

Introduction

Fondée dans le haut Moyen Âge, Venise est la capitale d'une république indépendante jusqu'en 1797. Durant cette période d'existence, la Sérénissime république fait l'objet d'un mythe glorieux forgé par ses historiographes officiels¹. Déchue de sa souveraineté en 1797 suite à l'invasion napoléonienne, Venise reste à quelques péripéties près sous domination autrichienne avant de regagner son indépendance en 1866 au sein de l'Italie nouvellement unifiée. Tout au long du XIX^e siècle, alors que sa propre image lui échappe, Venise devient un objet de prédilection pour les écrivains et pour les historiens. Le regard romantique est fondateur dans l'élaboration d'un nouveau mythe de Venise. Les écrits français y jouent un rôle non négligeable : Madame de Staël et Chateaubriand contribuent à l'élaboration du mythe littéraire d'une ville morte et l'historien Pierre Daru, à travers son *Histoire de la République de Venise* (1819), fixe l'image d'une République despotique et décadente dès le XVI^e siècle. La Venise assujettie du XIX^e siècle, vidée de toute gloire, ressort ainsi comme le témoignage patent d'une déchéance annoncée de longue date. Cette perception romantique de la ville morte, sous-tendue par des idéaux littéraires et politiques, constitue une matière par rapport à laquelle s'élabore tout au long du XIX^e siècle l'image de la cité. Autour de 1900, la littérature décadente – particulièrement celle de Maurice Barrès² – prolonge le mythe d'une Venise fantomatique. Entre la période romantique et la fin de siècle, les représentations que véhicule Venise fluctuent, et un certain regard encourage l'image d'une ville politiquement forte, modèle républicain face aux despotismes de l'Europe contemporaine. Les variations de ces mythes littéraire et historique au cours du XIX^e siècle, ont fait l'objet d'un certain nombre d'études depuis les années 1980³.

Si Venise constitue un objet si prisé des hommes de lettres et des historiens français au XIX^e siècle, quel est le regard des artistes ? La proposition initiale de notre recherche était d'interroger le rapport que les artistes du XIX^e siècle ont entretenu avec Venise et la peinture vénitienne comme sources d'inspiration. Plusieurs études déjà menées montrent que certains artistes français se sont rendus à Venise⁴ et que les peintres vénitiens ont fait l'objet de copies⁵. En outre quelques tableaux très célèbres du XIX^e siècle puisent clairement leur inspiration dans des exemples typiquement vénitiens : le *Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet est entre autres issu du *Concert champêtre* de Titien (tableau attribué à Giorgione au XIX^e siècle)⁶. Or, au-delà du constat de l'intérêt de certains artistes pour la peinture vénitienne, les sources permettant de comprendre les raisons de cet engouement demeurent indigentes. Les peintres eux-mêmes ne

se prononcent qu'exceptionnellement sur leurs intentions. Afin de tenter de comprendre leurs motivations, nous avons entrepris d'explorer la réception de la peinture vénitienne dans la France du XIX^e siècle. Le préalable indispensable à ce travail, selon nous, consistait à définir clairement ce que représente la peinture vénitienne, ou plus précisément l'« école vénitienne » de peinture, telle qu'elle est désignée dans les écrits et dans les musées à cette époque. Ces questions que nous envisagions comme préliminaires, se sont révélées être le point de départ d'un déplacement de notre objet d'étude. Suite au constat du caractère fragmentaire des travaux consacrés au regard porté sur l'école vénitienne au XIX^e siècle, nous avons cheminé depuis une étude des œuvres inspirées de l'école vénitienne vers une étude des textes portant sur cette école de peinture. Car comment comprendre l'histoire des pratiques artistiques si celle-ci n'est pas recontextualisée dans une histoire des représentations ?

La question de la réception de la peinture vénitienne en France au XIX^e siècle n'est pas totalement absente des études d'histoire de l'art. Elle a été traitée dans quelques travaux ponctuels⁷, récemment enrichis par l'organisation, à l'École du Louvre, d'une journée d'étude et d'un colloque. La journée d'étude, en 2002, concernait *La Fortune de la peinture vénitienne dans les collections royales jusqu'au XIX^e siècle*⁸. Le colloque, en 2004, s'intitulait *Venise en France du Romantisme au Symbolisme*⁹. Un certain nombre de publications porte sur le goût pour la peinture vénitienne à travers les collections publiques et privées françaises, mais ne s'attache pas de façon centrale aux raisons et systèmes de pensée ayant conduit à forger un tel goût¹⁰. Cependant, de façon plus diffuse et dans quelques articles parmi les plus récents, apparaît une attention portée aux récits produits au XIX^e siècle sur la peinture vénitienne. Plusieurs exemples peuvent être relevés dans les actes du colloque sur *Venise en France. Du Romantisme au Symbolisme*. L'accent est mis sur les récits de voyage à Venise de Théophile Gautier, de Charles Blanc et d'Hippolyte Taine, récits qui se situent à la frontière du monde littéraire et du monde savant¹¹. Ces études, qui nous renseignent sur un certain nombre d'idées qui pouvaient circuler au milieu du XIX^e siècle, demandaient à être complétées et étendues, afin d'avoir une appréhension plus globale des écrits sur la peinture de Venise à cette époque. Or, le XIX^e siècle est le moment de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art en France. La progression du savoir sur l'art vers un discours qui se structure et se spécialise – sans jamais rompre cependant avec le monde des amateurs éclairés, des collectionneurs et journalistes passionnés – constitue un cadre fondamental à prendre en compte afin d'envisager la perception de la peinture vénitienne. Dès lors, notre recherche s'inscrivait nécessairement au sein des études d'histoire de l'histoire de l'art.

Depuis une quinzaine d'années, l'histoire de l'art s'engage de plus en plus dans une réflexion épistémologique. Dans la lignée des travaux historiographiques qui ont investi les sciences humaines en général depuis une trentaine d'années, l'historiographie de l'art constitue aujourd'hui un domaine d'étude pleinement légitime comme en témoignent un certain nombre de publications récentes traitant de cette problématique¹². Les travaux d'histoire de l'histoire de

l'art examinent le discours des historiens de l'art, entendus comme ceux qui ont rendu et rendent possible la reconnaissance du savoir historique sur les œuvres d'art comme spécifique et digne d'intérêt. L'historiographie est ainsi le lieu où sont interrogées les catégories sur lesquelles sont fondées les connaissances¹³, les méthodologies de la discipline, mais aussi ses figures tutélaires¹⁴ ou bien encore son institutionnalisation au sein des musées et de l'université¹⁵.

En France, ce n'est qu'à partir du décret impérial de 1863 qui met fin au monopole de l'Académie sur l'enseignement artistique, que l'histoire de l'art se développe comme une discipline autonome. D'abord enseignée dans différentes institutions comme l'École des beaux-arts ou l'École normale supérieure, l'histoire de l'art n'entre que relativement tard à l'université – la première chaire d'archéologie et d'histoire de l'art antique à la faculté de Paris est créée en 1876 pour Georges Perrot¹⁶. Cette progressive reconnaissance officielle est aussi rendue possible par la méthodologie adoptée par les historiens de l'art. Afin de légitimer leur démarche, ces derniers tentent de l'extraire de la pure dissertation littéraire pour la soumettre à un raisonnement rigoureux. Mais l'histoire de l'art ne constitue pas pour autant un système clos. Ce discours, dont la spécificité est toute nouvelle, reste ouvert aux apports d'écrivains, de journalistes, de collectionneurs, d'artistes ou bien encore d'enseignants¹⁷, qui contribuent pleinement à la construction d'un savoir encore un peu en marge du cadre académique le plus strict. Ainsi, l'élaboration du discours savant sur l'art au XIX^e siècle est issue d'une tension permanente entre les témoignages d'un goût pour la peinture exprimé par divers amateurs et le désir des spécialistes de structurer un savoir sur l'art.

En inscrivant notre étude dans l'histoire de l'histoire de l'art, notre objectif est double. Il s'agit d'un côté d'apporter un éclairage nouveau sur un topique des études sur le XIX^e siècle : Venise. En ne s'attachant plus à Venise même mais à sa peinture, nous souhaitons montrer qu'il existe un mythe à la fois imaginaire et savant sur cet art, qui connaît des évolutions notables sur le long terme, se nourrit et se distingue tout à la fois de ses équivalents littéraires et historiques sur la ville. Or, ce processus de mythification de la peinture vénitienne est rendu possible par la construction d'un discours spécifique à l'histoire de l'art, qui puise une partie de ses motivations à des sources qui lui sont propres. Aussi, d'un autre côté, notre objectif est de produire une étude d'ambition plus globale sur l'histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle. Sans prétendre livrer une synthèse exhaustive, nous souhaitons, à travers le sujet de l'école vénitienne, rendre une vision d'ensemble laissant entrevoir les richesses potentielles des enjeux à l'œuvre dans l'écriture de l'histoire de l'art, ainsi que leurs processus d'évolution sur un temps long. Cette seconde finalité est rendue possible par le sujet même que constitue la peinture vénitienne, dont les implications multiples ont une fonction révélatrice à l'égard d'un certain nombre de circonstances jouant un rôle structurant dans l'écriture de l'histoire de l'art au XIX^e siècle.

La désignation même d'école vénitienne pose la question d'une catégorie savante, celle de l'école de peinture, dont il convient d'interroger sans cesse la pertinence et l'historicité¹⁸. Comment, dans la France du XIX^e siècle, l'histoire

de l'art définit-elle l'école vénitienne? Nous verrons qu'il s'agit d'un ensemble dont l'unité temporelle, géographique et stylistique ne cesse de fluctuer, pourtant sans jamais être remise en question sur le principe. La peinture vénitienne est en elle-même une catégorie artistique identifiée depuis Vasari, qui trouve dès le xvi^e siècle sa légitimité comme figure de l'altérité par rapport à la peinture florentine. Au dessin florentin s'oppose le *coloris* vénitien. La peinture de Venise occupe donc une position traditionnelle au sein du classement du savoir sur l'art, position que le xix^e siècle négociera à travers la légitimation institutionnelle de l'histoire de l'art. La systématisation de la notion d'école permettra de fixer et de justifier l'héritage des jugements anciens portés sur la peinture vénitienne. Le fait que certains historiens de l'art vénitien soient des acteurs majeurs de l'institutionnalisation de la discipline est significatif à cet égard : Hippolyte Taine occupe dès 1864 la chaire d'histoire de l'art et d'esthétique de l'École des beaux-arts¹⁹, Charles Blanc est professeur d'histoire comparée de l'architecture à l'École spéciale d'architecture de 1865 à 1867²⁰ avant d'occuper la première chaire d'esthétique et d'histoire de l'art au Collège de France de 1878 à 1881²¹, Eugène Müntz, suppléant de Taine à l'École des beaux-arts de 1880 à 1893, voit instituer pour lui un cours d'esthétique au Collège libre des sciences sociales²², Georges Lafenestre est le premier à donner un cours d'histoire de la peinture à l'École du Louvre²³. Par ailleurs, Venise est au xix^e siècle un sujet de littérature exemplaire et la tentation littéraire n'est jamais loin lorsqu'il s'agit de mettre en lien la peinture avec la ville de Venise, même chez le plus rigoureux des historiens de l'art. Enfin, en tant qu'enjeu majeur au sein de la construction d'une nation italienne, Venise, par le truchement de sa peinture, est également l'instrument de querelances identitaires. Or, l'héritage d'une historiographie ancienne, l'interaction permanente avec des textes d'ambition littéraire et les reconnaissances identitaires à travers l'art, constituent des questionnements qui rencontrent de façon récurrente une histoire de l'art à la recherche de ses propres méthodes.

Jusqu'à présent, l'étude du regard porté sur la peinture vénitienne a été envisagée comme l'objet de dissertations littéraires remarquables (par Théophile Gautier par exemple) ou bien selon le point de vue spécifique d'un éminent savant (Charles Blanc ou Hippolyte Taine). Nous avons fait le choix, pour reconstituer l'historiographie de la peinture vénitienne, de faire entrer dans notre corpus une grande diversité de textes, allant de la vision esthétisante de l'écrivain à la rigueur revendiquée de l'historien. Ce choix trouve sa raison dans le fait que la spécificité et la richesse du discours de l'histoire de l'art en France au xix^e siècle, résident dans sa perméabilité à des genres littéraires afférents. Il ne faut pas négliger l'impact qu'un texte d'écrivain peut avoir sur la redécouverte d'un peintre : Théophile Gautier contribue à la redécouverte des Primitifs vénitiens. Certains écrivains tendent également à inscrire leur démarche vis-à-vis de l'art dans le cadre d'une histoire de l'art déjà institutionnalisée : Gautier encore, publié en 1852, en collaboration avec le conservateur au musée du Louvre Frédéric Villot, une monographie sur les *Noces de Cana* de Véronèse²⁴. Par ailleurs, cette tension peut aussi apparaître au sein même de la démarche des

pionniers de l'histoire de l'art comme discipline : Charles Blanc ou Hippolyte Taine publient des impressions de voyage personnelles et spontanées (du moins en apparence) et dans le même temps travaillent à théoriser leur approche de l'art²⁵. 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 xvi^e siècle au xix^e siècle²⁶. Les différents genres à l'œuvre dans la construction du discours sur l'art témoignent d'échanges incessants entre la pensée d'un homme dans sa singularité, celle qui permet les redécouvertes artistiques, l'émergence d'une méthode remarquable et les enjeux au sein desquels un individu engage – délibérément ou non – sa posture intellectuelle et sa sensibilité. Nous retiendrons donc ici les textes savants écrits au xix^e siècle sur la peinture vénitienne, mais aussi les écrits plus littéraires, les textes dus à certains érudits amateurs, ou encore les ouvrages de vulgarisation. Tout comme le clivage entre textes savants, textes littéraires et autres textes amateurs, l'idée d'une catégorisation précise des auteurs étudiés nous est apparue réductrice, en raison du statut de la discipline, ouverte à des individus de formations très diverses, mais qui participent tous à l'élaboration d'un savoir. Nous avons donc fait le choix de désigner l'ensemble des auteurs étudiés comme des historiens de l'art. 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 s'inscrit à divers degrés dans les questionnements méthodologiques qui parcourent la formation de la discipline, tout en étant 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, dans ses catégories, mais aussi dans sa rhétorique, afin 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, l'histoire de l'art vénitien trouve la substance de ses 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'histoire de la peinture de Venise qui se développe et se complexifie à la fin du xix^e 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.

Bien que notre corpus se concentre sur les historiens français de l'art, nous intégrons également les publications d'auteurs étrangers ayant publié en langue française, comme Pompeo Molmenti. Cet historien et homme politique vénitien dont les écrits s'étendent des années 1880 aux années 1910, est en effet très diffusé en France : ses ouvrages sur l'art de sa ville natale sont systématiquement

traduits en français, sans compter ses articles directement publiés dans des revues artistiques françaises. Par ailleurs, nous avons tenté d'esquisser le rôle qu'a pu jouer le regard de John Ruskin sur Venise et son art, sur les historiens français de l'art qui se sont à leur tour intéressés à Venise. En effet, le rapport passionné que Ruskin entretient avec Venise, sa redécouverte d'artistes comme Carpaccio et Tintoret, la lecture qu'il fait de leur peinture, se diffusent bien au-delà de l'Angleterre et affectent l'historiographie de l'art des autres pays d'Europe. Les ouvrages que Ruskin rédige sur Venise, *Stones of Venice* (1851-1853) et *St Mark Rest* (1851-1854), font l'objet de traductions françaises en 1906 et 1908²⁷. Mais en plus de l'engouement que suscitent en France les écrits de Ruskin autour de 1900 – dont témoignent les écrits de Robert de La Sizeranne et les traductions de Marcel Proust²⁸ –, l'historiographie française de la peinture vénitienne témoigne de façon dispersée mais perceptible de l'impact des redécouvertes artistiques de l'auteur anglais et d'une connaissance de son système de pensée.

Un regard synthétique sur le XIX^e siècle est apparu nécessaire afin de comprendre ce qui légitime la longévité de certains postulats ayant cours sur la peinture vénitienne, et de remettre dans une perspective historique les ruptures qui surgissent dans l'évolution des discours. Mais le XIX^e siècle n'est pas une période close. Aussi convenait-il de choisir des limites chronologiques pertinentes. La catégorie de l'école de peinture n'est pas absente de l'historiographie antérieure au XIX^e siècle. Toutefois, alors que l'école désigne traditionnellement soit la lignée des peintres formés par l'enseignement d'un maître, soit un foyer de création défini géographiquement²⁹, le critère géographique est progressivement systématisé au XIX^e siècle³⁰. En l'occurrence, la publication en 1795-1796 à Florence de la *Storia pittorica dell'Italia* de Luigi Lanzi joue un rôle fondamental. Lanzi contribue à entériner l'acception géographique de l'école par la confrontation de différents centres de production artistique et consacre un livre entier à l'école vénitienne. Il faudra encore quelques années avant que l'école géographique évince totalement l'école des maîtres dans l'historiographie de l'art, mais le rôle joué par Lanzi est une étape fondamentale. Son modèle de répartition géographique de la peinture oriente les écrits sur l'art. Bien que traduit en français en 1824 seulement, l'ouvrage de Lanzi marque le début de notre étude, car dès sa parution en italien, son impact sur les écrits français et sur les accrochages du Louvre est remarquable³¹. L'acception géographique de l'école vénitienne ne suscitera dès lors plus de débat majeur – seules ses frontières seront soumises à diverses définitions. À ce repère d'ordre historiographique, nous faisons répondre, à l'autre extrémité de ce travail, le repère plus historique de 1914. Cette date, qui coïncide avec la rupture constituée par la Première Guerre mondiale et qui précède de peu l'émergence du Fascisme, trouve sa pertinence dans la mesure où elle correspond à un moment d'exacerbation des tensions identitaires au sein de l'Europe, lesquelles se répercutent dans le discours sur l'art. L'histoire de l'art n'a pas attendu la Première Guerre mondiale pour être un vecteur des nationalismes. La problématique nationaliste est également bien loin d'être épuisée dans le discours de l'histoire de l'art dans les années 1910³². La rupture que

marque le Fascisme dans l'histoire de l'Italie est cependant suffisamment forte pour constituer un contexte d'étude à part entière. En revanche, la question de l'identité nationale italienne, prégnante tout au long du XIX^e siècle à travers le Risorgimento qui oppose cette nation en devenir à des occupants essentiellement autrichiens, trouvera résonance dans une certaine France qui construit son identité en résistance face à l'ennemi germain dès 1871. Ces revendications qu'enflammera la Guerre et à sa suite les régimes totalitaires, agissent dès la fin du XIX^e siècle dans le discours français sur la peinture vénitienne.

Afin d'éviter les répétitions et de tendre vers un regard que nous avons tenté de rendre synthétique et non fragmenté, nous avons choisi d'organiser notre propos autour des fondements théoriques principaux qui agissent dans l'élaboration d'un discours hiérarchisé sur la peinture vénitienne. Il ne s'agit cependant pas de nier la chronologie. Au sein de chaque catégorie servant à penser et à rationaliser l'approche de l'école vénitienne, seront abordées les évolutions temporelles et leurs liens avec les mutations des circonstances artistiques et historiques connexes.

L'histoire de la peinture vénitienne ne peut être envisagée en dehors de la référence que constitue la peinture italienne dans les écrits sur l'art depuis Vasari. Or, dès ce récit fondateur, Venise apparaît comme une figure aussi marginale que complémentaire par rapport à la tradition florentine et romaine. Ce modèle se diffuse et s'érige en tradition historiographique pour les siècles à venir, en Italie mais également en France. La première partie de notre étude retient les critères artistiques dans le regard porté sur la peinture vénitienne. Il s'agit de définir et de situer l'école vénitienne entre l'héritage des traditions historiographiques anciennes et l'émergence des formes novatrices d'art contemporain qui introduisent de nouvelles conditions d'évaluation des œuvres d'art. Le début du XIX^e siècle est encore imprégné des conventions néoclassiques qui placent l'Antiquité et la Renaissance au sommet des modèles artistiques. Ces références, bien que remises en question par les redécouvertes du Moyen Âge et des mondes lointains durant le siècle, ne perdent pas pour autant leur valeur normative au cours du temps. Elles trouvent encore des défenseurs zélés autour de 1900 en des personnalités comme Eugène Müntz³³. L'opposition de l'école vénitienne par rapport au classicisme présente donc une constance remarquable au fil du temps. Simultanément cependant, le regard porté sur l'art ancien est confronté aux évolutions artistiques contemporaines. En tant qu'expression symptomatique d'une altérité face à un modèle dominant, la peinture vénitienne a tôt fait d'être identifiée aux formes artistiques émergentes que sont le Romantisme, le Réalisme, l'Impressionnisme, puis le Symbolisme. Mais ce processus, tout en conservant la peinture de Venise dans son rôle de marge, permet à quelques peintres vénitiens jusque-là dénigrés, d'être redécouverts et fort prisés à la faveur de critères d'évaluation inédits comme le caractère mélancolique typiquement romantique ou la pratique de la peinture de plein air. C'est ainsi qu'à côté de Titien ou Véronèse, les artistes du XVIII^e siècle comme Tiepolo, Canaletto ou Guardi acquièrent une reconnaissance tardive mais durable.

La deuxième partie de l'ouvrage examine comment la méthodologie scientifique constitue un filtre de lecture essentiel pour aborder l'école vénitienne au XIX^e siècle. Dans le contexte des sciences humaines en général et de l'histoire de l'art en particulier, cette démarche qui reprend les catégories et méthodes des sciences dures, 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. Quelques historiens de l'art apparaîtront comme fondamentaux dans l'appréhension scientifique de la peinture vénitienne : Hippolyte Taine, dont on connaît la théorisation de la méthode de la race, du milieu et du moment, mais également Charles Blanc, Henry Havard ou Eugène Müntz³⁴. Nous verrons de quelle façon le raisonnement scientifique, bien que délibérément moderne, permet alors d'entériner la conception ancienne d'une peinture vénitienne évaluée à l'aune d'un modèle artistique classique qui survit au XIX^e 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.

Suite à cette recontextualisation de l'histoire de l'art vénitien dans une histoire des méthodes de la discipline, nous isolerons dans une troisième partie deux figures identificatoires typiques du discours sur la peinture de Venise : l'Orient et le Nord de l'Europe. Ces deux ensembles, qui aident les historiens de l'art à positionner Venise face à l'idéal artistique classique qui sous-tend leur discours, offrent aux arguments scientifiques du peuple et du climat des champs d'application particulièrement opérants.

La quatrième partie explore enfin la façon dont les idéologies ont instruit le discours de l'histoire de l'art vénitien. Nous verrons par quels biais les historiens de l'art de langue française ont pu s'approprier l'école vénitienne et en faire un enjeu identitaire à une échelle qui dépasse la seule Italie. Car les tensions diverses qui parcourent l'Europe au cours du XIX^e siècle exacerbent des fractures religieuses, sociales et politiques qui trouvent légitimation dans les productions artistiques, littéraires ou plus largement culturelles. La peinture vénitienne servira ainsi tantôt le catholicisme d'un Alexis-François Rio, la sensualité joyeuse soutenue par des anticléricaux comme Taine, et représentera l'identité latine luttant contre la menace germanique après le Risorgimento et la guerre de 1870.

À travers un sujet spécialisé – Venise et plus précisément sa peinture – mais complètement assimilé par la culture littéraire, historique et artistique du XIX^e siècle, ce travail souhaite être une tentative de compréhension de certains enjeux structurants pour le début de l'histoire de l'art comme discipline en France. Nous ne prétendons en aucun cas épuiser la compréhension des enjeux théoriques que nous abordons dans les différentes parties de ce volume. Nous avons voulu faire ressortir certains points symptomatiques autour desquels s'est fixé un discours savant sur une période donnée, afin de contribuer à une prise de distance critique par rapport aux fondements et à la légitimité de notre discipline. Notre intention n'est pas de dénoncer ni de condamner les auteurs soumis à

notre corpus pour leur regard largement orienté, qui de nos jours pourrait mener à les classer bien vite comme des réactionnaires esthétiques. Nous avons voulu au contraire profiter de la relativisation plus aisée que permet le recul historique. Ainsi avons-nous essayé de comprendre les origines des propos étudiés, de décrypter les mécanismes de leur élaboration, d'analyser leur pouvoir de conviction. Au-delà du strict sujet, il s'agit d'induire une réflexion sur la pratique de l'histoire de l'art en général. Car en aucun cas une telle étude nous garde de la partialité dans la pratique actuelle de l'histoire de l'art. Notre démarche nous a notamment conduit à prendre conscience de la neutralité toute relative de l'histoire actuelle de l'art, du mythe de l'objectivité vers laquelle les savants progresseraient avec confiance. En ce sens, nous ne plaidons pas pour une histoire de l'art en crise et qui aurait atteint ses limites. Notre démarche se veut plutôt un encouragement envers une pratique sans cesse réinterrogée de la discipline.

Notes

1. Nous pouvons signaler, sans prétendre à l'exhaustivité : BRAUNSTEIN Philippe (dir.), *Venise 1500 : la puissance, la novation et la concorde : le triomphe d'un mythe*, Paris, Autrement, 1993 ; CROUZET-PAVAN Élisabeth, *Venise triomphante : les horizons d'un mythe*, Paris, Albin Michel, 1999 ; LOEHEL André, *Le mythe de Venise : texte et image à Venise aux XV^e et XVI^e siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Gérard Labrot, université Grenoble 2, 1992 ; RIVIÈRE Pascale, *Venise entre terre et mer d'après la chronique de Nicolo Trévisan*, thèse de doctorat en histoire sous la direction du professeur Alain Ducelier, université Toulouse le Mirail, 2002
2. Maurice Barrès consacre deux romans à Venise : BARRÈS Maurice, *Un homme libre, Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*, dans *Romans et voyages*, édition établie par Vital Rambaud, préface d'Éric Roussel, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, 2 volumes, vol. 1, p. 88-185 ; vol. 2, p. 11-114 (1^{re} éd. d'*Un homme libre* : 1889 ; 1^{re} éd. d'*Amori et dolori sacrum* : 1903).
3. Sur le mythe littéraire de Venise au XIX^e siècle, voir : BASCH Sophie, *Paris-Venise, 1887-1932. La « folie vénitienne » dans le roman français de Paul Bourget à Maurice Dekobra*, Paris, Honoré Champion, 2000. Sophie Basch mentionne sur cette question : CORBINEAU-HOFFMANN Angelika, *Paradoxie der Fiction. Literarische Venedig-Bilder 1797-1984*, Berlin/New York, De Gruyter, 1993 ; COLLIER Peter, *Proust and Venice*, Cambridge University Press, 1989 ; GODO Emmanuel, *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 ; KANCEFF Emmanuele et BOCCAZZI Gaudenzio (éd.), *Voyageurs étrangers à Venise*, Turin/Genève, CIRVI-Slatkine, 1981. Sophie Basch mentionne également, p. 23 : CARASSUS Émilien, « Hauts-lieux du snobisme : la "folie vénitienne" », dans *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust, 1884-1994*, Paris, Armand Colin, 1966, p. 272-291. Sur le mythe historique de Venise, voir notamment la thèse de Pascal Baraillé, qui offre un répertoire études historiques sur Venise au XIX^e siècle et met en lien l'orientation du regard des historiens avec leurs convictions politiques : BARRAILLÉ Pascal, *Le mythe de Venise dans l'historiographie française au XIX^e 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 Bernard Doumerc, université Toulouse 2

- Le Mirail, UFR d'histoire, 2006. Voir également : DEL VENTO Christian et TABET Xavier (éd.), *Le mythe de Venise au XIX^e siècle. Débats historiographiques et représentations littéraires*, actes du colloque de Caen, 19-20 novembre 2004, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006 ; 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 ; TABET Xavier, « La "troisième Venise" : un mythe italien de l'entre-deux-guerres », *Laboratoire italien. Politique et société*, 6, 2006, p. 137-172.
4. Voir notamment dans : BETTAGNO Alessandro (dir.), *Venezia da stato a mito*, catalogue d'exposition, Venise, fondazione Giorgio Cini, 1997 : Sylvie Patin, dans « La Venezia di Monet » étudie les travaux du peintre qui se rend à Venise en 1908 (p. 147-153) ; dans « Venezia come mito », Eduard Hüttinger tente une approche synthétique du mythe littéraire et artistique de Venise depuis les Romantiques jusqu'à la fin du XIX^e siècle et attire l'attention sur les peintres vénitiens mis en scène dans les tableaux du XIX^e siècle (p. 9-35). Parmi des études plus récentes, voir dans BARBILLON Claire et TOSCANO Gennaro (dir.), *Venise en 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 : Geneviève Lacambre, « La fortune vénitienne de Moreau à Monet », p. 195-205 ; Luisa Capodiecchi, « Réflexions sur le séjour vénitien de Gustave Moreau », p. 207-217.
 5. Voir CASTELLANI Francesca, « "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 BETTAGNO Alessandro (dir.), *Venezia da stato a mito, op. cit.*, p. 135-145.
 6. Sur toutes ces questions, les travaux de Francis Haskell sont particulièrement éclairants : HASKELL Francis, « Tiepolo e gli artisti del secolo XIX », dans *Sensibilità e razionalità nel Settecento (Civiltà europea e civiltà veneziana. Aspetti e problemi, 5)*, Florence, Vittorio Branca, 1967, p. 481-497 ; HASKELL Francis, « Le "Concert Champêtre" de Giorgione et ses admirateurs », p. 296-320, dans *De l'art et du goût. Jadis et naguère*, trad. de l'anglais (*Past and Present in art and taste selected essays*) par Jacques Chavy, Marie-Geneviève de La Coste-Messelière et Louis Évrard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1989 (1^{re} éd. en anglais : Yale University, 1987).
 7. Dans les actes du congrès de 1976 sur *Tiziano e Venezia*, deux essais sont consacrés à la fortune critique de Titien, par la confrontation de sources écrites, copies et écrits d'artistes : André Chastel donne une vue d'ensemble de la perception de Titien du XVI^e au XX^e siècle, alors que Eberhard Ruhmer se concentre sur la vision de Titien au XIX^e siècle : CHASTEL André, « Titianus Cadorninus », p. 567-577, et RUHMER Eberhard, « Tiziano e l'Ottocento », p. 455-459 dans *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, Venise, septembre, octobre 1976, Vicenza, Neri Pozza, 1980. Pierre Georgel a publié une étude fondée sur le 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 artistique à l'œuvre dans la peinture du XIX^e siècle : GEORGEL Pierre, « Tiepolo à Barbizon », dans « *Il se rendit en Italie* » – *Études offertes à André Chastel*, Paris, Flammarion, 1987, p. 639-665.
 8. TOSCANO Gennaro (dir.), *Venise en France. La fortune critique de la peinture vénitienne dans les collections royales jusqu'au XIX^e 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.
 9. BARBILLON Claire et TOSCANO Gennaro (dir.), *Venise en France. Du romantisme au symbolisme, op. cit.*
 10. Mentionnons les travaux de Stéphane Loire sur la présence de Tiepolo dans des collections publiques françaises : LOIRE Stéphane, « Tiepolo et le goût français depuis le XVIII^e siècle : réussites et occasions manquées », dans 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, p. 291-299 ; LOIRE Stéphane, « Tiepolo et

les Français », dans *Giambattista Tiepolo. 1696-1770*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Petit Palais, 22 octobre 1998-24 janvier 1999, Paris, Paris-Musées, 1998, p. 50-63 ; LOIRE Stéphane, « La peinture italienne du XVIII^e siècle dans les collections du Louvre », dans *Settecento. Le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII^e 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, p. 24-29. Voir également sur cette question : LOS LLANOS José de, « Tiepolo et la France. Fortune et malentendus », dans TOSCANO Gennaro (dir.), *Venise en France. La fortune critique de la peinture vénitienne dans les collections royales jusqu'au XIX^e siècle*, op. cit., p. 119-134. Monica Preti Hamard s'est quant à elle attachée à étudier la présence des œuvres vénitienes au Louvre sous la Révolution Française et sous la Restauration : PRETI HAMARD Monica, « L'exposition des "écoles primitives" au Louvre. "La partie historique qui manquait au Musée" », dans *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, p. 226-253 ; PRETI HAMARD Monica, « De la Révolution à la restauration : tableaux vénitiens au Louvre », dans TOSCANO Gennaro (dir.), *Venise en France. La fortune critique de la peinture vénitienne dans les collections royales jusqu'au XIX^e siècle*, op. cit., p. 135-163. Gennaro Toscano a étudié la présence des œuvres de Giovanni Bellini dans les collections publiques et privées en France, depuis le XVII^e siècle jusqu'au XX^e siècle : TOSCANO Gennaro, « Giovanni Bellini et la France (XVI^e-XX^e siècles) : les aéas d'une reconnaissance », dans VALCANOVER F. (dir.), *Da Bellini a Veronese. Temi di arte venet*, Venise, 2004, p. 197-230.

11. BARBILLON Claire et TOSCANO Gennaro (dir.), *Venise en France. Du romantisme au symbolisme*, op. cit. : GUÉGAN Stéphane, « Rouge Venise », p. 147-166 ; TOSCANO Gennaro, « Paris-Venise 1857-1860. Delaunay, Henner, Moreau et les primitifs vénitiens », p. 183-211 ; BARBILLON Claire, « *De Paris à Venise, notes au crayon* de Charles Blanc », p. 167-181 ; VAISSE Pierre, « Taine à Venise », p. 213-223.
12. Mentionnons, entre autres : POMMIER Édouard (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art*, t. II : XVIII^e et XIX^e 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 ; RECHT Roland, SÉNÉCHAL Philippe, MARTIN François-René et BARBILLON Claire (éd.), *L'histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris, La Documentation française, 2008 ; PASSINI Michela, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne. 1870-1933*, avant-propos de BEYER Andreas, préface de Roland Recht, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012 ; MARTIN François-René, *Grünewald et ses critiques. Problèmes d'histoire de l'histoire de l'art (XVI^e-XXI^e siècles)*, thèse sous la direction de Roland Recht, université Marc Bloch, Strasbourg, 2008, à paraître.
13. MICHAUD Éric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005 (1^{re} éd. : 1996) ; LORENTZ Philippe et PELTRE Christine (dir.), *La notion d'école*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Sciences de l'histoire », 2007 ; PASSINI Michela, *La fabrique de l'art national*, op. cit.
14. BARBILLON Claire et SÉNÉCHAL Philippe (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site internet de l'INHA ; voir également la publication des conférences du musée du Louvre consacrées à des historiens de l'art célèbres de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle dont nous donnons deux références ici : THUILLIER Jacques, RECHT Roland, HART Joan et 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 WASCHKE Matthias, Paris, musée du Louvre, École nationale supérieure des beaux-arts, 1995 ; COMPAGNON Antoine, MICHAUD Yves, TORTONESE Paolo et al., *Relire Taine*, cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 18 mars au 8 avril 1999, Paris, musée du Louvre, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

15. GENET DELACROIX Marie-Claude, « L'enseignement supérieur de l'histoire de l'art (1863-1940) », p. 79-107, dans *Le personnel de l'enseignement supérieur en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, CNRS, 1985 ; 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 ; ZERNER Henri, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997 ; THERRIEN Lyne, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, CTHS, 1998.
16. GENET DELACROIX Marie-Claude, « L'enseignement supérieur de l'histoire de l'art (1863-1940) », *op. cit.*, p. 83 ; PÉTRY-PARISOT Claude, « L'histoire de l'art, une discipline en marge », *Historiens et géographes*, 277, 1980, p. 451-460 : p. 453.
17. GAEHTGENS Thomas W., ARNOUX Mathilde et KITSCHEN Friederike (dir.), *Perspectives croisées. La critique franco-allemande. 1870-1945*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Passages/Passagen » centre allemand d'histoire de l'art, vol. 22, s. d. [2009], p. 472.
18. LORENTZ Philippe et PELTRE Christine (dir.), *La notion d'école*, *op. cit.*
19. GENET DELACROIX Marie-Claude, « L'enseignement supérieur de l'histoire de l'art (1863-1940) », *op. cit.*, p. 79, p. 84.
20. En 1867, ne pouvant plus assurer le cours, Charles Blanc est remplacé par Émile Boutmy (BARBILLON Claire, « Charles Blanc », JARRASSÉ Dominique, « Émile Boutmy », dans BARBILLON Claire et SÉNÉCHAL Philippe [dir.], *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, *op. cit.*)
21. GENET DELACROIX Marie-Claude, « L'enseignement supérieur de l'histoire de l'art (1863-1940) », *op. cit.*, p. 79, p. 83.
22. *Ibid.*, p. 87.
23. *Ibid.*
24. GAUTIER Théophile et 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].
25. BARBILLON Claire et TOSCANO Gennaro (dir.), *Venise en France. Du romantisme au symbolisme*, *op. cit.* : BARBILLON Claire, « De Paris à Venise, notes au crayon de Charles Blanc », p. 167-181 ; VAISSE Pierre, « Taine à Venise », p. 213-223.
26. Sur Auguste Boullier, voir *infra* : Annexe 2 « Vie et œuvre des principaux auteurs étudiés ».
27. RUSKIN John, *Les Pierres de Venise, études locales pouvant servir de direction aux voyageurs séjournant à Venise et à Vérone*, trad. de Mathilde P. Crémieux, préface de Robert de La Sizeranne, Paris, H. Laurens, 1906 ; 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 JOHNSTON K., Paris, Hachette, 1908.
28. LA SIZERANNE Robert de, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Hachette, 1897 pour la 1^{re} éd. Sur le regard de Proust sur Ruskin et ses traductions de l'auteur anglais, voir entre autres : COMPAGNON Antoine, « Proust contre Ruskin », dans WASCHEK Matthias (dir.), *Relire Ruskin*, cycle de conférences organisé au musée du Louvre du 8 mars au 5 avril 2001, Paris, musée du Louvre, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004, p. 147-178.
29. MÉROT Alain, « Nation, École, foyer : l'impossible unité ; Réflexions sur l'histoire de l'historiographie de la peinture française du XVII^e siècle », dans LORENTZ Philippe et PELTRE Christine, *La notion d'école*, *op. cit.*, p. 123-139 : dans la France du XVII^e 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. Toutefois, 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'école. 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.
30. Dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e 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 » (LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, Paris, Administration du grand Dictionnaire Universel, 1866-1877, vol. 7, p. 109).

31. 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 XVIII^e siècle (PRETI HAMARD Monica, « De la Révolution à la Restauration : tableaux vénitiens au Louvre », dans TOSCANO Gennaro [dir.], *Venise en France. La fortune critique de la peinture vénitienne dans les collections royales jusqu'au XIX^e siècle*, op. cit., 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).
32. Voir notamment : PASSINI Michela, *La fabrique de l'art national*, op. cit.
33. *Ibid.*, p. 26.
34. *Ibid.*, p. 30.