exploiter autrui. Ce qui leur reste de noblesse intérieures s'épanouit (p. 117) de ce côté-là. Leur dévergondage et leur audace sympathisent sans effort avec l'image embellie de la licence et de la force ; ils trouvent dans les géants musculeux, dans les larges beautés nues, dans la pompe architecturale et luxueuse des peintures un aliment approprié à leurs instincts vigoureux et débraillés. La bassesse morale n'exclut point la finesse sensuelle ; au contraire, elle lui fait champ libre, et l'homme penché tout entier d'un seul côté n'en est que plus propre à démêler les nuances de son plaisir. »

Molmenti (Pompeo Gherardo), *La vie privée à Venise, depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République, Venise, Ongania, 1882.*

p. 226 :

« Et ce n'était pas seulement l'art qui, chez eux, respirait l'allégresse et la joie, mais tout, l'existence et les mœurs, le climat, qui inspirait la mollesse. Le Giorgione mourut d'abus des plaisirs de l'amour, et si la chronique dit vrai, le Titien, déjà vieux, aurait oublié Violante pour la fille de Palma ; Sébastien dal Piombo, devenu riche, laisse son talent s'engourdir dans la paresse et les voluptés. Ajoutez que, presque tous les peintres, (p. 227) d'alors vivaient dans la familiarité dépravée de l'Arétin, et se donnaient souvent rendez-vous chez la fameuse courtisane Véronique France. Sébastien dal Piombo était un bon joueur de luth, et le Giorgione chantait et jouait si admirablement qu'on demandait souvent son concours dans divers concerts et que les nobles 'voulaient l'avoir à leurs réunions.' »

À Rialto, près des boutiques d'étoffes brillantes, et des comptoirs des banquiers, se trouvait, outre l'école de musique et de peinture, la maison de Gentile Bellini, ornée de tableaux et de mosaïques, aimable rendez-vous des peintres. Nous avons dit un mot de la joyeuse compagnie qui se réunissait chez le Titien. Dans la maison du Tintoret, qui aimait le badinage et la bonne vie, on donnait aussi des concerts, auxquels prenaient par sa fille Mariette et Joseph Zarlino de Chioggia, le plus grand musicien de son temps. Jouissant de la plus grande liberté, les artistes formaient une sorte d'aristocratie, que respectait celle même, si austère et si soupçonneuse, qui gouvernait l'État. »

Müntz (Eugène), *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, Hachette, 1889-1895. T. 2 : II. *Italie. L'âge d'or*. III. *Italie. Fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens*.

P. 139 :

« Autant le CLASSICISME, pour conserver quelque saveur, a besoin de cet indispensable correctif qui s'appelle le RÉALISME ou le NATURALISME, autant ce dernier, considéré comme un but, non comme un moyen, manque de raison d'être. Ces représentations réalistes, sur des sujets insignifiants, ne justifient-elles pas la fameuse boutade de Pascal : 'Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux !' Prêcher le réalisme à outrance, c'est admettre que la nature a tout bien fait, que le lis et le chardon, l'hirondelle et le crapaud, le dauphin et la pieuvre sont également beaux ; qu'en matière de science, une seule exception suffit pour infirmer les règles les mieux établies ; qu'il n'y a ni vrai ni faux, ni bien ni mal, que non seulement l'absolu ou l'idéal n'existe pas, mais que notre esprit ne doit même pas les concevoir ; en un mot, renoncer au culte de la (p. 140) beauté ou à la recherche du caractère, c'est aussi renoncer au culte de la justice, au culte de la science, à tout ce qui suppose un effort critique. Le système qui consiste à tenir compte des imperfections de la nature humaine, et à ériger ces imperfections en lois, aboutit donc fatalement à la proscription de l'art, aussi bien qu'à la proscription de la morale, de la poésie, toutes si intimement liées les unes aux autres. »

Déraison des Vénitiens

Coindet (John), *Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts*, Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.

p. 135, à propos de Tintoret :

« Il se convertit à cette maxime de Michel-Ange, que faire vite c'est faire bien. Il fit vite, beaucoup trop vite ; de là des négligences impardonnables dans des œuvres de grande importance ; des compositions défectueuses, une exécution imparfaite ; en un mot il fut fréquemment fort au-dessous de lui-même. Il n'avait pas cette modération, ce jugement froid et sain, cet admirable équilibre entre la raison et l'inspiration, qui distinguèrent le Titien ; il était impressionnable, nerveux, et quand une idée s'emparait de lui, il fallait qu'il cédât à l'instant, et toujours avec une ardeur, une fougue, qui imposaient silence à la réflexion. »

Rio (Alexis François), *De l'art Chrétien. Édition entièrement refondue et considérablement augmentée.* Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 tomes. (Première édition : 1861-1867. Texte inchangé dans l'édition de 1874).

Tome 4, p. 134 :

« Par un caprice difficile à comprendre, c'était surtout dans les tableaux et les fresques qu'on lui faisait peindre pour les églises de village, que Pordenone déployait la vigueur dérégulée de son pinceau. »

Tome 4, p. 143, à propos de Pordenone :

« Cette exagération dans les formes et plus souvent encore dans les mouvements, était en lui un défaut à la fois théorique et organique qui tenait à la turbulence de son tempérament et à l'influence qu'exerçaient sur lui, peut-être à son insu, les improvisations aventureuses de Michel-Ange. »

Tome 4, p. 239, à propos de Tintoret :

« Ses études préparatoires avaient été assez longues et assez sérieuses pour le garantir d'un grand nombre d'écueils. Mais comment auraient-elles pu régler l'éruption d'un volcan dont la lave bouillonnante n'avait d'autre issue que celle qui lui était offerte par les grandes toiles ou les grandes surfaces sur lesquelles l'artiste promenait son brûlant pinceau ? Jamais l'inspiration ou plutôt la verve artistique n'avait pris des formes si étranges, et si la Grèce avait produit un génie d'une énergie si exubérante et si sauvage, elle (p. 239) l'aurait regardé comme un nourrisson répudié d'Apollon et des Muses.

Comment conciliera-t-il ce besoin de produire sans fin et sans frein, avec les lois que la tradition, d'accord avec le bon goût, a imposées aux peintres qui traduisent, à leur manière, ce qu'il y a de plus imposant, de plus consolant et de plus touchant dans les Saintes Écritures ? L'expédient dont se servira l'artiste, doué de cette activité dévorante, sans la moindre notion de l'idéal, sera nécessairement l'improvisation, avec des intermittences qui deviendront de plus en plus rares, à mesure que l'engouement toujours croissant dont il sera l'objet rendra la critique plus timide et enfin muette. »

Tome 4, p. 245, à propos de Tintoret :

« [Dans les églises de Venise] la multitude de ses œuvres, jointe à leur médiocrité, sous le rapport de l'inspiration, fatigue encore plus l'esprit que les yeux. Cette double lassitude (p. 245) se fait surtout sentir dans l'église de *San-Giorgio maggiore*, et elle se ferait sentir encore davantage à l'Académie des beaux-arts où sont accumulés tant de tableaux du même maître, si les regards ne pouvaient pas s'y reposer sur quelques chefs-d'œuvre exécutés par lui dans ses moments lucides. »

Tome 4, p. 249, à propos de Tintoret :

« Ceux à qui toutes ces improvisations effrénées n'ont pas donné le vertige peuvent prolonger et varier leurs jouissances dans la salle intérieure où l'artiste a traité sept autres sujets empruntés au Nouveau Testament. Le tableau de *la Fuite en Égypte* repose un peu l'âme et les yeux par le charme du paysage ; mais il semble que ce soit pour rendre plus violente par le contraste, la secousse que fait éprouver le *Massacre des Innocents*, qui échappe

à l'analyse comme à la critique et dont on ne peut dire autre chose sinon que c'est le produit informe d'une imagination en délire. »

Taine (Hippolyte), À Venise. Voyage en Italie III, Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du Voyage en Italie : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : Florence et Venise).

Extraits d'un long passage consacré à Tintoret :

p. 145 :

« il y a un homme de génie, Tintoret dont l'œuvre presque entière est à Venise. On ne soupçonne pas ce qu'il vaut tant qu'on n'est point venu ici. Puisqu'il me reste un jour, je vais le passer avec lui.

On ne trouvera pas au monde un plus puissant et un plus fécond tempérament d'artiste. Par beaucoup de traits, il ressemble à Michel-Ange. Il approche de lui par l'originalité sauvage et l'énergie de la volonté. »

p. 146 :

« Sa tête fermente, et ses conceptions l'obsèdent tellement que, contraint de s'en décharger, il va avec les maçons à la citadelle et trace des figures autour de l'horloge. Cependant il s'est exercé avec le Schiavone, et désormais il se sent maître ; « ses pensées bouillent, » il propose aux pères de la Madone dell'Orto quatre tableaux énormes, l'Adoration du veau d'or, le Jugement dernier, plusieurs centaines de pieds de peinture, des milliers de personnages, un débordement d'imagination et de génie ; il les fera gratuitement, il ne veut recevoir que le prix de ses dépenses ; ce qu'il lui faut, c'est une issue et un débouché. Un autre jour, les confrères de Saint-Roch ayant demandé à cinq peintres célèbres des cartons pour une peinture qu'ils veulent faire exécuter, il fait prendre secrètement les mesures de l'endroit, fait le tableau en quelques jours, l'apporte au lieu du dessin, déclare qu'il le donne à Saint-Roch. Devant cette furie d'invention et de promptitude, ses concurrents restent stupéfaits, et c'est toujours ainsi qu'il travaille (p. 147) ; il semble que son esprit soit un volcan toujours plein et en éruption. Des toiles de vingt, de quarante, de soixante-dix pieds comblées de figures grandes comme nature, renversées, entassées, lancées en l'air, avec les raccourcis les plus violents et les plus splendides effets de lumière suffisent à peine à recevoir le jet pressé, enflammé, éblouissant de son cerveau. Il en couvre des églises entières, et toute sa vie, comme celle de Michel-Ange, s'est dépensée là. Ses habitudes sont celles des génies sauvages, violents, disproportionnés au monde, en qui la poussée intérieure des sentiments est si forte que les plaisirs leur déplaisent et que pour tout refuge, assouvissement ou apaisement, ils ont leur art. »

p. 153 :

« Qu'on l'appelle extravagant, emporté, improvisateur ; qu'on gronde contre les noirceurs de son coloris, contre le renversement de ses figures, contre le désordre de ses groupes, contre la hâte de son pinceau, contre la fatigue et la *manière* qui parfois introduisent un métal usé dans sa fonte nouvelle ; qu'on lui reproche tous les défauts de ses qualités, j'y consens ; mais une pareille fournaise, si ardente, si regorgeante (sic), avec de telles saillies et de tels crépitements de flammes, avec un jet si haut d'étincelles, avec des éclairs si soudains et si multipliés, avec un flamboiement si continu de fumées et de lumières inattendues, on ne l'a point connue ici-bas. »

Blanc (Charles), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne*, Paris, J. Renouard, 1868.

Introduction, p. 4, à propos de l'école vénitienne en général :

« On ne la voit jamais dirigées par la sage et froide raison, jamais retenue par le respect de l'histoire ou de ces convenances qui, dans une âtre École, la nôtre, par exemple, ne seraient pas violées sans scandale. Tout y procède de la fantaisie : l'histoire y est racontée comme un roman ; les croyances les plus superstitieuses y prennent un corps, et il semble que les Vénitiens soient plus propres à se figurer l'imaginaire qu'à se représenter le réel, les choses impossibles étant celles qui leur viennent le plus facilement à la pensée. Voyez la légende de saint Ursule par Vittore Carpaccio : quelle abondance d'imagination ! quelle liberté d'allure ! Non-seulement plusieurs actions sont réunies dans le même cadre, selon l'habitude commune, d'ailleurs, aux maîtres primitifs, mais toutes les scènes se passent dans le pays des rêves. Des architectures fantastiques s'élèvent de toutes parts, avec des galeries donnant sur la mer. Le peintre pratique dans les édifices qu'il a imaginés des coupes imprévues qui nous font voir ce qui se passe à l'intérieur en même temps que nous assistons aux scènes du dehors. Et parallèlement aux peintures de Carpaccio, des miracles dont l'invention est d'une naïveté enfantine sont mis en lumière avec une naïveté plus étonnante encore, par Mansueti, par Lazzaro Sebastiani, par Cima da Conegliano et Gentil Bellin.

(p. 5) Mais on pourrait croire que l'imagination ne fut une qualité dominante que dans la première période de la peinture vénitienne et, pour ainsi parler, pendant la jeunesse de l'École. Il n'en est pas ainsi toutefois, car en plein seizième siècle, ce caractère persiste, et il persiste d'une manière éclatante.

Sauf le grand Titien, dont l'esprit, comme s'il était lesté d'une haute raison, est parfaitement équilibré, tous les peintres de la seconde époque sont semblables sous ce rapport à ceux de la première. Giorgione, Paul Véronèse, Tintoret, Schiavone, Bonifazio, Pordenone, sont tous guidés par je ne sais quelle humeur poétiquement romanesque. Giorgione nous transporte dans les contrées fabuleuses d'un Décaméron (sic) vénitien, où l'on voit des femmes nues rêver sur l'herbe ou prêter l'oreille à des musiciens amoureux. Paul Véronèse représente les festins de l'Écriture dans les cours intérieures de certains palais chimériques où, par une étrange promiscuité de temps et de personnages, les enfants de Mahomet sont assis à la table de Jésus-Christ, avec François Ier et Charles Quint, écoutant le concert que leur donnent les peintres de Venise 'pourtraicts au naturel.' S'il met en scène la famille de Darius, il introduit auprès du vainqueur toute la famille Pisani, les parents dignement vêtus, comme ils l'eussent été un jour de fête au balcon de leur palais, sur le grand canal et les filles dans leurs belles robes de brocart, avec le singe de la maison, qu'elle (sic) ont amené pour égayer un peu la cérémonie et amuser Alexandre. S'il peint de *Repas chez Lévy* ou tout autre banquet, il y fait entrer des pages ou des nègres qui jouent avec de grands lévriers ; il y perce des galeries en perspective pour le seul plaisir d'agrandir le théâtre de l'action ; il y met des escaliers qui ne conduisent nulle part, des colonnades inattendues, des rampes, des balcons, qui ajoutent à l'arabesque mouvementée de sa composition et à l'heureux désordre de ses figures. Ainsi les convenances philosophiques, la vérité de l'histoire, la chronologie, les habillements, les costumes, les architectures, rien de l'embarrasse. Il lui importe peu d'être absurde, s'il est charmant, et il n'hésite pas à être extravagant pourvu qu'il soit magnifique.

Les mots caprice et fantaisie semblent créés tout exprès pour les peintres vénitiens, pour des hommes tels que Tintoret, Pordenone, Pâris Bordone et les autres. Tintoret compose comme il peint, avec une fougue qui jamais n'est disciplinée par la raison, avec une verve désordonnée jusqu'à la furie. Pordenone est aussi remarquable par l'abondance de ses idées que par la bravoure de son pinceau, et ses fresques décoratives à Udine, à Mantoue, à

Plaisance, nous le montrent comme un artistes fantasque, hardi et déréglé, comme un génie sans frein et sans mesure, capable d'introduire, par exemple, dans une peinture d'église, des jeux de satyres et de bacchantes, comme il le fit à Santa Maria di Campagna. Pâris Bordone, en son fameux (p. 6) tableau de l'*Anneau de saint Marc*, trouve tout simple de mettre sur le premier plan un gondolier assistant, sur sa gondole, à une scène qui se passe en plein sénat de Venise, comme si le doge et les sénateurs siégeaient au bord du canal, au milieu d'une rue, dans un palais ouvert de tous côtés aux regards du passant.

Et ce qui est vrai de ces peintres est vrai aussi de tous les autres jusqu'à la fin de l'École vénitienne, jusqu'à Piazzetta et Tiepolo. À mesure que la décadence arrive et se prononce, le dérèglement de l'esprit devient plus général et plus frappant ; l'étrange domine, le bizarre triomphe ; la peinture n'est plus qu'une matière aux tours de force de l'improvisation, ou un machinisme derrière lequel il n'y a que du vide. Rien de marque mieux que les plafonds peints par Tiepolo et les eaux-fortes gravées par lui, ce dévergondage d'imagination où l'École de Venise était tombée, sans que personne s'en plaignit, sans qu'on en fût choqué. Les allégories les plus obscures, des inventions que l'on croirait mystérieuses quand elles ne sont que les rêves d'un esprit malade qui se serait endormi en lisant un roman de chevalerie, des figures incohérentes mêlées à des animaux symboliques dont la présence est incompréhensible et inexplicable, enfin tout ce que peut enfanter l'élucubration d'un cerveau que la raison ne gouverne plus et n'habite plus, voilà le fond des ouvrages dans lesquels ont brillé les derniers rayons de la peinture vénitienne. »

Yriarte (Charles), *Venise : histoire, art, industrie, la ville, la vie*, Paris, J. Rotschild, 1878.

P. 150 à propos de Titien :

« D'une audace sans égale et d'une *maëstria* (sic) sans seconde, il ne recule devant rien et, son génie ne connaît pas de règle. »

p. 162, à propos de Tintoret :

« c'est encore un tempérament extraordinaire, un génie d'une abondance et d'une facilité qui passent toute limite. [...] à vingt ans, on disait déjà de lui qu'il était un 'fulmine di penello', et on l'appelait *il furioso*. »

P. 571-576 : Passage sur Tintoret et son caractère déraisonnable.

tout à coup le génie du Tintoret qui gronde et qui éclate. A celui-là, il faut nous arrêter quelques instants, car c'est sinon le talent le plus complet, du moins le tempérament le plus extraordinaire qu'on rencontre dans toute l'école vénitienne. Jamais, en effet, dans aucun temps et peut-être dans aucun pays, on ne trouva une fougue aussi brillante, une générosité aussi débordante de sentiments, de sensations et d'exécution. Jamais on ne vit, et probablement jamais on ne verra un « flux de pinceau » aussi extraordinaire. Élève du Titien, il inspire dès les premiers temps des craintes à son maître. Celui-ci, voyant ses esquisses, s'alarme, devient jaloux et le chasse de l'école. Réduit à ses propres forces, le Tintoret, encore enfant, se forme lui-même; il fabrique des maquettes de cire, achète des plâtres et des gravures, copie tout cela, étudie les raccourcis, drape ses poupées, et travaille avec acharnement. Partout où l'on exécute une peinture il est là, il regarde faire. C'est en voyant travailler les autres qu'il apprend son métier. Dans son cerveau, les pensées bouillent. Dès son début, il formule le programme à la réalisation duquel il aspirera toute sa vie : « le dessin de Michel-Ange, le coloris du Titien »; et s'il ne parvient pas à atteindre cet idéal, c'est que sa nature est supérieure à sa volonté, et que, en dépit de celle-ci, il restera toujours lui-même. Jamais une conception, quelque grande qu'elle soit, quelque compliquée qu'elle paraisse, ne le retient ni ne l'arrête. Pour toute ambition, il a la gloire, et en aucun cas une œuvre ne lui paraît au-dessus de ses forces. Son imagination va toujours au delà. On dirait qu'une vision s'impose à lui. Il ne cherche point, en effet, à représenter une scène avec un nombre limité de personnages. Chacun de ses sujets est un morceau de la nature, un monde de pensées et de formes, une création spontanée qui ne connaît ni les hésitations, ni les combinaisons. Comme tous les génies, il est violent, sauvage et peu sociable, il s'enferme chez lui, travaille seul, et vit retiré au milieu de ses pensées. Mais ce recueillement ne fait que décupler ses forces, et quand il rentre dans la vie, sa furie d'invention et sa promptitude laissent ses concurrents stupéfaits. Rien ne peut tempérer sa fougue ni ralentir son ardeur : ni l'injustice de ses con-

frères, qui redoutent la fécondité de son talent autant que son absolu désintéressement, ni la sévérité du public, qui ne peut pas toujours le comprendre.

« Laissez lancer toutes les flèches, dit-il à ses amis, qui s'indignent des critiques passionnées dont on l'accable ; il faut que tous ces gens s'accoutument à ma pensée. » Un seul, par le cynisme de ses attaques, parvient à éveiller sa colère : c'est l'Arétin ; mais il trouve un moyen comique de le dompter. — Il l'attire à son atelier, sous prétexte d'un portrait, et au moment de commencer, il sort tout à coup de sa boîte à couleurs un pistolet énorme. — L'Arétin pâlit comme un lâche qu'il était, et se met à trembler. Mais le Tintoret, en souriant, l'apaise et le rassure. « C'est simplement, lui dit-il, pour vous prendre mesure. » Depuis ce jour, l'Arétin se le tint pour dit ; mais les autres détracteurs n'en continuent pas moins leur triste besogne, et réussissent en partie à discréditer son talent. C'est alors que nous voyons le Tintoret aller demander partout comme une grâce qu'on le fasse travailler. Il entreprend des œuvres énormes pour le seul prix de ses débours. Tantôt c'est un combat de cavalerie, tantôt c'est un Enfer, un Purgatoire, une Piscine probatique avec des centaines de personnages, dont il faut qu'il soulage son cerveau ; et ces travaux itamenses, il les exécute en véritable improvisateur.

Cette verve, cette puissance, cette prodigieuse force de création qu'il dépense pour ainsi dire sans compter, fait de lui une sorte de Michel-Ange coloriste, mais moins maître de lui-même et incapable de choisir ses idées. De là une furie, une rudesse, une véhémence de coloris, un défaut d'ordonnance, qui bien souvent choquent à la fois et les yeux et l'esprit. Toutefois, aussitôt qu'il rencontre une idée juste, dès qu'il peut l'étudier et la mûrir, il s'élève à des hauteurs où il n'a que peu d'égaux, et personne au-dessus de lui. — Sous ce rapport, son *Miracle de Saint-Marc* est un des plus admirables chefs-d'œuvre de l'école vénitienne, auquel bien peu peuvent être comparés et qu'aucun ne surpasse. Malheureusement, prompt à céder aux élans de sa verve, il a laissé une foule de pages énormes, dont chacune pourrait occuper la vie d'un peintre, et seulement un petit nombre

de ces tableaux ordonnés sans furie, dessinés sans rudesse, coloriés sans noirceurs. Son existence fut, comme celle du Titien, remplie par une œuvre d'une incroyable importance, et, au déclin de sa vie presque centenaire, il maniait encore la brosse avec une surprenante vigueur. Six ans avant sa mort, on le voit entreprendre une peinture de soixante-quatorze pieds de large sur trente pieds de haut, dans laquelle quatre cents personnages devaient représenter le *Paradis*. Cette œuvre gigantesque était destinée au Palais ducal. Le Tintoret lui-même était venu en solliciter la commande. « J'ai bien peu de chance d'avoir le paradis dans l'autre monde, avait-il dit à quelques membres du Sénat; accordez-le-moi dans celui-ci. »

Après les sévérités et les emportements du Tintoret, il serait bien difficile de parler des joies et des fêtes de Paul Véronèse, si un charme commun ne reliait ensemble tous les peintres de l'école vénitienne. Mais cette douce intimité, cette sorte d'unité que nous avons constatée toujours et partout, nous fournit la transition, et empêche que ce rapprochement offre rien de pénible ni de discordant. Paul Véronèse, comme le dit fort bien un maître érudit, est semblable à ces femmes charmantes auxquelles il arrive de séduire jusqu'à ceux qui veulent les moraliser. Se jouant des règles dictées par la raison ou imaginées par les pédants, il captive tout le monde, même les érudits, et ne permet à l'historien et au critique qu'un seul sentiment, celui de l'admiration. Tout, en effet, chez lui est en fête. Partout le soleil resplendit; partout la joie éclate. Les femmes aux fraîches carnations, belles et saines créatures, fières de leur beauté, les hommes somptueusement vêtus, le sourire dans les yeux et les lèvres riantes, heureux d'exister, défilent devant nous, nous montrant l'histoire et la vie sous ses plus voluptueux côtés. La religion elle-même, en passant par son pinceau, cesse d'être austère, et si le Rédempteur nous apparaît, c'est entouré de ses disciples, dans la joie d'un banquet, chez Simon, chez Lévi, ou à la table des pèlerins d'Emmaüs. Et pour associer l'univers entier à ce miracle des noces de Cana, à ces festins à la fois profanes et sacrés, autour de Jésus, le peintre réunit ses contemporains qui, merveilleusement parés, superbement vêtus, viennent prendre leur part de

la divine fête, sans paraître étonnés de se trouver en aussi solennelle et en aussi sainte compagnie.

Nous avons dit plus haut ce que nous pensions de ces anachronismes et de ce travestissement de la vérité historique; nous n'y reviendrons pas; constatons toutefois que, s'il se montre peu soucieux des exigences philosophiques, Paul Véronèse n'en est pas moins un artiste de génie. Il n'est ni un penseur, ni un historien, ni un moraliste; il ne vise point si haut. Il se mêle seulement d'être peintre, et c'est un très-grand peintre. Merveilleusement doué par la nature, il fit hommage à celle-ci de tout son succès. Alors que le Tintoret disait à ses élèves qui venaient, aux derniers jours de sa vie, lui demander ses derniers conseils : « Dessinez, dessinez encore, et toujours dessinez », Véronèse répétait souvent à ses fils que « s'appliquer à la peinture sans un don naturel, c'est semer sur les ondes ». Mieux que personne il avait le droit de parler ainsi, car jamais la nature ne se montra plus prodigue de ses bienfaits qu'elle ne le fut envers lui.

Les Vénitiens et la religion : un peuple chrétien ?

Coindet (John), *Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts*, Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.

p. 68 :

« Mais entre Venise et Rome, surtout Florence, il y avait cette différence importante que la peinture n'était pas chez les Vénitiens un objet de luxe, ni un art d'agrément ; elle n'était pas cultivée pour elle-même, mais pour ses intimes rapports avec le culte religieux. Qu'au seizième l'école vénitienne ait été précisément le contraire, c'est ce que personne ne peut nier ; alors son principal trait est le caractère ornemental, qui lui manqua totalement dans son origine ; mais au quinzième siècle, et jusqu'aux beaux jours des deux Bellini, elle ne se soutint que par sa connexion avec le culte religieux. »

p. 107 :

« l'un [Raphaël] ne reçut à la cour papale que des notions graves, sérieuses, savantes, un vif sentiment des bienséances, et l'habitude de traiter des sujets élevés, tandis que l'autre [Titien], à la cour de Lucrèce Borgia, lisant 'Rolando furioso' avec Arioste, écoutant le cardinal Bembo réciter ses madrigaux, et, de plus, Vénitien dans l'âme, c'est à dire voué au plaisir, devait devenir le disciple d'une philosophie facile, riante, plus portée vers la mythologie que vers le christianisme. »

Rio (Alexis François), *De l'art Chrétien. Édition entièrement refondue et considérablement augmentée.* Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 tomes. (Première édition : 1861-1867. Texte inchangé dans l'édition de 1874).

Tome 4, p. 38 :

« Fort heureusement pour Venise, ce ne fut pas là [à Mantoue] qu'elle alla chercher ses inspirations ; ce ne fut pas même à Padoue, alors enclavée dans le territoire de la république, ce qui rendait le voisinage d'autant plus dangereux : non, l'école vénitienne sut puiser à une source plus pure, et mérita d'offrir pendant près d'un siècle le spectacle d'un développement analogue à celui que nous avons tant admiré dans l'école Ombrienne. Ce n'est pas qu'elle se soit élevée à cette (p. 39) hauteur par ses propres forces ; au contraire, les influences étrangères y ont abondé plus qu'aucune autre part ; mais elle repoussa toujours avec un instinct admirable toutes celles qui ne s'accordaient pas avec sa tendance éminemment religieuse. Plutôt que de subir la dictature patriarcale de Mantegna, [...], elle aima mieux franchir les espaces intermédiaires pour se mettre en communication avec l'école pure et mystique qui commençait à fleurir dans les montagnes de l'Ombrie ; et cette prédilection, fondée sur des sympathies profondes, se manifesta assez tôt pour avoir le temps de prendre racine dans les esprits, avant la grande invasion du naturalisme et du paganisme. »

Tome 4, p. 89 :

« Quand on pense à l'enthousiasme qui excitait alors (p. 90) dans toute l'Italie la renaissance de la littérature classique, on est étonné de ne trouver aucun tableau païen ou mythologique parmi ceux que les patriciens de Venise firent exécuter à Bellini ; et une différence si frappante entre cette école et celle de Florence, au commencement du seizième siècle, ne peut s'expliquer autrement que par un sentiment plus profond de l'art chrétien tant parmi les peintres que parmi leurs patrons ; car il ne faut pas croire que Bellini ait eu à défendre le terrain religieux où il s'était placé, contre une invasion d'idées étrangères où profanes : loin d'avoir à représenter, à lui seul, les traditions qu'on commençait ailleurs à regarder comme surannées, il fut secondé, tant à Venise que dans les villes de la terre ferme, par des artistes presque aussi heureusement inspirés que lui, et formant entre eux une espèce de constellation dont il fut l'étoile la plus brillante. »

Tome 4, p. 292 :

« Venise, malgré tout ce qu'on a pu dire de ses tribunaux secrets, de ses courtisanes célèbres, et de son machiavélisme commercial, a été la plus chrétienne des républiques. Malheureusement la plus grande partie de ses annales, écrite en latin par des historiographes officiels, est toujours demeurée un recueil de matériaux à mettre en œuvre, lesquels n'ont été exploités que par de froids compilateurs ou par des écrivains trop imbus du rationalisme moderne, et trop exclusivement préoccupés des progrès et du déclin de la grandeur politique. Pour aborder une pareille tâche, il fallait quelque chose de plus que cette identification artificielle qui consiste à se transporter par la pensée dans les temps et les lieux qu'on veut décrire, il fallait y apporter, avant tout, la conscience d'une sympathie profonde, laquelle ne saurait exister sans l'identité des croyances religieuses.

Il ne faut pas oublier que les Vénitiens furent sur la Méditerranée ce que les Espagnols et les Polonais furent aux deux extrémités de l'Europe, c'est-à-dire (p. 293) l'une des trois sentinelles avancées de la Chrétienté contre les barbares. Qu'ils aient profité de la terreur qu'ils inspiraient à ces derniers pour assurer le succès de quelques spéculations mercantiles, au préjudice des républiques voisines, c'est sans doute une dérogation à la noblesse et à la

grandeur du rôle qui leur était assigné dans ce monde ; mais après tout ce n'est pas un crime qui puisse effacer ce qu'il y avait d'héroïque et de chevaleresque dans leur caractère, et l'on peut affirmer que, entre toutes les puissances maritimes qui se sont succédé sur cette mer, il n'en est aucune dont le pavillon ait laissé, chrétiennement parlant, d'aussi honorables souvenirs. »

Tome 4, p. 293 :

« des hostilités presque permanentes contre les sectateurs de l'islamisme durent y familiariser les esprits avec les idées de martyr, de sacrifice et de (p. 294) dévouement à quelque chose de plus grand que cet étroit patriotisme, source de tant d'injustices chez les nations païennes de l'antiquité, et aussi chez les nations modernes que l'esprit national a paganisées. [...] L'habitude de répéter de temps en temps, dans leurs guerres contre les infidèles, ce beau verset, qu'on lit encore aujourd'hui sur la façade du palais Vendranim : *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloria* ; l'habitude de prononcer avec foi cette sublime prière, si bien placée dans le cœur et dans la bouche du héros chrétien, cela seul aurait suffi pour mettre en jeu tout ce qu'il y avait d'élevé, de généreux et de chevaleresque dans leur nature. Ce fut sans doute ce passage du Psalmiste qui suggéra aux doges et aux généraux de mer l'idée de se faire peindre à genoux devant l'Enfant Jésus ou la sainte Vierge, dans des tableaux destinés à transmettre leurs noms ou le souvenir de leurs exploits aux générations futures. Ce mode de commémoration pieuse, qui offre le touchant contraste d'une humble attitude et d'une grande dignité ou d'une grande gloire, ne cessa pas d'être en usage pendant toute la durée du seizième siècle ; et c'est pour cela que les monuments de ce genre, avec une madone assise, et un doge ou un général agenouillé, sont encore aujourd'hui si nombreux dans les collections particulières, dans les églises, et surtout dans le palais ducal, où l'on semble avoir multiplié à dessein les compositions allégoriques destinées à exprimer les rapports de la religion avec l'État. À la vue de (p. 295) toutes ces représentations pieuses où le patriotisme paraît constamment subordonné à la foi, en ne peut s'empêcher d'appliquer à cette république chrétienne la magnifique louange qu'Horace adressait à Rome en la félicitant d'être devenue la maîtresse du monde :

*Dis te minorem geris, imperas*¹⁰⁶⁶

Je sais qu'aux yeux des sages dont la passion dominante est de remonter des effets aux causes, tout cela n'était qu'un charlatanisme religieux, à l'aide duquel une oligarchie, non moins hypocrite qu'oppressive, exploitait le pouvoir à son profit exclusif, et disposait à son gré d'une populace ignorante et fanatisée ; mais cette calomnieuse imputation est hautement démentie par tous les documents publics et privés, qui s'accordent à nous montrer la noblesse vénitienne donnant l'exemple des plus héroïques vertus, au point qu'on y trouve un plus grand nombre de saints personnages canonisés par l'Église que dans tous les autres corps aristocratiques du moyen âge pris ensemble. Plusieurs doges sont devenus à ce titre un objet de vénération pour le monde catholique, sans parler de ceux qui, prenant la détermination qu'on a trouvée plus tard si sublime dans Charles-Quint, abdiquèrent spontanément la dignité ducal pour pratiquer en paix les rigueurs de la vie monastique. »

¹⁰⁶⁶. Traduction donnée par Rio : « Parce que tu t'es inclinées devant les dieux, les peuples se sont inclinés devant toi »

Taine (Hippolyte), À Venise. Voyage en Italie III, Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du Voyage en Italie : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : Florence et Venise).

p. 94 :

« dès le quinzième siècle le tour voluptueux des mœurs, plus tard la publicité du plaisir, le carnaval de six mois, les courtisanes enregistrées et innombrables, la musique devenue une institution d'État, en tout temps, la magnificence des costumes et des fêtes, les pompeuses dalmatiques bigarrées, les simarres de soie brochée, l'or des diamants prodigués, le contact continu de la magnificence et de la fantaisie orientales, la tolérance établie dans la religion et l'indifférence permise dans la politique, la prospérité surabondante, la volupté encouragée, l'insouciance prescrite, tout annonce la même disposition primitive et principale, je veux dire l'aptitude à mettre la poésie dans la vie sensuelle et le talent de joindre ensemble la jouissance et la beauté. C'est ce naturel national que les peintres représentent dans leurs types ; c'est lui qu'ils flattent dans leur coloris ; ce sont ses œuvres et ses alentours qu'ils étalent dans leurs soies, leurs velours et leurs perles, dans leurs balustres, leurs colonnades et leurs dorures. »

p. 104 :

« Que l'on regarde les autres tableaux de Jean Belin et ceux de ses contemporains à l'Académie, on s'apercevra que la peinture à Venise, tout en suivant un sentier qui lui est propre, parcourt le même stade que dans le reste de l'Italie. Elle sort ici, comme ailleurs, du missel et de la mosaïque, et correspond d'abord à des émotions toutes chrétiennes ; puis, par degrés, le sentiment de la belle vie corporelle introduit dans les cadres d'autel des corps vigoureux et sains empruntés à la nature environnante, et l'on voit avec (p. 105) étonnement des expressions immobiles et des physionomies religieuses persister sur de florissantes figures où circule un sang jeune et que soutient un tempérament intact. C'est le confluent de deux esprits et de deux âges, l'un chrétien qui s'efface, l'autre païen qui va prendre l'ascendant. Mais sur ces ressemblances générales se dessinent à Venise des traits distinctifs. Les personnages sont copiés de plus près sur le vit, moins transformés par le sentiment classique ou mystique, moins purs qu'à Pérouse, moins nobles qu'à Florence ; ils s'adressent moins à l'intelligence ou au cœur et davantage au sens. [...] Au fort de sa ferveur et de sa foi, l'esprit national, amateur de diversité et d'agrément, laisse affleurer un sourire. Rien de plus frappant à cet égard que les huit tableaux de Carpaccio sur saint Ursule ; tout y est, et (p. 106) d'abord la maladresse de l'imagier féodal. [...] on trouve chez lui les plus chastes figures du moyen âge et cet extrême fini, cette sincérité parfaite, cette fleur de conscience chrétienne que l'âge suivant, plus sensuel et plus rude, va fouler dans ses emportements. »

p. 133, à propos d'une *Déposition de croix* de Giovanni Bellini :

« On dirait d'une tragédie païenne ; l'artiste s'est dégagé du chrétien, et n'est plus qu'artiste. »

Blanc (Charles), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne*, Paris, J. Renouard, 1868.

Introduction, p. 3 :

« il y avait une parenté morale entre le style opulent et mystique de Gentile da Fabriano et le caractère à la fois religieux et fastueux des Vénitiens. »

Au fond, quoique les Vénètes fussent un peuple d'origine asiatique, quoique Venise fût une fille de l'Orient, et que ses plus anciens peintres, les mosaïstes de Saint-Marc, fussent élèves des Grecs, il y avait dans cette ville une sorte d'impuissance radicale à comprendre le génie antique, un éloignement absolu pour les idées et les sentiments du paganisme. C'était une ville chrétienne par excellence, et tellement chrétienne que son christianisme lui suffit, et qu'à elle toute seule, Venise eut un pape, qui fut saint Marc, il papa Marco, comme le disaient avec ironie les ecclésiastiques romains. Aussi rien de ce qui ressemblait à l'art antique ne put-il prendre racine dans la ville des doges. [...]

En revanche, l'élément germanique ou flamand n'eut pas de peine à s'implanter à Venise, non pas seulement parce que les grandes affaires commerciales de cette ville et sa situation géographique la mettaient constamment en rapport avec l'Allemagne et les Pays-Bas, mais parce qu'il y avait beaucoup plus d'affinité entre l'idéal profondément chrétien d'un Memling, d'un Albert Dürer, et celui des Vénètes. »

Introduction, p. 4 :

« Il est donc vrai qu'il existait une liaison facile et assez naturelle entre le génie vénitien et le génie tudesque, et cette liaison s'établissait par le côté mystique, religieux et légendaire. »

Introduction, p. 4 :

« Aucun sentiment n'a pénétré à Venise qui n'eût sa source dans la chevalerie ou le christianisme. Rien de païen ne pouvait fleurir sur cette terre, pourtant si voisine de la Grèce. »

p. 539 :

« Quant aux sentiments religieux, nous savons à quoi nous en tenir là-dessus. Ce n'est pas le peuple qui donnait asile à toutes les hérésies, qui permettait aux protestants d'avoir un temple et aux Turcs de posséder une mosquée dans leur *fondaco* ; qui dix fois tint tête au pape, faillit deux fois se brouiller avec le Saint-Siège et tomber dans le schisme, ce n'est pas ce peuple-là auquel on peut supposer des sentiments religieux d'une intensité bien violente.

En cela, du reste, les artistes renchérisaient encore sur le commun des mortels. Nous connaissons la vie de quelques-uns d'entre eux, et l'on n'y trouve ni piété bien grande, ni rigorisme bien marqué. La plupart sont de vaillants compères menant la vie joyeuse, voyageant volontiers, s'occupant médiocrement de leur salut. Depuis Gentile Bellini, qui s'en va vivre chez les Turcs, jusqu'à Pordenone, Véronèse et Bordone, il serait assez difficile de découvrir dans l'existence de chacun d'eux une large place réservée aux préoccupations religieuses. Quant au Titien, s'il (p. 540) eût eu un peu de piété au cœur, il est probable qu'il n'aurait pu s'accorder avec cet étrange poète qui s'intitula le fléau des princes (*flagellum principum*), et en profita pour attaquer les papes et les rois, invectivant les puissances de toutes sortes et ne respectant Dieu, comme le dit son épitaphe, que parce qu'il ne le connaissait pas.

[...]

Du reste, quel rapport y a-t-il entre la peinture vénitienne et la catholicité ? Les tableaux vénitiens représentent, il est vrai, des scènes religieuses, parfois empruntées aux saintes Écritures, mais telle était la coutume du temps, et encore la plupart de ces vastes œuvres n'étaient-elles que des prétextes à portraits ou à décoration, qui allaient embellir des églises singulières, dont les noms, fait unique dans la religion romaine, étaient empruntés à l'Ancien Testament. San Samuele, San Daniele, Sain Moïse sont en effet des saints qui appartiennent exclusivement au paradis vénitien.

[...] Quant au caractère chrétien, il serait fort imprudent d'aller le chercher dans les productions de ce peuple indifférent par excellence, qui invectivait les envoyés de la Curie romaine en leur criant : 'Vénitiens d'abord, et chrétiens ensuite.' (*Siamo Veneziani et poi Cristiani.*) S'il devait se trouver un art quelconque, il semble que ce serait plutôt dans l'austère roideur de ces primitifs Italiens, dans la mystique simplicité de l'école de Pérouse, ou dans le naïf ascétisme des premiers maîtres flamands, qui se sont faits les interprètes émus de cette religion de soumission, de continence et d'abnégation, qui n'était guère le fait de la bruyante population des Lagunes. »

Rapports entre Venise et l'Orient

Coindet (John), *Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts*, Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.

Tome 2

p. 70 :

« à Venise, la fusion des éléments indigènes avec les éléments étrangers, a donné naissance à une poésie plus riche qu'aucune autre par la variété de ses légendes, et de plus, réunissant le sens profond des traditions italiennes et germaniques aux brillantes créations de l'imagination orientale.

[...] Au quinzième siècle la richesse et le pouvoir l'emportèrent sur la popularité ; les artistes naturellement se soumirent au goût de ceux qui les faisaient travailler, mais l'esprit national ne fut pas privé de toute influence, il modifia sensiblement l'esprit classique ; de là, le caractère plus poétique que religieux, plus romantique que sévère, le sacrifice continu de la vérité au style éminemment oriental, que nous aurons occasion de remarquer dans l'école de Venise. »

p. 74 :

« Rome, redevenue savante sous Léon X, Florence toute dévouée à l'étude des antiques, devaient prendre une direction différente de Venise, ville de commerce, de luxe oriental et de plaisir. Chez celles-là l'art devait être savant, érudit ; l'influence de l'Église, qui le protégeait magnifiquement, devait le rendre noble et sérieux, il fut tout cela. À Venise, il s'efforça de plaire aux regards ; comme un marchand qui étale ses étoffes, il chercha à séduire les yeux par l'éclat des couleurs et l'élégance du sujet, et il atteignit merveilleusement son but.»

p. 92 :

« Le palais des Doges, à Venise, qui éveille tant de souvenirs historiques, glorieux ou déplorables, héroïques ou atroces ; dont l'aspect est étrange, riant ou fantastique comme le palais d'Aladin »

Gautier (Théophile), *Italia*, 2^{ème} ed., Paris, Hachette, 1855. (Première édition : 1852. Dans la deuxième édition de 1855 vient s'ajouter un chapitre consacré à Ferrare, absent dans la première édition).

Extraits d'un long passage consacré à la basilique Saint Marc :

p. 140 :

« Dans la voûte suivante, Noé, d'après l'ordre de Dieu, construit, en prévision du Déluge, une arche à laquelle se rendent, couple par couple, tous les animaux de la création, admirable sujet pour un naïf mosaïste du XIIIe siècle. [...] (p. 141) Des versets de la Bible, qui serpentent partout comme les inscriptions de l'Alhambra et font partie de l'ornementation, expliquent chaque phase de ce monde disparu : toujours l'idée est à côté de l'image. Le Verbe plane partout sur sa représentation plastique. »

p. 144 :

« La coupole représente Jésus-Christ dans sa gloire, entouré d'une grande roue de têtes et d'ailes disposées en cercles. Cela reluit, palpite, papillote, flamboie et tourbillonne étrangement : anges, archanges, trônes, dominations, vertus, puissances, principautés, chérubins, séraphins, entassent leurs (p. 145) têtes oblongues, entre-croisent leurs ailerons diaprés de manière à former comme une immense rosace de tapis turc. »

p. 145 :

« Dans l'arc de la voûte, il y a un grand médaillon représentant le Christ sous un aspect terrible : ce n'est plus le Christ doux et blond, le jeune Nazaréen aux yeux bleus que vous savez, mais un (p. 146) Christ sévère et formidable, avec une barbe qui s'échappe à flots gris comme celle de Dieu le père, dont il a l'âge, puisque le père et le fils sont co-éternels ; les rides pleines d'éternités sillonnent son front, et la bouche se contracte, prête à lancer l'anathème : on dirait qu'il désespère du salut du monde qu'il a sauvé, ou qu'il se repent de son sacrifice. Shiva, le Dieu de la destruction, n'aurait pas une face plus menaçante et plus sombre dans la pagode souterraine d'Ellora.

Sur les murailles se déroule l'histoire de saint Jean-Baptiste. On y voit l'ange annonçant à Zacharie la naissance du Précurseur, sa vie au désert sous une peau de bête sauvagement hérissée, le baptême de Jésus-Christ dans le Jourdain, mosaïque plutôt hindoue que byzantine, plutôt caraïbe qu'hindoue, tant ce corps maigre et ces eaux figurées par des lanières bleues et blanches ont un aspect baroque »

p. 177, à propos de l'Enlèvement d'Europe de Véronèse au Palais Ducal :

« devant cette toile, et c'est un bien grand éloge pour Watteau, nous avons pensé au Départ pour Cythère. Seulement, à la clarté des quinquets de l'Opéra, il faut substituer le jour splendide de l'Orient »

p. 230 :

« En longeant les fondamenta Cà di Dio pour retourner à la Piazzetta, nous vîmes des jeunes gens de la ville, amateurs de prouesses aquatiques comme nos canotiers parisiens, qui lançaient à toutes rames leur gondole contre la berge du quai, et, à quelques pouces du revêtement de pierre, au plus fort de l'élan, par un brusque coup d'aviron, arrêtaient la barque

net. Ce jeu est effrayant et gracieux : on croit, quand on la voit venir de cette vitesse, que l'embarcation va se briser en mille morceaux, mais il n'en est rien ; l'on prend du (p. 230) champ et l'on recommence. C'est ainsi que les cavaliers arabes ou turcs poussent leurs chevaux à fond de train contre un mur, et les retiennent sur leurs quatre jambes, faisant soudain succéder l'immobilité du repos à la violence de la course. Les anciens Vénitiens ont pu voir jadis ces fantasias équestres dans l'Atmeidan de Constantinople, et les ont traduites à l'usage de leur patrie, où le cheval est pour ainsi dire un être chimérique. »

p. 260 :

« Le viaduc du chemin de fer, gigantesque ouvrage qui rejoint Venise à la terre ferme et que nous découvrirons de loin sur la droite, offrait un singulier effet de mirage. Ses nombreuses arcades, répétées par l'eau bleue et calme, avec l'exactitude de la glace la plus pure, formaient des cercles parfaits et ressemblaient à ces bizarres portes chinoises entièrement rondes, qu'on voit sur les paravents ; en sorte de fantaisie architecturale de Pékin paraissait avoir bâti cette chimérique avenue pour la ville des doges, dont la silhouette, dentelée de nombreux clochers et dominée par le Campanile surmonté de son ange d'or, se présentant par le flanc d'une façon imprévue et pittoresque. »

Taine (Hippolyte), *À Venise. Voyage en Italie III*, Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du *Voyage en Italie* : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : *Florence et Venise*).

p. 13, à propos de la basilique Saint-Marc :

« étrange et mystérieux sanctuaire, sorte de mosquée chrétienne »

p. 29 :

« on aperçoit Saint-Marc, son étrange végétation orientale, ses bulbes, ses épines, sa filigrane de statue, les creux noircissant de ses porches, sous le tremblement de deux ou trois lampes perdues. »

p. 80, remarque sur les mœurs vénitiennes au XVIII^e siècle :

« Là-dessus suivent les détails qu'on croirait empruntés aux bazars de l'Orient. – Avec la dissolution du ménage vient l'abandon du foyer. »

p. 94 :

« le contact continu de la magnificence et de la fantaisie orientales, la tolérance établie dans la religion et l'indifférence permise dans la politique, la prospérité surabondante, la volupté encouragée, l'insouciance prescrite, tout annonce la même disposition primitive et principale, je veux dire l'aptitude à mettre la poésie dans la vie sensuelle et le talent de joindre ensemble la jouissance et la beauté. »

p. 122 :

« Plus on considère les figures idéales de l'art vénitien, plus on sent derrière soi le souffle d'un âge héroïque. Les grands vieillards drapés au front chauve sont des patriciens rois de l'Archipel, des sultans barbaresques qui, traînant leurs simarres de soie, reçoivent des tributs et commandent des exécutions. Les superbes femmes en longues robes chamarrées et froissées sont des impératrices filles de la république, comme cette Catherine Cornaro de qui Venise reçut Chypre. Il y a des muscles de combattants dans les poitrines bronzées des marins et des capitaines ; leurs corps, rougis par le soleil et le vent, se sont heurtés contre des corps athlétiques de janissaires ; leurs turbans, leurs pelisses, leurs fourrures, leurs poignées de sabres constellées de pierreries, toute la magnificence asiatique vient se mêler sur eux aux ondolements de la draperie antique et aux nudités de la traditions païenne. »

Blanc (Charles), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne*, Paris, J. Renouard, 1868.

Introduction, p. 4 :

« Originaire de l'Asie, la race des Vénètes en avait apporté le sentiment de la couleur, l'amour du faste et le goût des légendes, ou, si l'on veut, la prédominance de l'imagination. Ces trois choses distingueront l'École vénitienne de toutes les autres Écoles d'Italie. »

Introduction, p. 6 :

« Mais une autre faculté plus apparente encore caractérise cette École célèbre, c'est le sentiment de la couleur. Nul doute que ce sentiment ne fût inné à une race dont l'origine était orientale et qui d'ailleurs entretenait de constants rapports avec l'Asie. La couleur est une science que les Chinois connaissent de toute antiquité, que les Indiens, les Persans et les peuples de l'Asie Mineure ont de tout temps mis en œuvre dans leurs tissus, et l'on peut dire que les prétendus secrets de cette science sont essentiellement communicables, puisqu'elle a des lois sûres qui se peuvent enseigner et qui, de génération en génération, se sont transmises en Orient et ont été portées par la race arabe jusqu'au Maroc, jusqu'en Espagne. »

Introduction, p. 9 :

« Quoi qu'il en soit, d'autres causes ont dû contribuer à la prédominance de la couleur et de l'effet dans la peinture vénitienne, et d'abord le continuel spectacle des Orientaux qui remplissaient la place Saint-Marc, la Piazzetta et le quai des Esclavons, faisant resplendir au soleil leurs somptueuses étoffes, déjà si belles par la trame des couleurs. Quand on s'est promené quelque temps dans les rues de Venise, à pied ou en gondole, - car les rues y sont pour la plupart des canaux - on est frappé, même aujourd'hui, de la variété des habits que portent les passants. Ce sont des Albanais, des Grecs, des Turcs, des Égyptiens, des Corfiotes, des nègres, chacun revêtu de son costume. Et que devait-ce être au temps de Giorgione et de Véronèse, lorsque la cité des lagunes était le rendez-vous de tous les peuples du monde, lorsque les mahométans, les chrétiens, les juifs se distinguaient par leur vêtement aussi bien que par leurs allures et leurs physionomies de races, et n'étaient pas soumis, comme ils le sont de nos jours, à cette vaste uniformité de l'habit noir qui couvrira bientôt de deuil toute l'Europe ! Quelle ressource pour un peintre que d'être à chaque instant sollicité par un ajustement nouveau, intrigué par une nouvelle combinaison de couleurs, et que d'avoir constamment sous les yeux les draperies de l'Inde, les porcelaines de la Chine, les tapis de Perse, les étoffes de Smyrne, les armes de Damas ! Que de conseils pour un coloriste dans la seule observation de ces richesses. »

Yriarte (Charles), *Venise : histoire, art, industrie, la ville, la vie*, Paris, J. Rotschild, 1878.

p. 62 :

« l'art est un miroir et reflète l'histoire d'un peuple ; au fond, les Vénitiens sont des Orientaux après tout, et il n'y a rien d'étonnant à ce que leur art ait pris quelque chose à l'Orient. »

Nous souhaitons insérer ici un exemple qui nous paraît tout à fait significatif de l'assimilation de Venise à une ville d'Orient :

En 1878, Louis Gonze fait un compte rendu de *Venise : histoire, art, industrie, la ville, la vie*, de Charles Yriarte dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Il est intéressant de relever que ce compte rendu est inclus dans un article intitulé « À travers l'Orient », qui regroupe plusieurs comptes rendus critiques de publications consacrées à l'Orient. Louis Gonse s'exprime en ces termes sur l'ouvrage de Charles Yriarte : « Sans quitter l'Orient nous pouvons nous rendre à Venise avec M. Charles Yriarte. Venise, n'est-elle pas la plus orientale des villes italiennes et même la plus orientale des villes de notre vieille Europe ? » (Gonse (Louis), « *Venise* par Ch. Yriarte », *Gazette des Beaux-Arts*, 1878 (1), p. 93).

Molmenti (Pompeo Gherardo), *La vie privée à Venise, depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République, Venise, Ongania, 1882.*

Assimilant les Byzantins à des Orientaux, Pompeo Molmenti voit en eux les instigateurs des mœurs orientales à Venise.

p. 110 :

« les modes byzantines (sic) s'introduisirent au milieu des lagunes et s'y maintinrent plus longtemps que dans les autres États de l'Italie. Il est vrai que l'on en retrancha ce qu'elles avaient de trop efféminé et qui répugnait à la virilité du caractère des Vénitiens. Beaucoup de princesses grecques, épouses des doges, étaient venues dans notre ville, et beaucoup de nos patriciens avaient souvent été envoyés à la cour de Byzance. Par ces chemins, la civilisation orientale entra chez nous et y transformait mœurs, institutions, coutumes et costumes. [...] (p. 111) les mœurs vénitiennes avaient conservé leur sévérité, et [...] ces marins énergiques et vigoureux, ne pouvaient se faire à la mollesse orientale. »

p. 187, au XVe siècle :

« Une grande transformation s'accomplissait ; la mollesse orientale adoucissait de plus en plus les mœurs ; l'amour de l'étude, le luxe et le faste des ornements finissaient par triompher de la vieille austérité. On rouvrait les sources éternelles de l'art. »

p. 323 :

« Dans une cité populeuse, entrepôt et chemin du commerce d'Orient et d'Occident, on comprend que les mœurs n'aient pu conserver l'antique sévérité. »

p. 324 :

« L'Orient, pour ne rien dire du reste, portait à Venise ses infâmes habitudes, que le Gouvernement, il est vrai, ne négligeait pas de frapper de sévères châtiments. »

Rosenthal (Gabrielle), Rosenthal (Léon), *Carpaccio. Biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1907.

p. 12 :

« [Carpaccio] assista aux fêtes somptueuses, aux réceptions solennelles (p. 15), au premier rang de cette foule bigarrée dont le grouillement vu de loin formait des taches harmonieuses. Il contemplait le barbier qui essuie son rasoir, le marchand à la porte de sa boutique, le nègre qui, courbé sous le faix, jette sur l'eau une jolie tâche noire. Il vécut dans cet Orient du quartier albanais où les loques rouges et jaunes étaient belles comme des brocarts. Les enfants jouaient devant lui ; les antilopes, les pintades, les faisans, les cailles, les zèbres, excitaient, dans les ménageries, sa curiosité toujours prête aux émerveillements. »

p. 19 :

« Cependant, aux portes de l'Orient, la ville merveilleuse n'en était que les prémices, et les livres feuilletés, les conversations avec les marins dalmates, tout ce qui, dans les quartiers bigarrés de Venise, se colorait d'un reflet des pays ignorés, se précisait dans son esprit, incapable d'au-delà, mais prompt à se créer des visions concrètes et des jouissances plastiques.

Il imaginait, sous un ciel plus chaud, des mosquées blanches à dômes colorés, des maisons crépies à vif avec quelques palmiers rares, des personnages drapés de couleurs intenses. Les barbes, les turbans diversifiaient les physionomies aux traits plus marqués ; les femmes étaient voilées de nuances pâles et de tissus souples ; les chevaux se cabraient avec leurs selles à longs pompons écarlates, tandis que des cuivres rythmaient en plein soleil ce tintamarre de couleurs. »

p. 101 :

« En suivant Carpaccio nous avons, à mainte reprise, trouvé la marque plus ou moins discrète de l'attraction qu'exerçait sur lui l'Orient. Dans la *Sainte-Croix* c'étaient quelques silhouettes perdues au milieu de la foule, dans *Sainte Ursule* c'étaient des groupes de personnages à longue robe et à turban, puis, dans la *Vie de saint Georges*, tout un décor et tout un peuple ; le temple de Salomon dominait la scène où triomphe le saint et nous avons déjà signalé les caftans et les accoutrements pittoresques des (p. 102) musiciens du roi Aya. L'*Histoire de saint Étienne* comme la *Vie de la Vierge* sont de pures œuvres d'orientalisme.

Cette prédilection, la vérité avec laquelle elle s'est exprimée, ont longtemps fait croire que Carpaccio avait visité l'Orient. Moins d'un siècle après lui, la légende était faite et l'on précisait : il avait accompagné à Constantinople Gentil Bellin. Des découvertes curieuses et récentes permettent presque d'affirmer que l'orientalisme de Carpaccio est tout d'interprétation et d'intuition.

[...]

Ces révélations n'affaiblissent pas notre admiration pour Carpaccio orientaliste ; elles en changent le caractère. Nous voyions autrefois en lui un observateur avisé et scrupuleux : nous l'admirons aujourd'hui de nous avoir si parfaitement trompés.

(p. 103) Des documents fragmentaires, d'une précision froide et dont l'unique mérite était l'exactitude, se trouvaient entre ses mains : son génie vénitien leur a insufflé la vie ; il les a colorés, dorés de lumière et il a ressuscité un monde complet épanoui dans son atmosphère. »

Rapports entre Primitifs vénitiens et Primitifs flamands

Coindet (John), *Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts*, Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.

Tome 2, p. 78, à propos de Giovanni et Gentile Bellini :

« C'est à eux que remonte l'histoire de l'école vénitienne. Mais avant de parler de leurs travaux, il importe de signaler les relations qui s'établirent vers cette époque entre les artistes de l'Allemagne et des Pays-Bas, et ceux de Venise.

(p. 79) Ces rapports commencèrent par Van Eyck (Jean de Bruges) et son élève Hemmelink. Autrefois, il y avait à Venise, du premier de ces artistes, un grand tableau représentant l'enfant Jésus adoré par les rois-mages, et plusieurs autres peintures qu'il avait faites pour des collections particulières. Quant à Hemmelink, la plus gracieux et le plus mystique des peintres de cette école, son nom ne pouvait manquer d'être très-populaire à Venise, à cause des incomparables miniatures qui ornaient le fameux bréviaire du cardinal Grimani, lequel passait, même en Italie, pour l'une des plus grandes merveilles de l'art. Il y avait aussi, dans les collections particulières, des paysages, encore bien naïfs, d'Ouwater et de Patenier ; des compositions fantastiques de Boss ; des ouvrages de Gérard de Harlem, et surtout d'Albert Durer (sic), qui vint plus tard.

Ces œuvres d'art excitaient à Venise une si vive admiration, que bon nombre de peintres vénitiens quittèrent leur patrie pour aller en Allemagne et dans les Flandres, étudier sous la direction de ces maîtres.

Cette influence germanique se conserva surtout dans la famille des Vivarini, peintres de père en fils, établis dans l'île de Murano, où l'art s'était maintenu complètement affranchi des traditions byzantines.

Il faut convenir que Venise était plus heureusement située qu'aucune autre ville d'Italie pour cette œuvre d'assimilation. Au fond de ses lagunes, devenue le centre des relations (p. 80) commerciales en Europe, elle pouvait donner à ses artistes les moyens de faire des conquêtes dans toutes les directions, et de recevoir des quatre points cardinaux des inspirations qu'ils s'approprièrent en les modifiant selon leur instinct ou le caractère national. »

Tome 2, p. 88, à propos de Gentile Bellini :

« Il peignait un sujet d'histoire dans des temps reculés, en prenant pour éléments tout ce qui avait frappé sa vue, sans se soucier le moins du monde de critique, de style ou de vérité, et pas davantage de beauté. Le pittoresque, l'éclat du coloris, la disposition harmonieuse des groupes, l'imitation parfaite du modèle quel qu'il fût, voilà le but unique qu'il se proposait, le seul qui paraisse avoir obtenu de lui quelque attention. C'est le système de l'école flamande, si toutefois on peut appeler de ce nom l'absence de toute règle et de toute critique. »

Rio (Alexis François), *De l'art Chrétien. Édition entièrement refondue et considérablement augmentée.* Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 tomes. (Première édition : 1861-1867. Texte inchangé dans l'édition de 1874).

Tome 4, p. 43 :

« les peintres d'Allemagne et de Belgique étaient dès lors accueillis à Venise avec une faveur toute spéciale et il se trouvait des peintres vénitiens assez épris de ces produits étrangers pour aller chercher au-delà des monts des procédés nouveaux et des inspirations nouvelles. »

Blanc (Charles), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne*, Paris, J. Renouard, 1868.

Introduction, p. 3 :

« l'élément germanique ou flamand n'eut pas de peine à s'implanter à Venise, non pas seulement parce que les grandes affaires commerciales de cette ville et sa situation géographique la mettaient constamment en rapport avec l'Allemagne et les Pays-Bas, mais parce qu'il y avait beaucoup plus d'affinité entre l'idéal profondément chrétien d'un Memling, d'un Albert Dürer, et celui des Vénètes. Il ne faut donc pas s'étonner qu'Albert Dürer ait été si bien accueilli à Venise. Les savants le recherchaient, les gentilshommes le visitaient, et Jean (p. 4) Bellin, après avoir fait publiquement son éloge, lui commanda un tableau qu'il voulut payer. Marc-Antoine admira les gravures d'Albert Dürer jusqu'à contrefaire trente-sept morceaux de la Passion, en y apposant sa tablette et son chiffre à la place du monogramme original. Il ne manqua rien au triomphe du peintre allemand, pas même d'exciter la jalousie des artistes indigènes. Il est donc vrai qu'il existait une liaison facile et assez naturelle entre le génie vénitien et le génie tudesque, et cette liaison s'établissait par le côté mystique, religieux, légendaire. Même facilité pour les Flamands de s'impatroniser à Venise. Tout au long de l'histoire, nous voyons des artistes d'Anvers, des miniaturistes de Gand, des peintres de Bruges, dont le talent s'associe parfaitement à celui des nationaux, et crée une mine d'emprunts réciproques entre l'École flamande et l'École vénitienne. »

Müntz (Eugène), *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, Hachette, 1889-1895, 3 tomes : I. *Italie. Les Primitifs*. II. *Italie. L'âge d'or*. III. *Italie. Fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens*.

Tome 2, p. 178 :

« [Au XVe siècle] la précision du modelé, la chaleur du coloris et le fini merveilleux que les réalistes flamands excellaient à donner à leurs tableaux avaient plus d'une fois séduit les réalistes italiens, surtout ceux de la Vénétie »

Tome 2, p.180 :

« Carpaccio a pris le *Massacre des dix mille* du maître nurembourgeois [Dürer] (1508) pour prototype du tableau dans lequel il a représenté le même sujet, à l'Académie des beaux-arts de Venise (1515) ; le Titien, dans ses dessins à la plume, semble lui avoir dérobé certains paysages particulièrement fouillés, avec des rochers aux silhouettes bizarres. Notons à ce sujet qu'il ne serait pas impossible que Dürer eût révélé aux Vénitiens les beautés du paysage frioulais. Un autre Vénitien, Palma le Vieux, dans *l'Adoration des Mages* du Musée de Brera, s'inspira très visiblement de Dürer, tant pour les personnages que pour les ruines et le paysage du fond, ces arts éventrés et envahis par le lierre et les herbes. Il n'y eut pas jusqu'à Véronèse qui, affirme-t-on, ne copiât patiemment une foule de gravures de Dürer (on ne voit pas trop toutefois le parti qu'il a pu en tirer).»

Tome 3, p. 588 :

« Le premier grand ouvrage de Carpaccio – son chef d'œuvre – remonte à l'année 1490. À cette date, la corporation de Sainte-Ursule le chargea de peindre les scènes de la vie de la jeune princesse anglaise massacrée à Cologne par les Huns. Elle lui offrait ainsi, par le choix du sujet, l'occasion de s'inspirer des modèles flamands qu'il prisait si haut, et notamment de rivaliser avec la merveilleuse châsse peinte par Memling pour l'hôpital de Bruges, dont la (p. 590) réputation avait certainement pénétré jusqu'à Venise. »

Tome 2, p. 777 :

« Les Muranistes eussent pu continuer indéfiniment leurs laborieuses expériences si, dans le dernier tiers du XVe siècle, l'arrivée d'un sicilien familiarisé avec la tradition flamande n'était venue brusquement ouvrir à la peinture vénitienne des horizons nouveaux. Antonello de Messine apportait avec lui le secret de la peinture à l'huile, secret dont les Vénitiens s'emparèrent avec avidité ; il apportait en outre l'art de représenter les hommes et les choses avec sincérité, parfois avec une brutalité dont personne jusqu'alors ne s'était douté au milieu des lagunes. »

**Molmenti (Pompeo), *La peinture vénitienne*, Florence, Alinari, 1904.
(Première édition en italien : 1903).**

p. 18-22 :

« À l'action exercée par Pisanello et Gentile da Fabriano il faut ajouter la double influence germanique et flamande. Les relations commerciales avec la Flandre et l'Allemagne favorisaient d'ailleurs les rapports artistiques; Avant même qu'Albert Durer ne visitât pour la première fois les lagunes, en 1493, et que le (p. 20) vénitien Jacopo de'Barbari ne fit un voyage en Allemagne, les œuvres de Van Eyck étaient connues à Venise, non moins que celles de Memmling, de Van Oувater, de Van der Weyden, de Gérard de Haarlem. En 1444, Jean d'Allemagne collabora avec Antonio (p. 21) Vivarini ; et Antonio de Messine, né en 1414, imitateur passionné *dell'arte ponentina*, demeura quelque temps à Venise en 1459(1) [note 1: On a dit et redit qu'Antonello était allé en Flandre pour y étudier le nouveau procédé de peinture à l'huile de Van Eyck, et que plus tard il l'enseigna lui-même aux vénitiens (sic). La critique moderne a fait critique de cette légende, en s'appuyant sur des raisons d'ordre artistique et historique.].

La grande toile du Jean d'Allemagne et d'Antonio Vivarini achevée en 1446, représentant la Madone sur un trône, entourée de quatre docteurs de l'Eglise, nous révèle déjà tout le charme du coloris vénitien, uni à l'austérité du chaste génie du (p. 22) nord (sic). Les raides personnages hiératiques des mosaïques byzantines font place aux apôtres et aux saints, aux chapes brochées d'or, aux vêtements rouges d'un ton vigoureux, qui annoncent déjà la splendeur du coloris futur. »

Rosenthal (Gabrielle), Rosenthal (Léon), *Carpaccio. Biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1907.

p. 27 :

« En 1494, – Carpaccio était alors un jeune homme, – Antonello de Messine revint à Venise, apportant le secret de la peinture à l'huile et tout imbu d'influence flamande. Déjà Jean d'Allemagne avait collaboré avec Antoine Vivarini et les rapports commerciaux de Venise favorisaient les influences nordiques. Les Vénitiens achetaient des gravures et des tableaux aux maîtres des Pays-Bas et d'Allemagne qu'ils accueillaient avec sympathie. Deux (p. 28) fois Carpaccio, en 1494 et en 1505, put voir ses confrères fort émus par la visite d'Albert Dürer.

Cette sympathie développa chez les Vénitiens des qualités en partie analogues à celles qu'exaltait l'influence de Mantegna. Ils comprirent la saveur du réalisme flamand par le souci qu'ils apportaient à orner leurs propres demeures ; ils appréciaient trop leurs hommes pour s'étonner qu'on fouillât dans un portrait une physionomie, leur imagination était trop positive pour être gênée par la précision dont les Germains entouraient leurs scènes religieuses. Ils aimèrent chez ces artistes le soin qu'ils apportaient à l'exécution de leurs œuvres qu'ils s'attardaient à polir comme des bijoux. L'étroitesse d'un métier trop exact se racheta pour eux par la profondeur des harmonies ; ils furent sensibles aux belles matières, à la fraîcheur des tons, à la richesse des ors, aux blancs nacrés sertissant les outremers.

En s'inspirant de l'art du Nord, les Vénitiens n'eurent, à vrai dire, rien à éliminer. Ils n'en répudièrent pas la familiarité qui s'accommodait avec leurs préoccupations mercantiles ; ils ne refusèrent pas aux gueux l'hospitalité dans leurs tableaux, mais par une magie involontaire les loques devinrent splendides, les détails dépouillèrent leur vulgarité et le métal fruste acquit, sous le climat vénitien, une patine rare et ambrée. »

Rapports entre la peinture vénitienne et la peinture hollandaise et flamande du XVIIe siècle

Coindet (John), *Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts*, Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.

Tome 2, p.127 :

« l'école vénitienne s'engagea dans une voie de plus en plus étrangère aux notions italiennes, et tout à fait semblable à celle qu'ont suivie les peintres des Pays-Bas. Y a-t-elle gagné ? Il est permis d'en douter »

Tome 2, p. 134 :

« C'est surtout pour le portrait que l'école vénitienne a servi de modèle aux flamands (sic), et plus particulièrement à Rubens, et à Van Dyck. »

Tome 2, p. 140, à propos de l'Enlèvement d'Europe de Véronèse :

« [Le tableau] représente la nymphe Europe dans un costume qui sent le boudoir (p. 141) d'une coquette du XVIe siècle, et n'a rien du *simple appareil* des divinités d'Ovide.

Rubens a très-souvent commis la même faute, et, par exemple, dans son *Massacre des Innocents* il est absolument impossible de déterminer par les costumes, ou l'architecture, dans quelle nation et dans quel siècle, la scène se passe ; les femmes qui appartiennent aux classes supérieures y sont vêtues un peu à la mode du temps de Rubens, un peu en matrones romaines : les femmes du peuple ressemblent aux nourrices de l'antiquité, moitié esclaves, moitié affranchies ; les hommes sont à demi nus ou couverts d'armures, en un mot c'est la plus étonnante confusion, le pêle-mêle le plus bizarre que l'imagination puisse inventer, de nations, de costumes et de mœurs. »

Tome 2, p. 143 :

« Comment a-t-il été possible aux artistes éminents de l'école de Venise, à l'école flamande qui les a imités, de ne pas comprendre que ce système, dont Paul Véronèse est l'expression la plus complète, péchait par sa base ? que l'illusion, ce premier but de la peinture, cesse lorsque la vraisemblance manque ? »

Tome 2, p. 146 :

« C'est une des illustrations de l'école de Venise que le BASSANO, mais, de tous les peintres vénitiens, c'est celui qui a le plus contribué à abaisser l'art, il est le véritable chef de ces artistes, plus nombreux encore dans l'école flamande, qui (p. 147) mirent le procédé, la partie mécanique de l'art, le pinceau et la palette, fort au-dessus de la pensée. »

Tome 2, p. 151, à propos de Bassano :

« On pourrait aisément se tromper en classant ses peintures parmi celles de l'école flamande ; elles ont la même vulgarité (p. 152) et l'importance déplacée des accessoires aux dépens du sujet principal, sans racheter ces défauts par l'esprit et la finesse des grands peintres flamands. »

Taine (Hippolyte), À Venise. Voyage en Italie III, Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du Voyage en Italie : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : Florence et Venise).

p. 90 :

« On l'a bien vu en Flandre et en Hollande : la vue ne s'y est point appliquée aux délicatesses du contour que brouillait à demi l'air moite interposé ; elle s'est arrêtée sur les harmonies du coloris, que vivifiait la fraîcheur universelle et que nuançaient les épaisseurs variables de la (p. 91) vapeur ambiante. Pareillement à Venise, et sauf les différences qui séparent cette eau glauque, ces sables pourprés des boues blafardes et du ciel charbonneux d'Amsterdam et d'Anvers, l'œil, comme à Anvers et Amsterdam, s'est trouvé coloriste. »

p. 93 :

« Partout et forcément le climat, le tempérament physique et la structure morale se tiennent comme les trois anneaux successifs d'une chaîne ; quiconque dérange le premier dérange le second et par conséquent le troisième. Venise et la vallée du Pô sont les Pays-Bas de l'Italie ; c'est pourquoi le tempérament et le caractère s'y sont transformés dans le même sens qu'aux Pays-Bas. Comme en Flandre, on y trouve des carnations blanches et roses, des cheveux blonds et roux, des chairs abondantes, molles et un peu empâtées, qui font contraste avec les cheveux noirs, la maigreur active, le visage sculptural et noble, les muscles fermes des Italiens méridionaux. Comme en Flandre, on y trouve le goût passionné du plaisir sensible, la recherche exquise du bien-être, l'infériorité de l'esprit littéraire ou spéculatif, qui font contraste avec l'intelligence fine, raisonneuse, subtile, inclinée vers la purisme, qui circule dans tous les écrits et dans toute la vie des Florentins. »

p. 126, à propos de peintures mythologiques de Tintoret et Véronèse au Palais Ducal :

« Nul, sauf Rubens, n'a exprimé ainsi l'écoulement et la fluidité incessante de la vie. »

p. 129 :

« Il y a un autre tableau plus célèbre encore, *l'Enlèvement d'Europe* [de Véronèse]. Pour l'éclat, la fantaisie, le raffinement et l'invention extraordinaire du coloris, il n'a pas d'égal. Le reflet des hauts feuillages noie tout le tableau d'un ton verdâtre aqueux ; la chemise d'Europe en est teinte ; elle, fine, languissante, semble presque une figure du dix-huitième siècle. C'est une de ces œuvres où, par la combinaison et la recherche des tons, un peintre se dépasse lui-même, oublie son public, s'enfonce jusque dans les territoires inexplorés de son art, et, quittant toutes les règles connues, trouve, par-delà le monde vulgaire de l'apparence sensible, des alliances, des contrastes, des réussites étranges, au-delà de toute vraisemblance et de toute mesure. Rembrandt a fait une pareille œuvre dans sa *Ronde de nuit*. Il faut regarder et ne pas parler. »

p. 134, à propos de la *Présentation de la Vierge au temple*, de Titien :

« Au premier plan, en face du spectateur, sur le bas de l'escalier, il a posé une vieille grognonne en robe bleue et capuchon (p. 135) blanc, vraie villageoise qui vient faire son marché à la ville, et garde auprès d'elle son panier d'œufs et de poulets ; un Flamand ne risquerait pas davantage. »

p. 138, à propos des œuvres de Titien :

« Par cette intelligence des choses réelles, le champ de l'art se trouve décuplé. Le peintre n'est plus réduit, comme les maîtres classiques, à varier imperceptiblement les quinze ou vingt nuances du type accepté. L'infinie diversité de la nature, avec ses hauts et ses bas, lui est ouverte ; les plus forts contrastes sont sous sa main ; chacune de ses œuvres est riche autant que nouvelle ; le spectateur trouve chez lui, comme chez Rubens, une image complète du monde, une physiologie, une histoire, une psychologie en raccourci. Au-dessous du petit olympé sublime où siègent quelques figures grecques, contemplées éternellement par des orthodoxes agenouillés, l'artiste a pris possession de la grande terre peuplée où se renouvelle incessamment la floraison des choses. »

p. 149, à propos du *Miracle de Saint Marc* de Tintoret :

« Personne, sauf Rubens, n'a saisi à ce point l'instantané du mouvement, la fureur du vol ; devant cette fougue et cette vérité, les figures classiques semblent figées, copiées d'après ces modèles d'Académie dont on maintient les bras par des ficelles ; on est emporté, on le suit jusqu'à terre, où il n'est pas encore. »

p. 157, à propos du réalisme de Tintoret :

« Saint Joseph était charpentier ; à l'instant, pour peindre l'annonciation, il [Tintoret] représente (p. 158) une vraie maison de charpentier, au dehors un auvent pour travailler en plein air, l'encombrement d'un établi, les bois de charpente et de menuiserie renversés, en tas, ajustés, appuyés au mur, des scies, des rabots, des cordes, et l'ouvrier à l'ouvrage ; au dedans, un grand lit à rideaux rouges, une chaise dépaillée, un berceau d'enfant en osier, la femme en jupon rouge, vigoureuse plébéienne, étonnée et effrayée. Un Flamand n'eût pas copié de plus près le désordre et la vulgarité de la vie populaire. »

p. 168 :

« [Les Vénitiens] accroissent la puissance par laquelle un objet reçoit, renvoie, colore, amortit, harmonise les innombrables rayons lumineux qui le frappent, comme un homme qui, tendant des cordes molasses, rehausse leurs vertus vibrantes, pour porter jusqu'à nos oreilles des sons que nos oreilles grossières n'avaient point encore perçus. Ils développent et exaltent ainsi l'être visible des choses ; de réelles, ils les font idéales : voilà une poésie qui naît. Qu'on y ajoute celle de la forme, et ce génie par lequel ils inventent un type complet, spontané, original, intermédiaire entre celui des Florentins et celui des Flamands, exquis dans la mollesse et dans la volupté, sublime dans la force et dans l'élan, capable de fournir des géants, des athlètes, des rois, des impératrices, des portefaix, des courtisanes, les figures les plus réelles et les figures les plus idéales, de telle façon qu'il réunit les extrêmes et assemble dans le même personnage le plus délicieux attrait sensible et la majesté la plus grandiose, une grâce presque aussi séduisante que chez Corrège, mais avec une plus riche santé et une plus ferme splendeur, un ruissellement de vie (p. 169) presque aussi frais et presque aussi large que chez Rubens, mais avec des formes plus belles et un rythme (sic) mieux ordonné, une énergie presque aussi colossale que chez Michel-Ange, mais sans âpreté douloureuse, ni désespoir révolté »

Blanc (Charles), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne*, Paris, J. Renouard, 1868.

Introduction, p. 8 :

« Il est à remarquer, du reste, que les contrées humides et brumeuses, comme les Pays-Bas et l'Angleterre, ont été une mine de coloristes, et que la Flandre a produit le plus brillant de tous, qui a été Rubens. »

Müntz (Eugène), *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, Hachette, 1889-1895, 3 tomes : I. *Italie. Les Primitifs*. II. *Italie. L'âge d'or*. III. *Italie. Fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens*.

Müntz s'affirme héritier de Taine, et le cite de nombreuses fois, notamment concernant les relations artistiques entre Venise et le Nord.

Tome 1, p. 169 :

« Cette atmosphère saturée d'humidité, comme à Amsterdam, si justement qualifiée de Venise du Nord, avait, alors comme aujourd'hui, le privilège de donner aux moindres tons, par suite de quelque effet de prisme, une valeur extraordinaire, de décupler les jouissances optiques. Qui ne s'est arrêté, à Venise, entre des masures, devant de pauvres jardins remplis de lauriers-roses faits pour passer inaperçus partout ailleurs, mais qui ici acquièrent une intensité et un éclat capables de procurer à l'œil les sensations les plus exquis ! Dans un tel entourage, on naît peintre. Les Muranistes le sont déjà par la richesse du coloris, en attendant que, la science du dessin et celle du drame s'en mêlant, l'École vénitienne devienne l'interprète par excellence de toutes ces sensations moitié physiologiques, moitié intellectuelles. »

Tome 3, p. 585 :

« Mais il y avait autre chose encore que les relations fortuites créées par le commerce dans ces analogies entre la peinture flamande et la peinture vénitienne. A Venise, Taine l'a démontré dans ses pages étincelantes sur la cité des Doges, le sens de la vision rencontre un autre monde : 'Au lieu des teintes fortes, nettes, sèches, des terrains solides, c'est un miroitement, un amollissement, un éclat incessant de teintes fondues, qui font un second ciel aussi lumineux, mais plus divers, plus changeant, plus riche et plus intense que l'autre, formé de tons superposés dont l'alliance est une harmonie.' Ce n'est point, à coup sûr, un effet du hasard si à Venise, à Bruges ou à Amsterdam les peintres ont vu de même : ici, la couleur éblouissante du Midi, là les brumes lumineuses du Nord. »

Tome 3, p. 624, à propos des œuvres de Titien :

« qui savait comme lui [Titien] rendre les riches carnations, les lèvres sensuelles, les yeux riants, les chevelures blondes ou rutilantes (combien n'y-a-t-il pas déjà de Rubens chez lui ! Vasari se sert de l'expression de 'carnoso' (mot à mot : charnu) pour définir ces figures avec leurs chairs et leurs carnations si merveilleusement fixées sur la toile). »

Tome 3, p. 666 :

« Sans eux [les Vénitiens], l'Ecole hollandaise – pour ne citer qu'elle – aurait-elle pu prendre ainsi son essor ! »

p. 122, parallèle établi entre la peinture intimiste de Pietro Longhi et de Pietro Bellori, et les scènes de genre dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle :

curieuse des anciennes coutumes. Mais avec Longhi et Pietro Bellori, nous voilà en plein dans la vie privée, pénétrant partout jusque dans les réduits les plus secrets ; assistant à la toilette des dames, à leur lever, nous promenant dans leurs boudoirs et prenant part à leurs plus intimes conversations.

Cette petite peinture est pleine de révélations piquantes. Remarquez que c'est là une phase de l'art absolument propre à l'école vénitienne, et que vous ne retrouverez dans aucune des autres écoles d'Italie. Elle n'a même d'équivalent dans le Nord que dans la peinture hollandaise, sur laquelle elle semble du reste s'être modelée. A la finesse et au talent près, les œuvres des Longhi, des Guardi et des Bellori ne peuvent se comparer qu'à celles des Terburg, des Metz, des Mieris et des Steen ; de même que les *vues* de Canaletto et de Pietro Lazari ne peuvent être comparées qu'aux *architectures* des Van der Heyden et des Berckheyden.

p. 151-153, développement sur la pratique réaliste commune aux Vénitiens et aux Hollandais.

p. 151 :

La recherche de la vérité historique, de ce que nous appelons la « couleur locale » dans les arts plastiques, est, il faut bien qu'on le sache, une préoccupation absolument moderne, je dirais presque contemporaine. C'est pourquoi l'on peut dire que les seuls documents pleinement exacts qui nous soient parvenus des sculpteurs et des peintres de la Renaissance sont les portraits de leurs contemporains. Or, dans cette spécialité, les écoles de coloristes se sont montrées singulièrement supérieures aux écoles de dessinateurs. Les portraits peints par le Titien, Giorgione, le Tintoret et Paul Véronèse n'ont d'équivalents au monde que ceux peints par

552

AMSTERDAM ET VENISE.

Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Frans Hals, Van der Helst, Moreelse et Mierevelt. Portées à cette perfection, ces images sont plus que des portraits ; elles deviennent de véritables pages d'histoire.

Cette suprématie, ajoutons-le, les écoles coloristes la doivent bien moins aux merveilleuses qualités de leurs artistes qu'à ce retour constant vers l'étude de la nature, à laquelle ceux-ci sont pour ainsi dire forcés. C'est en effet dans cette étude où ils se retrempe constamment qu'ils apprennent à serrer la vérité de plus près, à la mieux comprendre, à pénétrer le secret de ces délicatesses,

de ces finesses de traits et de tons, qualités en apparence secondaires, mais qui constituent l'expression d'un visage. Aussi leurs portraits ne nous montrent-ils pas seulement la ressemblance; ils nous font connaître le caractère de leurs modèles, nous initient aux secrets de leur vie, nous dévoilent leurs passions, et sont de la sorte singulièrement plus intéressants que ceux enfantés par les écoles de dessinateurs qui, passionnés pour le contour, regarderaient comme une atténuation fâcheuse tout ce qui peut affaiblir l'importance de la ligne, en amoindrir la pureté, en un mot reléguer le dessin au second plan.

p. 581-588, développement sur les aptitudes naturelles communes aux Vénitiens et aux Hollandais.

p. 581 :

Les grands principes qui présidèrent à la naissance et au développement de l'art vénitien ne sont point de ces règles bornées qui ne regardent qu'un temps et qu'un pays. Placées au-dessus de la volonté de l'homme, liées d'une façon fatale aux destins des peuples, ces règles se retrouvent à l'aurore de toutes les évolutions artistiques, et, pour peu que les conditions générales présentent entre elles de sérieuses analogies, la marche qu'elles impriment aux développements successifs par lesquels l'art doit passer présente des caractères dont l'identité est frappante.

En étudiant les autres branches de l'art, l'architecture et la sculpture, nous avons remarqué qu'au point de vue des aptitudes générales, il y avait de très-grandes similitudes entre la Hollande et la Vénétie. Ne soyons donc point surpris si, dès le principe, nous retrouvons sur les bords de l'Amstel les mêmes tendances qu'au milieu des Lagunes, et si nous assistons à un développement des mêmes causes amenant fatalement les mêmes effets.

L'amour de la couleur domine dans l'art hollandais; c'est là un fait de toute évidence, et si nous ne l'avions constaté déjà dans nos études précédentes, il nous suffirait d'envisager quelques peintures au hasard, pour en être parfaitement convaincus. Or, cet amour de la couleur, à Amsterdam tout aussi bien qu'à Venise, impose à la peinture toute une suite d'inévitables préoccupations. Il entraîne, dès les premiers jours, les artistes dans l'observation de la nature, et les éloigne des traditions poncives. Par son fait, leurs compositions affectent une indépendance d'allures qui choque les dessinateurs émérites, elles conservent un caractère de liberté individuelle qui saute aux yeux, un cachet personnel indéniable, et se maintiennent cependant dans des gammes parfaitement définies, desquelles elles ne sauraient s'affranchir. Si bien que de même qu'à première vue on peut reconnaître un tableau de l'école vénitienne, de même, il est à peu près impossible, pour peu qu'on connaisse l'école hollandaise, de confondre aucune de ses œuvres avec celles des artistes d'aucun autre pays.

Nous avons établi, dans la précédente étude, que l'école vénitienne devait son double caractère d'*extériorité* et d'admirable coloration bien moins à des influences d'origine (influences à bon droit suspectes) qu'à des conditions toutes spéciales de climat. C'est aussi dans le climat de la Hollande que nous trouverons la source bienfaisante à laquelle s'est abreuvé l'art hollandais, mais dans le climat tel qu'il est véritablement, et non tel qu'il plaît à certains touristes de se le figurer, et malheureusement aussi de le dépeindre. Parmi les voyageurs qui ont parcouru les Pays-Bas, il en est bien peu, en effet, qui y soient venus sans idées préconçues, et qui y soient demeurés assez longtemps pour abdiquer leurs préventions. Aussi, prêtez l'oreille à leurs récits : ils vous apprendront que la Hollande a tout fabriqué chez elle. Ses ingénieurs ont reculé la mer, ses architectes ont bâti son sol, et « ses peintres ont dû inventer son soleil ». N'allez pas dire le contraire, on vous rirait au nez. M. Vitet, qui a visité il y a bien des années Rotterdam, Amsterdam et la Haye, a vu tout le pays « sous un ciel sombre et brumeux, sans transparence ni couleur ». M. Taine parle avec

complaisance du « ciel charbonneux d'Amsterdam », et M. Charles Blanc, du « ciel voilé » de la Néerlande. Je ne prends que ceux-là, pour ne citer que les plus illustres; mais tous les autres, anglais, allemands ou français, sont dans le même cas, et j'ai sous les yeux un guide imprimé à Londres qui parle des brouillards de la Haye!

Il faut pourtant une bonne fois faire justice de cet étrange préjugé. Non, la Hollande n'est point un pays brumeux, charbonneux, sombre, sans transparence ni couleur; c'est au contraire un des pays les plus colorés et les plus lumineux qui existent. Son ciel, chargé de vapeurs, réfléchit la lumière avec une intensité excessive. Les nuages qui sillonnent presque constamment le ciel projettent sur la campagne leurs ombres lourdes, mais transparentes, et divisent ainsi la plaine infinie en grands plans tour à tour sombres ou fortement éclairés. Or, comme les couleurs ne valent que par le contraste, ces vastes bandes brunes qui rayent le paysage redoublent la coloration des parties en lumière, et la plaine qui s'étend à perte de vue devient, par cette succession de parties claires et obscures, la campagne la plus colorée peut-être qui soit en Europe.

L'atmosphère, en outre, chargée d'humidité, produit sur l'œil le même effet qu'au milieu des Lagunes. Les contours se perdent, les lignes s'estompent, les couleurs font *tache*, et les teintes, n'étant plus contenues dans des limites précises, se fondent dans des harmonies d'une douceur inexprimable. Ces couleurs sont du reste d'une pureté remarquable (j'entends celles qui animent la campagne) et bien propres à se faire valoir. L'humidité constante des *polders* communique à ces prairies sans fin une éternelle teinte verte, toujours fraîche et vive, qui forme en quelque sorte la base du paysage. Au-dessus le ciel, et au-dessous l'eau qui reflète le ciel, sont d'un blanc d'argent ou d'un azur excessivement pâle. Puis, entre le ciel et le sol, les maisons aux toitures rouges et aux murs sombres, ou les moulins aux teintes rousses et aux ailes bariolées, complètent un assemblage de couleurs d'une vivacité inouïe. Le brun opposé au blanc, et le rouge au vert, peut-on rêver rien de plus chaud et de plus énergique?

Pour tous ceux qui ont parcouru les campagnes de la Hollande,

qui ont navigué sur ses fleuves, traversé ses *polders*, ce spectacle est si frappant, qu'on se demande comment tant d'hommes de talent et de goût ont pu passer à côté de ces spectacles sans en saisir le caractère. Un fait cependant aurait dû les faire réfléchir. A défaut de la nature, il leur eût suffi de contempler les œuvres des paysagistes. Or les tableaux de Ruisdaël, d'Hobbema et de Paulus Potter sont autant de mensonges, ou bien la nature hollandaise est autre qu'on ne l'a dépeinte dans les livres, et son ciel n'est pas, comme on le dit si complaisamment, « sombre et brumeux, sans transparence ni couleur ».

« Dites-moi, s'écrie Lamennais, par quelle mystérieuse magie ils nous retiennent des heures et des heures plongés dans une muette contemplation devant ce que la nature a de plus ordinaire et de plus simple en apparence, une prairie avec un ruisseau et quelques vieux saules, une vallée que traverse un courant grossi par l'orage, dont les derniers restes, où se jouent les feux du couchant, fuient et se dissipent à l'horizon ; sur une grève déserte, une cabane au pied d'un rocher nu, la mer au delà, une mer agitée, et dans le lointain une voile qui s'incline entre deux lames, sous l'effort du vent. »

Le secret de cette mystérieuse magie, nous le connaissons aujourd'hui.

Pour devenir des magiciens, il a suffi à ces excellents artistes d'étudier la nature, de la prendre sur le fait pour ainsi dire, de la rendre telle qu'elle est, et de ne point en vouloir faire un décor pompeux. C'est à cela qu'ils doivent d'être, encore aujourd'hui, en possession d'un charme que ni la mode ni le temps n'ont pu leur enlever. Pour être émouvants, il leur a suffi d'être émus ; pour être compris et pour être crus, il leur a suffi d'être vrais.

Est-il nécessaire après cela de discuter quel a été le véritable inspirateur de l'école hollandaise ? Pouvons-nous attribuer ses caractères et son originalité à d'autres causes que celles qui se révèlent ainsi dès les premiers pas, éclatantes et indiscutables ? La terre hollandaise comme la ville des Lagunes a créé des coloristes, par la grâce de son coloris. Ils n'avaient, ces vaillants artistes, qu'à regarder autour d'eux pour s'inspirer et s'instruire. Ils n'avaient

qu'à étudier la nature qui les enveloppe, et nous savons qu'ils l'ont étudiée.

Plus heureuse que la Vénétie, la Néerlande a vu naître sur son sol presque tous les grands peintres qui l'ont illustrée. Cinq ou six seulement font exception à cette règle générale; et dans ce nombre il n'en est pas un qui n'ait été absorbé par l'école, c'est-à-dire qui ne soit devenu coloriste par l'influence toute-puissante du milieu et du climat. Ni Lingelbach, ni Sandraert, ni Backhuizen, ni Caspar Netscher n'ont pu se préserver de cette heureuse contagion; et si, malgré de récentes découvertes¹, Lubeck continuait à réclamer la paternité des Ostade, ces illustres artistes fourniraient un exemple de plus à l'appui de notre thèse.

Par contre, tous les artistes hollandais qui ont déserté leur patrie ont sinon abdiqué toutes leurs qualités originales, du moins singulièrement modifié leur caractère et changé leur manière de procéder. Qui retrouverait dans Berghem, dans Bamboche, dans les frères Both, dans Asselijn, dans tous ces « joyeux déserteurs », comme les appelle un critique éminent, l'inspiration calme, recueillie, émue de Van Goyen, d'Hobbema, de Paulus Potter? Qui reconnaîtrait dans les cascades norvégiennes de J. Van Ruisdaël le peintre ensoleillé des environs de Haarlem? Ainsi ceux qui s'éloignent de ce ciel argenté, de ces eaux réfléchissantes, de ces maisons rouges, de ces vertes prairies qui ont fait l'éducation de leurs yeux, désapprennent le charme pénétrant que leur avaient enseigné ces superbes campagnes, et ceux qui viennent du dehors le subissent, et se l'assimilent. Jamais, croyons-nous, démonstration ne fut à la fois plus simple et plus concluante; et l'influence est ici tellement manifeste, qu'il ne faut pas nous montrer surpris si, ne se bornant point aux qualités techniques, elle intervient dans le choix des sujets, dans leur composition, et jusque dans l'ordonnance des scènes.

Tout d'abord, notons qu'une même disposition naturelle semble

¹ M. Van der Villigen, dans son excellent ouvrage sur les *Artistes de Haarlem*, a établi de très-fortes présomptions faisant croire à la naissance des Ostade en Hollande.

porter les deux écoles vers les sujets riants et joyeux. Il n'y a pas de pays où l'on ait peint autant de banquets que dans l'école vénitienne, si ce n'est peut-être dans l'école hollandaise. C'est à table que Véronèse, Giorgione, le Titien, Pordenone et le sombre Tintoret lui-même aiment à représenter le Christ et la Vierge. Dîner chez Simon, ou souper avec les pèlerins d'Emmaüs, Cène, noces de Cana, tels sont les sujets qu'ils choisissent de préférence et dans lesquels leur esprit semble se complaire. Le banquet est si bien leur élément, qu'il absorbe promptement toute leur attention, et les saints personnages qui devaient être le principal de l'affaire n'en deviennent que l'accessoire.

En Hollande, où, comme le dit M. Vitet, « le pays n'était plus catholique et s'était fait républicain », la peinture ne pouvait suivre une voie tout à fait identique. En effet, sans le catholicisme, plus de tableaux d'église, plus de saints, plus de madones, et par conséquent plus de Repas chez Lévi, plus de Noces de Cana. La mythologie, non plus que les allégories, ne devaient guère mieux convenir; l'austérité protestante, qui avait banni des églises tous les saints, ne pouvait pas déceintement ouvrir les portes de ses monuments aux divinités de l'Olympe. Point de mythologie, un culte sans images, point de monarque non plus; faute de prétextes sacrés, toutefois, la vanité ne renonça point à ses droits; les hôtels de ville remplacèrent les palais princiers, et les asiles de la charité tinrent lieu de temples et d'églises. Puisqu'il n'était plus possible de se faire peindre comme les puissantes familles de Venise, groupés dans un saint lieu, au pied de la Vierge ou de quelque bienheureux patron, et d'orner ensuite de ce portrait sanctifié par l'intention une chapelle de sa paroisse, ou la grande salle de sa *Scuola*, on s'avisait d'un autre expédient. Le personnage sacré, qui n'était là que comme excuse, venant à faire défaut, on s'en passa bravement, et les gardes civiques, les régents et les magistrats gratifièrent de leurs portraits en pied, non plus les temples de la foi, mais les hôtels de ville, les hôpitaux et les salles de tir.

Toutefois, on ne dérogea point à la tendance naturelle; ce ne fut point le fusil sur l'épaule, ou la loi sous les yeux, qu'on représenta

le plus souvent ces bouillants militaires et ces prudents magistrats. Ce fut le verre en main, la face animée par les joyeux propos, la bouche ouverte pour chanter, pour manger ou pour boire.

Des hôtels de ville, l'habitude de ces scènes joyeuses passa dans les maisons bourgeoises. Peut-être même y fut-elle introduite tout d'abord; au fond le fait importe peu; le certain, toutefois, c'est qu'il n'y eut guère de demeure, ou publique ou privée, qui bientôt ne se trouvât en possession de quelqu'un de ces sujets tapageurs, banquets officiels ou festins particuliers, dans lesquels le plaisir était la loi générale, et où la gaieté accompagnait les vins vieux et les bons morceaux. Que de peintres pourrions-nous citer qui se sont fait une spécialité de ce genre de tableaux!

Toute cette cohue joyeuse de portraits collectifs groupés autour d'une table de confrérie, ou devant de nombreux flacons dans une « chambre à manger, » n'avaient d'autre but du reste que de charmer les yeux et de tenir l'esprit en bel humeur. Comme aux œuvres de l'école vénitienne, on peut leur reprocher hardiment d'être des œuvres essentiellement « extérieures », c'est-à-dire de ne rien prouver. Sauf un, tous ces excellents artistes ne tiennent guère du reste à donner à leurs tableaux une portée philosophique; quelques traits de fine observation ou de critique maligne, c'est tout ce qu'on peut attendre d'eux; aussi est-ce commettre une grosse erreur que de vouloir démêler dans ces œuvres légères des arguties auxquelles l'auteur n'a jamais songé. On a beau jeu en effet de prêter après coup aux peintres des intentions plus ou moins sublimes; et c'est s'exposer à de gros mécomptes que de vouloir comme M. Van Weesthrene faire de Jan Steen une sorte de demi-dieu, un philosophe du pinceau, digne d'être comparé à Raphaël lui-même.

A ces deux caractères d'*extériorité* et de coloris, que nous retrouvons dans la peinture hollandaise, nous pouvons hardiment ajouter le mépris de la vérité historique. Ce mince souci des restitutions archaïques est en effet encore plus évident au bord de l'Amstel qu'au milieu des Lagunes. Rembrandt et ceux de ses élèves qui traitèrent les scènes bibliques y mirent encore plus de fantaisie que les compatriotes du Titien et de Paul Véronèse. « Dans ses saintes images de

la vie du Christ, dit M. Ad. Thibaudeau, Rembrandt a emprunté tous ses types à la Hollande », et le vieux maître se chargeait d'éclairer là-dessus les critiques de l'avenir, quand, montrant un amas de turbans, de sabres et de fourrures, il s'écriait avec une noble conviction : « Voici mes antiques. »

Ainsi nous retrouvons un à un dans l'école hollandaise tous les grands traits qui nous avaient frappés dans l'école vénitienne. Comme celle-ci, elle nous apparaît avant tout coloriste, puis ensuite extérieure, c'est-à-dire peu profonde comme conception et n'ayant aucune prétention philosophique, enfin amoureuse du pittoresque, et se souciant médiocrement de la vérité historique. Ce

Annexe 3 : Textes choisis

Nous avons choisi de faire figurer ici une sélection de textes qui, en raison de leur longueur, ne peuvent apparaître dans leur intégralité dans la thèse ou dans l'anthologie qui figure en annexe. Il s'agit de prendre un certain recul par rapport à la fragmentation textuelle qui jusqu'ici a été nécessaire à notre étude, en montrant de quelle façon les historiens de l'art ont pu, dans une approche globale de l'école vénitienne, combiner plusieurs thématiques et plusieurs méthodologies explicatives.

Nous avons classé les textes par ordre chronologique :

- Taine (Hippolyte), *À Venise. Voyage en Italie III*, Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du *Voyage en Italie* : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : *Florence et Venise*), p. 89-101.
- Blanc (Charles), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne*, Paris, J. Renouard, 1868, Introduction, p. 1-16.
- Havard (Henry), *Amsterdam et Venise*, Paris, Plon, 1876, p. 534-539.
- Barrès (Maurice), *Un homme libre*, p88-185, in *Romans et voyages*, édition établie par Rambaud (Vital), préface de Roussel (Éric), Paris, Robert Lafont (coll. « Bouquins »), 1994, 2 tomes (1^{ère} édition 1889). Tome 1, p. 161-164.
- Bernard (Émile), « Jacopo Robusti dit le Tintoret » (Premier article), *L'Occident*, t. 5, janvier-juin 1904, p. 133-139.
- Mithouard (Adrien), *Les marches de l'Occident : Venise, Grenade*, Paris, A.-V. Stock, 1910, p. 33-59.

Taine (Hippolyte), *À Venise. Voyage en Italie III*, Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du *Voyage en Italie* : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : *Florence et Venise*).

p. 89-101 :

30 avril 1864.

Il m'est plus difficile de te parler des peintres vénitiens que des autres. Devant leurs tableaux, on n'a pas envie d'analyser et de raisonner; si on le fait, c'est par force. Les yeux jouissent, voilà tout : ils jouissent comme ceux des Vénitiens du seizième siècle ; car Venise n'était point une cité littéraire ou critique comme Florence ; la peinture n'y était que le complément de la volupté environnante, la décoration d'une salle de banquet ou d'une alcôve architecturale. Il faut pour se l'expliquer se mettre à distance, fermer les yeux, attendre que les sensations soient émoussées ; alors l'esprit fait son office. Voici trois ou quatre idées préparatoires : sur un tel sujet, on devine, on ébauche ; on n'écrit pas.

Non-seulement Venise est une cité distincte, différente de toutes les autres en Italie, libre

dès l'origine et pendant treize cents ans, mais encore elle est un pays distinct, différent de tous les autres en Italie, avec un sol, un ciel, un climat, une atmosphère propres. Comparée à Florence, qui est l'autre centre, c'est un monde aquatique à côté d'un monde terrestre. Le champ de la vision n'y est pas le même pour l'homme. Au lieu de contours nets, de tons sobres, de plans immobiles, ce que l'œil rencontre incessamment, c'est d'abord une surface mouvante et brillante, un rejaillissement de lumière varié et continu, un mélange délicieux de tons veinés et fondus qui se continuent sans limite fixe dans leurs voisins; c'est en outre une gaze de vapeur molle que l'évaporation incessante soulève de l'eau pour envelopper les formes, bleuir les lointains et déployer dans le ciel les grands nuages; c'est aussi le contraste qui oppose partout la couleur intense, dure et lustrée de l'eau à la couleur terne et pierreuse des bâtisses qu'elle baigne. Dans un pays sec, ce qui doit frapper les yeux, c'est la *ligne*; dans un pays humide, c'est la *tache*. On l'a bien vu en Flandre et en Hollande : la vue ne s'y est point appliquée aux délicatesses du contour que brouillait à demi l'air moite interposé; elle s'est arrêtée sur les harmonies du coloris, que vivifiait la fraîcheur universelle et que nuançaient les épaisseurs variables de la

vapeur ambiante. Pareillement à Venise, et sauf les différences qui séparent cette eau glauque, ces sables pourprés des boues blafardes et du ciel charbonneux d'Amsterdam et d'Anvers, l'œil, comme à Anvers et Amsterdam, s'est trouvé coloriste. La preuve en est dans la première architecture des Vénitiens, dans ces bigarrures de porphyre, de serpentine et de marbres précieux qui incrustent leurs palais, dans cette pourpre sombre étoilée d'or qui remplit Saint-Marc, dans leur goût originel et persévérant pour les teintes luisantes et les broderies lumineuses de la mosaïque, dans la vivacité et l'éclat de leur plus ancienne peinture nationale. Les Vivarini, Carpaccio, Crivelli, plus tard Jean Bellin annoncent déjà les splendeurs des maîtres. Ceux-ci ont presque toujours employé l'huile, trouvant la fresque trop terne, et Vasari, en vrai Florentin, reproche à Titien de peindre « tout de suite d'après la nature, de ne pas faire de dessin, de croire que le véritable et le meilleur moyen d'atteindre au dessin vrai, c'est de peindre sur-le-champ avec les couleurs elles-mêmes, sans avoir au préalable étudié les contours avec un crayon sur le papier. »

Une seconde raison, et plus forte, c'est qu'outre les alentours de l'homme le climat change encore son tempérament et ses instincts. Les physiolo-

gistes n'ont fait qu'effleurer cette vérité, mais elle est visible pour qui voyage¹. Le corps vivant est un gaz épaissi, organisé, plongé dans l'atmosphère, en voie de déperdition et de réparation constante, en sorte que l'homme est une portion de son milieu incessamment renouvelée par son milieu. Selon que la machine totale absorbe et dégage plus ou moins vite ou péniblement, sa tension et son action sont différentes; les opérations cérébrales, comme les autres, dépendent de la rapidité et de l'aisance du courant dont, comme les autres, elles sont un flot. Par exemple un homme du nord absorbe et évapore deux ou trois fois plus qu'un homme du midi, et par contre sa sensibilité, je veux dire la soudaineté et la véhémence de ses émotions, est deux ou trois fois moins grande. Comparez un paysan ou un cheval de la Frise hollandaise à un paysan ou à un cheval du Berri français, un Italien de la Lombardie à un Italien des Calabres, un Russe à un Arabe². Nous ne savons pas encore

1. On a fait quelques expériences sur l'effet du régime carnivore. Des ouvriers français qui faisaient deux fois moins d'ouvrage que des ouvriers anglais ont été nourris de viande. Au bout d'un an, leur capacité de travail, c'est-à-dire leur puissance d'attention et leur énergie musculaire, avait doublé.

2. Mot de Wellington : « Là où une armée française a le nécessaire, une armée espagnole est dans l'abondance, et une armée anglaise meurt de faim. »

les règles précises qui lient à l'air plus ou moins froid et humide l'alimentation, la respiration, la force musculaire, la capacité d'émotion, la génération des divers ordres d'idées; mais il est manifeste qu'il y a de telles règles. Partout et forcément le climat, le tempérament physique et la structure morale se tiennent comme les trois anneaux successifs d'une chaîne; quiconque dérange le premier dérange le second et par conséquent le troisième. Venise et la vallée du Pô sont les Pays-Bas de l'Italie; c'est pourquoi le tempérament et le caractère s'y sont transformés dans le même sens qu'aux Pays-Bas. Comme en Flandre, on y trouve des carnations blanches et roses, des cheveux blonds et roux, des chairs abondantes, molles et un peu empâtées, qui font contraste avec les cheveux noirs, la maigreur active, le visage sculptural et noble, les muscles fermes des Italiens méridionaux. Comme en Flandre, on y trouve le goût passionné du plaisir sensible, la recherche exquise du bien-être, l'infériorité de l'esprit littéraire ou spéculatif, qui font contraste avec l'intelligence fine, raisonneuse, subtile, inclinée vers le purisme, qui circule dans tous les écrits et dans toute la vie des Florentins¹. Dès les origines l'architect-

1. Les Florentins appelaient les Vénitiens *grossolani*.

ture si gaie et si peu classique, dès le quinzième siècle le tour voluptueux des mœurs¹, plus tard la publicité du plaisir, le carnaval de six mois, les courtisanes enregistrées et innombrables, la musique devenue une institution de l'État, en tout temps, la magnificence des costumes et des fêtes, les pompeuses dalmatiques bigarrées, les simarres de soie brochée, l'or et les diamants prodigués, le contact continu de la magnificence et de la fantaisie orientales, la tolérance établie dans la religion et l'indifférence permise dans la politique, la prospérité surabondante, la volupté encouragée, l'insouciance prescrite, tout annonce la même disposition primitive et principale, je veux dire l'aptitude à mettre la poésie dans la vie sensuelle et le talent de joindre ensemble la jouissance et la beauté. C'est ce naturel national que les peintres représentent dans leurs types; c'est lui qu'ils flattent dans leur coloris; ce sont ses œuvres et ses alentours qu'ils étalent dans leurs soies, leurs velours et leurs perles, dans leurs balustres, leurs colonnades et leurs dorures. On le voit plus clairement chez eux qu'en lui-même. Ce sont eux qui

1. Antonello de Messine, dit Vasari, alla s'établir à Venise, où il porta la peinture à l'huile. Il choisit cette ville, il y fut très-aimé et caressé des nobles, « étant une personne très-adorée aux plaisirs *e tutta venerata*. »

l'ont dégagé, précisé, incorporé dans une forme visible. Partout les grands artistes sont les héros et les interprètes de leur peuple, Jordaens, Crayer, Rubens en Flandre, Titien, Tintoret, Véronèse à Venise. Leur instinct et leur intuition les font naturalistes, psychologues, historiens, philosophes; ils repensent l'idée qui constitue leur race et leur âge, et la sympathie universelle et involontaire qui fait leur génie rassemble et organise en leur esprit, avec les proportions véritables, les éléments infinis et entrecroisés du monde où ils sont compris. Leur tact va plus loin que la science, et la créature idéale qu'ils produisent à la lumière est le résumé plus fort, l'image concentrée et plus vive, la figure achevée et définitive des créatures réelles parmi lesquelles ils ont vécu. Ils reprennent le moule dans lequel la nature a coulé les choses, et qui, chargé d'une fonte réfractaire, n'a encore fourni que des formes grossières et ébréchées; ils le vident, ils y versent leur métal, un métal plus souple, ils chauffent leur fournaise, et la statue qui sous leur main sort de l'argile répète pour la première fois les vrais contours du moule que les coulées précédentes, encroûtées de scories et lézardées de cassures, n'avaient pas su figurer.

A présent considérons le moment où ils appa-

raissent. En tout temps et en tout pays, ce qui suscite les œuvres d'art, c'est un certain état complexe et mixte qui se rencontre dans l'âme lorsqu'elle est située entre deux époques et partagée entre deux ordres de sentiments : elle est en train de quitter le goût du grand pour le goût de l'agréable; mais en passant de l'un à l'autre elle les réunit tous les deux. Il faut qu'elle ait encore le goût du grand, c'est-à-dire des formes nobles et des passions énergiques, sans quoi ses œuvres d'art ne seraient que jolies. Il faut qu'elle ait déjà le goût de l'agréable, c'est-à-dire le besoin du plaisir et le souci de l'ornement, sans quoi elle s'occuperait à des actions et ne s'amuserait pas à des œuvres d'art. C'est pourquoi on ne voit naître la passagère et précieuse fleur qu'au confluent de deux âges, entre les mœurs héroïques et les mœurs épicuriennes, au moment où l'homme, achevant quelque pénible et longue œuvre de guerre, de fondation ou de découverte, commence à se reposer, regarde autour de lui et songe à décorer pour son agrément la grande bâtisse nue dont ses mains ont posé les assises et édifié les murs. Auparavant c'eût été trop tôt : il était tout entier à l'effort et ne songeait pas à la jouissance; un peu après, ce serait trop tard, il ne songe qu'à la jouissance et ne conçoit plus l'effort. Entre les deux se trouve

un moment unique, plus ou moins long suivant que la transformation de l'âme est plus ou moins prompte, et dans lequel les hommes, encore forts, impétueux, capables d'émotions sublimes et d'initiative hardie, laissent se relâcher leur volonté tendue pour égayer magnifiquement leur esprit et leurs sens.

Tel est le changement qui s'opère à Venise comme dans le reste de l'Italie entre le quinzième et le seizième siècle. La guerre de Chioggia est le dernier acte du vieux drame héroïque; là comme au plus beau temps des anciennes républiques on voit un peuple assiégé qui se sauve contre toute espérance, des artisans qui fournissent des vaisseaux, un Pisani vainqueur qui se laisse mettre en prison et n'en sort que pour recommencer la victoire, un Carlo Zeno¹ qui survit à quarante blessures, un doge de soixante-dix ans. Contarini, qui fait vœu de ne point quitter son vaisseau tant que la flotte ennemie ne sera pas prise, trente familles, apothicaires, épiciers, marchands de vin, pelletiers, admises parmi les nobles, un dévouement, un courage, un esprit public semblables à ceux d'Athènes sous Thémistocle et de Rome sous Fabius Cunctator. Si à partir de ce moment le foyer intérieur s'attédie,

1. Mort en 1418. Sa vie est celle d'un homme de Plutarque.

on le sent encore chaud pendant de longues années, plus longtemps entretenu que dans le reste de l'Italie et témoignant parfois de sa force par des flamboiements soudains. Venise est toujours une cité indépendante, une patrie aimée, quand Florence, Rome et Bologne ne sont plus que des musées d'oisifs et d'amateurs. Le peuple devenu sujet se trouve encore citoyen à l'occasion; quand Louis XII et Maximilien conquièrent les pays vénitiens de la terre ferme, les paysans se révoltent au nom de saint Marc, et des volontaires en dépit du doge reprennent Padoue. Quand le pape Paul V veut imposer sa volonté à Venise, le clergé vénitien demeure patriote, et le peuple chasse avec des huées les moines papalins¹. Quand l'inquisition ecclésiastique s'étend sur toute l'Italie, le sénat vénitien fait écrire Paolo Sarpi contre le concile de Trente, tolère chez lui des protestants, des arméniens, des mahométans, des juifs, des grecs, leur laisse leurs temples, permet que les hérétiques soient enterrés dans les églises. De leur côté, les nobles savent toujours se battre. Pendant tout le seizième siècle, jusqu'au dix-septième et au delà, on les voit en Dalmatie, en Morée, sur toute la Méditerranée, défendre le terrain pied à pied contre les infidèles. La garnison

1. « Siamo Veneziani e poi cristiani. »

de Famagouste ne cède qu'à la famine¹, et son gouverneur Bragadino écorché vif est un héros des anciens jours. A la bataille de Lépante, les Vénitiens seuls ont fourni la moitié de la flotte chrétienne. Ainsi de toutes parts, et malgré un affaiblissement graduel, le péril, l'énergie, le sentiment de la patrie, bref tout ce qui fait ou soutient la grande vie de l'âme subsiste ici, pendant que dans toute la presqu'île la conquête étrangère, l'oppression cléricale, l'inertie voluptueuse ou académique réduisent l'homme aux mœurs d'antichambre, aux subtilités du dilettantisme et au bavardage des sonnets.

Mais si le ressort humain n'est point brisé à Venise, on l'y voit insensiblement se détendre. Le gouvernement, changé en despotisme soupçonneux, nomme doge un Mocenigo, spéculateur éhonté qui a profité de la détresse publique, au lieu de ce Charles Zeno qui a sauvé la patrie, tient Zeno deux ans en prison, confie les armées de terre ferme à des *condottieri*, se resserre aux mains des trois inquisiteurs, provoque les délations, pratique les exécutions secrètes, commande au peuple de se renfermer dans la recherche du plaisir. — D'autre part le luxe commence. Vers 1400, les maisons « étaient toutes petites, » mais

1. 1571.

l'on comptait dans Venise mille nobles ayant de quatre mille à soixante-dix mille ducats de rente, et trois mille ducats suffisaient pour acheter un palais. Dorénavant cette grande richesse ne s'emploie plus en entreprises et en dévouement, mais en pompes et en magnificences. En 1495, Commines admire « le canal grand, la plus belle rue « que je crois qu'il y ait au monde et la mieux « maïsonnée ; les maisons sont fort grandes, hautes et de bonne pierre, — et celles-ci sont faites « depuis cent ans. Toutes ont le devant de marbre « blanc qui leur vient d'Istrie à cent milles de là, « et encore mainte grande pièce de porphyre et « de serpentine sur le devant ; au dedans ont pour « le moins pour la plupart deux chambres qui ont « les planchers dorés, riches manteaux de cheminées de marbre taillé, les chalits des lits dorés « et les ostevents peints et dorés, et fort bien meublés dedans. » Quand il est arrivé, vingt-cinq gentilshommes habillés de soie et d'écarlate sont venus au-devant de lui ; on l'a fait entrer dans un bateau recouvert de soie cramoisie ; « c'est « la plus triomphante cité qu'il ait jamais vue. » Enfin, tandis que le besoin de jouir augmente, l'esprit d'entreprise diminue ; le passage du Cap, au commencement du seizième siècle, met le commerce de l'Asie aux mains des Portugais ; sur la Méditerranée et l'Atlantique, les mesures

fiscales de Charles-Quint, jointes aux mauvais traitements des Turcs, font tomber les grandes caravanes maritimes que l'État chaque année promenait d'Alexandrie à Bruges. Pour ce qui est de l'industrie, les artisans, gênés, surveillés, cloîtrés dans leur pays, cessent de perfectionner leur art, et laissent leurs concurrents étrangers prendre la supériorité des procédés et la fourniture du monde. Ainsi de tous côtés la capacité d'agir devient moindre et l'envie de jouir plus grande, sans que l'une efface entièrement l'autre, mais de telle façon que l'une et l'autre se mêlant produisent cette disposition d'esprit ambiguë qui est comme la température mixte, ni trop àpre, ni trop molle, dans laquelle naissent les arts. En effet, c'est de 1454 à 1572, entre l'institution des inquisiteurs d'État et la bataille de Lépante, entre l'achèvement du despotisme intérieur et le dernier des grands triomphes extérieurs, qu'apparaissent les œuvres éclatantes de la peinture vénitienne. Jean Bellin naît en 1426, Giorgione meurt en 1511, Titien en 1576, Véronèse en 1572, Tintoret en 1594. Dans cet intervalle de cent cinquante années, la cité guerrière, la maîtresse de la Méditerranée, reine du commerce et de l'industrie, est devenue un casino de mascarades et de courtisanes.

Blanc (Charles), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne*, Paris, J. Renouard, 1868.

Introduction, p. 1 à 16

Synthèse introductive sur l'école vénitienne. Brassant les principaux postulats qui définissent l'école, Charles Blanc les articule dans une théorie générale, leur donnant une valeur de principes généraux.

INTRODUCTION

A L'HISTOIRE

DES PEINTRES DE L'ÉCOLE VÉNITIENNE



BIEN que les origines de la peinture vénitienne se perdent dans les obscurités du Moyen-Age, on peut dire qu'en réalité, elle n'est pas antérieure au quinzième siècle et ne commence guère qu'aux Vivarini. Avant cette époque, c'étaient des artistes grecs d'abord, puis des artistes allemands ou florentins qui étaient chargés de la décoration des temples et des palais. Les plus anciennes peintures qui soient à Venise sont les mosaïques de Saint-Marc, qui ont été faites dans la seconde moitié du onzième siècle. Celles qui sont contemporaines de la Basilique furent commencées sous le doge Domenico Silvo, en l'année 1074, et elles portent au plus haut degré le caractère byzantin. On n'en peut pas douter quand on visite les églises grecques bâties à Athènes vers le même temps, et en particulier l'église du monastère de Daphné, qui est situé à mi-chemin d'Athènes à Éleusis. On est frappé alors de la ressemblance qui existe entre les mosaïques de Saint-Marc et celles des peintres athéniens du onzième siècle. Ce sont les mêmes figures d'une raideur solennelle, présentant toujours les lignes les plus simples, sèchement écrites, grandement tracées. Le corps humain y est réduit à une sorte de formule abrégée qui en rend l'expression sacrée et comme terrible. On sent que les traditions de l'art grec, même en traversant des siècles de barbarie, ne sont pas entièrement perdues, et

qu'il a survécu au naufrage du grand art quelque chose qui se rattache au style éginétique le plus ancien, comme si la peinture grecque, à force de vieillir, fût retombée en enfance. Et l'on éprouve la même impression en voyant, à Murano, dans l'abside du dôme, une gigantesque mosaïque du onzième siècle, une figure de Vierge à la taille démesurée, à la physionomie sauvage, qui semble grandir en épousant les formes de la voûte, et prête à dévorer les ennemis de son Fils.

Longtemps encore ce furent ou des Grecs ou des Vénitiens, disciples des Grecs, qui continuèrent à Saint-Marc la peinture en mosaïque, et il faut dire qu'ils la continuèrent en retenant toujours un peu du style byzantin. C'est ainsi que, même dans les premières années du seizième siècle, le mosaïste Petrus, l'auteur du Christ colossal qui remplit l'abside du chœur dans la basilique de Saint-Marc, imprimait à son œuvre le caractère franchement hiératique du byzantinisme, et dessinait une figure encore barbare et formidable, au moment où Giorgion et Titien se plongeaient dans les délices de la peinture mondaine, sensuelle et naturaliste.

Il est donc établi que ce fut de l'Orient que furent apportés, en même temps que l'architecture byzantine, les premiers éléments de la peinture, ou, pour mieux dire, les premiers modèles. Mais comme s'il était dit que Venise, cette nation de navigateurs, de guerriers et de marchands, ne produirait pas les grands peintres qui l'ont cependant illustrée, c'est de Florence et de l'Allemagne que vinrent à Venise les premiers souffles de la Renaissance. Tout au commencement du quatorzième siècle, Giotto est appelé bien près de Venise, à Padoue, et il y laisse ses admirables fresques de l'Arena, où, du premier coup, par le seul effort de son génie, ou plutôt par le seul élan d'un génie qui n'avait pas besoin d'effort, il s'est élevé au sublime de l'idéal chrétien. Toutefois les exemples de Giotto demeurèrent sans influence sur les Vénitiens, soit que le terrain ne fût pas suffisamment préparé, soit qu'il y eût une secrète incompatibilité entre le caractère des Vénitiens, portés au luxe matériel de tous les genres de spectacles, et la spiritualité du langage dans lequel Giotto exprimait ses pensées, en subordonnant la matière, en abrégant l'indication des formes, enfin en simplifiant le signe au profit de la chose signifiée.

Mais bientôt un autre artiste fut conduit à Venise, qui devait y marquer sa place et y exercer un certain ascendant : c'était Gentile da Fabriano, qui fut le maître de Jacopo Bellini, père de Jean et de Gentil Bellin. Peintre mystique par le sentiment et riche dans l'exécution, austère au fond et brillant dans la forme, Gentile da Fabriano méritait le singulier éloge qu'a fait de lui Michel-Ange, lorsqu'il a dit : « Que son pinceau était gentil comme son nom. » L'on sent que dans la bouche de Michel-Ange, le mot gentil pouvait être une critique aussi bien qu'une louange ; mais ce qui était gentil pour ce fier génie, n'était pas nécessairement gentil dans le même sens

pour tout le monde. Les honneurs dont le peintre de Fabriano fut comblé à Venise, la décoration de la salle du Grand-Conseil dont on le chargea au prix considérable d'un ducat par jour, en concurrence avec Victor Pisanello de Vérone, peintre et fameux graveur en médailles, les événements qu'il eut à représenter dans cette salle, entre autres la grande bataille navale livrée par le doge Ziani contre le fils de Barberousse, les tableaux d'autel qu'on lui demanda (selon Ridolfi) pour les églises San Giuliano et San Felice, tout cela prouve qu'il y avait une parenté morale entre le style opulent et mystique de Gentile da Fabriano et le caractère à la fois religieux et fastueux des Vénitiens.

Au fond, quoique les Vénètes fussent un peuple d'origine asiatique, quoique Venise fût une fille de l'Orient, et que ses plus anciens peintres, les mosaïstes de Saint-Marc, fussent élèves des Grecs, il y avait dans cette ville une sorte d'impuissance radicale à comprendre le génie antique, un éloignement absolu pour les idées et les sentiments du paganisme. C'était une ville chrétienne par excellence, et tellement chrétienne que son christianisme lui suffit, et qu'à elle toute seule, Venise eut un pape, qui fut saint Marc, *il papa Marco*, comme le disaient avec ironie les ecclésiastiques romains. Aussi rien de ce qui ressemblait à l'art antique ne put-il prendre racine dans la ville des doges. André Mantegna en est un exemple frappant. Beau-frère des Bellini, Mantegna, malgré la hauteur de son esprit et la supériorité de ses talents, n'eut cependant pas assez d'influence pour leur faire adopter le style qu'il s'était formé en étudiant de près les nombreux fragments de sculpture antique rassemblés par son maître Squarcione, et il se trouva que tous ceux qui se rattachaient à la manière de Mantegna n'eurent aucun succès à Venise¹. Crivelli fut obligé d'aller chercher fortune en Ombrie; Bartolomeo Montagna ne vécut pas à Venise, comme l'a dit Vasari, mais à Vicence, qui n'était pourtant pas sa ville natale, et Girolamo Moceto, le peintre graveur, qui procédait de Mantegna et qui gravait de préférence les ouvrages de ce grand maître, fut si peu apprécié à Venise, que ses estampes, sans doute faute d'acheteurs, ne furent tirées qu'à un très-petit nombre.

En revanche, l'élément germanique ou flamand n'eut pas de peine à s'implanter à Venise, non pas seulement parce que les grandes affaires commerciales de cette ville et sa situation géographique la mettaient constamment en rapport avec l'Allemagne et les Pays-Bas, mais parce qu'il y avait beaucoup plus d'affinité entre l'idéal profondément chrétien d'un Memling, d'un Albert Dürer, et celui des Vénètes. Il ne faut donc pas s'étonner qu'Albert Dürer ait été si bien accueilli à Venise. Les savants le recherchaient, les gentilshommes le visitaient, et Jean

¹ Cette observation a été faite avec beaucoup de justesse par M. Rio, dans son dernier volume de *l'Art chrétien*.

Bellin, après avoir fait publiquement son éloge, lui commanda un tableau qu'il voulut payer. Marc-Antoine admira les gravures d'Albert Dürer jusqu'à contrefaire trente-sept morceaux de la *Passion*, en y apposant sa tablette et son chiffre à la place du monogramme original. Il ne manqua rien au triomphe du peintre allemand, pas même d'exciter la jalousie des artistes indigènes. Il est donc vrai qu'il existait une liaison facile et assez naturelle entre le génie vénitien et le génie tudesque, et cette liaison s'établissait par le côté mystique, religieux et légendaire. Même facilité pour les Flamands de s'impatroniser à Venise. Tout le long de l'histoire, nous y voyons des artistes d'Anvers, des miniaturistes de Gand, des peintres de Bruges, dont le talent s'associe parfaitement à celui des nationaux, et crée une mine d'emprunts réciproques entre l'École flamande et l'École vénitienne.

De tout cela je conclus que Venise est une ville essentiellement romantique et moderne, à l'inverse de Rome, qui est une ville essentiellement classique et antique. Aucun sentiment n'a pénétré à Venise qui n'eût sa source dans la chevalerie ou le christianisme. Rien de païen ne pouvait fleurir sur cette terre, pourtant si voisine de la Grèce. Originaires de l'Asie, la race des Vénètes en avait apporté le sentiment de la couleur, l'amour du faste et le goût des légendes, ou, si l'on veut, la prédominance de l'imagination. Ces trois choses distingueront l'École vénitienne de toutes les autres Écoles d'Italie.

Veut-on le vérifier ? il suffit de jeter un coup d'œil sur l'ensemble de cette École. On ne la voit jamais dirigée par la sage et froide raison, jamais retenue par le respect de l'histoire ou de ces convenances qui, dans une autre École, dans la nôtre, par exemple, ne seraient pas violées sans scandale. Tout y procède de la fantaisie : l'histoire y est racontée comme un roman ; les croyances les plus superstitieuses y prennent un corps, et il semble que les Vénitiens soient plus propres à se figurer l'imaginaire qu'à se représenter le réel, les choses impossibles étant celles qui leur viennent le plus facilement à la pensée. Voyez la légende de sainte Ursule par Vittore Carpaccio : quelle abondance d'imagination ! quelle liberté d'allure ! Non-seulement plusieurs actions sont réunies dans le même cadre, selon l'habitude commune, d'ailleurs, aux maîtres primitifs, mais toutes les scènes se passent dans le pays des rêves. Des architectures fantastiques s'élèvent de toutes parts, avec des galeries donnant sur la mer. Le peintre pratique dans les édifices qu'il a imaginés des coupes imprévues qui nous font voir ce qui se passe à l'intérieur en même temps que nous assistons aux scènes du dehors. Et parallèlement aux peintures de Carpaccio, des miracles dont l'invention est d'une naïveté enfantine sont mis en lumière avec une naïveté plus étonnante encore, par Mansueti, par Lazzaro Sebastiani, par Cima da Conegliano et Gentil Bellin.

Mais on pourrait croire que l'imagination ne fut une qualité dominante que dans la première période de la peinture vénitienne et, pour ainsi parler, pendant la jeunesse de l'École. Il n'en est pas ainsi toutefois, car en plein seizième siècle, ce caractère persiste, et il persiste d'une manière éclatante.

Sauf le grand Titien, dont l'esprit, comme s'il était lesté d'une haute raison, est parfaitement équilibré, tous les peintres de la seconde époque sont semblables sous ce rapport à ceux de la première. Giorgione, Paul Véronèse, Tintoret, Schiavone, Bonifazio, Pordenone, sont tous guidés par je ne sais quelle humeur poétiquement romanesque. Giorgione nous transporte dans les contrées fabuleuses d'un Décaméron vénitien, où l'on voit des femmes nues rêver sur l'herbe ou prêter l'oreille à des musiciens amoureux. Paul Véronèse représente les festins de l'Écriture dans les cours intérieures de certains palais chimériques où, par une étrange promiscuité de temps et de personnages, les enfants de Mahomet sont assis à la table de Jésus-Christ, avec François I^{er} et Charles-Quint, écoutant le concert que leur donnent les peintres de Venise « pourtraicts au naturel. » S'il met en scène la famille de Darius, il introduit auprès du vainqueur toute la famille Pisani, les parents dignement vêtus, comme ils l'eussent été un jour de fête au balcon de leur palais sur le grand canal, et les filles dans leurs belles robes de brocart, avec le singe de la maison, qu'elle ont amené pour égayer un peu la cérémonie et amuser Alexandre. S'il peint le *Repas chez Lévy* ou tout autre banquet, il y fait entrer des pages ou des nègres qui jouent avec de grands lévriers; il y perce des galeries en perspective pour le seul plaisir d'agrandir le théâtre de l'action; il y met des escaliers qui ne conduisent nulle part, des colonnades inattendues, des rampes, des balcons, qui ajoutent à l'arabesque mouvementée de sa composition et à l'heureux désordre de ses figures. Ainsi les convenances philosophiques, la vérité de l'histoire, la chronologie, les habillements, les costumes, les architectures, rien ne l'embarrasse. Il lui importe peu d'être absurde, s'il est charmant, et il n'hésite pas à être extravagant pourvu qu'il soit magnifique.

Les mots caprice et fantaisie semblent créés tout exprès pour les peintres vénitiens, pour des hommes tels que Tintoret, Pordenone, Pâris Bordone et les autres. Tintoret compose comme il peint, avec une fougue qui jamais n'est disciplinée par la raison, avec une verve désordonnée jusqu'à la furie. Pordenone est aussi remarquable par l'abondance de ses idées que par la bravoure de son pinceau, et ses fresques décoratives à Udine, à Mantoue, à Plaisance, nous le montrent comme un artiste fantasque, hardi et déréglé, comme un génie sans frein et sans mesure, capable d'introduire, par exemple, dans une peinture d'église, des jeux de satyres et de bacchantes, comme il le fit à Santa Maria di Campagna. Pâris Bordone, en son fameux

tableau de *l'Anneau de saint Marc*, trouve tout simple de mettre sur le premier plan un gondolier assistant, sur sa gondole, à une scène qui se passe en plein sénat de Venise, comme si le doge et les sénateurs siégeaient au bord du canal, au milieu d'une rue, dans un palais ouvert de tous côtés aux regards du passant.

Et ce qui est vrai de ces peintres est vrai aussi de tous les autres jusqu'à la fin de l'École vénitienne, jusqu'à Piazzetta et Tiepolo. A mesure que la décadence arrive et se prononce, le dérèglement de l'esprit devient plus général et plus frappant; l'étrange domine, le bizarre triomphe; la peinture n'est plus qu'une matière aux tours de force de l'improvisation, ou un machinisme derrière lequel il n'y a que du vide. Rien ne marque mieux que les plafonds peints par Tiepolo et les eaux-fortes gravées par lui, ce dévergondage d'imagination où l'École de Venise était tombée, sans que personne s'en plaignît, sans qu'on en fût choqué. Les allégories les plus obscures, des inventions que l'on croirait mystérieuses quand elles ne sont que les rêves d'un esprit malade qui se serait endormi en lisant un roman de chevalerie, des figures incohérentes mêlées à des animaux symboliques dont la présence est incompréhensible et inexplicable, enfin tout ce que peut enfanter l'élucubration d'un cerveau que la raison ne gouverne plus et n'habite plus, voilà le fond des ouvrages dans lesquels ont brillé les derniers rayons de la peinture vénitienne.

Mais une autre faculté plus apparente encore caractérise cette École célèbre, c'est le sentiment de la couleur. Nul doute que ce sentiment ne fût inné à une race dont l'origine était orientale et qui d'ailleurs entretenait de constants rapports avec l'Asie. La couleur est une science que les Chinois connaissent de toute antiquité, que les Indiens, les Persans et les peuples de l'Asie-Mineure ont de tout temps mise en œuvre dans leurs tissus, et l'on peut dire que les prétendus secrets de cette science sont essentiellement communicables, puisqu'elle a des lois sûres qui se peuvent enseigner et qui, de génération en génération, se sont transmises en Orient et ont été portées par la race arabe jusqu'au Maroc, jusqu'en Espagne. Lorsque l'on regarde un tableau bien conservé de Giorgione, je suppose, ou de Paul Véronèse, on voit clairement que la loi des couleurs leur était connue. Au lieu d'opposer le rouge au bleu, comme on le fait généralement dans les autres Écoles d'Italie, particulièrement dans l'École romaine, si rebelle au coloris, les Vénitiens opposent le rouge au vert, qui est la couleur vraiment complémentaire du rouge. Pour exalter un ton jaune, ils ne le rapprochent pas d'un brun plus ou moins sale, mais ils le surexcitent par le voisinage d'un ton violet. Et ainsi, par une application des lois connues et pratiquées de temps immémorial touchant le mariage des couleurs, les Vénitiens ont su donner à leurs peintures un charme qui les distingue au premier coup d'œil, quand on les

voit mêlées à des tableaux milanais ou ferrarais, florentins, romains ou napolitains, tableaux pour la plupart acides, d'une couleur crue et dure.

Cependant le goût du coloris, la connaissance du ménagement des couleurs et de leur distribution dans le tableau, distribution qui est une partie du clair-obscur, ne sont pas les seuls caractères à observer dans l'École vénitienne, considérée sous le rapport de la peinture proprement dite. Cette École est surtout remarquable pour avoir manié mieux qu'aucune autre les ressources de la peinture à l'huile. Un tel genre de procédé convient aux artistes de Venise à tel point qu'on le dirait inventé tout exprès pour eux, comme la fresque paraît faite exprès pour ceux de Florence et de Rome. Aussi, lorsque Antonello de Messine eut appris les secrets de Van Eyck, qui, sans avoir été l'inventeur de la peinture à l'huile, l'avait au moins perfectionnée et pratiquée mieux que personne; lorsque, disons-nous, Antonello de Messine alla s'établir à Venise pour enseigner publiquement sa nouvelle méthode de peindre, cette méthode s'y propagea rapidement et y fit tout de suite des progrès notables, tant elle était appropriée au génie pittoresque des Vénitiens. Portés à voir surtout le côté brillant et décoratif de l'art, ils comprirent sur-le-champ tout le parti qu'on pouvait tirer de la peinture à l'huile pour augmenter l'effet du tableau, c'est-à-dire pour donner au jeu du clair-obscur plus de puissance, plus de richesse et plus de ressort, en même temps que pour mettre plus de suavité dans les détails, plus d'harmonie dans le tout. Une École qui recherche le style peut se contenter des douceurs de la fresque ou de la détrempe, et l'austérité même du procédé paraît être en conformité avec la hauteur des intentions et la dignité des formes; mais du moment qu'on se préoccupe de la variété des effets, dès qu'on veut ménager des spectacles pompeux, remués et magiques, la peinture à l'huile est le procédé le plus convenable, et de beaucoup. Voilà pourquoi ce genre de peinture est celui qui devait réussir à Venise et dans lequel les Vénitiens ont été plus habiles que les autres Italiens, parce qu'il exprimait à merveille ce qu'ils désiraient exprimer.

La raison en est bien simple. La peinture à l'huile est celle qui comporte le plus les perfectionnements de la couleur, parce que, n'exigeant pas la promptitude d'exécution que demande la fresque, elle permet au peintre de colorier d'après nature, de trouver par cette étude les variétés heureuses, innombrables de la couleur locale, et de puiser ainsi dans la nature comme dans un écrin. La peinture à l'huile est aussi la seule qui puisse creuser dans la toile des ombres à la fois profondes et transparentes. C'est la seule qui se prête à la méthode des glacis, sans laquelle on ne saurait faire paraître obscures les parties ombrées, parce que leur surface réfléchit la lumière et qu'elle ne représente ainsi qu'une partie obscure, mais éclairée, tandis que les couleurs transparentes et résineuses, qui sont celles qui servent à glacer, telles que les

laques, les stils de grain, le bitume ou la cendre impalpable d'outremer, absorbant les rayons de la lumière, représentent une surface réellement obscure. Il y a plus : le glacis laissant transparaître le dessous qu'il recouvre, s'interpose comme une gaze légère et colorée entre l'œil du spectateur et la couleur première, modifie cette couleur selon le goût du peintre, y ajoute ou plus de finesse ou plus d'énergie, et fait l'office d'un vernis qui en augmente le lustre. Supposez maintenant que les clairs du tableau soient rehaussés d'empâtements, c'est-à-dire chargés d'une couleur plus épaisse et par conséquent un peu saillante sur le nu de la toile ou du panneau, le peintre aura obtenu en cet endroit un surcroît de clarté, parce que les épaisseurs de la pâte accrocheront au passage les rayons du jour naturel. Cette double méthode de glacer les couleurs dans l'ombre et de les empâter dans les lumières, par ce qu'on appelle en Italie la *velatura* et l'*impasto*, constitue précisément les avantages de la peinture à l'huile, dont les grands Vénitiens, tels que Giorgion, Titien, Pâris Bordone, Zelotti, Tintoret quelquefois et Véronèse toujours, ont laissé des modèles incomparables.

Est-ce à dire que le climat des lagunes ait été plus propre qu'un autre à former des coloristes? On l'a dit, et peut-être y a-t-il quelque vérité dans cette observation. Il est certain que dans les pays secs, brûlés par le soleil, les couleurs sont plus tranchantes et que l'œil s'habitue à les supporter dures et crues. A Rome, l'âpreté du coloris est comme naturelle, non-seulement au pays, qui ne présente que des tons entiers et violents, mais aux Romains eux-mêmes et aux habitants de la campagne, qui dans leurs costumes associent les couleurs avec une crudité brutale. Là où une certaine vapeur règne dans l'atmosphère, les couleurs se rompent, se tempèrent plus facilement et s'harmonisent. D'autre part, les lignes sont plus vagues, les contours se perdent, se fondent avec l'air ambiant. La nature étant ainsi plus coloriste elle-même, pour ainsi parler, forme des coloristes parmi les peintres qui l'étudient, et amène la prédominance de la couleur sur le dessin. Par contre, dans les contrées que le soleil dévore, les lignes sont plus fièrement écrites, et l'œil s'accoutumant à la fermeté, à la prépondérance du contour, l'étude de la nature doit créer un plus grand nombre de dessinateurs. Il est à remarquer, du reste, que les contrées humides et brumeuses, comme les Pays-Bas et l'Angleterre, ont été une mine de coloristes, et que la Flandre a produit le plus brillant de tous, qui a été Rubens.

J'ajoute que les climats arides détruisent les effets naturels de la perspective aérienne en rapprochant de l'œil ce qui en est loin, par la suppression des vapeurs interposées. Il me souvient que ce phénomène se produisait chaque jour à nos regards quand nous habitions la ville d'Athènes, ou que nous parcourions les campagnes environnantes. L'air de l'Attique est si limpide, si pur de toute vapeur, que des montagnes qui sont éloignées de sept ou huit kilomètres

paraissent être à cent pas, et qu'en les voyant à l'extrémité d'une rue ou au bout d'un champ, on croit pouvoir y atteindre en quelques minutes. Dans les pays humides, au contraire, les lointains sont estompés et ils conservent mieux la distance qui les sépare du spectateur. Les dégradations de la perspective aérienne sont mieux senties, et le peintre ayant devant lui une belle suite de plans qui en fuyant se succèdent, est conduit à les exprimer dans son tableau, et à donner à ses peintures les apparences de la profondeur, la vaguesse des choses éloignées et le charme qui s'y attache. Mais ce charme, le peintre ne peut guère l'obtenir lorsqu'il peint à fresque, parce qu'il répugne à la peinture murale de trouser les surfaces qu'elle recouvre et de renverser les murs par les illusions de la perspective aérienne, qui creuserait des vides là où l'architecte a voulu des pleins. C'est proprement dans la peinture à l'huile, si merveilleusement pratiquée à Venise, que l'artiste peut se promettre la plénitude des effets qu'engendrent la perspective et la grâce du lointain.

Quoi qu'il en soit, d'autres causes ont dû contribuer à la prédominance de la couleur et de l'effet dans la peinture vénitienne, et d'abord le continuel spectacle des Orientaux qui remplissaient la place Saint-Marc, la Piazzetta et le quai des Esclavons, faisant resplendir au soleil leurs somptueuses étoffes, déjà si belles par la trame des couleurs. Quand on s'est promené quelque temps dans les rues de Venise, à pied ou en gondole, — car les rues y sont pour la plupart des canaux — on est frappé, même aujourd'hui, de la variété des habits que portent les passants. Ce sont des Albanais, des Grecs, des Turcs, des Égyptiens, des Corfiotes, des nègres, chacun revêtu de son costume. Et que devait-ce être au temps de Giorgione et de Véronèse, lorsque la cité des lagunes était le rendez-vous de tous les peuples du monde, lorsque les mahométans, les chrétiens, les juifs se distinguaient par leur vêtement aussi bien que par leurs allures et leurs physionomies de race, et n'étaient pas soumis, comme ils le sont de nos jours, à cette vaste uniformité de l'habit noir qui couvrira bientôt de deuil toute l'Europe! Quelle ressource pour un peintre que d'être à chaque instant sollicité par un ajustement nouveau, intrigué par une nouvelle combinaison de couleurs, et que d'avoir constamment sous les yeux les draperies de l'Inde, les porcelaines de la Chine, les tapis de Perse, les étoffes de Smyrne, les armes de Damas! Que de conseils pour un coloriste dans la seule observation de ces richesses!

Ce n'est pas tout : l'habitude de peindre des portraits a été favorable au développement de la peinture vénitienne dans le sens de la couleur. Tous les peuples chez qui domine l'aristocratie ont vu fleurir le portrait, parce que l'orgueil des grands les porte naturellement à se faire peindre. Le pays de l'oligarchie par excellence, l'Angleterre, en offre un exemple bien connu. Tant de

seigneurs ont voulu posséder leur image, que le portrait a été une des gloires de l'École anglaise et le principal mérite de tous les artistes nationaux ou étrangers qui ont brillé en Angleterre, Holbein, Van Dyck, Lely, Reynolds, Lawrence. A Venise, ce fut une mode constante que celle des portraits de famille. Aussi le portrait a-t-il été dans cette ville un des triomphes de son École et une des causes qui l'ont rendue coloriste. En effet, le peintre qui s'adonne au portrait est obligé de copier la nature, de saisir l'individualité des physionomies, de démêler en ses différents modèles les diversités de coloris qu'engendre leur tempérament, les nuances de leur carnation, et de plus, la qualité particulière des draperies dont ils s'habillent et des tons qu'ils affectionnent. Il en résulte que les peintres, lorsque d'ailleurs ils sont habiles, gagnent à faire des portraits une plus fine connaissance des teintes locales et par conséquent cette variété de tons qui est une qualité essentielle du coloris et une condition absolue de sa magnificence. Plus l'harmonie est difficile à obtenir, plus elle a de prix; plus les instruments sont nombreux, plus le concert est imposant.

Mais celui qui se passionne pour la couleur recherche par cela même l'effet, car il s'adresse à la sensation plus qu'à la pensée et c'est aux yeux qu'il veut donner une fête. Et pourquoi l'École vénitienne est-elle à ce point préoccupée de l'effet, c'est-à-dire de la magnificence optique de ses peintures? C'est qu'elle vit au milieu d'un monde fastueux, opulent et fier de son opulence, d'un monde adonné au plaisir et jaloux d'être amusé. L'art fut toujours encouragé et nourri à Venise par une noblesse luxueuse et emphatique qui lui demandait de pompeux spectacles, et qui aimait à en donner au peuple.

On peut se faire une idée de la splendeur des cérémonies auxquelles assistait le doge, non-seulement par les tableaux de Canaletti et de Guardi, mais par les descriptions écrites de témoins oculaires, entre autres de Saint-Didier, qui fut attaché à l'ambassade du comte d'Avaux, en 1672. « Lorsque le doge, dit-il, assiste aux fonctions publiques avec les ambassadeurs et la Seigneurie, il est précédé par le clergé de Saint-Marc et ensuite par les huissiers du Palais qu'on appelle commandeurs, lesquels portent des manteaux de drap bleu qui leur vont jusqu'aux talons et des barrettes rouges auxquelles sont attachés deux sequins, peu différents de deux écus d'or. Huit de ces huissiers portent huit étendards de taffetas peints et dorés, avec le lion de Saint-Marc; il y en a deux bleus, deux rouges, deux violets et deux blancs, qui signifient la paix et la guerre, la trêve et la ligue. Six autres de ces mêmes huissiers suivent après avec des trompettes d'argent, toutes droites et longues de six pieds; ceux-là sont suivis par cinq hautbois qui portent la veste de serge rouge et qui jouent par intervalles toujours la même chanson. Les écuyers du doge marchent après, deux à deux. Le capitaine grand et le cavalier du doge qui est son maître de cérémonies,

marchent après les écuyers ; ils sont tous deux vêtus de robes et de vestes de satin et de damas cramoisy avec des souliers rouges. Sept ou huit capitaines des sbires suivent ces deux officiers et on les prendroit pour tout autres qu'ils ne sont, à les voir avec leurs vestes et leurs hongrelines de satin et de damas cramoisy qui leur vont jusqu'à mi-jambe. Les secrétaires de la République marchent ensuite avec la veste ordinaire de drap violet et l'étole de velours. Le grand chancelier les suit vestu de pourpre, comme tous les sénateurs qui assistent à la cérémonie. Deux écuyers du doge portent, l'un la chaise pliante de bois doré, garnie d'un riche brocart d'or, l'autre un carreau de même étoffe, et un clerc de chapelle, avec la veste violette, marche devant le doge portant le chandelier et le cierge blanc de Sa Sérénité. Le doge suit immédiatement après, entre le nonce du pape et l'ambassadeur de France ; il porte une veste à manches étroites qui descend jusqu'à terre et qui se ferme par devant avec une douzaine de gros boutons de vermeil jusqu'à la ceinture, qui est garnie de boucles dorées, et par dessus, il a un long manteau ducal, le tout de brocart d'or ou d'argent mêlé de rouge ou de blanc, conformément au jour de la solennité. Il porte la corne de la même étoffe bordée d'un large tissu d'or qui représente le diadème ; ses deux valets de chambre soutiennent la queue de son manteau et le plus ancien des écuyers porte l'ombrelle sur la tête du doge ; c'est un grand parasol élevé en pavillon garny d'un gros brocart d'or avec une campagne tout à l'entour, comme est celui du pape...¹ » Ne croirait-on pas, à lire ces descriptions, voir passer des tableaux de l'École vénitienne ?

Du reste, le goût des cérémonies pompeuses s'explique, à Venise plus que partout ailleurs, par le caractère d'un sol ingrat qui ne présente rien d'agréable à la vue. Venise n'est, en effet, qu'une agglomération de rochers plats réunis par quatre ou cinq cents ponts. La végétation y est nulle ou au moins d'une extrême rareté. La monotonie des surfaces naturelles y est accablante, et si l'on supprimait de la ville tous les travaux d'art que les siècles y ont accumulés, on n'y verrait que de l'eau, des pierres et du sable. Comment une terre aussi triste aurait-elle pu être la résidence d'une aristocratie orgueilleuse, puissante, riche et folle de plaisirs, si l'architecture, la peinture, la sculpture n'étaient venues corriger l'uniformité du sol, racheter la platitude des surfaces, égayer le regard, distraire la vie ? Pour suppléer les arbres, les plantes et les fleurs, pour prêter à la nature quelque mouvement, les architectes vénitiens ont multiplié, brisé, tourmenté les lignes de leurs monuments ; ils ont cherché l'imprévu des contours, l'effet pittoresque des acrotères les plus variés, formant sur le ciel des découpures amusantes. Ils ont construit des dômes lamés de cuivre, comme Saint-Siméon-le-Petit ; des

¹ *La Ville et la République de Venise* (par S^t-Dédier), Paris, MDCLXXII.

coupoles aux côtes rugueuses, comme la Salute; des campaniles en brique, comme celui de Saint-Marc; des flèches coniques ou quadrangulaires, comme celles de Sainte-Justine et de San Francesco della Vigna; des aiguilles rouges, des tours blanches ou roses, des frontons aigus ou cintrés, des horloges de bronze au cadran d'azur, avec des jacquemarts mobiles, des consoles très-saillantes, des enroulements et comme des parafes en pierre, des balcons très-ouvragés, des toits plantés de statues, des terrasses bordées de balustrades élégantes, des galeries à trèfles et à colonnettes; en un mot, ils ont conçu leur architecture comme une interminable décoration de marbre ou de pierre.

La même raison qui avait rendu les monuments de Venise si gais, si brillants, si mouvementés, si décoratifs, la même raison, dis-je, poussa les statuaires vénitiens à préférer une sculpture pittoresque, à poursuivre le frémissement des formes et des draperies, les palpitations de la chair, les accents de la vie agissante. La même raison, enfin, poussa les peintres vénitiens à remplir les palais et les églises de toiles à grand spectacle, de colorations à grand orchestre. Les splendides processions de Gentil Bellin, les légendes de Carpaccio, les festins de Paul Véronèse et du Padouan, les vastes machines du Tintoret, les peintures théâtrales d'Aliense, de Vicentino, de Sébastien Ricci, les vues et les cérémonies éblouissantes de Canaletto et de Guardi, les plafonds de Tiepolo, les mascarades de Longhi, sont autant de preuves éclatantes à l'appui de nos affirmations. Et ce qui les confirme encore, c'est que le caractère de la musique vénitienne a été parfaitement conforme à celui de l'architecture et des autres arts du dessin. Venise, qui avait inventé l'opéra, c'est-à-dire un genre de spectacle qui parle à tous les sens à la fois, la sensuelle Venise eut une musique à elle, semblable à sa peinture. Une fois en possession de cet art, une fois initiée par un Flamand, Willaert de Bruges, à la haute grammaire du contre-point, elle modifia la musique à son usage; elle s'en servit pour exprimer le mouvement extérieur de la vie, l'éclat et les folies du plaisir, le rayonnement de la lumière, les accents de la passion et de l'amour, ou plutôt ceux de la galanterie, et créant une École où allaient dominer le sentiment du rythme, la phrase dramatique, l'instrumentation, elle eut des Giorgion, des Tintoret, des Véronèse en musique aussi bien qu'en peinture, et comme l'a si bien dit M. Scudo, les Cyprien de Rose, les Gabrieli, les Monteverde, furent les coloristes de l'orchestre, les promoteurs du drame lyrique.

Ainsi, quel que soit le point de vue auquel on envisage l'École vénitienne, cette École, dans son ensemble, nous apparaît comme essentiellement pittoresque; je veux dire qu'elle est préoccupée de l'impression optique beaucoup plus que de l'expression morale; qu'elle recherche avant tout la couleur et l'effet; qu'elle est, en un mot, extérieure et décorative. Et une chose

curieuse à remarquer, c'est que même à l'origine, lorsque les peintres étaient expressifs, comme le furent Jean Bellin, Carpaccio, Marco Basaiti et presque tous ceux de la première période, lorsqu'ils avaient une manière sèche, voulue et ressentie, lorsqu'ils étaient plus attentifs au dessin, qui est dans l'art le seul instrument de la pensée, leurs ouvrages n'en étaient pas moins brillants, étoffés, magnifiques et d'un riche coloris, de sorte que l'*extériorité* de la peinture vénitienne est un fait dominant, même dans la jeunesse de cette École, depuis les Vivarini jusques et y compris les Bellin. Il va sans dire que, dans la suite, l'importance des éléments matériels de l'art n'a fait que s'accroître, et que dans les ouvrages de Paul Véronèse, qui est le véritable représentant de l'École à son plus haut degré de splendeur, le sentiment le cède presque toujours à la sensation.

Un écrivain, dont l'esprit a de l'élévation et de la justesse, a dit que l'École vénitienne est à l'École de Raphaël ce que l'éloquence moderne est à l'éloquence du dix-septième siècle, en prenant pour exemples Chateaubriand et Lamartine ¹. « La parole, dit-il, a plus d'éclat que ne le comporte la pensée; les rapprochements ingénieux, les antithèses, les paradoxes, les mots sonores, l'harmonie du style éblouissent l'esprit, comme ces miroirs que fait briller au soleil l'oiseleur qui aveugle sa proie, mais ne l'attire pas. Sous cette surface étincelante, l'homme dont le goût est pur et le jugement éclairé cherche la profondeur, et, n'y parvenant pas, il n'éprouve plus que la satiété. Il faut excepter de cette comparaison le Titien, pour qui le procédé n'a pas été un but, mais simplement un moyen, comme les mots le sont pour le véritable orateur. Montesquieu a dit avec raison : On peut comparer Raphaël à Virgile, et les peintres vénitiens à Lucain : Virgile, plus naturel, frappe d'abord moins, pour frapper ensuite plus; Lucain frappe d'abord plus, pour frapper ensuite moins. »

Les lecteurs de l'*Histoire des Peintres* connaissent déjà par quelques passages que nous en avons cités, le livre curieux et rare de Marco Boschini, *la Carte de la Navigation pittoresque* ², publié en 1660. C'est un poème en dialecte vénitien et par cela même difficile à lire pour ceux qui n'ont pas l'habitude de ce patois zézéyant et doucereux. L'auteur suppose en effet une navigation pittoresque à travers les peintures de l'École vénitienne, et il commence par construire un vaisseau dans lequel les diverses fonctions nautiques sont distribuées aux plus illustres peintres de Venise. Les frères Bellin et Vittore Carpaccio fournissent le chantier, Tintoret dessine le plan et l'élévation du navire, Giorgione y applique le gouvernail, Zelotti plante le grand mât, Pâris Bordone est chargé de dorer la poupe et Schiavone de calefater les carènes. Palma

¹ Coindet, *Histoire de la Peinture en Italie*. Paris, Renouard, 1861.

² *La Carta del Navegar pitoresco. Venitia, MDCLX.*

le Vieux apporte les voiles et Paul Véronèse le fanal. Vient ensuite le grand amiral de la peinture, *el peritissimo Tician*, dont la seule présence donne du lest au bâtiment. La galère une fois lancée, le poète parcourt toute l'histoire de l'École vénitienne, dit tous les ouvrages de chaque maître et tous les faits intéressants qui s'y rapportent, apprécie et discute chacune des peintures, des fresques et des mosaïques de Venise, décrit le Palais ducal, les églises, les monastères, les palais, les galeries, et trouve souvent, pour louer les artistes qu'il aime, des traits pleins de naïveté et de grâce. A propos des décorations exécutées par Véronèse à la Bibliothèque, et de la chaîne d'or qui lui fut donnée à cette occasion par le procureur de Saint-Marc, Boschini compare la peinture de Paolo à ces femmes charmantes auxquelles il arrive de débaucher ceux qui veulent les convertir. Titien, dit-il, est comme l'épouse qui fait l'honneur de la maison ; mais Véronèse est la maîtresse adorée qui nous dérobe le cœur, la raison et la bourse.

In fin bisogna dir, co' disse quello :
 Tician xe la mogier, ch'è preciosa ;
 Ma Paulo, tutto vezzi, è l'amorosa
 Ch' el cuor ve roba, la borsa e 'l cervelo.

Cela peut se dire avec vérité de l'École vénitienne prise dans son ensemble, car cette École a cela de particulier, que bien qu'elle se compose de peintres presque tous étrangers à Venise, elle n'en a pas moins un caractère uniforme très-prononcé, très-facile à reconnaître. La ville des doges est sous ce rapport comme la ville des papes. Elle n'a pas produit les grands artistes qui l'ont illustrée, mais elle a eu la force de s'assimiler leur génie et de les rendre siens. Rome n'a vu naître dans ses murs qu'un seul peintre fameux, Jules Romain ; de même Venise n'en a enfanté que deux : Jean Bellin et Tintoret. Tous les autres appartenaient par leur naissance à des pays plus ou moins éloignés de Venise. Giorgione était de Castelfranco, Titien, de Cadore, Pâris Bordone, de Trévise, et Paul Véronèse, de Vérone, comme Zelotti. Pordenone naquit dans le Frioul ainsi que Marco Basaiti, Jacopo da Ponte à Bassano, Moretto à Brescia, Palma le Vieux à Bergame, Carpaccio à Capo d'Istria. Ainsi presque tous ceux qui ont jeté de l'éclat sur l'École de Venise sont originaires d'un autre pays, ou du moins d'une autre ville ; mais il faut convenir que Venise leur a imprimé à tous une physionomie vénitienne, en les transformant à son usage et selon son esprit.

Il en a été de même pour les autres arts, pour l'architecture notamment, car les grands architectes de la Renaissance qui ont construit à Venise tant de monuments : Scamozzi, Palladio, Sansovino, San Micheli, étaient de Vicence, de Florence, de Vérone ; mais ils ont parfaitement compris ce que demandait, ce que devait désirer une ville comme celle de Saint-Marc ; ils n'y ont rien élevé sans consulter le génie du lieu. Il n'est pas jusqu'à la gravure, jusqu'à l'imprimerie

qui n'aient subi de pareilles influences : la gravure, lorsqu'elle reçut de Titien et de Tintoret le don de la couleur dans la personne du Hollandais Corneille Cort et du Bolonais Augustin Carrache; l'imprimerie, lorsque, apportée par un Allemand, Wenderlin, elle fut perfectionnée par le plus ancien des Manuce, au point que les beaux livres sortis de ses presses semblent être le véritable commencement de son art.

Le rapport qu'aperçoit l'écrivain cité plus haut entre la peinture vénitienne et la littérature dérivée de Chateaubriand, est si vraie que de nos jours, l'École de Venise, négligée ou même décriée par les successeurs de David, a été remise en grand honneur, surtout parmi les romantiques, et cela devait être, puisqu'elle représente tout ce qu'ils ont préconisé, tout ce qu'ils aiment : les prestiges du clair-obscur, la couleur, la touche, le côté matériel et voyant de l'art. Pendant que les réformateurs de la réforme de David, Ingres et les siens, se rattachaient à l'École florentine et à l'École romaine, c'est-à-dire au langage du dessin, aux grandeurs du style, les romantiques, à la suite d'Eugène Delacroix, ne juraient que par Véronèse et par cet illustre vénitien du Nord, qui est Rubens. Pendant que les premiers continuaient de faire le pèlerinage de Rome et de Florence, les autres partaient pour Venise et allaient y chercher le souvenir vivant de leur poète de prédilection, car cette ville orientale a eu le privilège d'attirer la littérature romantique et de l'inspirer, de fournir à nos romanciers et à nos poètes leurs plus brillantes pages, leurs thèmes les plus intéressants, comme elle avait fourni à leur ancêtre, Shakespeare, des drames célèbres. C'était là que Byron avait écrit *Marino Faliero*, *Sardanapale* et *Don Juan*; c'était là qu'il chevauchait sur le rivage du Lido en déclamant des vers au bruit des vagues. C'est là qu'est le théâtre des romans les plus colorés de George Sand et de son chef-d'œuvre, *Leone Leoni*. C'est là qu'Eugène Delacroix a placé la scène de ses tableaux les plus émouvants et les plus dramatiques, tels que le supplice de Foscarini, la décapitation de Faliero, la mort tragique de Desdemona. Enfin les romantiques ne s'y sont pas trompés : Venise a été leur Rome.

Comment donc faut-il juger le génie de l'art vénitien, par rapport au génie d'un autre art qui lui fait contraste et qui est celui de Florence? A peu près comme le romantisme par rapport au classique. Du côté des Florentins, c'est la dignité des formes et la sérénité du dessin; du côté des Vénitiens, c'est le ressort du clair-obscur et la grâce de la couleur. Ceux-ci peignent de préférence les étoffes orientales, les lampas, les brocarts, les tissus de telle ou telle nation; ceux-là s'attachent plutôt à la draperie dans ce qu'elle a d'expressif, de général et d'humain. Semblables à un marchand qui étale ses trésors, les Vénitiens déploient le luxe de leur palette et montrent avec complaisance les splendides accessoires dont leur tableau est enrichi, quand il n'en est pas encombré; ils s'adressent à la sensation et ne songent qu'à flatter les regards : les Florentins

parlent beaucoup plus au sentiment et à l'esprit. La forme humaine, dans sa beauté particulière mais choisie, la forme humaine, nue ou drapée, leur suffit à dire ce qu'ils ont dans l'âme. Florence a du style, Venise a du charme. L'une se plaît aux nobles austérités de la fresque, l'autre aux saveurs et aux caresses de la peinture à l'huile. La première a un idéal d'élégance et de fierté, la seconde, un idéal de somptuosité et d'abondance, et c'est proprement à l'ensemble des peintres vénitiens que s'appliquerait ce mot si connu d'un ancien Grec : « ne pouvant faire la nature belle, ils l'ont faite riche. » Si l'on prend pour type de l'École florentine Michel-Ange, et pour type de l'École vénitienne Paul Véronèse, on sentira sur-le-champ la différence qui existe entre la pompe et la grandeur, entre la profondeur de l'expression et la magnificence du décor, en un mot, entre le peintre qui a le merveilleux talent de séduire et l'artiste qui a le pouvoir souverain de s'imposer.

CHARLES BLANC.



p. 534-539 :

Long développement sur la théorie du climat appliquée à la peinture vénitienne.

moins la personnification la plus complète de l'école vénitienne.

Une tendance si caractéristique ne pouvait passer inaperçue, et, une fois relevée par la critique, demeurer sans explication. On a donc cherché à expliquer ce merveilleux sentiment de la couleur, cette connaissance instinctive de ses principaux effets, cette admirable faculté de faire vibrer, dans un merveilleux accord, les nuances les plus belles et les plus riches, et l'on s'est efforcé d'en trouver la cause initiale. Cette cause, des auteurs ingénieux ont cru la découvrir dans la prétendue origine asiatique des Vénitiens. Selon eux, les colons qui s'établirent il y a onze à douze siècles au milieu des Lagunes arrivaient en droite ligne de l'Asie Mineure, et « devaient à cette circonstance la connaissance des lois de la couleur ».

En admettant cette origine asiatique des Vénètes, comme un fait parfaitement établi, ce qui n'est rien moins que prouvé, elle ne suffirait certes pas à expliquer leur école de peinture. Les lois d'harmonie des couleurs constituent une science que les Chinois ont connue de toute antiquité, que les Persans et les Indiens ont mise en œuvre dans la plupart de leurs productions industrielles, notamment dans leurs tissus, et dont certains peuples riverains de la Méditerranée eurent une intuition indiscutable. Tout cela, nous l'accordons volontiers. Mais de là à supposer que les prétendus secrets de cette science soient transmissibles de générations en générations; qu'ils puissent traverser les âges et demeurer purs de toute altération, quand le reste, religion, patrie, lois, mœurs, traditions, a reçu des atteintes si graves, quand tant d'institutions d'une importance excessive s'abîmaient dans le néant et tombaient dans l'oubli, c'est ce que nous ne pouvons admettre.

Que les Vénitiens opposent le vert au rouge et le jaune au violet, qu'ils sachent en outre admirablement équilibrer leurs « valeurs », c'est-à-dire calculer la somme de lumière et d'ombre que doit comporter chaque teinte, pour donner à la place où elle se trouve son maximum de coloration, c'est là un fait évident; et il n'est même point nécessaire de regarder un grand nombre de tableaux du Titien, de Pordenone, du Giorgione, de Bonifazio Veneziano ou

de Paris Bordone, pour s'en apercevoir. Que certains peuples orientaux en usent de même dans leurs ouvrages d'art ou d'industrie et fassent preuve de qualités analogues, cela n'est pas niable. Mais c'est là une coïncidence intéressante et rien de plus. Bien d'autres peuples dont l'origine n'a rien à démêler avec l'Asie se trouvent dans le même cas; et si c'était là une de ces propriétés qui se transmettent dans le sang, comment admettre ces lacunes énormes dans la production, et cette nécessité, pour Venise à son aurore, d'emprunter ses premiers artistes à Byzance et au Péloponèse?

Mais, bien mieux (et c'est là un argument irréfutable), pas plus en peinture que dans les autres arts, la cité des Lagunes n'a produit les talents et les génies qui l'ont embellie et dont la gloire rayonne autour de son nom comme une auréole. De tous les peintres qui ont illustré l'école vénitienne, c'est à peine s'il en est cinq ou six qui soient nés à Venise. Dans la grande époque Jean Bellin et le Tintoret; à la décadence Canaletto, dont le père peignait les décors au théâtre San Samuele, Rosalba Carriera, qui était fille d'un fonctionnaire public, et peut-être un ou deux encore, ont vu le jour sur le sol vénitien. Tous les autres sont nés hors de Venise. Parmi les précurseurs, Gentile Fabiano était de Padoue, Pisanello de Vérone, Carpaccio de Capo d'Istria, Marco Basaiti du Frioul, les Vivarini de Murano; parmi les peintres de la grande et majestueuse époque, le Titien était né à Cadore, Giorgione à Castelfranco, Paris Bordone à Trévise, Paul Véronèse et Zelotti à Vérone, Palma le Vieux à Bergame, Pordenone dans le Frioul, Moretto à Brescia, et Cima à Conegliano, dans la ville dont il prit le nom. Il n'est pas jusqu'aux peintres de la décadence qui ne soient dans le même cas. A l'exception de Canaletto et d'Alba Carriera, dont nous parlions à l'instant, tous sont *forestieri*, comme on dit en Italie, c'est-à-dire étrangers. Piazzetta avait vu le jour à Pederola, près de Trévise; Longhi à Bologne, et Sebastiano Ricci à Bellune.

Que devient, en présence de cette diversité d'origine, l'influence trop vantée de ce sang asiatique qui fait battre le cœur des Vénètes? D'autant mieux que ce n'est point là un fait accidentel,

exceptionnel dans l'histoire de l'art. La cité des papes est sous ce rapport dans le même cas que la cité des doges. A l'exception de Jules Romain, la ville éternelle n'a vu naître dans ses murs aucun des peintres qui l'ont illustrée; Niera-t-on cependant que tous les grands artistes qui, à la suite de Raphaël, la peuplèrent de tant de belles œuvres, n'aient ensemble comme un air de famille?

Il faut donc conclure de là que cette communauté d'inspiration, cette similitude de production est bien plus imposée par le milieu, par le sol et surtout par le climat, que par les qualités de la race.

Là, en effet, où une brume légère règne perpétuellement dans l'atmosphère; là où une vapeur argentée s'interpose entre l'œil et les objets qu'il contemple, les contours se trouvent estompés, les lignes perdent de leur netteté; par contre les couleurs « font tâche », et prennent une intensité excessive. En même temps, et comme conséquence de leur indécision de formes, les taches colorées ont une visible tendance à se fondre sur leurs limites, et de cette fusion de tons vivaces, il résulte une harmonie brillante qui séduit l'œil et le charme. Or, c'est par l'œil, il ne faut pas l'oublier, que se fait toute l'éducation du peintre. Jamais un raisonnement n'aura sur lui l'influence d'un spectacle vu. Parlant aux yeux, c'est par ceux-ci qu'il lui faut apprendre le langage dans lequel il doit s'exprimer. Dès lors, on comprend pourquoi les contrées humides et brumeuses façonnent fatalement certains talents à l'image des spectacles qu'elles leur font voir; et pourquoi non-seulement Venise, mais encore la Hollande, la Flandre et l'Angleterre ont été des pépinières de coloristes.

Dans les pays brûlés par le soleil, où l'air, desséché par la chaleur, s'est dépourvu de toute humidité vaporeuse, la perspective aérienne, au contraire, n'existe pour ainsi dire pas. Les contours deviennent alors d'une netteté et d'une précision brutales. Les formes prennent une importance extraordinaire; les couleurs dures et crues arrêtent à peine le regard. Les tons entiers et violents sont sans charme pour l'œil. Par contre, les grandes lignes sont plus fièrement écrites, et l'esprit de l'artiste, subissant forcément l'influence des spectacles qui l'environnent, s'habitue à la prépondérance du contour. Dans

LA PEINTURE VÉNITIENNE.

539

ces pays, l'étude de la nature doit inévitablement produire des dessinateurs.

Ce sont là des phénomènes tellement palpables qu'on s'étonne de voir d'excellents esprits aller chercher dans des accidents psychologiques ce qui n'est qu'une affaire d'éducation de l'œil. C'est ainsi que M. Taine considère cette extériorité de l'art vénitien comme un reflet du caractère national, amoureux des fêtes, des processions et de la pompe; et que MM. Ch. Blanc et Rio croient en découvrir la source dans les sentiments religieux de la population.

Barrès (Maurice), *Un homme libre*, p. 88-185, in *Romans et voyages*, édition établie par Rambaud (Vital), préface de Roussel (Éric), Paris, Robert Lafont (coll. « Bouquins »), 1994, 2 tomes (1^{ère} édition 1889)

Tome 1, p. 161 à 164

Passage consacré à Giambattista Tiepolo :

Véronèse cependant m'intimide. Plus qu'un ami il m'est un maître ; je lui cache quelques-uns de mes sourires. — Mon camarade, mon vrai Moi, c'est Tiepolo²⁰⁹.

Tiepolo

Celui-là, Tiepolo, est la conscience de Venise. En lui l'Âme vénitienne qui s'était accrue instinctivement avec les Jean Bellin, les Titien, les Véronèse s'arrêta de créer ; elle se contempla et se connut. Déjà Véronèse avait la fierté de celui qui sent sa force ; Tiepolo ne se contente plus de cet orgueil instinctif, il sait le détail de ses mérites, il les étale, il en fait tapage. — Comme moi aujourd'hui, Tiepolo est un analyste, un analyste qui joue du trésor des vertus héritées de ses ancêtres.

Je me suis doté d'aucune force nouvelle, mais à celles que mon Être s'était acquises dans des existences antérieures j'ai donné une intensité différente. De sensibilités instinctives, j'ai fait des sensibilités réfléchies. Mes visions du monde m'ont été amassées par mon Être dans chacune de ses transformations ; superposées dans ma conscience, elles s'obscurcissaient les unes les autres : si je n'y puis rien ajouter, du moins je sais que je les possède.

Cette clairvoyance et cette impuissance ne vont pas sans tristesse. Ainsi s'explique la mélancolie que nous faisons voir, Tiepolo et moi, ainsi que les siècles dilettanti qui, seuls, nous pourraient faire une atmosphère convenable. L'énergie de notre Être, épuisée par les efforts de jadis, n'atteint qu'à donner à notre tristesse une sorte de fantaisie trop imprévue, parfois une ardeur choquante. Ces plafonds de Venise qui nous montrent l'âme de Gianbatista Tiepolo, quel tapage éclatant et mélancolique ! Il s'y souvient du Titien, du Tintoret, du Véronèse ; il en fait ostentation : grandes draperies, raccourcis tapageurs, fêtes, soies et sourires ! Quel feu, quelle abondance, quelle verve mobile ! Tout le peuple des créateurs de jadis, il le répète à satiété, l'embrouille, lui donne la fièvre, le met en lambeaux, à force de frissons ! Mais il l'inonde de lumière. C'est là son œuvre, débordante de souvenirs fragmentaires, pêle-mêle de toutes les écoles, heurtée, sans frein ni convenance, dites-vous, mais où l'harmonie naît d'une incomparable vibration lumineuse. — Ainsi mon unité est faite de toute la clarté que je porte parmi tant de visions accumulées en moi.

Tiepolo est le centre conscient de sa race. En lui, comme en moi, toute une race aboutit²¹⁰. Il ne crée pas la beauté, mais il fait voir infiniment d'esprit, d'ingéniosité ; c'est la conscience la plus ornée qu'on puisse imaginer, et chez lui la force, dépouillée de sa première énergie, invente une grâce ignorée des sectaires. Ah ! ces airs de tête, ces attitudes, ces prétentions, cet élan charmant et qui sans cesse se brise ! Ce qu'il aime avant tout, c'est la lumière ; il en inonde ses tableaux ; les contours se perdent, seules restent des taches colorées qui se pénètrent et se fondent divinement. — Ainsi, j'ai perdu le souvenir des anecdotes qui concernaient mes diverses émotions, et seule demeure, au fond de moi, ma sensibilité qui prend, selon ses hauts et ses bas, des teintes plus ou moins vives. Ciel, drapeaux, marbres, livres, adolescents, tout ce que peint Tiepolo est éraillé,

fripé, dévoré par sa fièvre et par un torrent de lumière, ainsi que sont mes images intérieures que je m'énerve à éclairer durant mes longues solitudes.

Dans une suite de *Caprices*²¹¹, livres d'eaux-fortes pour ses sensations au jour le jour, Tiepolo nous a dit toute sa mélancolie. Il était trop sceptique pour pousser à l'amertume. Ses conceptions ont cette lassitude qui suit les grandes voluptés et que leur préfèrent les épicuriens délicats. Il sentait une fatigue confuse des efforts héroïques de ses pères, et tout en gardant la noble attitude qu'ils lui avaient lentement formée par leur gloire, il en souriait. Les *Caprices* de Tiepolo sont des recueils héroïques, où toutes les âmes de Venise sont réunies ; mais tant de siècles se résumant en figures symboliques, ce sourire inavoué, cette mélancolie dans l'opulence sont d'un scepticisme trop délicat pour la masse des hommes. Un homme trop clairvoyant paraît énigmatique.

On traite volontiers d'obscur ce qu'on ne comprend pas ; cela est vrai grammaticalement, mais il appartient au poète de faire sentir ce qui ne peut être compris. Tiepolo contemple en soi toute sa race. Que parmi des guerriers pensifs, une jeune fille agite un drapeau ! A cette page de Tiepolo, je m'arrête ; j'ai reconnu son âme, la mienne !

Ah ! celui-là, comment s'étonner si je le préfère à tout autre ?

Après Tiepolo, Venise n'avait plus qu'à dresser son catalogue. Aujourd'hui, elle est toute à se fouiller, à mettre en valeur chacune de ses époques ; ce sont des dispositions mortuaires²¹².

Et moi qui suis Tiepolo, et qui, replié sur moi-même, ne sais plus que répandre la lumière dans ma conscience, combiner les vertus que j'y trouve, et me mécaniser, j'approche de cette dernière période. Quand ce corps où je vis sera disparu, mon Être dans une nouvelle étape ne vaudra que pour classer froidement toutes les émotions que le long des siècles il a créées. Moi, fils par l'esprit des hommes de désirs, je n'engendrerai qu'un froid critique ou un bibliothécaire. Celui-là dressera méthodiquement le catalogue de mon développement, que j'entrevois déjà, mais où je mêle trop de sensibilité. Puis la série sera terminée²¹³.

Ainsi, dans cet effort, le plus heureux que j'ai fourni depuis la journée de Jersey, je contemplai le détail et le développement de cette suite d'idées qu'est mon Moi.

Admirables et fiévreuses journées des Fondamenta Bragadin ! Au contact de Venise, délivré pour un instant de l'inquiétude de mes sens, je pus me satisfaire du spectacle de tous mes caractères divinisés en un seul type de gloire ! Grâce à mes lentes analyses, l'avenir devenait pour mon intelligence une conception nette ! J'entrevis que l'effort de tous mes instincts aboutissait à la pleine conscience de moi-même, et qu'ainsi je deviendrais Dieu, si un temps infini était donné à mon Être, pour qu'il tentât toutes les expériences où m'incitent mes mélancolies.

Dès lors que m'importe si les siècles et l'énergie font défaut à cette tâche !

J'ai tout l'orgueil du succès quand j'en ai tracé les lois. C'est posséder une chose que s'en faire une idée très nette, très précise.

Vers cette époque, un soir que je mangeais au restaurant, un jeune Anglais, jadis rencontré à Londres, vint s'asseoir à ma table. Je causai avec un peu de fièvre, explicable chez un solitaire, qui depuis deux mois n'avait fait que songer. La conversation se rapprocha très vite de mes méditations familières, et vers dix heures ce jeune homme me disait : « Je compte que j'ai lieu d'être heureux : mon père a beaucoup travaillé ; il m'a mis à Eton, où je me suis fait des amis nombreux qui me seront utiles dans la vie. »

Cette satisfaction ainsi motivée me fit toucher l'écart qui grandit chaque jour entre moi et le commun des honnêtes gens.

**Bernard (Émile), « Jacopo Robusti dit le Tintoret » (Premier article),
L'Occident, t. 5, janvier-juin 1904, p. 133-139.**

Cet article constitue l'exemple remarquable d'un regard sur la peinture, marqué par les idées du symbolisme pictural. La peinture vénitienne est ainsi étudiée pour les rythmes plastiques qu'elle offre, en dehors de sa fonction mimétique.

p. 133 :

« L'art commence où la nature cesse »

(Richard Wagner)

Les artistes anciens ne cherchaient point comme nous l'imitation ; la poursuite de la beauté sous toutes ses formes leur imposait de faire de l'art une création ; ils ne regardaient pas autour d'eux mais en eux.

Alors que nous passons notre temps à peindre des paysages, des intérieurs, des natures mortes, des portraits photographiques et le reste ; alors que nous voyageons pour renouveler les images extérieures dont nos yeux sont avides, eux se recueillaient, se pénétraient, par la foi ou la contemplation intime, des choses qu'ils voulaient dire, s'efforçant de les voir en eux clairement, originalement avant que de nous les montrer. Leurs couleurs, leurs compositions, leurs formes mêmes n'avaient rien de *naturel*. Le naturel existait dans leur art, mais la nature non ; ils étaient au-dessus d'elle comme l'imagination est au-dessus du réel. Les formes qu'ils empruntaient par le dessin à la vie étaient transfigurées dans une harmonie particulière à chacun d'eux et qui se nommait *le style*.

Aussi dans la première période de l'art vénitien, comme de tout autre art, voyons-nous les peintres représenter des scènes à peine mouvementées très simples, où les lignes et les couleurs sont harmonisées entre elles, où les visages, les expressions jouent le rôle principal et réclament notre attention. Il semble que le but de ces artistes spiritualistes ait été de ne peindre que les sentiments intérieurs, avec la négligence qu'il convient d'apporter à tout ce qui peut gêner cette (p. 134) volonté. Carpaccio, Cima da Conegliano, Catena, Diana, Bissolo, les Bellini, Crivelli et en général tous les peintres antérieurs à Giorgione, à Titien, à Tintoret ont appliqué leur savoir à traduire des sentiments élevés par des attitudes pures, posées, méditatives, ne pouvant en rien blesser la contemplation, par des visages profondément étudiés et reflétant des âmes et des aspirations divines. L'Église qui requérait leurs secours pour orner ses autels, les conduisit à ce noble et sublime résultat. C'est pourquoi ils sont plus que des peintres, plus que des artistes et l'on peut considérer leurs œuvres comme le critérium de l'art le plus haut.

Plus tard, quand apparut à Rome Michel-Ange, ce géant de la science universelle qui sut allier le sublime à la vie, à l'imagination et aux plus vastes conceptions, l'art fut jeté dans une voie toute autre ; et ce fut comme l'exaltation de ce que la puissance créatrice pouvait donner. On pourrait nommer cette époque celle du *lyrisme pictural*. Alors que Titien gardait le respect des formes idéales et des visages profonds, Véronèse et Tintoret, abandonnant cette voie, tentaient leurs compositions les plus abondantes. Un certain goût plastique retint Véronèse dans le décoratif, Tintoret, au contraire, osa tout ce que sa science lui permettait, tout ce que son génie sentait de force. Cet homme prodigieux rompit les dernières digues et poussa l'expression poétique à sa plus extrême limite. Il en résulta ceci : des œuvres moins parfaites de réalisation matérielle, moins divines, moins spiritualistes peut-être, mais intériorisant une

vie intellectuelle réconfortante qui permettait aux facultés maîtresses de l'homme – l'imagination et la pensée – de se satisfaire dans les visions de l'extraordinaire.

Et, à l'Académie de Venise, comme à l'école de Saint-Roch, des œuvres, aussi colossales par leurs dimensions que par leur puissance, ouvrent et ferment d'un coup cette route que seul un génie universel pouvait dévoiler.

Il faut beaucoup pardonner à Tintoret pour cette hardiesse sublime. Il ne renversa rien, il érigea quelque chose de grand, alors que quelque chose de sublime cessait, il défonça en geste de Samson les portes de la poésie picturale, alors que la contemplation et la méditation achevaient leur œuvre. Il faut voir le *Miracle de saint Marc* et la *Crucifixion de l'Ecole Saint-Roch*, pour comprendre enfin les conquêtes qui sont faites ici et qu'un Rubens, plus tard, viendra (p. 135) puiser dans son cerveau bouillant, pour nous les rendre transformées en ivresse. Les impuissants ont beaucoup à reprocher à Tintoret ; mais nous savons qu'ils en veulent toujours aux génies les plus ardents ; ils ne peuvent pas non plus sentir Rembrandt, Rubens et Delacroix. Le *Miracle de saint Marc* et la *Crucifixion* sont bien faits pour les indigner, ce sont les plus belles pages de couleur impossible, fastueuse ou lugubre, de mouvements vivants, de groupes stylisés, d'énormes proportions, de gigantesques figures de lumière étrange, de costumes bizarres et d'exécution libre que l'on puisse voir. La nature semble fade à qui vient de boire à la coupe de cette vivifiante liqueur cérébrale ; et certes ni nos impressionnistes, ni nos néo, ni nos new-style ne pourront comprendre le dérèglement apparent de telles conceptions, de tels tableaux. Pourtant c'est là ce que la peinture a donné peut-être de plus fort pour les yeux, l'esprit et l'imagination.

Quiconque voudra juger Tintoret comme il doit l'être devra avant tout se sentir quelque peu poète, c'est à dire être bien plus conquis par le grand souffle d'une œuvre que pas l'observance de certaines règles plastiques appliquées aux arts en général, et dont le code est détenu dans les académies vraies ou factices. Il ne s'agit plus ici de recherches seulement des formes, des couleurs, des possibilités naturelles, mais de contempler humblement une magnifique ascension, en des compositions sans égales, des énergies imaginatives. À critiquer quelques proportions, on excelle facilement en supériorité devant ce génie qui sut, comme un autre grand maître, son modèle, les outrepasser, pour nous mener dans un monde de vigueur ; en vérité la patience ici est nulle, l'intuition créatrice absolue. Les grandioses erreurs de Robusti ne sont pas ce qu'il y a de moins admirable dans son œuvre, elles sont comme un débordement de son âme hors le vase qui la doit contenir ; s'il s'agissait de perfection, je dirais que je la trouve, au-delà de la forme même, dans la vision d'ensemble, probante de la supériorité incontestable de celui qui la créa.

On a reproché à ce colosse d'avoir trop produit ; les malthusiens de l'art croient que toute stérilité est la garantie d'une bonne plastique. Ils ont beau faire, ils ne pourront empêcher les multiples mamelles de la vie de couler leur lait fécondant. Tintoret comme toutes les puissances ne se contenait pas ; on n'arrête pas la tempête. La surprise de son (p. 136) œuvre reste entièrement dans cette furie qui anima son pinceau, cas unique dans les siècles qui nous devancent.

Jacopo Robusti dit le Teinturier – son père exerçant cette profession – ne s'est jamais occupé de plaire. Vous ne trouverez pas en lui la volupté de Titien – à laquelle tout le monde est sensible – la mise en scène factice de Véronèse – capable de charmer tous les yeux. Il ne se soucie jamais que du caractère précis de ce qu'il représente, le surélevant jusqu'à une certaine grandeur épique. C'est donc bien à tort qu'on lui a toujours opposé les peintres les plus glorieux de son temps. Il n'a rien à faire dans leur voisinage, il ne vit pas dans leur air. Ceux-ci cependant le craignirent et – si l'on doit ajouter foi à ces racontars – le persécutèrent. Titien le chassa de son atelier, Paolo Caliari l'accusa de manquer à la dignité de l'art. Il se peut que rien de cela ne soit vrai ; mais il est certain que Tintoret ne fut pas sans inquiéter

leurs préjugés sur la noblesse, l'idéal et le reste... [...] Inclignons-nous devant la majesté que Titien et Véronèse soutenaient comme étant la partie la plus essentielle de leur talent, mais ne blâmons pas Tintoret d'avoir rompu avec elle pour courir sans frein dans les plaines de son désir.

L'énergie shakespearienne de Robusti surpasse souvent en grandeur les mises en scènes de ses confrères, [...]. Je ne vois que Michel-Ange et Raphaël qui soient au-dessus de Tintoret, il surpasse Titien même dans beaucoup de ses ouvrages, quant à Véronèse il ne supporte pas la comparaison avec les travaux de Robusti.

Pour s'en mieux rendre compte il faut fermer les yeux, les œuvres, et les retrouver en soi. Les vraies conceptions sont celles qui viennent s'incruster en notre cerveau. Prenant donc notre souvenir comme alambic, nous y distillerons nos admirations et ce qui résultera de cette distillation très simple, tout instinctive, sera le *substratum* caractéristique et essentiel. Beaucoup de maîtres, même grands, ne subissent pas sans dommages cette mentale épreuve ; Tintoret me semble en sortir imposant.

C'est que toute sa force, malgré une science sans faiblesse, est, en dehors des moyens plastiques qu'il perfectionne et (p. 137) inventa, à un degré suprême dans la vision, vision complète, impressionniste, frappante ; ce qu'il nous montre, son imagination l'a vu avant de le confier à la toile, et cela vit de sa vie profonde.

[...]

Chez tous les peintres, de Giotto à Michel-Ange et à Raphaël – ceux-ci non compris – la forme garde un caractère exclusivement servile ; on la sent copiée, disséquée, étudiée, suivie pas à pas avec amour et scrupule, avec tension aussi. La liberté de sa traduction manque, et ce n'est qu'à force de sentiment et de style que les artistes la domptent enfin, la sauvent des réalités auxquelles ils l'empruntent. Lorsque Raphaël apparut, révélant l'accord harmonieux des lignes, mettant le dessin au plan musical d'une architecture, une plus grande aisance pénétra dans la peinture, aisance que je qualifierais de lyrique. Un respect vénérable de la nature, un amour peut-être trop grand des plasticités, arrêta la Sanzio, dans la voie qu'il entr'apercevait, et la liberté de création ne pouvait appartenir qu'à une imagination assez ardente pour tout emporter dans une vision spontanée. Cette liberté, dont plus tard se réjouit Rubens, Tintoret en fut à son insu l'innovateur.

[...]

(p. 138) Dissertons un peu sur le mouvement :

Il peut être considéré sous trois aspects : sa proposition, son action, sa conclusion. Dans sa proposition ou intention, il y a préparation mentale à l'acte, et il se trahit déjà par un jet de volonté, un assouplissement du corps. [...] Puis l'acte suivra donnant toute l'intensité du geste, toute l'allure et toute la passion. Enfin la satisfaction s'établira, le corps reprendra sa pose heureuse, équilibrée, rythmique, les traits, leur sérénité. Toutefois cette troisième phase ne sera point un retour immédiat à l'indifférence. On y sentira persister l'influence morale de l'action. En vérité ces trois phases du mouvement nous découvrent trois aspects de l'art. Chez les Grecs, il me semble que c'est la période de l'intention encore inactive, mais passionnée, qui fut de préférence choisie. [...] La seconde période ou action fut chère aux renaissants ; Raphaël, Michel-Ange, Tintoret en sont les peintres ; de là leur humanité apparente, car l'action est moins du domaine de la poésie pensée, plus du domaine humain, du drame, de la poésie déclamée, théâtrale. Cette seconde période est donc à la fois décorative et lyrique. La troisième période ou accomplissement de l'action fut préférée par les artistes médiévaux ; leurs aptitudes contemplatives, mystiques et synthétiques les portaient à choisir les aspects des choses donnant la somme la plus intense de spiritualité, c'est pourquoi ils se fixèrent à ce

point ; et c'est ici le symbolisme. [...] Aussi ne voit-on pas les peintres de cette période représenter un martyr dans les tourments, mais simplement dans le repos, entouré des instruments de son supplice, le visage revêtu de l'extase morale de l'action accomplie. Il n'est plus un personnage agissant, mais le symbole même de son acte devenu leçon.

Tout ceci établi, revenons à Tintoret pour approfondir la qualité de son plein mouvement. Je ne crois pas que ses (p. 139) figurations s'agissent au nom de l'*imitation* ; ce mouvement-ci est une manifestation de la passion, et je le sens fort bien créé par elle ; il exprime l'effervescence de l'âme, ses élans, ses enthousiasmes, ses hors les *gonds* ; il est plus que nature. Par cette fermentation, Tintoret grandit à l'idéalisme en s'éloignant des contemplatifs ; tout ce qu'il a d'étrange, de brusque, de forcé, m'apparaît comme la marque même de son *surnaturalisme* ; et, par-delà la vie, il rejoint ses antécédents, les mystiques. D'ailleurs cette exubérance vitale, extérieure, il la rachète par un correctif puissant, le clair-obscur ; lequel éteint toutes les parties secondaires de l'œuvre, les place à leur juste rang selon l'intention à traduire. En effet, voici se développer et naître un art moral tout nouveau, par les masses foncées et claires, celles-ci et celles-là orchestrées selon un couloir spirituel, et le tableau s'habille d'*Esprit*, se distance d'une imitation possible, par son choc aux portes de notre rêve et de notre pensée.

Tintoret devint donc l'initiateur du clair-obscur à signification morale, il annonça de cette sorte Rembrandt, et si Rembrandt l'égalait parfois, il ne le surpassa jamais, car je ne sais rien de lui qui aille jusqu'à la sublime grandeur du *Moïse frappant le Rocher* ou du *Christ devant Pilate* peints par Robusti à Venise, dans l'École de Saint-Roch. Là le législateur hébreu touche la masse sombre du roc comme un magicien divin, et il en jaillit une courbe de cristal, révélatrice d'un arc-en-ciel qui semble une parole céleste ; Dieu, énorme, chevauche les nuées dans des cercles étranges, roues de son char vaporeux ; puis le peuple rué, en dessous, brandissant cases et plats pour recueillir l'onde précieuse, enfin reconnue un don du Créateur.

Qui n'a été frappé dans le *Christ devant Pilate* de cette note blanche du suaire déjà étalé sur le Sauveur comme une annonce de sa mort prochaine, et le transformant en fantôme ? On dirait vraiment que là le maître a voulu évoquer un retour prospectif de Jésus comme un remords dans l'esprit de ses juges.

Mithouard (Adrien), *Les marches de l'Occident : Venise, Grenade, Paris, A.-V. Stock, 1910.*

p. 33-59 : Chapitre dans lequel Adrien Mithouard justifie sa conception de l'école vénitienne comme profondément chrétienne et occidentale. Est aussi abordé le thème de son rapport avec la peinture des Primitifs allemands et flamands.

p. 33 :

L'importance de Venise

Pardonnons à Venise d'avoir fait périr l'architecture.

Elle nous a révélé la peinture, le grand jeu de la peinture. C'est là son importance dans l'histoire de l'Occident ; et parce que l'Occident fut et reste essentiellement de mœurs catholiques, la peinture est devenue le plus riche langage de l'Occident moderne.

Delacroix a écrit quelque part dans son *Journal* que le christianisme aime le *pittoresque* : « La peinture, dit-il, s'allie mieux que la sculpture avec ses pompes et s'accorde (p. 34) plus intimement avec les sentiments chrétiens. »

La conception catholique de la vie, qui consiste en un parti pris très exactement déterminé, trouve plus aisément son expression dans un art qui demande à être regardé d'un certain côté et d'un point de vue fixe. Notre sculpture religieuse du Moyen Âge, moins libre que l'antique et si étroitement incorporés à l'architecture, démontre fortement comme quoi des peuples de conscience catholique exigent de la sculpture elle-même qu'elle soit commandée par un parti pris.

La conception catholique, qui fait si grand cas de l'homme, trouve plus aisément son expression dans un art qui ne sait rien représenter que dans un minutieux rapport avec lui, qui dispose ses perspectives, ses personnages, ses coloris pour qu'il en reçoive l'impression (p. 35) dans un seul coup d'œil, qui tient compte de ses pensées, de son pays, de sa morale, de son histoire, de son tempérament, et de l'éducation même de son organe visuel pour résumer en un instant à ses yeux l'aspect superficiel des choses.

La conception catholique, qui attache tant d'importance à la vie intérieure, trouve plus aisément son expression dans un art, qui, au lieu de réduire à quelques lignes harmonieuses la représentation de l'homme, permet de le peindre dans son atmosphère, au milieu des objets qui nous révèlent sa vie intime, ses habitudes et sa complexion.

La conception catholique enfin, qui est universelle et qui prétend à embrasser toute l'activité humaine, trouve plus aisément son expression dans un art qui dispose de la diversité joyeuse et de la splendeur colorée eu monde.

Dès l'instant que l'architecture était déchu de sa primauté, il devenait nécessaire que la peinture prît le pas sur la sculpture (p. 36) dans la civilisation catholique de l'Occident. C'est l'importance de Venise de l'avoir manifesté. Nous lui devons l'ordre suivant lequel nous nous sommes désordonnés, et c'est par quoi elle se rattache directement à nous.

* *

*

Taine me semble donc avoir erré lorsqu'il nous donna Venise comme une ville de paganisme, et qu'il en cherchait la preuve dans ce fait exact que l'austère Réforme ne put jamais prendre pied chez les Vénitiens. « Théorie et pratique, écrit-il, idées et instincts, ils ont hérité des mœurs et de l'esprit antiques et leur christianisme n'est qu'un nom. »

Grave méprise. Tout à Venise proteste contre cette assertion, ses églises multiples, ses légendes de saints, son esprit corporatif, son goût du faste, ses passions brillantes. Les mœurs, même aujourd'hui, y demeurent nettement catholiques et tout simplement (p. 37) parce que les Vénitiens n'ont pas de plaisir à en disputer, parce que les notions admises une fois pour toutes, l'usage, la tradition nationale, en écartant les troubles de conscience dont ils ne se soucient pas, permettent cette vie clémente où les porte leur penchant naturel. L'indépendance de Venise vis-à-vis de Rome, comme en d'autres temps notre gallicanisme, fut une politique, rien de plus. L'hostilité des Vénitiens envers la R2forme montre qu'ils étaient au contraire profondément attachés aux usages catholiques. C'est qu'il ne faut jamais perdre de vue, non pas si l'on parle du dogme, mais si l'on considère telle civilisation, tout ce que l'état d'esprit catholique comporte de joie, d'assurance et d'entrain.

Que Venise ne fût point mystique, c'est accordé. Mais prompte aux fêtes et aux batailles, éprise des couleurs, des légendes et des aventures romanesques, elle n'avait non plus rien d'Athénien. Foncièrement elle était de civilisation occidentale. « Aucun sentiment (p. 38) n'a pénétré à Venise, dit Charles Blanc, qui n'eût sa source dans la chevalerie et dans le christianisme. »

Sa participation aux croisades ne fut pas désintéressée ; elle a trahi les intérêts de l'Occident quand elle y a trouvé son profit : soit. Mais ce sont reproches que les Croisés eux-mêmes ont parfois encourus. Parce que Junot s'est signalé par des déprédations ou que Soult a passé à Louis XVIII, ont-ils cessé d'être les soldats de Napoléon ? Venise fut en réalité le garde-côte de la chrétienté ; elle guerroya sans relâche contre les pirates barbaresques ; ses mœurs conservatrices et indépendantes, son organisation traditionnelle, son activité prodigieuse font ressortir l'humeur occidentale.

Toutes les migrations de nos races ont retenti jusque chez elle et lui ont apporté leurs alluvions successives. Avec une unité merveilleuse son histoire se développe de la chute de Rome à la Révolution : elle coïncide avec l'Occident tout entier.

(p. 39) Une mer intérieure pénètre jusqu'aux approches des Gaules et de la Germanie. Au fond de cet estuaire, des fleuves sont rangés en éventail. Le Pô et ses affluents forment un réseau de routes méthodiques, répartissant à notre monde les apports de commerce. C'est par cette trachée que, jusqu'à la découverte du Nouveau Monde, l'Occident semble respirer l'air extérieur : ce sont là comme sa bouche et ses lèvres, et quand l'heure sera venue pour elle de parler, c'est bien le cri authentique, le cri profond de l'Occident que ces belles lèvres-là feront entendre.

Venise serait une païenne ? Voyons, voici au Louvre la *Prédication de saint Étienne* de Carpaccio, à La Brera de Milan la *Prédication de saint Marc à Alexandrie*, à l'Académie de Venise la *Découverte d'un morceau de la vraie croix*, la *Procession de la place Saint-Marc* de Gentile Bellini, la *Légende de sainte Ursule* de Carpaccio, à Saint-Georges-del-Esclavons le *Miracle de saint Georges*, l'*Histoire de saint Jérôme* du même Carpaccio. Partout (p. 40) des fastes, du romanesque, des aventures, des légendes sacrées. Passons aux générations suivantes. Giorgione, Titien, Bonifazio, Tintoret, Véronèse ne nous étalent que festins somptueux, contrées merveilleuses, gestes héroïques, architectures de rêve. Leurs œuvres sont pleines de circonstances fabuleuses, leurs personnages vont et viennent vêtus de pourpre, heureux de vivre et joyeusement animés d'une ardeur de conquête. Moi, je pense à l'Arioste. Je pense à nos chansons de gestes, à nos troubadours et à notre chevalerie. C'est le celtisme

un peu, tout cela, c'est aussi l'agitation du monde barbare ; j'y retrouve ensemble le goût du rêve et de la turbulence de nos races actives.

Venise serait une païenne ? Pourtant son école de peinture seule entre les autres de l'Italie, se désintéressa de l'antiquité ! En vain Squarcione avait-il rassemblé à Padoue des morceaux de statues anciennes ; Mantegna, son plus illustre élève, le plus imprégné de l'art romain, le seul païen de Venise, reste (p. 41) isolé dans le groupe vénitien. Les autres durent aller chercher fortune à Vicence, à Vérone ou en Ombrie et ce n'est certes pas à Venise qu'on aurait pu voir un Michel-Ange salir un *Cupidon endormi* pour le faire vendre au cardinal de Saint-Georges comme une statue exhumée.

(p. 41) D'ailleurs si la dure lumière de la campagne romane a pu fortifier chez d'autres peintres le sentiment des formes accusées et des rythmes linéaires, l'atmosphère de la lagune fait au contraire dominer la finesse et l'éclat du coloris. Tandis qu'en Toscane les peintres qui réagissent contre la tradition médiévale s'inspirent de la pose et du drapé grecs et reproduisent volontiers des rinceaux antiques, Giorgione, Titien, Palma rompent avec la tradition dont Carpaccio et Cima sont les derniers représentants sans participer à cette illustre fièvre. Il arriva bien que Titien peignit une *Bacchanale*, une *Fécondité*, une *Vénus écoutant la musique* ; mais ces splendides morceaux manifestent une si exclusive et si (p. 42) moderne passion de la peinture que toute réminiscence des nus grecs est écartée. Léon X eut beau faire faire par Bembo des offres magnifiques à Titien pour l'attirer à Rome où il se fût rencontré avec Raphaël et Michel-Ange, il ne le décida pas. La lumière de Venise lui tenait lieu de toutes les merveilles dont on le voulait tenter : il était peintre. Car il fut commun à Florence et à Rome de voir les grands artistes que l'étude de l'antique avait rompus à l'antagonisme se faire tour à tour peintres et sculpteurs. Point à Venise. Les peintres vénitiens étaient peintres étroitement. Ni hostiles, ni dévoués à l'antique, les Giorgionesques n'ont en eux rien d'influencé par la statuaire.

Cependant cette Venise que n'émouvront pas la force et la grâce des marbres harmonieux, à qui va-t-elle d'abord demander des leçons ? À la plus ingrate des patries du Nord, à l'Allemagne. Au moment où elle se détache de l'hiératisme byzantin, c'est à cette race allemande, la plus sèche et la plus grossière de (p. 43) toutes les nôtres, qu'elle emprunte d'abord son expérience. Est-ce sous une influence giottesque ou germanique que les têtes des retables dorés du XIVe siècle commencent à incliner un peu la tête ? Cela est difficile à démêler. La gaucherie allemande en paraît l'intérêt principal. Venise avait plus de rapports commerciaux avec l'Allemagne et les Flandres qu'avec tout autre pays. Elle était parfaitement informée des tentatives laborieuses de l'art septentrional. Les patientes combinaisons linéaires à l'aide desquelles ces pénibles et touchants artistes du Nord s'efforçaient à faire apparaître dans une attitude ou sur un visage une lueur d'un sentiment intime, étaient pour les peintres de Murano des exemples qui les enhardissaient à briser les lignes mortes des icônes, et ils semblent avoir été plus frappés par l'âpre effort dont témoignaient les œuvres tudesques que par les fresques tendres que Giotto avait peintes près de chez eux à l'*Arena* de Padoue. Aussi lorsque Plus tard Dürer vint à Venise, y fut-il (p. 44) reçu avec une grande considération ; il s'y trouva vraiment un peu chez lui.

Quant à l'école de Padoue, alors même qu'elle tente pour secouer l'influence allemande un méthodique effort, elle fait sentir tout ce qu'elle lui doit. Voyez par exemple à l'Académie tel *Christ entre deux larrons* de l'école de Squarcione. L'anatomie est vilaine et bilieuse, les côtes, le diaphragme, les muscles sont traités comme du dessin descriptif. C'est une esquisse faite à jeun un jour de pluie. Mantegna lui-même, le fort Mantegna est plein de morosité ; il ne sourit pas ; ses tableaux trahissent la préoccupation. La manière allemande persiste d'ailleurs fort longtemps. Elle n'est pas tout à fait effacée chez Cima de Conegliano. L'un des pèlerins du repas d'Emmaüs de Marziale est un vrai paysan de Cranach. Le fameux dragon de Carpaccio, avec son corps tortueux et ses ailes piquantes, est bien la dernière bête

germanique, celle qui (p. 45) vient d'être vaincue, et c'est la peinture vénitienne elle-même qui triomphe, avec la belle figure de saint Georges, dans la lumière du paysage. En vérité si Carpaccio est le dernier des primitifs vénitiens, c'est parce qu'il est le plus gai.

* *

*

À tant de traits par où la peinture vénitienne tient à l'Occident, il reste à ajouter le principal. Elle monta jusqu'à son apogée par le même chemin qui avait conduit nos tailleurs de pierre et nos verriers du XIII^e siècle à devenir des ouvriers inimitables. L'éclat d'un tableau de Titien ou de Véronèse ne tient pas à ce qu'il suppose de naïveté, de sensibilité, de sagesse, de sensualité et d'érudition : il consacre avant tout une large et belle pratique du métier. Venise, qui a tout ramené à la peinture, ne comprend pas qu'elle excède les limites de la peinture.

(p. 46) Quand Léonard saisit et rend le flottement mystérieux du sourire sur un visage, c'est un reflet de l'âme qu'il veut traduire. Il se révèle un savant, un poète, un divinateur. Il déborde la peinture. Quand Raphaël nous montre dans *l'Incendie du Bourg* ces belles femmes nues qui développent des bras pathétiques et lorsque dans *l'École d'Athènes* il dispose un ballet de philosophes dont les vêtements forment de beaux plis, il porte la peinture encore au-delà de sa limite : ce sont là les nobles jeux de la statuaire.

Mais les Vénitiens, ce sont exclusivement les tentes riches, les précieux éclairages et les beaux tons qui les intéressent. Vous ne les verrez point à l'ordinaire pousser l'expression spéciale d'une figure, ni la présenter délibérément de profil pour en découper le caractère. Tintoret mis à part, ils dessinent un peu mou : Titien lui-même en fut blâmé par Michel-Ange ; et quant au visage, ils se contentent d'une certaine langueur béate qui le prédispose aux belles carnations. Ils n'angélisent (p. 47) pas les têtes. Ils ne raidissent pas les attitudes. Ils produisent de belles gens du peuple, qui ne retiennent pas outre mesure l'attention par leur type, qui n'offrent rien de marqué ni d'exceptionnel ; ils les montrent simples et naturels, sains et vrais. Ce n'est point inaptitude à dessiner ; mais s'agissant de peindre, ils mettent le dessin au service de la pâte. La forme du saint Nicolas de Titien qu'on voit à San Sebastiano est celle d'une arabesque délimitant les surfaces qu'exige la puissance propre de chaque ton. Entre Titien qui m'offre ce beau camail d'un vieux jaune d'ivoire, ce surplis d'un blanc si rare, ce corps si bien enveloppé dans sa lumière, et Michel-Ange qui lui reproche de ne me point faire sentir les muscles, je donne tort à Michel-Ange, qui d'abord est un sculpteur. Je me souviens ici que le plus Vénitien des peintres français, Delacroix, fut l'objet de la même critique de la part de ses adversaires académiques qui commettaient la même erreur. Le dessin du sculpteur n'est pas le même que celui du (p. 48) peintre. Or si j'approuve que les tailleurs d'image de bois de mon pays se conforment à la nature propre du bois, j'admire de même chez ces peintres exclusifs de francs ouvriers de l'Occident.

Autour des grands Vénitiens évolue une pléiade de brillants artistes qui suffiraient à la gloire d'une autre école et qui portent les mêmes caractères : métier simple, brillant et parfait, production aisée, vaste et joyeuse. Tous réalisent libéralement des tons qui ont du corps et qui nous plaisent uniquement par leur générosité et leur plénitude. Leurs œuvres sont inégales, mais elles ont exécutées à coup sûr. Ils pratiquent leur métier sans faiblesse, allègrement. Ils savent que la luminosité se développe aux dépens du coloris, ils la modèrent. Ils montent les valeurs dans la gamme chaude. Ils nous offrent à contre-jour de belles étoffes d'un ton rouge brûlé, de façon que le rouge vibre follement. Ils ont la coquetterie des blancs. Leurs œuvres ne sont pas des fantaisies individuelles. (p. 49) Ils n'ont rien d'inattendu. Ils se ressemblent entre

eux plus que les peintres des autres écoles. Leur méthode est nationale. Ils semblent liés par des notions corporatives.

* *

*

Mais où ils conduisent la peinture le plus loin, c'est quand ils peignent le nu : c'est là surtout qu'ils me font voir des instincts et des tempéraments de chez nous.

Quoi, tandis que nos sculpteurs religieux au Moyen Âge esquivent avec pudeur les représentations inutiles de la chair, il faudrait dans la blancheur de ces belles carnations reconnaître encore une expression de l'Occident catholique ?

N'en doutons pas.

L'Occident s'est mis à peindre.

La peinture n'y saurait échapper. C'est à modeler le nu qu'elle devient le plus précieuse et le plus émouvante, car il n'est pas (p. 50) entre toutes les choses qui se voient de matière plus douce, plus rare et plus moelleuse que ce blanc modéré, où les moindres ombres sont d'importance, ce blanc qui est rose à peine, et de toutes les nuances, et dont toutes les nuances ne sont rien que l'émoi de la vie. Toutes ces riches étoffes, ces verdure, ces éclairages, cet azur, c'est autour d'un visage, d'un bras ou d'une gorge, qu'on les disposa ; ils se règlent sur cette douce clarté. Puisqu'il y allait de peindre, l'Occident dut ici comme toujours s'engager. Il le fit hardiment. Il peignit la chair avec ardeur. Mais il y montra bien la délicatesse de son âme chevaleresque.

Dans l'art antique, c'est le nu masculin qui prédomine. C'est le spectacle des exercices du corps qui a fait naître la sculpture grecque. Elle est fille des jeux, et les statues d'athlètes qu'elle nous a laissées sont parmi ses plus belles. La place d'honneur donnée dans nos musées à des merveilles comme la Vénus de Milo, d'ailleurs mi-vêtue nous fait illusion : encore faudrait-il savoir si c'est divins corps de (p. 51) femmes n'étaient pas le plus souvent érigés dans des temples à l'abri des regards profanes. Au contraire, dans le bas-relief d'Éleusis représentant Demeter, Triptolème et Cora, les deux déesses sont drapées ; Triptolème seul est nu. Citons encore une métope d'Olympie représentant Héraclès, Atlas, et l'une des Hespérides, un bas-relief de Naples représentant Hélène, Vénus, Paris et l'Amour, une métope de Sélinunte représentant une déesse et un héros. Dans tous ces morceaux les héroïnes sont plus ou moins drapées ; seuls les héros sont nus.

Les Grecs ne nous ont jamais montré non plus une mère allaitant son enfant. Ce thème si fréquemment repris chez nous ne les tenta point. Tout ce qu'il y a de grâce dans un geste maternel, de douce musique dans la société des mères et des fiancées, des sœurs ou des maîtresses, tout ce qu'il y a d'intime autour de la femme à son foyer, leur art ne l'a pas traduit. Les éphèbes leur semblaient plus beaux.

(p. 52) C'est à la chair féminine que les peintres de Venise donnent la préférence. Geste magnifique, d'une touchante justesse.

Les païens de la Renaissance n'ont pas abordé le nu féminin aussi hardiment que les Vénitiens. Ils ne les traitèrent jamais avec la même sérénité. Botticelli y apporte même d'aventure je ne sais quel sentiment étrange et morbide. Quand je me trouve en face du saint Jean de Vinci ou de celui de Donatello, je ne sais que penser. Ce sont de trop beaux

adolescents. J'éprouve un bonheur plus franc, qui vraiment, une satisfaction plus catholique à contempler telle *Vénus* napolitaine qu'on attribue à Giorgione.

Les sculpteurs antiques, qui, dans les jeux comme dans la guerre, avaient toujours l'occasion de contempler le corps en mouvement ; décrivait les muscles et cherchaient les rythmes. Mais c'est le corps au repos qui intéresse des peintres. Ils lui demandent des superficies ; ils ménagent des carnations. Si l'on excepte Tintoret, qu'il faut décidément (p. 53) excepter en tout, les plus beaux morceaux de l'école vénitienne concernent des femmes offertes dans les poses d'une aimable paresse et qui enchantent nos yeux par la blancheur de leur chair superflue. Les saintes femmes de nos cathédrales étaient maigres et leur drapé racontait des personnes actives. Les seins de ces Vénitiennes, qui ne servent plus du reste à nourrir l'enfant, se développent à mesure qu'ils sont plus inutiles. Ils sont comme un beau luxe. Ils proposent une heureuse richesse ornementale : ce sont de si agréables emplacements. La peinture vénitienne sort de l'or, de l'or des triptyques, de l'or des mosaïques, de l'or des architectures. Elle a compris le nu comme une coulée magnifique de lumière, unie, tiède et voluptueuse, et pareille à un mol et vivant ivoire sous lequel circulerait je ne sais quelle liqueur d'or.

Ainsi les Vénitiens ont assuré à la peinture cette primauté dont avait joui la statuaire dans le monde antique. Ils en ont fait l'objet (p. 54) le plus généreux et les plus épanoui de l'art moderne, dès les temps qui suivirent la décadence de l'ogive. Ils ont étalé le nu avec une tranquillité qui écarte toute équivoque. Théophile Gautier disait de Titien que c'était le seul artiste entièrement sain qui eût paru depuis l'antiquité, et ceux qui de son vivant dénigraient ce grand artiste sentaient si bien qu'ils ne pourraient le diminuer qu'en rapprochant ses œuvres des plus beaux antiques, qu'ils lui reprochaient de n'avoir pas égalé *La Niobe* ou le *Laocoon*. C'est bien qu'en réalité les belles créatures que nous voyons dans les tableaux de Titien, de Giorgione, de Palma et de Véronèse tiennent pour nous la place glorieuse que les anciens donnaient à la Déméter ou à la Cora du Parthénon.

* *

*

La peinture vénitienne ne cessa de se souvenir de ses origines. Elle se complut toujours (p. 55) à évoquer l'architecture. Elle étala partout cette vaincue et cette captive : elle la montra partout à son service.

Carpaccio avait observé qu'elle est le plus beau réflecteur des clartés vénitiennes. À Venise les objets sont plus clairs que le ciel ; en plein jour un fronton, un môle, un mur blanc sont comme des gouttes de soleil et comme des pierres précieuses que mouille, pour les faire luire, le reflet des eaux. Les tableaux de ce peintre sont tout éclairés par la blancheur dorée des monuments, et c'était tout de même faire un dernier honneur encore à l'architecture que de la considérer comme une dispensatrice de la lumière.

Regardez à l'Académie le chef-d'œuvre de Cima, l'*Incrédulité de saint Thomas*, ce Christ qu'on dirait vêtu d'albâtre, ce saint Thomas incrusté de vert et vêtu de porphyre, cet évêque portant une chape brodée, tel un marbre veiné d'or. Les personnages semblent arrêtés pour faire voir leurs parures qui ne flottent pas : ce sont des êtres de jaspe et saphirine ; (p. 55) l'étrange immobilité de leur groupe évoque les appareils de l'architecture.

Palma la requiert à son tour ; mais lui, il en use avec un sans-façon charmant. Tel motif que rien n'appelle, comme le soubassement placé derrière la Vierge de la *Santa*

Conversazione, n'est là que pour adoucir le jour et fomentier une ombre propice à l'ardeur des coloris.

Véronèse remplit ses grandes compositions de perspectives d'architecture, qui, pour fabuleuses qu'elles soient, une prétendent point qu'on admire leur stabilité. Ce sont les vaines demeures des êtres de lumière que le tableau exalte ; elles ne surgissent là que pour donner grand air aux personnages.

Au reste les affinités de la peinture vénitienne avec l'architecture se trahissent par une continuelle préoccupation décorative. Nulle autre école n'a couvert les murs avec tant de lyrisme. Ces murs qu'ions ont changés en de vastes tableaux, Véronèse et Tintoret épuisent leur verve à les faire valoir, à les (p. 57) faire parler, à y simuler des colonnades, à les faire participer à la vie. Un jour viendra où cette passion de tourmenter, de faire mentir les plafonds et les murs, ne connaîtra plus de bornes. C'est à l'architecture que s'en prendront encore les peintres les plus exubérants de la décadence. À San Pantaleone, Fumiani crèvera les plafonds avec une rouerie et une verve endiablée ; il construira, avec des escaliers et des colonnes peintes, au-dessus de l'édifice un autre édifice de fiction, dont la perspective s'enfuit de travers pour qu'on en apprécie bien le miraculeux sacrilège. L'église est cassée en deux. Tant Venise s'acharne à jouer avec cette architecture qu'elle écroule !

Ces jours de virtuosité malade passés, ce sera le dernier lustre de la peinture vénitienne que de faire admirer avec Canaletto et avec Guardi les vieux palais de la ville enveloppés d'une exquise atmosphère.

La peinture vénitienne est issue de la ruine de l'architecture, et elle en vit, et elle en meurt, et elle en survit.

* *

*

(p. 58) Voilà ce qui naquit pour nous autrefois sur cette lagune liminaire, la plus pure peinture, et elle y est faite de notre tradition première qu'y s'y abolit.

Devons-nous ce brillant retour aux facultés propres d'un peuple mobile et passionné ? Pour une part sans doute, quoi qu'il ne faille pas trop croire à la continuité et à la consistance de l'homme vénitien. Cette frontière fut toujours accueillante à ceux qui changeaient de patrie. Elle a recueilli un jour les Arméniens et les Grecs, et un autre les Juifs qui, chassés de Grenade, vinrent y bâtir des synagogues espagnoles. Dans les Setti Comuni, les types sont allemands. On ne rencontre plus guère dans la Venise d'aujourd'hui les gens que nous font voir les tableaux des maîtres. La race n'y est pas très fixe.

L'importance du lieu semble prédominer. Sauf Tintoret, ce furent des peintres nés d'ailleurs (p. 59) qui firent la gloire de l'école. Carpaccio était de Capo d'Istria, Cima de Conegliano, Palma de Serinalta, Giorgione de Castelfranco, Titien de Cadore et Paolo de Vérone. Ils se sont rencontrés à Venise pour devenir peintres. L'atmosphère humide et pure de la lagune, si vraiment pareille par instants à celle des pays hollandais et flamands, y est d'une sensibilité endolorie et musicale. De tels parages sont comme de belles sources.

L'importance de la peinture chez les peintres modernes est singulière : c'est l'art où ils se sont le plus obstinés depuis le XVI^e siècle. Quelques fausse idée que s'en fasse si fréquemment un monde habitué à juger aujourd'hui des tableaux par l'agrément des sujets,

nous ne semblons pas encore sur le point de nous en désintéresser. Elle nous était devenue indispensable. C'est la gloire de Venise de nous l'avoir dispensé.

Annexe 4 :

Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés

Nous faisons figurer ici les auteurs qui nous ont paru particulièrement importants pour notre sujet, soit en raison de leur méthode d'analyse de l'art, soit en raison de l'originalité de leur regard sur la peinture vénitienne, qu'il s'agisse d'historiens de l'art professionnels ou d'érudits plus isolés. Nous avons choisi de ne pas faire figurer en annexe les auteurs dont le rôle est apparu plus marginal dans l'élaboration d'un mythe de l'école vénitienne. Toutefois, pour ces derniers, nous avons indiqué, dans le développement de la thèse, les informations biographiques en lien avec leur étude de Venise, ainsi que la nature de leurs publications sur le sujet.

- Arsène Alexandre (1859-1937)
- Maurice Barrès (1862-1923)
- Charles Blanc (1813-1882)
- Auguste Boullier (1832-1898)
- Henry de Chennevières
- John Coindet (Jean Jacques François, dit) (1800-1857)
- Théophile Gautier (1811-1872)
- Henry Havard (1838-1921)
- Georges Lafenestre (1837-1919)
- Paul Leroi (pseudonyme de Léon Gauchez) (1825-1907)
- Adrien Mithouard (1864-1919)
- Pompeo Molmenti (1852-1928)
- Philippe Monnier (1864-1911), Adrien Moureau, Octave Uzanne
- Eugène Müntz (1845-1902)
- Alexis-François Rio (1797-1874)
- Léon Rosenthal (1870-1932)
- Hippolyte Taine (1828-1893)
- Charles Yriarte (1832-1898), Armand Baschet (1829-1886)

Arsène Alexandre (1859-1937)

Ouvrage :

Alexandre (Arsène), *Histoire populaire de la peinture. Écoles italiennes*, Paris, H. Laurens, s.d. [1897].

Journaliste et critique d'art, **Arsène Alexandre** collabore aux journaux *L'Événement*, *Paris*, *L'Éclair*. En 1894, il participe à la fondation du journal satirique *Le Rire*. Critique d'art au *Figaro*, il occupera aussi la fonction d'inspecteur général des musées.

Arsène Alexandre écrit des romans, des ouvrages plus difficilement classables, comme *L'art du rire et de la caricature* (Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1892), ou bien *Les Reines de l'aiguille : modistes et couturières, études parisiennes* (Paris, T. Belin, 1902).

Ses travaux sur l'art portent pour la plupart sur des artistes du XIXe siècle (*Honoré Daumier, l'homme et l'œuvre*, Paris, H. Laurens, 1888 ; *Le Balzac de Rodin*, Paris, H. Floury, 1898). Entre 1895 et 1898, *L'Histoire populaire de la peinture* (en quatre volumes) est la première parution qu'Alexandre consacre à l'art ancien. Elle sera suivie d'une monographie sur Donatello en 1904 (Paris, H. Laurens), d'une monographie sur Botticelli (Paris, Rieder, 1929), et d'un ouvrage sur *Vermeer et l'école de Delft* (Paris, 1933).

Dans le volume consacré aux *Écoles italiennes* de son *Histoire populaire de la peinture*, Arsène Alexandre, transmet une image de la peinture vénitienne qui prolonge celle échafaudée quelques décennies auparavant par Charles Blanc ou Hyppolyte Taine. Le livre n'est pas donné comme un travail critique. Sa mission vulgarisatrice est annoncée dès le titre par le terme « populaire ». Néanmoins, il convient de relever chez cet auteur un maniement de la langue particulièrement imagé. Venise autant que sa peinture, sont décrites à l'aide de formules qui sont de véritables transpositions littéraires de sensations visuelles. Par là, l'auteur parvient à donner du climat vénitien une représentation particulièrement riche. Il fait appel à une terminologie évoquant un luxe et une opulence, qui font écho à ceux de la peinture et enrichissent indéniablement l'imaginaire traditionnel du faste propre à la Sérénissime du temps de sa gloire. Mentionnons également le jugement qu'Arsène Alexandre émet sur Tintoret. Sans totalement isoler le peintre d'un certain romantisme, il l'extrait du rôle fantasque dans lequel il est traditionnellement cantonné. Derrière l'extravagance picturale dont fait preuve cet artiste, l'auteur perçoit une œuvre non plus déraisonnable et emportée, mais tragique et longuement élaborée.

Source :

Site internet du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques (CTHS) : <http://cths.fr/an/prosopo.php?id=105508>

Maurice Barrès (1862-1923)

Ouvrages :

Barrès (Maurice), *Un homme libre*, p. 88-185, in *Romans et voyages*, édition établie par Rambaud (Vital), préface de Roussel (Éric), Paris, Robert Laffont (coll. « Bouquins »), 1994, 2 tomes, t. 1. (Première édition : 1889).

Barrès (Maurice), *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*, p. 11-114, in *Romans et voyages*, édition établie par Rambaud (Vital), préface de Roussel (Éric), Paris, Robert Laffont (coll. « Bouquins »), 1994, 2 tomes, t. 2. (Première édition : 1903).

Maurice Barrès naît en Lorraine. Il entame à Nancy des études de droit, qu'il vient poursuivre à Paris dans les années 1880, mais son intérêt se porte davantage sur la littérature que sur le droit. À Paris il fréquente le cénacle de Leconte de Lisle et les milieux symbolistes. Barrès connaît un succès rapide en tant qu'écrivain, puisque le premier tome de sa trilogie du *Culte du moi*, *Sous l'œil des Barbares*, paraît alors qu'il n'a que vingt-six ans. Sa carrière littéraire est couronnée par son élection à l'Académie Française en 1906.

Maurice Barrès se lance jeune en politique. Boulangiste en 1888, il est élu député à Nancy en 1889. Antidreyfusard, il vit l'affaire Dreyfus comme une menace pour l'intégrité de la nation. Sa pensée s'oriente alors vers un nationalisme traditionaliste, fondé sur le culte de la terre et des morts. Afin de défendre ses idées, Maurice Barrès fonde en 1894 le journal *La Cocarde*, puis écrit entre 1897 et 1902, la trilogie du *Roman de l'énergie nationale*. Il devient président de la Ligue de la Patrie française, puis de la Ligue des patriotes en 1914. Dès 1906, il est élu député de Paris, et le reste jusqu'à sa mort en 1923.

Venise figure à plusieurs reprises dans l'œuvre de Barrès : dans *Un homme libre*, deuxième roman de la trilogie du *Culte du Moi* en 1888, dans *Amori et Dolori sacrum* en 1903, mais également entre temps dans *Le Jardin de Bérénice*, troisième roman du *Culte du moi* paru en 1891, ainsi que dans *Du sang, de la volupté, de la Mort*, recueil d'impressions de voyages, publié en 1894.

L'écrivain découvre Venise pour la première fois lors du voyage en Italie qu'il effectue en 1887, après une période de maladie. Il passe quinze jours dans la ville lagunaire qui le fascine. Il y retournera à plusieurs reprises dans sa vie. De ce premier voyage, *Un homme libre* est le témoignage. Dans ce roman, par l'intermédiaire de son héros Philippe, son double, Barrès tente d'éprouver au maximum sa sensibilité, afin de mieux la contrôler et pouvoir en recréer les impressions. Philippe/Barrès fait ainsi à Venise l'expérience de la beauté. Dans la veine du décadentisme de la fin du XIXe siècle et dans l'héritage de la littérature romantique, l'auteur trouve à Venise une promesse de mort, qui exalte sa personnalité à travers la jouissance esthétique. Dans *Un homme libre*, Maurice Barrès ne s'intéresse pas vraiment aux peintres de la Renaissance vénitienne. Il s'éprend en revanche de Giambattista Tiepolo, auquel il s'identifie par l'intermédiaire de Philippe. Le peintre est perçu comme l'image d'une Venise dont la beauté est à la hauteur de la décadence.

Dans *Amori et Dolori sacrum*, qui paraît en 1903, Maurice Barrès s'enflamme toujours plus pour les impressions esthétiques morbides qu'il retire de Venise. En revanche, la peinture n'est plus la médiatrice d'une exaltation de l'individualité de Barrès. Il attribue son ancien enthousiasme pour Tiepolo à un transport de jeunesse, et salue Tintoret qui ne l'intéressait pas auparavant, mais sans jeunesse.

La Venise de Barrès marque les écrivains de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Elle attise une littérature et une historiographie particulièrement intéressées par la décadence de la Sérénissime. Concernant le regard qu'il pose sur la peinture vénitienne, il est celui d'un esthète et non pas d'un historien. Mais l'assimilation passionnée d'une Venise qui est une promesse de mort, avec un Tiepolo qui exprime ce dépérissement sublime, marque dans ces mêmes années la vision de l'art vénitien du XVIIIe siècle. Cette identification du peintre à une beauté signe de déclin, sera notamment reprise par Philippe Monnier, Octave Uzanne et Adrien Moureau.

Sources :

Arru (Francesco), « Venezia bella, la peinture vénitienne dans l'imaginaire des écrivains de la fin du XIXe siècle, p. 171-181, in Del Vento (Christian), Tabet (Xavier) (ed.), Centre de Recherche "Identités, représentations, échanges (France-Italie)" Université de Caen Basse Normandie, *Le mythe de Venise au XIXe siècle. Débats historiographiques et représentations littéraires*, Actes du colloque de Caen, 19-20 novembre 2004, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006.

Caramaschi (Enzo), « Maurice Barrès et Venise », p. 255-291, in *Études de littérature française. Saint-Evremond – Abbé Du Bos – Flaubert – Les Goncourt – Maurice Barrès – Rémy de Gourmont*, Bari, Adriatica, Paris, Nizet, 1967.

Roussel (Éric), « Préface », p. I-XCVII, in Barrès (Maurice), *Romans et voyages*, édition établie par Rambaud (Vital), Paris, Robert Laffont (coll. « Bouquins »), 1994, 2 tomes, t. 1. (Première édition : 1889).

Charles Blanc (1813-1882)

Articles :

Blanc (Charles), « Une *Sainte Famille* par Sebastiano del Piombo », *Gazette des Beaux-Arts*, 1860 (2), p.174-176.

Blanc (Charles), « Les fresques de Véronèse au château de Masère (sic), près Trévis » (Premier article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1878 (1), p. 385-400.

Blanc (Charles), « Les fresques de Véronèse au château de Masère (sic), près Trévis » (Second article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1878 (2), p. 126-142.

Ouvrages :

Blanc (Charles), *De Paris à Venise, notes au crayon*. Paris, Hachette, 1857.

Blanc (Charles), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne*. Paris, J. Renouard, 1868.

Blanc (Charles), *Histoire de la Renaissance artistique en Italie*, Paris, Firmin Didot, 1889, 2 tomes. (publication posthume)

Charles Blanc arrive à Paris vers 1830. Il travaille la gravure dans l'atelier de Luigi Calamatta. Rapidement, il collabore comme critique d'art aux revues *Le Bon sens*, la *Revue du progrès*, le *Courrier français* et *L'Artiste*. Il fonde la *Gazette des Beaux-Arts* en 1859. Charles Blanc est par deux fois nommé directeur de l'administration des Beaux-Arts. Une première fois en 1848, grâce à son frère Louis Blanc, qui siège au gouvernement provisoire de la République. Lorsque Louis Napoléon Bonaparte accède au pouvoir en 1851, Charles Blanc doit quitter son poste. Mais est à nouveau nommé à cette fonction au début de la troisième République, entre 1870 et 1873. Entre 1865 et 1867, il est professeur d'histoire comparée de l'architecture à l'École spéciale d'architecture. Entre 1878 et 1881, il occupe la chaire d'esthétique et d'histoire de l'art du Collège de France.

Par sa carrière à des postes officiels, par son enseignement et par son extraordinaire production écrite, Charles Blanc est une figure majeure de l'institution de l'histoire de l'art comme discipline au XIXe siècle. Son engagement politique républicain est essentiellement rattaché à son activité d'historien de l'art. Pour Blanc, l'art et l'histoire de l'art doivent remplir un rôle pédagogique. Ses ouvrages majeurs témoignent d'une volonté de compiler un savoir encyclopédique et de le diffuser largement auprès d'un public élargi. Mentionnons entre autres sa *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture* parue en 1867 (Paris, Renouard), et sa *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, parue pour la première fois en 1881 (Paris, Renouard).

Il convient de relever, pour le sujet qui nous intéresse, le projet que Charles Blanc entreprend en 1848, alors qu'il est directeur des Beaux-Arts, d'écrire une *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*. Cet ensemble est tout d'abord publié par fascicules. Chacun d'entre eux contient la biographie d'un artiste. À terme, cette *Histoire des peintres* forme un ensemble de quatorze volumes, dont l'édition complète n'est achevée qu'en 1876. Charles Blanc rédige lui-même un nombre très important de biographies. Il collabore également avec d'autres auteurs, dont le plus important est Paul Mantz. Le volume sur l'*École vénitienne*, qui paraît en 1868, est entièrement écrit par Charles Blanc, à l'exception de la biographie de Giorgione, confiée à Paul Mantz.

Charles Blanc effectue au cours de sa carrière plusieurs voyages à travers l'Europe et l'Orient. Il se rend en Espagne, en Flandres, en Hollande, en Angleterre, en Grèce, en Égypte, et en Italie. Plus spécialement, il séjourne à Venise au printemps 1856. Il publie l'année suivante *De Paris à Venise, notes au crayon*. Cet ouvrage peut être vu comme un récit de voyage, dans lequel Charles Blanc fait part d'impressions personnelles. Mais celles-ci sont tout de même organisées, hiérarchisées. On y trouve en germe, des idées qui seront développées plus tard dans le volume sur l'École vénitienne de *l'Histoire des peintres de toutes les écoles*.

En 1868 sort la version reliée de l'École vénitienne. Elle réunit des biographies d'artistes rédigées avant le voyage de Blanc à Venise, et des biographies rédigées durant ou après le voyage. Mais la caractéristique principale de cette École vénitienne, est son introduction. Charles Blanc généralise les grandes spécificités de l'école dans une synthèse qui ne laisse pas de place à la nuance. L'école vénitienne se trouve très clairement définie, autour de thèmes emblématiques. L'érudition de Charles Blanc ne fait aucun doute, il cite ses sources plus ou moins anciennes : la *Carta del Navegar pitoresco* de Boschini, datant de 1660¹⁰⁶⁷, l'*Histoire de la peinture en Italie* de John Coindet, parue pour la première fois en 1849¹⁰⁶⁸, et *De l'art chrétien* d'Alexis-François Rio, paru entre 1861 et 1867¹⁰⁶⁹. Tous les poncifs sur l'art vénitien sont réunis dans cette introduction, et inscrits dans une argumentation qui les établit en vérités générales. Chaque thème participe à la justification d'une école vénitienne fondamentalement anticlassique : influence du Nord, de l'Orient, amour des légendes chrétiennes et de la chevalerie, fantaisie de l'imagination. Charles Blanc y use aussi du déterminisme du climat et du peuple.

Sources :

Barbillon (Claire), « Charles Blanc », notice du *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site internet de l'INHA.

Barbillon (Claire), « De Paris à Venise, notes au crayon de Charles Blanc », p. 167-181, in Barbillon (Claire), Barbillon (Claire), Toscano (Gennaro) (dir.), *Venise et France. Du romantisme au symbolisme*, actes des journées d'étude Paris-Venise, École du Louvre et Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, École du Louvre, 10 et 11 mai 2004, Paris, École du Louvre, 2006.

¹⁰⁶⁷. Blanc, 1868, « Introduction », note 2, p. 13.

¹⁰⁶⁸. *Ibid.*, note 1, p. 13.

¹⁰⁶⁹. *Ibid.*, note 1, p. 3.

Auguste Boullier (1832-1898)

Ouvrage :

Boullier (Auguste), *L'art vénitien : architecture, sculpture, peinture*, Paris, E. Dentu, 1870.

Auguste Boullier fait des études de droit, mais renonce rapidement en raison de sa santé fragile. Défenseur de valeurs monarchistes, il est élu député sous la troisième République de 1871 à 1876. Érudit, il participe à la création de la société savante du Forez en 1862. Il voyage beaucoup en Europe. Son premier séjour à Venise date de 1856.

Boullier nourrit une véritable passion pour la ville lagunaire. En 1864, il se lance dans l'écriture d'ouvrages sur l'Italie. L'un d'entre eux est consacré à Venise, et plus spécialement à l'art: *L'art vénitien : architecture, sculpture, peinture*, paraît en 1870. Il entreprend par la suite l'écriture d'une histoire politique de Venise, mais décède avant de l'avoir achevée. Auguste Boullier lègue en 1898 à Roanne, sa ville natale, 7700 volumes sur Venise et la Vénétie. Dans cet ensemble figurent des ouvrages imprimés, des manuscrits et des estampes datant du XVIe au XIXe siècle. Les écrits de Pietro Aretino et de Ludovico Deloce sont très bien représentés dans cette collection. On y trouve encore des pièces de théâtre des XVIe et XVIIe siècles, des récits de voyages, ainsi qu'une collection de *vedute* gravées des XVIIIe et XIXe siècles. Boullier a possédé en outre une grande majorité des histoires de Venise publiées en France au XIXe siècle.

L'ouvrage d'Auguste Boullier sur l'art vénitien ne présente pas d'originalité particulière pour son époque. Il témoigne néanmoins d'une rigueur documentaire, qui n'était pas l'apanage des seuls historiens de l'art plus professionnels. Par ses démonstrations basées sur un travail érudit, Boullier participe à asseoir les théories traditionnelles sur l'art vénitien.

Sources :

Barraillé (Pascal), *Le mythe de Venise dans l'historiographie française au dix-neuvième siècle. De l'Histoire de la République de Venise de Pierre Daru (1819), à Venise une république patricienne de Charles Diehl (1915)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction du professeur Doumerc (Bernard), Université de Toulouse II Le Mirail, UFR d'histoire, 2006, p. 81, p. 193-201.

Viallon (Marie-France), « Catalogue du fonds italien XVIe siècle 'Auguste Boullier' de la Bibliothèque Municipale de Roanne », *Bulletin de l'Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 1995, t. 41, p. 148-149.

Henry de Chennevières

Article :

Chennevières (Henri de), « Les Tiepolo de l'hôtel Édouard André: *Henri III chez Federico Contarini* », *Gazette des Beaux-Arts*, 1896 (1), p. 121-130.

Ouvrage :

Chennevières (Henri de), *Les Tiepolo*. Paris, Librairie de l'art (coll. « Les artistes célèbres »), 1898.

Nous ne disposons pas de données biographiques sur **Henry de Chennevières**. Dans l'état actuel de cette recherche, nous savons seulement qu'il est conservateur adjoint au musée du Louvre au moment de la publication de son ouvrage sur les Tiepolo, en 1898.

Cette publication est importante pour la connaissance de Giambattista et Giandomenico Tiepolo à la fin du XIX^e siècle. Dans la lignée de Paul Leroi (Leroi, 1876 a) et de Pompeo Molmenti, Chennevières s'insurge contre le jugement sévère de Charles Blanc à l'encontre de Giambattista Tiepolo. Dans son *École vénitienne* en 1868, Blanc présentait le peintre comme « un génie malsain et bizarre, un improvisateur lâche et incorrect, un décorateur sans frein, sans mesure et sans convenance »¹⁰⁷⁰. Henry de Chennevières sort Tiepolo de son image de peintre de la décadence vénitienne. Il le présente comme un peintre de la joie de vivre et de la fête. Une grande partie de son étude consiste également à faire l'histoire du regain d'intérêt dont bénéficient les Tiepolo depuis l'époque romantique. Il défend aussi le rôle du Vénitien comme initiateur de l'Impressionnisme.

¹⁰⁷⁰. Blanc, 1868, « Tiepolo », p. 11.

John Coindet (Jean Jacques François, dit) (1800-1857)

Ouvrage :

Coindet (John), *Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts*, Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes.

Nous ne disposons d'aucune donnée biographique sur **John Coindet**. Les informations que nous donnons sont tirées de son *Histoire de la peinture en Italie*. Coindet est de nationalité suisse. Son ouvrage est la publication d'un cours sur le sujet, qu'il donne à Genève.

John Coindet voyage en Italie en 1845. Il adopte une classification de la peinture par écoles. Son point de vue est très largement orienté par la recherche d'un idéal chrétien : « Notre sujet, c'est l'art chrétien. Son but, c'est la beauté idéale dans l'expression : c'est-à-dire dans la transfiguration de l'âme. »¹⁰⁷¹ Coindet considère la peinture de Raphaël comme un modèle de perfection. Dès sa préface, il résume la position de l'école vénitienne du XVI^e siècle en Italie. Pour lui, Venise est une ville « hérétique » : « Venise, ville de plaisir et de commerce, introduisit le schisme dans le style italien, jusqu'alors éminemment noble, savant, religieux. 'L'art pour l'art' est un axiome vénitien »¹⁰⁷². Le regard que Coindet porte sur la peinture vénitienne est marqué du sceau du jugement moral. Il est l'un des premiers à comparer explicitement la peinture de Venise au Romantisme, confrontation qui sera allègrement reprise et développée par la suite.

Source :

Coindet (John), *Histoire de la peinture en Italie, Guide de l'amateur des beaux-arts*. Genève, J. Cherbuliez, 1849, 2 tomes, « Préface », t. 1, p. V-XII.

¹⁰⁷¹. Coindet, 1849, t. 1, « Préface », p. IX.

¹⁰⁷². *Ibid.*, t. 1, « Préface », p. XI.

Théophile Gautier (1811-1872)

Articles et contributions :

Gautier (Théophile), « Variations sur le carnaval de Venise », *Revue des deux-Mondes*, 15 avril 1849, nouvelle période, t. 2, p. 339-342.

Gautier (Théophile), *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, Paris, Séguier, 1994. Réédition du texte paru à Paris, G. Charpentier, 1882, puis réédité sans changement à Paris, E. Fasquelle, 1898. (Première édition de ce texte de Gautier, in Hugo (Victor) (dir.), *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*. 2 tomes. *Première partie: La Science. L'art. Deuxième partie: La vie*, Paris, 1867).

Ouvrages :

Gautier (Théophile), « Venise », in *Le Landscape français, Italie*, Paris, L. Janet, 1833, p. 12-28.

Gautier (Théophile), « Le musée ancien », p. 3-30, in *Tableaux à la plume*, Paris, Charpentier, s.d. (Première édition dans *La Presse*, 10 février 1849).

Gautier (Théophile), Villot (Frédéric), *Les noces de Cana, de Paul Véronèse, gravure au burin par M. Z. Prevost. Précédée de la biographie de M. Paul Véronèse*, Paris, Goupil, [1852].

Gautier (Théophile), *Italia*, 2^{ème} ed., Paris, Hachette, 1855. (Première édition : 1852. Dans la deuxième édition de 1855 vient s'ajouter un chapitre consacré à Ferrare, absent dans la première édition).

En 1829, **Théophile Gautier** commence une formation de peintre dans l'atelier de Rioult. Rapidement, il se tourne vers la littérature et la critique d'art. Son premier article dans ce domaine paraît dans le *Mercure du XIXe siècle* en 1831. Gautier fréquente le Petit Cénacle dans l'atelier du sculpteur Jehan Duseigneur. Tout au long de sa vie, il collabore à de nombreuses revues. Il publie dans *La Presse* entre 1836 et 1855. Il est également le rédacteur en chef de *L'Artiste*, de 1856 à 1859.

Théophile Gautier effectue de nombreux voyages, qui lui fournissent les expériences esthétiques nécessaires à ses études sur l'art. En 1840 il se rend en Espagne, en 1846 en Belgique et en Hollande et de nouveau en Espagne, en 1850 en Italie, en 1858 puis en 1861 en Russie, en 1862 à l'Exposition Universelle de Londres. Chacun de ces périple donne lieu à des articles publiés dans la presse. Le premier voyage en Espagne, le voyage en Italie ainsi que le voyage en Russie, suscitent également la publication de livres constitués par la compilation des articles tout d'abord publiés dans des revues : *Tra los montes* en 1843, *Italia* en 1852, *Voyage en Russie* en 1866.

L'activité d'écrivain et de critique d'art contemporain de Théophile Gautier, est complétée par des études consacrées aux maîtres du passé. En février 1849 et durant l'été 1850, *La Presse* publie des feuilletons consacrés à la peinture au musée du Louvre. Ces articles sont par la suite publiés séparément dans *Tableaux à la plume*. En 1867, Gautier participe à un guide de Paris édité à l'occasion de l'Exposition Universelle, par un article sur la grande galerie du Louvre. Cet article est réédité à part en 1882, sous le titre *Guide de l'amateur au musée du Louvre*.

Dans sa démarche d'historien de l'art, Théophile Gautier appuie sa réflexion sur une documentation nécessaire à l'examen des œuvres du passé. Il cite comme sources Vasari, Lanzi, Seroux d'Agincourt. Il utilise la notion d'école et ne perd pas de vue une évolution historique de l'art, dans laquelle il replace les œuvres étudiées. Mais l'originalité de son étude réside dans le fait qu'il met avant tout ses talents d'écrivain au service de la description des œuvres d'art. L'expérience acquise en visitant les musées ou lors de ses voyages, fournit le matériau de base de son analyse. Sensible au pittoresque et aux effets plastiques de l'art, Gautier retranscrit ses sensations par une prose travaillée, qui se distingue par ses qualités littéraires et ne se soucie que secondairement de grandes théories esthétiques et historiques.

Ses travaux sur l'art ancien ont également pour particularité d'être inscrits dans les préoccupations modernes du XIXe siècle. En effet, loin de se restreindre à l'étude de l'art renaissant, Théophile Gautier porte un intérêt certain à des époques artistiques jusque-là relativement marginales. Il s'intéresse aux Primitifs, aux peintres du XVIIIe siècle et aux peintres espagnols.

L'écrivain entreprend un périple en Italie en 1850. Il séjourne à Venise du 10 août au 5 septembre. Le récit de son voyage commence à être publié sous forme d'articles dans *La Presse* à partir de septembre 1850. *Italia* est le titre du volume édité en 1852 à partir du récit de voyage, dans lequel les articles sont complétés par des chapitres écrits lors du retour de Gautier à Paris. *Italia* est principalement consacré à Venise. Le texte est en grande partie dédié à des considérations artistiques, sur la basilique Saint-Marc, sur les palais, les églises, les *scuole* et la galerie de l'Académie.

Sur la peinture de la Renaissance, Gautier demeure dans une vision conforme à l'idée d'un sensualisme qu'aucune pensée ou aucun message philosophique ou religieux ne vient compenser. Ce point de vue hédoniste convient à cet écrivain sensible à une expérience avant tout esthétique. Il se plaît à décrire la richesse des costumes et des couleurs des œuvres de Titien et Véronèse. Mais surtout, à Venise, Théophile Gautier fait la découverte des Primitifs, très peu présents au Louvre. Il y trouve une naïveté et un coloris, qui selon lui marque leur identité vénitienne et les éloigne des raideurs des Primitifs flamands. Cette « découverte » des Primitifs vénitiens par Théophile Gautier, inaugure un goût nouveau, que poursuivra notamment Charles Blanc.

Sources :

Girard (Marie-Hélène), « Théophile Gautier et Venise », p. 127-144, in Del Vento (Christian), Tabet (Xavier) (ed.), Centre de Recherche "Identités, représentations, échanges (France-Italie)" Université de Caen Basse Normandie, *Le mythe de Venise au XIXe siècle. Débats historiographiques et représentations littéraires*, Actes du colloque de Caen, 19-20 novembre 2004, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006.

Guégan (Stéphane), « Rouge Venise », p. 147-166, in Barbillon (Claire), Toscano (Gennaro) (dir.), *Venise et France. Du romantisme au symbolisme*, actes des journées d'étude Paris-Venise, École du Louvre et Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, École du Louvre, 10 et 11 mai 2004, Paris, École du Louvre, 2006.

Peltre (Christine), « Théophile Gautier », notice du *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site internet de l'INHA.

Henry Havard (1838-1921)

Ouvrage :

Havard (Henry), *Amsterdam et Venise*, Paris, Plon, 1876, 2 tomes : I. *Les deux villes*, II. *Les deux peuples*.

Républicain convaincu dès le second Empire, **Henry Havard** participe à la Commune en tant que commandant dans la garde nationale. Condamné à mort, il s'exile en Belgique puis en Hollande. Durant ces années 1870, il entame une activité de critique d'art et de journaliste, correspondant pour des journaux comme *Le Siècle* ou *Le Temps*. Amnistié en 1879, il rentre en France et collabore à de nombreuses revues parmi lesquelles la *Gazette des Beaux-Arts* et la *Revue de l'art ancien et moderne*. Il entame par la suite une carrière officielle. En 1885, Havard est nommé membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts. Il est inspecteur des Beaux-Arts de 1887 à 1917. En 1889, il est également inspecteur général de l'Exposition Universelle. Havard est fait Chevalier de la Légion d'honneur en 1881, puis Officier de la Légion d'honneur et de l'Instruction publique en 1889.

L'activité d'Henry Havard est en lien étroit avec son engagement politique républicain. En 1879, il prend part au débat sur la réforme de l'enseignement du dessin, par la publication d'une *Lettre sur l'enseignement des Beaux-Arts*. En tant qu'inspecteur des Beaux-Arts, il œuvre en faveur d'une diffusion élargie du savoir sur l'art. Le choix même de ses sujets d'étude semble être rattaché à ces convictions politiques et sociales. Il travaille sur la céramique, art considéré comme mineur, ainsi que sur la peinture hollandaise, caractérisée en grande partie par la scène de genre. Il publie entre autres une *Histoire de la faïence de Delft* en 1878 (Paris/Amsterdam, E. Plon & Cie/ L. van Bakkenes & Cie, 1878), et une *Histoire de la peinture hollandaise* en 1881 (Paris, A. Quantin).

La méthode historique selon laquelle Henry Havard travaille s'inscrit dans la lignée d'une histoire de l'art déterministe telle qu'elle a été élaborée par Taine, et soutient l'idée d'une identité entre peuple, nation et art. Par son étude rigoureuse des sources et archives, Havard souhaite faire une histoire de l'art basée sur des faits, et non pas sur des valeurs esthétiques.

Nous n'avons pas connaissance d'un voyage de Havard à Venise ni en Italie. *Amsterdam et Venise. Les deux villes. Les deux peuples*, paraît en 1876. L'auteur procède à une comparaison systématique entre les paysages des deux villes que, leurs mœurs et leurs traditions picturales. La ressemblance établie entre le caractère des Amstellodamois et celui des Vénitiens, justifie ce que leurs peintures respectives ont en commun. Pour Henry Havard, ces deux arts sont principalement caractérisés par la couleur ainsi que par un certain réalisme. Sa méthode, dans laquelle se reconnaît le déterminisme du peuple, est clairement affiliée à une histoire de l'art scientifique. Certaines idées de Taine se retrouvent, notamment celle d'une ressemblance entre peinture vénitienne et peinture hollandaise du point de vue du coloris. La théorie du rôle que joue un climat humide sur la formation de peintres coloristes est également exposée. Mais afin de se démarquer de ses prédécesseurs, Taine et Blanc notamment, Havard n'hésite pas à infirmer certaines de leurs théories, pour mieux les reprendre à son compte dans un autre passage de son texte. L'ouvrage repose sur une correspondance entre peuple et art. Mais lorsqu'il s'agit des Vénitiens, le rôle de leur origine

supposée orientale telle qu'il est avancé par Charles Blanc dans l'introduction de son *École vénitienne*¹⁰⁷³, ou encore le rôle de leurs mœurs prétendues légères telles que l'affirme Hippolyte Taine dans son *Voyage en Italie*¹⁰⁷⁴, sont rejetés par Henry Havard. Celui-ci préfère accorder la primauté au déterminisme du climat. Or là encore, il explique bien que le ciel d'une Amsterdam propre inspirer des coloristes, et bien éloigné du ciel sombre et embrumé tel que l'invoque Taine. Par ailleurs, ces attaques à l'encontre de ses congénères n'empêchent pas Henry Havard d'argumenter, dans d'autres pages, sur la façon dont la nature et les coutumes du peuple vénitien influent finalement sur la peinture. *Amsterdam et Venise* est un ouvrage parcouru de contradictions, visiblement guidées par le désir de leur auteur de se démarquer des autres historiens de l'art. Il s'inscrit tout de même dans la tradition scientifique. Ce livre présente l'intérêt de tenter une théorisation du rapport entre la peinture vénitienne et la peinture hollandaise, souvent mentionné jusque-là, mais pas toujours justifié ni approfondi.

Source :

Froissart Pezone (Rossella), « Henry Havard », notice du *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site internet de l'INHA.

¹⁰⁷³. Blanc, 1868.

¹⁰⁷⁴. Taine, 1866 (1990).

Georges Lafenestre (1837-1919)

Ouvrages :

Lafenestre (Georges), *Maîtres anciens. Études d'histoire et d'art*, Paris, 1882.

Lafenestre (Georges), *La peinture italienne. I. Depuis les origines jusqu'à la fin du XVe siècle*, Paris, A. Quantin, 1885. (Le second tome n'a jamais été publié).

Lafenestre (Georges), *La vie et l'œuvre de Titien*, Paris, Quantin, s. d. [1885].

Georges Lafenestre entreprend des études de droit qu'il abandonne rapidement. En 1859, il quitte Paris et se rend à Barbizon, où il fait la connaissance de plusieurs peintres. Lafenestre travaille comme critique d'art et publie des poésies. Sa carrière prend un tour plus officiel dans les années 1870. En 1870, il est nommé secrétaire du directeur de l'administration des Beaux-Arts Charles Blanc, en 1879 il est nommé inspecteur des Beaux-Arts, en 1886 il devient conservateur adjoint au musée du Louvre, puis conservateur en 1888. Il le reste au Louvre jusqu'en 1907. En 1908, il est nommé conservateur au musée Condé de Chantilly. George Lafenestre est également professeur d'histoire de la peinture au musée du Louvre, ainsi que professeur d'histoire de l'art et d'esthétique au Collège de France à partir de 1889. En 1892, il est élu membre de l'Académie des Beaux-Arts. En 1904, il participe à l'exposition sur les Primitifs français. Membre de l'Institut, il lègue à la bibliothèque de cette institution une importante collection de photographies d'art italien.

George Lafenestre, publie des études très instruites sur la peinture vénitienne, mais en livre une analyse qui ne se distingue pas réellement des publications contemporaines.

Sources :

Haskell (Francis), *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, trad. de l'anglais [*The ephemeral museum. Old masters paintings and the rise of the art exhibition*] par Dauzat (Pierre-Emmanuel), Paris, Gallimard, 2002 (Première édition en anglais: Yale University, 2000).

Bénédict (Léonce), « Georges Lafenestre (1857-1919) », p. 1-34, in Lafenestre (George), *Le Louvre, le musée et les chefs d'œuvre de la peinture*, Paris, Nomis, 1920.

Paul Leroi (pseudonyme de Léon Gauchez) (1825-1907)

Articles :

Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « Italia fara da se », *L'Art*, t. 7, 1876, p. 282-286. [article tiré d'une série d'articles consacrés à l'Italie]

Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « Italia fara da se », *L'Art*, t. 7, 1876, p. 292-298.

Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « Italia fara da se », *L'Art*, t. 7, 1876, p. 320-327.

Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « Francesco Guardi », *L'Art*, t. 12, 1878, p. 103-108.

Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « Bibliothèque internationale de l'Art, sous la direction de M. Eugène Müntz. *Venise, ses Arts décoratifs, ses Musées, ses Collections*, par Émile Molinier, attaché au musée du Louvre », *L'Art*, t. 48, 1890, p. 33-38.

Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « *Vittore Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise*, par Pompeo Molmenti et Gustave Ludwig », (Premier article), *L'Art*, t. 62, 1903, p. 650-651.

Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « *Vittore Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise*, par Pompeo Molmenti et Gustave Ludwig » (Deuxième article), *L'Art*, t. 63, 1904, p. 94.

Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « *Vittore Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise*, par Pompeo Molmenti et Gustave Ludwig » (Troisième article), *L'Art*, t. 63, 1904, p. 137.

Leroi (Paul) (pseud.) [Gauchez], « *Vittore Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise*, par Pompeo Molmenti et Gustave Ludwig » (Quatrième article), *L'Art*, t. 63, 1904, p. 608.

Marchand et collectionneur Belge, **Paul Leroi** est le fondateur et directeur de la revue *L'Art*.

Si ses études consacrées à la peinture vénitienne sont parues sous formes d'articles, sans jamais donner lieu à la publication d'un ouvrage indépendant, le rôle de Paul Leroi dans l'histoire de la peinture vénitienne au XIXe siècle n'est pas négligeable. Ce critique est principalement reconnu comme le premier à avoir réhabilité Giambattista Tiepolo dans un article de *L'Art* en 1876¹⁰⁷⁵, par une virulente attaque à l'encontre de Charles Blanc, qui dans son *École vénitienne*, présente le peintre comme un « un génie malsain et bizarre, un improvisateur lâche et incorrect, un décorateur sans frein, sans mesure et sans convenance »¹⁰⁷⁶. L'intérêt que Paul Leroi porte à Tiepolo, ouvre une période de publications relativement nombreuses sur le peintre. Dès 1879, Pompeo Molmenti publie dans *L'Art* « Les

¹⁰⁷⁵. Leroi, 1876 a.

¹⁰⁷⁶. Blanc, 1868, « Tiepolo », p. 11.

fresques de Tiepolo dans la villa Valmarana, à Vicence »¹⁰⁷⁷, puis viennent les articles de Jules Buisson sur Tiepolo dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1895¹⁰⁷⁸, la monographie d'Henry de Chennevières sur les Tiepolo père et fils en 1898¹⁰⁷⁹, et la publication des peintures de Tiepolo à la villa Girola par Heinrich Modern en 1902 dans la *Gazette des Beaux-Arts*¹⁰⁸⁰.

¹⁰⁷⁷. Molmenti, 1879.

¹⁰⁷⁸. Buisson, 1895 a et 1895 b.

¹⁰⁷⁹. Chennevières, 1898.

¹⁰⁸⁰. Modern, 1902 a et 1902 b.

Adrien Mithouard (1864-1919)

Articles :

Mithouard (Adrien), « Le classique occidental », *L'Occident*, t. 2, mars 1902, p. 179-187.

Mithouard (Adrien), « La Princesse Babiolo (Les Marches de l'Occident : Venise) », *L'Occident*, t. 12, Juillet-Décembre 1907, p. 145-153.

Mithouard (Adrien), « Journée de Sirocco (Les Marches de l'Occident : Venise) », *L'Occident*, t. 12, Juillet-Décembre 1907, p. 245-262.

Mithouard (Adrien), « Les femmes de Tintoret », *L'Occident*, t. 13, Janvier-Juin 1908, p. 23-25.

Mithouard (Adrien), « La Métamorphose. (Les Marches de l'Occident : Venise) », *L'Occident*, t. 13, Janvier-Juin 1908, p. 83-90.

Mithouard (Adrien), « L'importance de Venise. (Les Marches de l'Occident : Venise) », *L'Occident*, t. 13, Janvier-Juin 1908, p. 187-201.

Mithouard (Adrien), « Tintoret. (Les Marches de l'Occident : Venise) », *L'Occident*, t. 13, Janvier-Juin 1908, p. 235-250.

Ouvrage :

Mithouard (Adrien), *Les marches de l'Occident. Venise. Grenade*, Paris, Stock, 1910.

Écrivain et homme politique, **Adrien Mithouard** fait des études de lettres et de droit. Il fonde la revue *L'Occident* avec Albert Chapon. Il est conseiller municipal du VII^e arrondissement de Paris de 1898 à 1919, puis président du conseil municipal de Paris de 1914 jusqu'à sa mort en 1919. Il est fait chevalier de la légion d'honneur en 1919.

L'Occident est une revue littéraire et politique, qui vise à définir l'unité de cette partie du monde qu'est *L'Occident*. Il s'agit d'une revue ancrée à droite. Mithouard est un fervent catholique, et sa définition d'une culture européenne passe par le celtisme, et non pas par le « méditerranéisme » cultivé par un Charles Maurras. Dans ses écrits, Adrien Mithouard recherche l'unité occidentale à travers une beauté dont l'harmonie s'exprime dans la durée.

Les marches de l'Occident., ouvrage publié en 1910 après être paru sous forme d'articles dans *L'Occident*, explore les frontières emblématiques de cet espace, Venise et Grenade, où ce qui fait l'essence de l'Occident pour Mithouard (la religion chrétienne notamment), rencontre des éléments venus d'Orient. L'écrivain s'applique donc à rechercher dans la ville lagunaire ce qui l'enracine dans l'Occident, malgré la proximité de tant d'éléments étrangers. Dans cette recherche, Mithouard se base essentiellement sur les impressions visuelles qu'il ressent à Venise, autant face aux édifices que face à la peinture. Cette dernière devient une manifestation révélatrice de la nature chrétienne, donc occidentale de la cité. Tintoret tout spécialement, exacerbe les qualités de l'Occident. Tout en reprenant des thèmes typiquement rattachés à Venise et à sa peinture, comme la présence de l'Orient, la sensualité et la joie représentés par l'art, Mithouard parvient à sortir Venise de la léthargie cultivée depuis les Romantiques, pour en faire un modèle positif de l'Occident, chrétien et vivant, tel que le conçoit et le recherche cet auteur.

Sources :

Basch (Sophie), « La Venise orientale-occidentale d'Adrien Mithouard », p. 227-236, in Del Vento (Christian), Tabet (Xavier) (ed.), Centre de Recherche "Identités, représentations, échanges (France-Italie)" Université de Caen Basse Normandie, *Le mythe de Venise au XIXe siècle. Débats historiographiques et représentations littéraires*, Actes du colloque de Caen, 19-20 novembre 2004, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006.

Rousselot (Jean), *Dictionnaire de la poésie française contemporaine*, Paris, Larousse, 1968.

Pompeo Molmenti (1852-1928)

Articles :

Molmenti (Pompeo), « Les fresques de Tiepolo dans la villa Valmarana, à Vicence », *L'Art*, t. 17, 1879, p. 97-109.

Molmenti (Pompeo Gerardo), « Les tableaux de Carpaccio dans la chapelle de Saint-Georges des Esclavons, à Venise », *L'Art*, t. 23, 1880, p. 3-9.

Molmenti (Pompeo Gherardo), « Nouveaux documents sur les peintres Bellini », *L'Art*, t. 46, 1889, p. 57-62.

Molmenti (Pompeo Gherardo), « Venise qui s'en va », *L'Art*, t. 47, 1889, p. 189-192.

Ouvrages :

Molmenti (Pompeo Gherardo), *La vie privée à Venise, depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République*, Venise, Ongania, 1882.

Molmenti (Pompeo Gherardo), *Carpaccio, son temps et son œuvre*, Venise, Ongania, 1893.

Molmenti (Pompeo Gherardo), *Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise*, Florence, R. Bemporad, 1903.

Molmenti (Pompeo), *La peinture vénitienne*, Florence, Alinari, 1904. (Première édition en italien : 1903).

Ludwig (Gustave), Molmenti (Pompeo), Vittore *Carpaccio. La vie et l'œuvre du peintre*, trad. de l'italien par De Perera (H. L.), Paris, Hachette, 1910.

Molmenti (Pompeo), *Le Palais ducal de Venise*, Rome, Garzanti Provenzani (coll. « Monumenti d'Italia »), 1911.

Molmenti (Pompeo), *Tiepolo. La vie et l'œuvre du peintre*, trad. de l'italien [*G. B Tiepolo. La sua vita e le sue opere*], édition complétée, Paris, Hachette, 1911 (Première édition en italien : Milan, 1909).

Pompeo Molmenti naît à Venise en 1852. Il fait des études de droit à Pise, puis à Florence. Il est nommé professeur de lettres au lycée Foscarini de Venise, qu'il quitte rapidement pour enseigner à l'Académie des Beaux-Arts. Historien de Venise, il remporte en 1877 un concours historique organisé par l'Institut vénitien de science et d'art, pour sa publication sur *La storia di Venezia nella vita privata, dalle origini alla caduta della repubblica*. L'ouvrage connaît un grand succès en Italie et dans les autres pays d'Europe. Molmenti écrit de nombreux ouvrages sur l'histoire et l'art de Venise. Beaucoup d'entre eux sont traduits en français, et sont signalés dans la bibliographie ci-dessus.

Molmenti fait également carrière dans la politique. Il devient conseiller municipal à Venise en 1889. Il est ensuite élu député au parlement de Brescia de 1890 à 1892, puis de 1895 à 1909. En 1909, il est nommé sénateur. Ses idées politiques sont importantes à prendre en compte, car elles sont déterminantes dans l'orientation que prend son travail d'historien. Molmenti appartient à une droite traditionnaliste, très attachée à Venise et engagée dans sa préservation. Mais il est également imprégné d'un fort sentiment nationaliste dans l'Italie unifiée, qui construit son identité suite à la période troublée du Risorgimento.

Les nombreuses publications de Pompeo Molmenti sur Venise et sa peinture, témoignent tout d'abord d'un désir de réhabiliter la grandeur de l'ancienne ville des doges. L'historien participe ainsi à réintégrer dans la mémoire vénitienne les figures de Carpaccio et de Tiepolo, marginalisées par le goût classique dans la première moitié du XIXe siècle. Ses travaux sur Carpaccio ont tout spécialement nourri la recherche de Léon Rosenthal pour la monographie qu'il consacre à ce peintre en 1907. Une vue d'ensemble sur les travaux de Molmenti, permet de percevoir un souci constant de légitimer l'importance de l'école vénitienne au sein de l'histoire de l'art et comme partie intégrante de la peinture italienne. Ainsi, le discours de cet historien mêle les thématiques les plus traditionnelles servant à définir la peinture vénitienne (l'Orient, les relations avec les Primitifs flamands), qu'il réinterprète volontiers lorsqu'il s'agit de prouver la nature profondément italienne, voire classique, de cette école de peinture. Dans *La peinture vénitienne*, paru en français en 1904, l'auteur prolonge l'école de Venise jusqu'à la fin du XIXe siècle, comme preuve de la vivacité de l'identité vénitienne malgré la chute de la République en 1797 et l'occupation autrichienne jusqu'en 1866.

Source :

Tabet (Xavier), « La 'troisième Venise' : un mythe italien de l'entre-deux-guerres », *Laboratoire italien. Politique et société* 6, 2006, p. 137-172.

Philippe Monnier (1864-1911)

Ouvrage :

Monnier (Philippe), *Venise au XVIIIe siècle*. Paris, Perrin, 1908.

Adrien Moureau

Articles :

Moureau (Adrien), « La société vénitienne au XVIIIe siècle » (Premier article), *L'Art*, t. 55, 1893, p. 221-224.

Moureau (Adrien), « La société vénitienne au XVIIIe siècle » (Second article), *L'Art*, t. 55, 1893, p. 229-236.

Ouvrage :

Moureau (Adrien), *Canaletto*. Paris, Librairie de l'art (coll. « Les artistes célèbres »), 1894.

Octave Uzanne

Ouvrages :

Uzanne (Octave), *Pietro Longhi*, Paris, Nilson, 1904.

Uzanne (Octave), *Les deux Canaletto*. Paris, H. Laurens, 1907.

Philippe Monnier descend d'une famille française installée à Genève durant la Révolution. Licencié de droit à l'université de Genève en 1888, Monnier vit un an à Paris entre 1888 et 1890. Il s'établit à Florence entre 1891 et 1897, avant de s'installer avec sa famille à Cartigny (commune proche de Genève), à la fin de l'année 1897.

Philippe Monnier vit de cours privés, de conférences, de publications dans des revues telles que la *Bibliothèque universelle*, la *Semaine littéraire*, le *Journal de Genève* et la *Gazette de Lausanne*. Par ailleurs, il écrit de la poésie, des nouvelles et des chroniques sur la vie genevoise. Monnier publie un premier livre d'érudition en 1901, intitulé *Le Quattrocento*, avant sa *Venise au XVIIIe siècle* qui paraît en 1907. En 1909, il est nommé docteur honoris causa de l'université de Genève.

Venise au XVIIIe siècle, s'inscrit dans une tendance éditoriale qui, entre les années 1880 et les années 1910, s'oriente vers le sujet spécifique de la chute de la république de Venise. Les dernières années de la Sérénissime deviennent un sujet d'étude à part entière, qui n'est plus systématiquement intégré dans une histoire plus large de la ville. Dans ces mêmes décennies, l'intérêt pour la peinture vénitienne se focalise en partie sur les peintres du XVIIIe siècle. Ce phénomène est vraisemblablement à mettre en lien avec l'image de Venise diffusée par Maurice Barrès en 1889 dans *Un homme libre*, puis en 1903 dans *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*. Barrès, dans l'héritage romantique, exalte une Venise qui tire sa beauté de son caractère fantomatique. Dans *Un homme libre*, Giambattista Tiepolo apparaît comme la

conscience même de la Venise crépusculaire du XVIIIe siècle, qu'il sublime dans sa peinture éclatante. Philippe Monnier livre un discours aux accents plus littéraires qu'historique (bien que sa documentation soit riche), qui donne à voir une société du XVIIIe siècle vivant dans la fête et la frivolité, sans se soucier des indices de sa fin prochaine. Concernant la peinture, l'ouvrage a le mérite de faire une synthèse sur les peintres vénitiens du XVIIIe siècle. Ceux-ci ne sont plus présentés uniquement comme les continuateurs d'une école ancienne. Monnier s'attache à expliquer leurs innovations picturales. Mais il ne perd jamais de vue l'idée que ces peintres expriment les fastes de la société mourante qu'ils ont sous les yeux.

Nous plaçons également dans cette vague d'intérêt pour la Venise décadente, les ouvrages d'**Adrien Moureau** et d'**Octave Uzanne**. Dans son livre sur Canaletto, Moureau présente l'artiste comme ayant su exprimer la mélancolie qui s'empare d'une Venise dont la chute est imminente. Octave Uzanne, étudie également Pietro Longhi et les Canaletto en tant que témoins de la décadence de la cité.

Source :

Barraillé (Pascal), *Le mythe de Venise dans l'historiographie française au dix-neuvième siècle. De l'histoire de la république de Venise de Pierre Daru (1819) à Venise une république patricienne de Charles Diehl (1915)*, Thèse de doctorat en histoire dirigée par le professeur Doumerc (Bernard), Université de Toulouse II Le Mirail, UFR d'histoire, p. 27, p. 213-214.

Jakubec (Doris), « Philippe Monnier », notice du *Dictionnaire historique de la Suisse* en ligne.

Eugène Müntz (1845-1902)

Articles :

Müntz (Eugène), « Jacopo Bellini et la Renaissance dans l'Italie septentrionale, d'après le recueil récemment acquis par le Louvre » (Premier article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1884 (2), p. 346-355.

Müntz (Eugène), « Jacopo Bellini et la Renaissance dans l'Italie septentrionale, d'après le recueil récemment acquis par le Louvre » (Second article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1884 (2), p. 434-446.

Ouvrage :

Müntz (Eugène), *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, Hachette, 1889-1895, 3 tomes : I. *Italie. Les Primitifs*. II. *Italie. L'âge d'or*. III. *Italie. Fin de la Renaissance. Michel-Ange. Le Corrège. Les Vénitiens*.

Alsacien d'origine, **Eugène Müntz** gagne à Paris en 1857 pour étudier le droit. Mais dès 1869, il écrit des articles dans la *Gazette des Beaux-Arts*. En 1873, il obtient du ministre de l'Instruction publique une bourse de voyage en Italie. C'est ainsi que de 1873 à 1876, Müntz est pensionnaire de l'École Française de Rome, qui vient tout juste d'être créée. Ce séjour romain affermit sa vocation d'historien de l'art de la Renaissance.

De retour de Rome, Eugène Müntz entre à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. En 1878, il en devient le conservateur. De 1885 à 1893, il est chargé du cours d'esthétique et d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, comme suppléant d'Hippolyte Taine. Au cours de sa carrière, Müntz enseigne également à la Faculté de Théologie protestante, à l'École des Sciences Sociales et à l'Université de Genève. En 1903, il est nommé membre de l'Institut.

Eugène Müntz base ses travaux sur une documentation abondante et systématique. Ses publications sont essentiellement consacrées à la Renaissance en Italie et en France. Son regard sur la Renaissance est traditionnel : Raphaël demeure un modèle indétronable. Dans son *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, qui paraît entre 1889 et 1895, la peinture vénitienne est étudiée selon une conception très académique de l'histoire de l'art, à savoir dans son opposition par rapport aux modèles florentin et romain. Müntz se montre également tributaire des idées de Taine sur l'inscription de l'art dans une société plus large, et le cite à plusieurs reprises. Son discours sur l'école de Venise ne présente donc aucune innovation remarquable. Eugène Müntz participe à prolonger une vision ancienne de la peinture vénitienne, à l'extrême fin du XIXe siècle.

Sources :

Enlart (M. C.), « Eugène Müntz. Notice biographique », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. 23, 1903, p. 231-236.

Triquet (Sophie) (dir.), Bordes (Philippe), Linford (Sarah), *Bibliographie. De Jacob Burckhardt à Meyer Schapiro*, Paris, 2009, p. 9-11. (disponible sur le site internet de l'INHA)

Alexis-François Rio (1797-1874)

Ouvrage :

Rio (Alexis-François), *De l'art Chrétien. Édition entièrement refondue et considérablement augmentée*. Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 tomes. (Première édition : 1861-1867. Texte inchangé dans l'édition de 1874).

Alexis-François Rio est issu d'une famille bretonne et royaliste. Il participe à la résistance armée antinapoléonienne durant les Cent-Jours, et reçoit pour cette action la croix de la Légion d'honneur en 1815. De 1819 à 1821, il enseigne aux collèges de Tours et de Douai. En 1821, il est agrégé de l'université, et devient en 1822 professeur d'histoire au collège royal Louis-le-Grand à Paris. Rio connaît aussi une carrière diplomatique. En 1828, il devient secrétaire d'ambassade au ministère des Affaires étrangères sous la direction du comte de La Ferronnays. Il voyage à travers l'Europe pour des missions diplomatiques : en 1853, il est envoyé en Prusse, puis à Munich et à Vienne.

Parallèlement, Rio poursuit des recherches historiques, qui le mènent à publier *De la poésie chrétienne* en 1836, puis *De l'art chrétien* entre 1864 et 1867. Il s'agit là de l'œuvre de sa vie. Les voyages d'Alexis-François Rio nourrissent très largement ses travaux. En 1853, avec son ami Charles de Montalembert, Rio conçoit l'idée d'une chaire d'art chrétien au musée du Louvre. Il obtient le soutien de Napoléon III. Mais lorsqu'au mois de mai de cette même année, Rio fait connaître la tendance de son cours sur l'art religieux, il rencontre l'opposition du ministre Achille Fould et échoue. Rio propose cependant pour le Louvre, dans un but didactique, un projet d'enrichissement des collections par des copies d'œuvres conservées en dehors de la France. Il part donc en mission à plusieurs reprises dans le but de relever les œuvres les plus dignes d'être copiées dans les musées étrangers. En réalité, ces missions seront l'occasion pour le savant de poursuivre ses recherches pour la rédaction de *L'art chrétien*. En 1853, Alexis-François Rio part ainsi en Italie. En 1864, il se rend à Madrid. En 1865 et 1866, il retourne en Italie et en Allemagne.

Le voyage à Munich en 1830, mission diplomatique, est en fait suggéré à Rio par Montalembert. C'est dans cette ville que Rio découvre Carl Friedrich von Rumohr, historien de l'art converti au catholicisme. Ce dernier fait connaître au Français la peinture médiévale siennoise et ombrienne. Pour Rumohr, ces deux écoles ont un caractère éminemment religieux, qui leur confère un intérêt tout particulier. À Munich, Rio fait aussi la connaissance des idées du philosophe Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, qui constituent la base de la réflexion de Carl Friedrich von Rumohr. Pour Schelling, la « poésie » est le principe spontané à l'œuvre dans tout art, ainsi que l'origine essentielle de la philosophie et de toute science humaine. Rio nourrit l'idée d'écrire une histoire de cette poésie et de ses manifestations, d'un point de vue chrétien. Il retourne en Italie en juillet 1831, avec pour objectif d'y étudier l'art médiéval. Son intérêt pour les Primitifs s'inspire aussi des idées des peintres nazaréens, alors présents à Rome. Dans ces voyages se trouve la genèse de l'œuvre que Rio projette dans un premier temps d'intituler *De la poésie chrétienne dans son principe dans sa matière et dans ses formes*. Il prévoit la sortie de son ouvrage en 1835. Mais entre-temps, il s'implique dans la fondation du journal *L'Université catholique*, qui a pour but de combattre le monopole de l'État sur l'éducation secondaire et supérieure, ce qui ralentit son travail. Un volume de *La poésie chrétienne* est publié en juin 1836, consacré à la peinture des Primitifs florentins, siennois, ombriens et vénitiens. Ce volume connaît très peu de succès cependant (seul douze volumes auraient été vendus en cinq mois). Les 8 volumes initialement pressentis pour cette œuvre, perdent vite leur unité. En 1855 paraît une suite au volume de 1836. Cet ouvrage est consacré à Léonard de Vinci, à la Lombardie et à Ferrare. Le titre est devenu *De l'art*

chrétien. Tome Deuxième. Par la suite, Rio retravaille l'ensemble de son étude, et publie un nouveau texte revu et augmenté sous le titre de *De l'art chrétien* en quatre volumes, qui paraissent entre 1864 et 1867.

Cette œuvre majeure de Rio se situe explicitement dans l'héritage de la pensée de Rumohr. L'auteur y étudie l'art à l'aune de l'expression religieuse qu'il transmet, et replace les œuvres dans un contexte de dévotion populaire. Rio fonde son travail sur une étude des archives, et en cela fait œuvre d'historien, dans le sens moderne du terme. Mais en réalité, il choisit les sources qu'il consulte, privilégiant la reconstitution d'un contexte de dévotion populaire et d'un mécénat religieux, au détriment du mécénat princier. Son travail documentaire ne comporte pas de dimension critique. Il préfère mentionner une œuvre pour son rôle dans la piété populaire d'une ville, plutôt que pour son sujet ou ses qualités plastiques.

La vision que Rio donne de l'histoire de l'art en déplace l'apogée. Celle-ci est reconnue dans la peinture religieuse de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance. La décadence apportée par le paganisme classique, est dénoncée dès le XVI^e siècle. Dans ce cadre, Rio adopte une conception originale de la peinture vénitienne. S'appuyant sur les témoignages de la piété populaire au XV^e siècle, il déduit que Venise est une ville essentiellement chrétienne, tout comme l'art qu'elle a produit. L'abaissement moral dont témoigne la peinture de Titien ou de Tintoret au XVI^e siècle, masque cette ferveur religieuse, mais ne l'abolit pas, puisqu'elle ressurgit à travers l'œuvre de Véronèse. Ce point de vue sur l'école vénitienne n'aura pas réellement de suite dans ses détails. Mais certaines grandes idées seront récupérées par des historiens de l'art, afin d'aider leur propre argumentation. C'est ainsi que Charles Blanc, dans l'introduction de son *École vénitienne*¹⁰⁸¹, récupère l'idée que les Vénitiens sont un peuple chrétien, mais sans y apporter de nuance, dans le but de justifier leur anticlassicisme considéré comme fondamental.

Un autre historien de l'art animé par l'idée de défendre un art chrétien, John Coindet interprète complètement différemment l'histoire de l'art vénitien dans son *Histoire de la peinture en Italie* paru 1849. Coindet reconnaît le sentiment religieux chez les Primitifs vénitiens, mais il n'a de cesse, par la suite, de démontrer en quoi, à partir de Giorgione et Titien, la peinture bafoue tout ce qui se rattache à une morale chrétienne.

Sources :

Bowe (Sister Mary Camille), *François Rio. Sa place dans le renouveau catholique en Europe (1797-1874)*, Paris, Boivin & Cie (coll. »Études de littérature étrangère et comparée », s.d. (1938, à vérifier).

Tucker (Paul), « Alexis-François Rio », notice du *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site internet de l'INHA.

¹⁰⁸¹. Blanc, 1868.

Léon Rosenthal (1870-1932)

Articles :

Rosenthal (Léon), compte rendu de « *Vittore Carpaccio* par G. Ludwig et P. Molmenti », *Gazette des Beaux-Arts*, 1906 (2), p. 351-352.

Ouvrages :

Rosenthal (Léon), *Venise, reine de la couleur*, conférence donnée à la Sorbonne pour la Société des Études Italiennes le 15 mars 1899, Paris, Bibliothèque de *La Vie Moderne*, [1899].

Rosenthal (Gabrielle), Rosenthal (Léon), *Carpaccio. Biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1907. (La participation de Gabrielle Rosenthal, épouse de Léon, est vraisemblablement négligeable)

Léon Rosenthal entre à l'École Normale Supérieure en 1890. Agrégé d'histoire, il enseigne au lycée de Dijon. En 1900, il soutient une thèse à la Sorbonne sur *La peinture romantique*, sous la direction d'Henry Lemonnier. Rosenthal enseigne ensuite au lycée de Versailles en 1905, puis au lycée Louis-le-Grand en 1906. En 1924, à la suite d'Henri Focillon, il occupe la chaire d'histoire de l'art moderne à l'université de Lyon. Il dirige également le musée des Beaux-Arts de cette ville.

Léon Rosenthal connaît aussi une carrière politique. En 1904, il est élu au conseil municipal de Dijon, où il est chargé des beaux-arts. En 1910, il est candidat du parti socialiste aux élections législatives dans le Vème arrondissement de Paris. Cet engagement participe de sa démarche d'historien de l'art. En effet, Rosenthal est un fervent partisan des idées de l'art pour tous, et de l'éducation artistique auprès d'un public large. Il est le fondateur de l'université populaire de Dijon en 1901. Il propose d'introduire un enseignement d'histoire de l'art dans les écoles primaires, ainsi qu'au lycée. Il exprime ces idées dans *L'Humanité* de Jean Jaurès à partir de 1912, et dans la revue *L'Art social* à partir de 1913.

Rosenthal fait partie des premiers historiens de l'art à soutenir une thèse dans cette discipline selon une méthode d'érudition historique rigoureuse, qui dépasse l'exercice littéraire de l'amateur. Il est soucieux de mener une histoire de l'art qui prend en compte les contextes historiques, et dans ce sens prend Taine pour modèle. Cette considération des facteurs sociaux s'articule alors avec un examen de la valeur plus proprement esthétique des œuvres. Cette démarche émerge dans son ouvrage majeur publié en 1914 : *Du romantisme au Réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*. Animé d'un sentiment nationaliste fort, Léon Rosenthal soutient également une partition de l'art par catégories nationales.

Le regard que Léon Rosenthal porte sur la peinture vénitienne s'inscrit très clairement dans l'héritage d'une histoire de l'art fondée sur des déterminismes sociologiques et naturels. Sa conférence sur *Venise, reine de la couleur*, en 1899, est un texte synthétique destiné à une lecture orale. Sans s'attarder sur des détails très précis, l'auteur exprime néanmoins très clairement que la connaissance de la peinture vénitienne doit consister en une recherche de

ses causes et de ses influences¹⁰⁸². Dans la monographie sur *Carpaccio* qui paraît en 1907, Rosenthal ne cache pas se situer dans la suite de la monographie sur le même peintre, publiée en 1903 par Pompeo Molmenti. L'historien français de l'art fonde son discours sur les causes sociales et naturelles traditionnelles (spectacle des Orientaux dans la ville des doges, idée d'un caractère artistique typiquement vénitien). Mais Léon Rosenthal porte également une attention toute particulière aux valeurs colorées et à la lumière que Carpaccio utilise dans ses tableaux, dans une analyse esthétique qui s'éloigne ainsi par moment du versant sociologique de son histoire de l'art.

Source :

Passini (Michela), « Léon Rosenthal », notice du *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site internet de l'INHA.

¹⁰⁸². Rosenthal, 1899, p. 8.

Hippolyte Taine (1828-1893)

Ouvrages :

Taine (Hippolyte), *À Venise. Voyage en Italie III*, Bruxelles, Complexe (coll. « Le regard littéraire »), 1990. (Première édition du *Voyage en Italie* : Paris, Hachette, 1866, 2 tomes, t. 2 : *Florence et Venise*).

Taine (Hippolyte), *Philosophie de l'art en Italie. Leçons professées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Baillière (coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine »), 1866.

Taine (Hippolyte), *De l'idéal dans l'art. Leçons professées à l'école des Beaux-arts*, Paris, G. Baillière, 1867.

Taine (Hippolyte), *Philosophie de l'art, leçons professées à l'École des Beaux-arts* Paris, Hachette, 1881, 2 tomes. (Recueil constitué par la *Philosophie de l'art en Italie*, *Philosophie de l'art en Grèce*, *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, *De l'idéal dans l'art*, *De la nature de l'œuvre d'art*. *De la production de l'œuvre d'art*).

Hippolyte Taine est reçu à l'École Normale Supérieure en 1848. Ses idées libérales lui valent un échec à l'agrégation de philosophie en 1851. Il enseigne alors en collège, soutient une thèse sur La Fontaine en 1853, et collabore à la *Revue des Deux mondes*, au *Journal des Débats*. Taine est nommé professeur de Philosophie de l'art et d'esthétique à l'école des Beaux-Arts en octobre 1864, où il succède à Viollet-le-Duc. Il est élu à l'Académie française le 14 novembre 1878.

Hippolyte Taine exprime ses idées politiques à travers ses ouvrages historiques. Dans *Les origines de la France contemporaine*, publié en six volumes entre 1871 et 1893, il exprime sa haine de la Révolution et d'un État centralisateur. Hostile au second Empire, Taine est à la fois anticlérical et défavorable à la souveraineté du peuple et au suffrage universel. Il défend le Schéma d'une société hiérarchisée, gouvernée par une aristocratie d'élite.

Dans ses travaux d'histoire et de philosophie, Taine s'inscrit dans une démarche positiviste. Ce choix intellectuel apparaît nettement dans *l'Histoire de la littérature anglaise*, publiée pour la première fois en 1863, puis dans ses cours professés à l'École des Beaux-Arts, publiés sous le titre de *Philosophie de l'art* entre 1865 et 1869, puis réunis en deux volumes en 1881. Pour l'auteur, la littérature et donc l'art, en tant que productions humaines, s'exercent sous l'influence de trois facteurs principaux : la race, le milieu, le moment. Ces déterminismes sont censés permettre une histoire de l'art relativiste, puisque les œuvres sont étudiées en fonction d'un contexte. Cependant, le positivisme de Taine est parcouru de paradoxes. En effet, le savant définit la finalité de l'art. L'art a pour but l'imitation de la nature, mais une imitation choisie, qui ne doit transmettre que l'essentiel de l'objet représenté. En ce sens, Taine se situe dans l'héritage d'un idéalisme classique. En outre, il définit des critères permettant de juger de la valeur esthétique de chaque œuvre. La qualité d'une œuvre se mesure tout d'abord à la reconnaissance qu'elle génère dans la durée. Plus une œuvre dure, plus la haute valeur qui lui est attribuée est légitime. Hippolyte Taine définit plusieurs périodisations, dont la longueur est proportionnelle au degré de valeur de l'œuvre. Ainsi, la mode correspond à ce qui plaît durant trois ou quatre ans. La demi-période dure entre vingt et quarante ans, soit le temps d'une génération. La période s'étend sur plusieurs siècles (Moyen Âge, Renaissance...). Ensuite viennent le caractère national, puis la race, et enfin l'homme. « À chaque niveau de cette hiérarchie, l'importance des œuvres se mesure à leur stabilité [...]. L'art qui s'attache à la mode ou même au corps est donc inférieur à celui qui

exprime la nation, la race ou l'homme. »¹⁰⁸³ L'œuvre doit aussi répondre à un impératif de bienfaisance, qui selon Taine se traduit en art par la représentation d'un corps en pleine santé.

Ces principes théorisés, entraînent plusieurs contradictions dans le discours de Taine, qui malgré l'idéalisme et la morale qu'il conçoit comme les qualités suprêmes de l'art, montre une attirance pour des peintres qui s'éloignent de cette pureté proclamée : Rembrandt, Véronèse, Corrège, Titien. Ce discours à la croisée du positivisme, de l'idéalisme et d'un goût plus personnel, se retrouve dans son appréhension de Venise et de sa peinture.

Hippolyte Taine se rend en Italie en 1864. Il séjourne à Venise du 20 avril au 2 mai 1864. Il publie son récit de son voyage sous forme d'articles dans la *Revue des Deux Mondes* en 1864, puis sous forme de livre en 1866. Ce *Voyage en Italie*, est issu des remaniements des notes prises sur le vif par Taine. Lors de ce périple, il n'est pas encore nommé à l'École des Beaux-Arts. Il avoue lui-même son incompetence en matière de peinture¹⁰⁸⁴. L'art n'est pas le but de son séjour italien. Cependant, les pages sur Venise comportent un chapitre sur l'art vénitien, dans lequel Taine fait un exposé très clair des relations qui existent entre l'art et l'environnement culturel et naturel. Il cherche ainsi à comprendre la peinture vénitienne par ses connaissances historiques, et en même temps, il se sert de l'art comme d'un révélateur des mœurs vénitiennes au cours de l'histoire. Taine, très attentif au paysage, insiste à plusieurs reprises sur les effets du climat et de l'air ambiant sur la production artistique, rapproche très fréquemment la peinture vénitienne et la peinture flamande et hollandaise du XVII^e siècle, met en correspondance la société avec la peinture. Ce texte, malgré les avertissements de Taine quant à sa connaissance insuffisante de l'art, ressort comme l'exposé d'une méthode préalablement mûrie. Au demeurant, une partie des notes qu'il ramène d'Italie, est utilisée pour ses cours à l'École des Beaux-Arts qu'il commence à donner quelques mois après son retour, notamment sur la peinture vénitienne et romaine.

Si le regard que Taine porte sur la peinture vénitienne manie les postulats habituels du rapport avec le Nord, du ciel chargé d'humidité qui inspire aux peintres leur coloris si fondu, il laisse aussi transparaître un goût plus personnel pour la peinture de Venise. Dans la ville lagunaire, il découvre et admire Tintoret. Reprenant le thème de la sensualité vénitienne, il en inverse la valeur. Elle n'est plus immorale, mais constitue l'élément principal et positif de l'art. Le corps glorieux, que Taine reconnaît chez Tintoret mais aussi chez Titien et Véronèse, est permis par une époque, le XVI^e siècle, dans laquelle le goût de l'étude et de la philosophie, rencontre un hédonisme joyeux. Auparavant, les Primitifs vénitiens représentent la religion, que Taine réprovoque. Après le XVI^e siècle, la volupté et la jouissance deviennent les seules motivations d'une peinture qui s'amointrit inéluctablement.

Taine fait très largement entrer ses opinions politiques dans le regard qu'il porte sur Venise, ce qui se ressent dans son appréciation de la peinture. Il livre son point de vue sur l'aristocratie vénitienne, qu'il considère comme une « race noble ». Selon lui, à Venise, l'État appartient à une minorité qui détient la sagesse et exerce la politique pour le bien-être de tous les citoyens. Profondément anticlérical, Taine prend également en exemple cette ville où l'allégeance à la patrie aurait primé sur l'allégeance à la papauté. Il participe d'une tendance qui, depuis 1848, perçoit le régime politique vénitien comme exemplaire, participant ainsi à réduire l'influence de la légende noire. Sans nier la décadence artistique qui se manifeste dès

¹⁰⁸³. Antoine Compagnon, « Taine : philosophie de l'art ou philosophie du musée », in Compagnon, Michaud, Tortonese *et al.*, 2001, p. 26.

¹⁰⁸⁴. Pierre Vaisse, « Taine à Venise », in Barbillon, Toscano, 2006, p. 214.

le XVIII^e siècle, Taine tient un discours sur Venise et son histoire qui légitime la conception d'une peinture du XVI^e siècle joyeuse et éclatante, à l'image de la grandeur de la république à son apogée.

Sources :

Barrailé (Pascal), *Le mythe de Venise dans l'historiographie française au dix-neuvième siècle. De l'Histoire de la République de Venise de Pierre Daru (1819), à Venise une république patricienne de Charles Diehl (1915)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction du professeur Doumerc (Bernard), Université de Toulouse II Le Mirail, UFR d'histoire, 2006.

Compagnon (Antoine), « Taine : philosophie de l'art ou philosophie du musée », p. 11-49, in Compagnon (Antoine), Michaud (Yves), Tortonese (Paolo) *et al.*, *Relire Taine*, cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel eu 18 mars au 8 avril 1999, Paris, Musée du Louvre, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001.

Gasparini (Éric), *La pensée philosophique d'Hippolyte Taine : entre traditionalisme et libéralisme*, Aix en Provence, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 1993.

Vaisse (Pierre), « Taine à Venise », p. 213-223, in Barbillon (Claire), Toscano (Gennaro) (dir.), *Venise et France. Du romantisme au symbolisme*, actes des journées d'étude Paris-Venise, École du Louvre et Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, École du Louvre, 10 et 11 mai 2004, Paris, École du Louvre, 2006.

Charles Yriarte (1832-1898)

Articles :

« Palais royal de Madrid » (Premier article), *L'Art*, t. 3, 1875, p. 344-349.

« Palais royal de Madrid » (Second article), *L'Art*, t. 3, 1875, p. 361-366.

« La villa Barbaro : le Palladio, Paul Véronèse, Alessandro Vittoria » (Premier article), *L'Art*, t. 3, 1875, p. 409-417.

« La Villa Barbaro » (Deuxième article), *L'Art*, t. 4, 1876, p. 3-9.

« La Villa Barbaro » (Troisième article), *L'Art*, t. 4, 1876, p. 53-62.

« Venise », *Gazette des Beaux-Arts*, 1877 (1), p. 484-500.

« À propos d'un tableau attribué au Giorgione (Exposition des *Old Masters*, à Londres) », *L'Art*, t. 29, 1882, p. 61-66.

« À propos d'un tableau attribué à Giorgione: exposition des 'Old masters' à Londres », *L'Art* t. 24, 1883.

« *Le Titien*, par M. Georges Lafenestre », *L'Art*, t. 41, 1886, p. 252-255.

« Paul Véronèse au Palais ducal de Venise », *Gazette des Beaux-Arts*, 1891 (1), p. 5-19.

Ouvrages :

La vie d'un patricien à Venise au seizième siècle d'après les papiers d'État des archives de Venise, Paris, Plon, 1874.

Les bords de l'Adriatique et le Monténégro. Venise, L'Istrie, le Quadernero, la Dalmatie, le Montenegro et la rive italienne, Paris, Hachette, 1878.

Venise : histoire, art, industrie, la ville, la vie, Paris, J. Rothschild, 1878.

La vie d'un patricien à Venise au seizième siècle d'après les papiers d'État des Frari, 2^{ème} éd. rev. et augm., Paris, J. Rothschild, 1883.

Paul Véronèse. Paris, Librairie de l'art (coll. « Les artistes célèbres »), 1888.

Armand Baschet (1829-1886)

Baschet (Armand), *Souvenirs d'une mission. Les archives de la Sérénissime République de Venise*, Paris, Amyot /Venise, Münster, 1857.

Baschet (Armand), « Chronique vénitienne du passé I : Documents relatifs à Titien et à Véronèse, tirés des papiers du Conseil des Dix », *Gazette des Beaux-Arts*, 1859 (1), p. 76-80.

Baschet (Armand), « Chronique vénitienne du passé II : Les femmes blondes selon Titien et Véronèse », *Gazette des Beaux-Arts*, 1859 (1), p. 232-239.

Baschet (Armand), « Le musée Correr. » (Premier article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1860 (3), p. 278-284.

Baschet (Armand), « Le musée Correr.» (Deuxième article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1860 (3), p. 359-373.

Baschet (Armand), « Le musée Correr.» (Troisième article), *Gazette des Beaux-Arts*, 1861 (2), p.348-362.

Baschet (Armand), Feuillet de Conches (Félix Sébastien), *Les femmes blondes selon les peintres de l'école de Venise, par deux vénitiens*, Paris, Aubry, 1865.

Baschet (Armand), « Paul Véronèse appelé au tribunal du Saint-Office de Venise (1573) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1867 (2), p. 378-282.

Baschet (Armand), « De l'hommage d'un tableau de Paul Véronèse que fit à Louis XIV la République de Venise », *Gazette des Beaux-Arts*, 1868 (1), p. 280-294.

Baschet (Armand), *Les archives de Venise, histoire de la chancellerie secrète*, Paris, Plon, 1870.

Charles Yriarte fait des études d'architecture dans l'atelier de Constant Dufeux, avant d'opter pour un poste administratif. Il devient inspecteur des Asiles impériaux. En 1859, après la suppression de son poste, Yriarte devient correspondant dessinateur pour la revue *Le Monde illustré*. Il sera le rédacteur en chef de cette même revue de 1864 à 1870. Il écrit également des articles pour le *Figaro*, *Le Temps*, la *Revue des Deux Mondes* et le *Times*.

Au cours de sa vie, Charles Yriarte occupe des fonctions administratives à plusieurs reprises, liées à l'activité artistique contemporaine. Il est Inspecteur des travaux du nouvel opéra puis conservateur des collections de Sir Richard Wallace. En 1881, il est nommé Inspecteur des Beaux-Arts. En 1889, il est nommé membre du Conseil Supérieur des Beaux-Arts. Il est chargé de garantir la qualité républicaine des peintures commandées par l'État.

Yriarte est proche des milieux artistiques et littéraires de son temps. Il fréquente le Grenier des frères Goncourt et le salon de la princesse Mathilde. Il fait la connaissance de nombreuses personnalités du monde artistique et littéraire contemporain : Alexandre Dumas, Charles Baudelaire, Gustave Doré, Mariano Fortuny, James Tissot, Guiseppe de Nittis.

En 1859, Charles Yriarte est envoyé en mission pour le *Mercure du XIXe siècle* au Maroc durant la guerre d'Afrique. Après la guerre, il décide de prolonger sa mission par un séjour en Espagne. Ses nombreux voyages nourrissent son œuvre littéraire. En 1860, il s'engage auprès de Garibaldi lors de la conquête de la Sicile. Il voyage en Adriatique et en Dalmatie, dans le Montenegro, en Bosnie. Se définissant comme un écrivain-voyageur, Charles Yriarte admire Théophile Gautier et son écriture esthétisante, sa recherche du pittoresque au cours de ses voyages. Toutefois, dans ses écrits, Yriarte adopte une démarche plus historique et plus sociologique que Gautier.

Dès son premier livre, *La Société espagnole* publié en 1861, Yriarte se montre très intéressé par l'art. L'étude de l'art sera très présente dans chacune de ses publications. En 1867, il publie son premier ouvrage d'histoire de l'art, il s'agit d'une monographie sur Goya. À partir des années 1870, il se consacre à l'art italien.

Charles Yriarte se rend à Venise pour la première fois en 1866, en tant que membre de la délégation de personnalités politiques qui accompagne le cercueil de Daniele Manin dans sa ville natale. Yriarte affirme s'être rendu douze fois dans la ville lagunaire entre 1866 et 1878. Il apprécie tout particulièrement cette ville et son rayonnement politique jusqu'au XVIIIe siècle. Il y consacrera plusieurs articles et livres. Dans ses ouvrages historiques sur

Venise, cet auteur introduit toujours, au sein de l'histoire et de la politique, la question artistique. En tant qu'historien de l'art, il publie plusieurs articles dans des revues artistiques spécialisées, ainsi qu'une monographie sur Véronèse en 1888.

Yriarte se situe dans la tradition d'une histoire de l'art qui prend en compte la société dans laquelle les œuvres ont été créées, se plaçant par là dans la lignée d'Hippolyte Taine. Il souhaite fonder son travail sur une documentation solide. Il mentionne par exemple le procès-verbal relatif à la comparution de Véronèse devant le tribunal de l'Inquisition en 1573 pour son tableau la *Cène*, conservé aux archives des Frari à Venise. Cependant, dans son souci de captiver le lecteur, Charles Yriarte n'hésite pas parfois à faire primer le lyrisme de l'écriture sur la rigueur de la recherche.

Ses études sur Venise témoignent de cette volonté d'inscrire l'art dans un contexte historique et politique plus large. Yriarte appuie clairement son raisonnement sur des déterminismes sociaux, mais aussi naturels. Les arguments de la beauté du ciel vénitien, de l'origine orientale des Vénètes, sont courants sous sa plume. Il transmet une image de la peinture vénitienne relativement conforme à son époque, abordant les poncifs traditionnels de l'Orient, de l'influence des Primitifs flamands, du caractère fantastique ou romantique de la peinture. Mais Charles Yriarte contribue dans le même temps à renvoyer l'image nouvelle d'une Venise non plus crépusculaire, mais républicaine et libre. Il met en avant l'anticléricisme vénitien, le sentiment patriotique, la stabilité du régime de la République de Venise, afin de faire de Venise un exemple politique pour la France contemporaine. Toutes ces qualités, transférées vers la peinture, participent à transmettre une image moins négative de l'art vénitien : la pompe ou le manque de sentiment religieux ne sont plus systématiquement considérées comme des défauts. Charles Yriarte peut être rapproché d'Armand Baschet, dans cette démarche qui contribue à forger une légende positive de Venise.

Étudiant en médecine, **Armand Baschet** est en réalité passionné par la littérature. Lorsqu'il se rend à Paris pour poursuivre ses études, il suit les cours de l'École de Chartes comme auditeur libre. Il fréquente les salons parisiens, où il rencontre notamment Charles Yriarte, Théophile Gautier et Charles Blanc.

Armand Baschet écrit pour la presse. Mais il est surtout connu pour ses missions officielles destinées à étudier les archives de Venise. Il se rend pour la première fois dans la ville lagunaire en 1855, envoyé par le ministre de l'Instruction publique Hippolyte Fortoul. Ses séjours à Venise sont nombreux entre 1855 et 1867. Plusieurs publications leur font suite : *Souvenirs d'une mission. Les archives de la Sérénissime république de Venise* (Paris, Amyot, 1857), *La diplomatie vénitienne* (Paris, Plon, 1862), *Les archives de Venise, histoire de la chancellerie secrète* (Paris, Plon 1870). Armand Baschet participe à construire une nouvelle image de Venise, fondée sur la stabilité de son gouvernement, son fort sentiment patriotique et son anticléricisme.

Les études historiques d'Armand Baschet sur Venise sont très documentées. Il fonde ses thèses sur les archives qu'il a étudiées à Venise. Ses travaux sur la peinture vénitienne témoignent d'une même volonté de faire progresser la connaissance par la publication de sources inédites. Il est ainsi le premier à publier les documents relatifs au procès de Véronèse par le tribunal de l'Inquisition, source qui sera également utilisée par Charles Yriarte, comme une preuve étayant son point de vue sur le peintre vénitien.

Sources :

Barraillé (Pascal), *Le mythe de Venise dans l'historiographie française au dix-neuvième siècle. De l'Histoire de la République de Venise de Pierre Daru (1819), à Venise une république patricienne de Charles Diehl (1915)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction du professeur Doumerc (Bernard), Université de Toulouse II Le Mirail, UFR d'histoire, 2006, p. 71, p. 60-61, p. 174-182.

Barraillé (Pascal), « Le renouveau du mythe de Venise dans la deuxième moitié du XIXe siècle en France : Armand Baschet et Charles Yriarte », p. 161-170, in Del Vento (Christian), Tabet (Xavier) (ed.), Centre de Recherche "Identités, représentations, échanges (France-Italie)" Université de Caen Basse Normandie, *Le mythe de Venise au XIXe siècle. Débats historiographiques et représentations littéraires*, Actes du colloque de Caen, 19-20 novembre 2004, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006.

Da Falco (Marie), « Charles Yriarte », notice du *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site internet de l'INHA.

Dufay (Charles), *Un érudit du XIXe siècle : Armand Baschet et son œuvre*. Paris, Rouquette libraire éditeur, 1887.