

MAREK ZGÓRNIAK

«LE PINCEAU DU TITIEN»

PEINTRES ET CRITIQUES FRANÇAIS

DU XIX^e SIÈCLE FACE AU CINQUECENTO

VÉNITIEN

(Pędzel Tytjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta, Cracovie 1995, 232 p., ISBN 83-904945-0-7)

RÉSUMÉ

L'impact des anciens maîtres vénitiens sur la peinture du XIX^e siècle, même s'il était perçu par les critiques de l'époque, n'est jamais devenu l'objet d'une monographie détaillée. Le présent ouvrage est une approche de ce problème, réduit aux cadres de la peinture française qui jouait dans cette période un rôle primordial dans l'art mondial. Nos considérations s'arrêtent en 1870.

L'ouvrage se compose de cinq chapitres. Le premier fait le point sur le rapport à la peinture vénitienne des artistes et des critiques à l'époque du néoclassicisme. Le deuxième chapitre est consacré à Eugène Delacroix dont les réflexions théoriques au sujet de l'art et dont l'activité artistique constituaient une rupture avec la doctrine néoclassique, tout en mettant souvent à profit les modèles des coloristes vénitiens. Le chapitre III illustre l'attitude des institutions académiques françaises par rapport à la peinture vénitienne. L'évolution des opinions des théoriciens de l'académisme dans le second quart du XIX^e siècle face au problème de la couleur est exposée, ainsi que la critique de plus en plus poussée de

l'Académie, entreprise par les auteurs de l'époque. Le chapitre IV intitulé «Le romantisme et le *juste milieu* : le décor vénitien ou un style vénitien ?» soumet à l'analyse différentes manifestations de l'intérêt pour Venise dans les deuxième et troisième quarts du XIX^e siècle. Les artistes contemporains puisaient leur inspiration non seulement dans la peinture vénitienne, mais aussi dans l'histoire combien pittoresque de Venise, dont les épisodes devenaient souvent des sujets de tableaux. Ce fut notamment caractéristique de l'oeuvre des peintres du circuit du *juste milieu*, pour lesquels l'impact de la technique et du style vénitiens étaient moins essentiels. Le chapitre V présente le courant néo-vénitien dans la peinture académique du Second Empire. Les artistes de cette période demeuraient déjà sous une influence importante de l'école de Venise, aussi bien pour ce qui était des coloris que de la composition ou des motifs iconographiques. Les influences de la peinture du Cinquecento vénitien avaient en quelque sorte préparé les assises de la peinture décorative néo-baroque des dernières années du règne de Napoléon III.

On rencontre nombre de difficultés à l'examen du courant néo-vénitien dans la peinture française du XIX^e siècle. Celles-ci découlent entre autres de la richesse et de la diversité de l'art de Venise du XVI^e siècle, mais aussi du caractère flou que revêtit alors la notion d'ancienne «école de Venise». Ce terme fonctionnait surtout en tant qu'un mot d'appel spécifique, basé sur la connaissance d'un nombre relativement réduit des plus grands tableaux de quelques peintres vénitiens, en particulier ceux des collections du Louvre, et il désignait la maîtrise technique et la domination de la couleur sur le dessin. Dans la perspective du XIX^e siècle, la peinture de Venise apparaissait comme le contraire de l'art de la Renaissance romaine, classique et dominé par la forme linéaire, et aussi comme une source patente d'inspiration pour les coloristes ; c'est ainsi également que les anciens critiques concevaient l'impact de Venise.

Pour les artistes du siècle de l'historisme il fut extrêmement important de puiser directement à l'art du passé. Déjà

dans la période de la prépondérance absolue du néoclassicisme, au début du siècle passé, on se référait incessamment dans les polémiques artistiques à l'exemple des écoles anciennes, y compris aux maîtres de Venise. Dans la querelle des classiques et des romantiques qui se déroula au cours des décennies suivantes, l'art vénitien fut, davantage même que celui de Rubens, une légitimation naturelle et un modèle évident des aspirations des romantiques. L'attachement aux sujets et genres traditionnels, caractéristique de la peinture française de tout le XIX^e siècle, dû au mécénat développé de l'État et à l'incidence d'institutions artistiques conservatrices, permettait aux anciens modèles de se laisser souvent appliquer presque sans modifications. Même un artiste aussi original et indépendant que Delacroix voyait dans la peinture des maîtres anciens une source de procédés tous prêts non seulement pour la composition, mais aussi pour la couleur et les techniques. Entre autres le Cinquecento vénitien se trouvait au centre de ses intérêts.

Le choix de modèles était chaque fois conditionné par l'état des connaissances en histoire de l'art et par les stéréotypes en vigueur dans ce domaine. En conformité avec la hiérarchie changeante des écoles anciennes, la mode du Cinquecento vénitien suivit le culte néoclassique de la Grèce et de Rome antiques, ainsi que la phase néo-Renaissance fondée sur l'art du Cinquecento romain. Un phénomène presque parallèle du point de vue chronologique en France était l'intérêt pour les «primitifs» des XIV^e et XV^e siècles : il était l'expression de tendances stylistiques contraires, linéaires, liées alors d'habitude à l'art religieux. En revanche la peinture néo-vénitienne s'associait (conformément aux contenus qu'on voulait voir dans l'art de la cité des doges) à la liberté et à l'audace créatrice des maîtres de la Renaissance. Le culte de Titien et du Tintoret se développa sous l'influence du culte romantique des personnalités fortes, enrichi de contenus nouveaux vers la fin du siècle lorsque, d'ailleurs, l'une des places les plus en vogue dans le panthéon artistique échoua à Giorgione. Le tournant du siècle

est aussi le moment culminant du mythe de Venise, qui revêt pourtant des formes désormais nouvelles, de même que l'historisme tardif dans l'architecture.

Le niveau des connaissances en art ancien, aussi bien chez les critiques que chez les peintres, n'était pas moins diversifié que le niveau des tableaux du XIX^e siècle. La culture générale profonde de Delacroix fut un phénomène exceptionnel, ce qui amène à considérer son oeuvre et les références au passé qu'elle contient, comme un fait individuel, et ceci indépendamment de l'échelle de son talent plastique. Il arrivait, bien évidemment, que les peintres fassent preuve d'une connaissance tout au moins solide des problèmes techniques et d'une érudition en matière de composition basée sur la pratique générale qui consistait à copier les tableaux et à profiter d'estampes. Quant au savoir des critiques, en particulier dans le cas de grands écrivains qui s'adonnaient à cette activité, celui-ci permettait maintes fois de formuler des remarques et des analyses d'une grande valeur, mais il laissait beaucoup à désirer par rapport aux questions de métier. C'est pourquoi les comparaisons, fréquentes dans les textes de l'époque, de toiles du XIX^e siècle aux oeuvres de telle et telle école ancienne, doivent être traitées avec une certaine réserve. Indépendamment de la manière dont elles conçoivent le fond du problème, ces comparaisons témoignent des intentions des peintres et des critiques qui, désireux de légitimer les courants nouveaux, se sont fréquemment servis de l'autorité d'écoles ou de maîtres reconnus. Même au début du XIX^e siècle, lorsque l'ancienne école de Venise occupait dans la hiérarchie artistique un rang nettement inférieur à celui de l'Antiquité et de Raphaël, le fait de se référer à Titien ou à Véronèse ennoblissait les aspirations coloristes.

Dans les grandes lignes, le courant néo-vénitien dans la peinture du siècle passé se plaçait au sein de celui, plus large, de la néo-Renaissance et il fut typique particulièrement de sa phase tardive. Comme les autres néo-styles, il portait initialement une empreinte de nouveauté ; ensuite, après 1850 il fut

accepté par les milieux académiques conservateurs. D'autre part, en tant que tendance coloriste par excellence, il se lia avec le romantisme et les idées de liberté artistique ; aussi avait-il les traits d'une avant-garde permanente. Il joua un rôle particulier au moment de la rupture avec le classicisme et de la formation d'un historicisme libéral (par la pluralité des choix ou des sources d'inspiration) dans le second quart du XIX^e siècle. Dans les années trente et quarante, les peintres furent relativement peu nombreux à puiser à une échelle importante aux modèles vénitiens et ceux-ci n'étaient propagés que par quelques critiques libéraux. Après le milieu du siècle, ces modèles se répandirent de la même manière que jadis ceux de Raphaël, alors que les artistes à tendance novatrice qui voulaient éviter les solutions devenues banales, trouvèrent des sources différentes dont le Quattrocento vénitien. Mais alors l'évocation des maîtres anciens ne consistait plus en imitation de leur technique et de leur métier, car à cet égard la peinture moderne avait franchi les cadres tracés par l'art du passé.

Traduit par Uta Hrehorowicz