

Université de Neuchâtel - Faculté des lettres et sciences humaines

Antonia Nessi

**« Fabriquer Venise » : Le *Nouveau Voyage d'Italie* de F.M. Misson
et l'image de la ville au XVIII^e siècle dans la littérature de voyage
et les *vedute* gravées (1691-1788)**

Thèse présentée sous la direction de M. Pascal Griener, Professeur ordinaire, Institut d'histoire de l'art et de muséologie, Université de Neuchâtel et de M. François Rosset, Professeur ordinaire, Section de français moderne, Université de Lausanne.

Membres du jury :

Mme. Letizia Norci Cagiano, Professeur ordinaire de littérature française à l'Università degli studi Roma Tre

Monsieur Michael Matile, Conservateur à la Graphische Sammlung der ETH, Zürich

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Pascal Griener, co-directeur de thèse, professeur ordinaire d'histoire de l'art et de muséologie à l'Université de Neuchâtel ; M. François Rosset, co-directeur de thèse, professeur à la Section de français moderne à l'Université de Lausanne ; Mme Letizia Norci Cagiano de Azevedo, prof. ssa alla Facoltà di LETTERE e FILOSOFIA, Dipartimento di Letterature Comparete, Università degli studi Roma III ; Dr. phil. Michael Matile, Konservator/Stv. Leiter, Graphische Sammlung der ETH, autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Antonia Nessi en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 24 février 2012

pc G. di Vert
Le doyen
Patrick Vincent

A mes parents

Je n'ai pas peur de la route
Faudrait voir, faut qu'on y goûte
Des méandres au creux des reins
Et tout ira bien
Le vent nous portera

(B. Cantat, 2001)

Remerciements

La première idée de cette thèse prend forme suite à la réalisation d'une exposition de gravures vénitiennes du XVIII^e siècle en 2004 au Cabinet cantonal des estampes du Musée Jenisch de Vevey, en collaboration avec l'Institut d'Histoire de l'art et muséologie de l'Université de Neuchâtel. L'étude de chefs d'œuvres de l'eau-forte, de la main de Bellotto, Canaletto, Marieschi, Piranesi, Ricci, Tiepolo et des feuilles d'artistes moins célèbres, au-delà de l'émerveillement esthétique, a suscité la naissance d'une curiosité pour l'image de Venise, à sa fabrication et diffusion par la gravure, dans une période historique délicate. La littérature de voyage s'est ensuite imposée comme lieu principal de cette réflexion sur la construction de cette image par le regard des étrangers qui faisaient étape à Venise lors du *Grand Tour*, en situant ce travail dans une lumière interdisciplinaire.

Comme tous les projets qui nous tiennent à cœur, celui-ci aussi a pu naître et trouver la force de se développer grâce à la rencontre de quelques personnes.

Le premier, à qui je dois mon intérêt pour l'estampe en général et la découverte pour Venise et sa lumière, a été sans aucun doute l'artiste Gérard de Palézieux.

Déjà directeur de mon travail de mémoire, le Professeur Pascal Griener, mon directeur de thèse, m'a ensuite encouragé sur cette voie. Pendant ces années, chaque rencontre a été une source d'encouragement et stimulation. L'incitation à interroger les objets étudiés sous un angle inattendu : voilà la plus grande leçon que j'en retiens.

Lors de la participation à l'Ecole Doctorale Archives des Lumières j'ai fait la rencontre du Professeur François Rosset, co-directeur de ce travail, qui a eu un apport fondamental et précieux dans la partie dédiée à la littérature de voyage.

L'année sabbatique à Venise et à Rome en 2007-2008, qui a pu se réaliser grâce au soutien du Fonds National Suisse, a été décisive pour la continuation de ce travail. J'aimerais exprimer ma reconnaissance au Directeur de l'Institut suisse de Rome, Christoph Riedweg, et à la responsable de l'espace culturel de Venise, Jacqueline Wolf. Lors de l'aventure italienne plusieurs personnes ont également contribué à me guider dans mes recherches : je pense en particulier à Giovanni Fazzini, Bibliothécaire scientifique à la Biblioteca Nazionale Marciana de Venise, au personnel de la Biblioteca Hertziana de Rome et à Letizia Norci Cagiano de Azevedo, Professeur ordinaire de littérature française à l'Università degli studi Roma Tre.

Et il y a eux, qui m'ont accompagné et aidé avec leur amitié dans ce chemin souvent parsemé de doutes.

Il y a tout d'abord Marc-Antoine Kaeser, étoile fixe en tous mes cieux, mes parents Alberto e Raffaella Nessi, ma sœur Vita.

Et encore : Najma Ali Aden, Diane Antille, Cecilia Hurley, Géraldine Delley, Ariane Dévanthéry, Anne-Lise Grobéty, Marie-Anne Guérin, Marie-France Hendrikx, Ambroise Héritier, Denise Javet, Michael Matile, Roger Matter, Nabila Mokrani, Philippe Mudry, Camilla Murgia, Nicole Perraudin, Noëlle-Laetitia Perret, Dora Precup, Sarah Rusconi, Christian Rümelin, Andreas Schatzmann, Maryse Schmidt-Surdez, Veronica Provenzale, Serge Reubi, Pascal Ruedin, Ulrich Studer, Erik Wegerhoff.

Qu'ils soient tous remerciés ici.

Prologue

Dans une lumière aveuglante, laiteuse, nous devinons un profil d'architectures indistinct, au loin. Tout est brumeux, indéfini. Il n'y a pas de limites entre l'eau dans laquelle nous sommes immergés et le ciel qui nous surplombe. Tout a la même consistance trouble. Seules des ébauches de couleurs verticales qui font penser à des silhouettes de figures humaines viennent scander ce brouillard qui semble tout engloutir dans une pesanteur sourde. Et paradoxalement, même si nous regardons l'image sans nous fier au titre, il nous suffit d'un coup d'œil. Il n'y a aucun doute, il s'agit de Venise, et plus précisément d'une de ses vues les plus conventionnelles: le Bassin de Saint Marc depuis l'eau¹ [ill. 1].

Lorsque William Turner, pendant son troisième et dernier séjour à Venise travaille à cette œuvre, probablement depuis sa chambre d'hôtel, le mythe de Venise a traversé les époques. Dans sa tête résonnent les vers de Byron dans le Chant IV du *Childe Harold's Pilgrimage*. Venise est depuis longtemps un déjà-vu. Quelques années auparavant, en 1833, le peintre britannique avait peint quasiment le même point de vue dans une toile célèbre: *Bridge of Sighs, Ducal Palace and Custom-House, Venice : Canaletti Painting*² [ill. 2]. Ici, nous sommes face à une image au premier abord très conventionnelle de Venise, digne d'une carte postale. Cependant, il s'agit d'une vue clairement manipulée. Turner a déplacé les Zattere en les situant à angle droit avec le rivage, de sorte que par un même coup d'oeil, on puisse apercevoir La Punta della Dogana et le coeur du pouvoir politico-religieux vénitien : la Place Saint-Marc, le Palais Ducal, le Pont des Soupîrs. Le premier plan occupé dans la partie gauche par des embarcations recouvertes de draperies en vrac, conférant un certain désordre à la scène, nous ramène à une réalité, celle peut-être de la décadence dans laquelle vit la ville à cette époque, et a une fonction de scène théâtrale, de présentoir, depuis lequel nous observons la scène. Mais surtout, Turner a voulu y rendre hommage au plus célèbre de ses prédécesseurs védutistes, en insérant Canaletto dans la partie inférieure de l'image, représenté en train de peindre en plein air, comme nous le suggère le titre. Qu'est-ce qu'il a voulu signifier par cet hommage ? Sa redevance à la tradition du XVIIIe siècle ? Sa distanciation ? La présence de Canaletto dans la toile semble poser une question et assumer une valeur méta-discursive. Turner veut peut-être nous rappeler que son regard sur Venise, loin d'être vierge,

¹ William Turner, *Riva degli Schiavoni, Venice : Water Fête*, vers 1843-45, huile sur toile, 72.4 x 113 cm, Londres, Tate.

² William Turner, *Bridge of Sighs, Ducal Palace and Custom-House, Venice : Canaletti Painting*, 1833, huile sur toile, 51.1 x 81.6 cm, Londres, Tate.

est déjà fabriqué, il est presque un automatisme, car il a été modelé sur celui des *vedutistes*. Sa révolution, va se produire plutôt dans la transfiguration de ce déjà-vu, dans le rendu immatériel de la ville, mais non pas par l'invention d'un point de vue. Turner nous rend complices de sa réflexion, car pour nous aussi, vivant au XXI^e siècle, il nous est impossible de nous défaire d'une idée préfabriquée de Venise. La preuve est qu'en regardant la première image, où la ville est à peine reconnaissable, nous l'associons immédiatement à Venise. La mise en relation des deux tableaux de Turner, analysés ci-dessus, peut constituer un point de départ afin de s'interroger sur l'existence d'un mythe de Venise et de ses stratigraphies. Probablement alors que l'insertion anachronique du *vedutiste* vénitien est simplement une forme de questionnement d'une image établie. Sur les traces de Turner, nous allons nous lancer dans la tentative de « déboulonner » cette image. Peut-être pour mieux apprendre à regarder.

I. Introduction

I.I Venise : un mythe ?

Il existe des termes qui paraissent investis d'un retentissement universel, puissant, qu'on utilise dans plusieurs contextes, indifféremment, abusivement parfois, mais dont la signification reste dans la plupart des cas obscure et imprécise. « Mythe », un peu comme « idée », « représentation » ou « image » fait partie de ces termes captivants, certes, mais dont l'ambiguïté induit souvent en erreur.³

Cependant, lorsqu'on s'apprête à considérer l'image de Venise, on ne peut pas éviter de parler de son mythe. Non seulement parce qu'en parcourant l'immense masse de la littérature sur Venise, il paraît omniprésent, mais aussi parce qu'il occupe une place fondamentale et incontournable dans la compréhension des origines de la ville et de son fonctionnement politique. L'expression « le mythe de Venise » est désormais devenue acquise, elle renvoie par antonomase à une tradition historiographique donnée, à des étapes de l'histoire de la ville, à une idée abstraite aussi, qui traverse les siècles et demeure jusqu'à aujourd'hui.

« Le mythe de Venise » connaît une signification multiforme allant de la fondation de la ville, à l'articulation de son système politique, à son statut de modèle, au mythe décadent de la « mort à Venise », jusqu'à l'actuelle image muséifiée. Le mythe de Venise n'est pas seulement multiforme mais aussi « bi- fronte⁴ » : au long des siècles, la Venise libre, égalitaire, tolérante fait place à celle corrompue, tyrannique, passéiste et conservatrice. Cette dichotomie est certainement un terrain miné, dangereux dans l'étude de la ville, car elle peut

³ « Personnellement, la définition qui me semble la moins imparfaite, parce que la plus large, est la suivante : le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être ». Dans : Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963.

⁴ Gina Fasoli, « Nascita di un mito ». Dans *Scritti di storia medievale*. A cura di F. Bocchi, A. Carile, A.I. Pini, Bologna : La Fotocromo Emiliana 1974, p. 447.

induire à utiliser des « lentilles déformantes⁵ » dans la considération de la structure d'une société donnée. Il faut se résigner à l'impossibilité d'atteindre une vérité: non seulement les sources sur lesquelles on se base sont toujours le fruit d'un regard biaisé, mais surtout, il n'existe jamais une vraie séparation et une opposition nette entre apparence extérieure et réalité. Il serait alors important de traiter le mythe avec une distance épistémologique, comme le discours qu'une collectivité produit sur elle-même, résultat d'une perception, indice de la façon dont les membres d'une culture perçoivent le monde et son évolution.⁶ Si on s'aventure dans la considération de l'image d'une ville, résultante d'une série de données réelles et de projections dans lesquelles nous-mêmes sommes piégés, il faudrait au moins avoir la conscience de cette difficulté. Et se résoudre à ne jamais pouvoir la cerner totalement.

Le Mythe de Venise dans l'historiographie

-Les origines sauvages et la fondation de Venise

Venise est douée depuis ses origines d'un caractère urbanistique par excellence, car aucune autre ville, comme elle, n'est née de l'effort et de l'acharnement de l'homme à vouloir l'édifier. L'équilibre entre terre et eau, sa forme « ouverte », dépourvue de murailles, va en quelque sorte déterminer Venise comme un lieu doté d'un destin exceptionnel et conditionner la naissance des mythologies qui lui sont liées.⁷

Le mythe de Venise est indissociable de sa naissance difficile des eaux par la volonté des hommes. Son histoire commence sous le signe de la fuite, de la précarité. L'invasion des Goths en 402 à Aquilée (capitale administrative de la région), entraîne une première et temporaire émigration de la population vers la lagune, suivie par une deuxième et plus conséquente, déclanchée par la dévastation d'Aquilée et de Concordia par les Huns, dirigés par Attila, en 452. C'est au milieu des eaux et sur les îlots de la lagune que la population trouve refuge et met en place un rudimentaire système de gouvernement. Aurelio Magno

⁵ « Venetian politics has usually been viewed through the distorting lens of the myth of Venice, a complex of notions regarding the Republic's self-image and reputation ». Robert Finlay, *Politics in Renaissance Venice*, London : Ernest Benn 1980, p.1.

⁶ « From myth to ritual or from ritual to myth ? ». Dans : Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton : Princeton University Press 1981, p. 56 ; Alessandro Fontana et Jean-Louis Fourel, « Le meilleur gouvernement » de la constitution d'un mythe à la « terreur de l'avenir ». Dans : *Venise 1297-1797. La République des castors*, textes réunis par Alessandro Fontana et Georges Saro, Fontany / Saint-Cloud : ENS Editions, 1997.

⁷ Sergio Bettini, « Venezia tra funzione e utopia ». Dans: *Venezia. Nascita di una città*, Vicenza : Neri Pozza, 2006, pp. 31-54.

Cassiodoro, préfet romain du règne ostrogoth, vivant vers 537, nous livre une des premières descriptions du milieu lagunaire et participe à la création des bases du mythe vénitien.⁸

Dans un style raffiné, un peu guindé, il décrit, avec une vision proche de l'utopie, une Venise naissant de l'eau et de la boue, grâce à la volonté des hommes, qui vivent comme des oiseaux aquatiques, ne connaissent pas la jalousie et se rapprochent d'un état d'innocence exemplaire : *« Ici votre maison est faite comme celle des oiseaux aquatiques, car ce qui maintenant est terre, parfois paraît île, au point que l'on croit tout à fait être aux Cyclades là où brusquement l'on revoit, inchangé, l'aspect des lieux. Cette grande ressemblance fait apparaître dispersées, par ces plaines liquides, étendues sur une si grande longueur, des habitations d'hommes : en effet, par le tressage de joncs flexibles, on consolide là le terrain et l'on ne doute pas d'opposer au flot marin une si fragile défense, quand le rivage semé de flaques ne sait rejeter la masse des ondes et que, sans défense, est emporté tout ce qui n'est pas aidé par l'altitude. Les habitants ne disposent donc que d'une ressource unique, les seuls poissons dont il y a grande abondance : le pauvre y vit sur un pied d'égalité avec le riche ; une seule nourriture les reconforte tous, un même type d'habitation les enferme : ils ignorent la jalousie en ce qui concerne leurs pénates, et passant une vie ainsi mesurée, ils évitent le vice auquel on sait qu'est exposé le monde ».*⁹

En témoignant des origines sauvages de Venise et de sa formation « miraculeuse » à l'époque romaine, Cassiodore propose la cohabitation de deux facteurs, physique et humain, l'alliance entre une situation géographique unique et l'ébauche d'un régime politique exceptionnel, qui alimentent la première forme du mythe de Venise: celui de la liberté originelle de la ville. Ces faits sont relatés par Giovanni Diacono¹⁰, considéré comme le père de l'historiographie vénitienne, dans son *Istoria Veneticorum*, publiée pour la première fois en 1765¹¹. Dans les pages de Diacono, la légende des origines sauvages de la ville, « née de rien », était

⁸ En 486 le chef des Ostrogoths, Théodoric, descend en Italie. Il tue Odoacre en 493 et s'installe à Ravenne où il se proclame roi en confiant l'administration locale à des fonctionnaires. Cassiodore est à cette époque ministre de Théodoric et envoie en 537 une lettre aux tribuns des habitants de la lagune où il décrit le style de vie des Venètes au VI^e siècle.

⁹ Cassiodore, « Epistulae variae, XII, 24 ». Dans : R. Cessi, *Documenti relativi alla storia di Venezia anteriori al Mille*, Padova, I, 1962.

¹⁰ Giovanni Diacono (IX-X siècles), aurait vraisemblablement été ambassadeur du doge Pietro II Orseolo (991-1008).

¹¹ Johannis Diaconi, *Chronicon Venetum omnium quae circumferuntur vetustissimum et Iohanni Sagornino vulgo tributum*, a cura di F. Zanetti, Venezia, 1765. En ce qui nous concerne, nous faisons référence à l'édition suivante: Giovanni Diacono, *Istoria Veneticorum*. Edizione e traduzione di Luigi Andrea Berta, Bologna : Zanichelli Editore, 1999.

reproposée dans un sens politique.¹² La nouvelle Venise, fondée par des hommes en fuite dans des territoires désertés, était indépendante de son ancien siège romain ; elle était née libre de tout pouvoir extérieur et elle devait le rester.¹³

La réelle fondation de Venise en tant que ville est en réalité un processus lent et graduel qui se concrétise à l'époque du doge Giustiniano Particiaco (vers 810-811), avec le transfert de la capitale de Malamocco aux îles réunies autour de Rialto, et avec l'établissement du nouveau centre politique au Palais Ducal, demeure du doge et siège du gouvernement.¹⁴ Le « mythe fondateur » de la ville de Venise est assimilé à un épisode légendaire bien précis, également relaté par Giovanni Diacono¹⁵ : le transport des reliques de Saint-Marc par deux marchands vénitiens en 827-828, d'Alexandrie à la chapelle du Palais Ducal, construite par Giustiniano¹⁶. Le déplacement des reliques fut à l'origine de la construction de l'église de S. Marco dei Partecipazi et de la future Basilique de Saint-Marc et détermina l'importance du culte de l'Évangéliste. Le caractère mystique de cet épisode, dont les étapes sont entre autres représentées dans les mosaïques des portails de la Basilique de Saint-Marc, tisse un lien direct entre la ville et un Saint patron, en conférant un pouvoir spirituel à la fondation de la ville, à l'instar de Rome.¹⁷ Le culte de Saint Marc, traduit dans l'épisode de la *translatio* de son corps à Venise et de la *praedestinatio*, l'annonciation de l'ange, est complété par l'intégration à la légende d'un épisode plus tardif, relaté dans les *Vite dei dogi* de Marino Sanudo: la remise de l'anneau de Saint-Marc au doge Bartolomeo Gradenigo (1260-1342), en 1341.¹⁸ La relation

¹² Giovanni Diacono, *Istoria Veneticorum*, I, 5. « At vero dum essent revoluti anni ab incarnatione Domini quingenti quadraginta, Longobardi Venetiam, que prima provincia est Italie, penetrarent, Vincentiam Veronamque et reliquas civitates, excepto Patavi et Monte silicis seu Opitergio atque Mantua Altinoque, expugnantes cepissent. Populi vero eiusdem provintie penitus recusantes Longobardorum ditioni subesse, proximas insulas petierunt. Sicque Venetie nomen, de qua exierant, eisdem insulis indiderunt, qui et actenus illic degentes Venetici nuncupantur ».

¹³ Gherardo Ortalli, « Venezia, l'immagine, l'immaginario ». Dans: *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, Atti del convegno internazionale, Bologna 5-7 settembre 2001, a cura di F. Bocchi, R. Smurra, Roma : Viella 2003, pp. 297-307.

¹⁴ Giovanni Diacono, *Istoria Veneticorum*, II, 31.

¹⁵ Giovanni Diacono, II, 39. « Ultimo vero vitae suae anno sanctissimi Marci evangelistae corpus, de Alexandria a Veneticis allatum, recipere promeruit. Qui tanti thesauri munus honorifice suscipiens, in sui palatii angulo peragere fecit capellam ubi illum reconditum posset reservari ; interim ecclesia esset expleta quam hisdem dominus inchoavit, sed preventus morte, Johannes, suus, videlicet frater, ad finem perduxit ».

¹⁶ Selon la tradition, deux navigateurs vénitiens, Buono di Malamocco et Rustico da Torcello, parvenus à Alexandrie, terre d'infidèles, pénétrèrent dans un monastère de la ville, réussirent à dérober le corps et à le conduire à Venise. Ainsi se serait accomplie la prophétie reçue par l'Évangéliste pendant sa vie. Un ange lui était en effet apparu dans une des îles de la lagune et lui avait annoncé « Pax tibi Marce Evangelista meus ». Par ces mots célèbres, l'ange aurait préfiguré en la Vénétie le lieu où le saint aurait trouvé repos après sa mort.

¹⁷ Gina Fasoli, « Nascita di un mito ». Dans: *Scritti di storia medievale*. A cura di F. Bocchi, A. Carile, A.I. Pini, Bologna: la Fotocromo Emiliana 1974, pp. 445-472.

¹⁸ Une grosse tempête s'abattit sur la ville en février 1340. Selon la légende, elle fut apaisée par l'intervention de St. Marc, St. Georges et St. Nicolò, qui transportés jusqu'à la lagune par un pêcheur, éloignèrent les vagues et les démons qui les guidaient. Le pêcheur reçut une bague de Saint-Marc et de retour à Venise il la remit au doge Bartolomeo Gradenigo pour qu'elle fût conservée dans le Trésor de Saint Marc.

entre le doge et Saint-Marc se traduit également dans un riche programme iconographique et trouve un répondant dans un appareil rituel complexe. Lors de la cérémonie d'élection et d'investiture du Doge, ce dernier accomplit l'investiture de la fonction ducal, au moyen d'un *baculus*, symbole du pouvoir, qu'il prend directement de l'autel de Saint-Marc.¹⁹ Le lien entre le Doge et Saint-Marc, entre l'Etat et l'Eglise locale, renforce le processus d'identification entre Venise et l'Evangéliste. Cette cohérence interne, et l'indépendance de la ville sont les bases de son mythe politique.

-Le mythe politique de Venise et le « gouvernement mixte »

Le témoignage de Cassiodore et la chronique de Diacono constituent des éléments épars, qui ont contribué à esquisser l'ébauche d'une mythologie vénitienne basée sur la singularité de la situation géographique de la ville, sa liberté originelle et sa fondation, récupérées avec un sens religieux. Cependant c'est plus tard, et surtout au XVe et XVIe siècles que prend véritablement forme la base du mythe vénitien²⁰ : dans les chroniques des historiographes humanistes²¹, qui déplacent l'attention d'un discours religieux sur Venise à un discours centré sur la politique de la ville²². Celui-ci, façonné au fil des traités politiques, correspond à une image de Venise comme modèle de stabilité, de « bon gouvernement », où la solidité de ses institutions aurait permis à la ville de maintenir sa liberté et de préserver sa paix.²³ Cette théorie, déjà formulée par Platon, Aristote et Polybe, désignait le gouvernement mixte comme le meilleur, basé sur un équilibre et un mélange de trois formes de pouvoir: la monarchie, l'aristocratie, la démocratie. Parmi les textes fondateurs du modèle de la perfection

¹⁹ Gina Fasoli, « Liturgia e cerimoniale ducale ». Dans : *Atti del I Convegno Internazionale di storia della civiltà veneziana- Venezia e il Levante fino al sec. XV*, Firenze, 1974, pp. 532-533.

²⁰ Voir G. Fasoli, A. Fontana, R. Finlay, E. Muir, F. Tateo (op.cit.) et Franco Gaeta, « Alcune considerazioni sul mito di Venezia ». Dans: *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance. Travaux et documents*, Tome XXII, Genève : Droz, 1961, pp. 58-75 ; Franco Gaeta, « Venezia da « Stato misto » ad aristocrazia « esemplare ». Dans : *Storia della cultura veneta, Il Seicento*, Tome IV, vol.2, Vicenza : Neri Pozza 1984, pp. 437-494.

²¹ Marino Sanuto, Girolamo Priuli, Pietro Dolfin, Marcantonio Michiel, Bernardo Giustiniani, Domenico Malipiero, Giovanni Pontano, Antonio de Ferraris Galateo, Marcantonio Coccio « Il Sabellico ». Pour un approfondissement voir : Francesco Tateo, « *I miti della storiografia umanistica* », Roma : Bulzoni Editore 1990.

²² Edward Muir, « From myth to ritual or from ritual to myth ? ». Dans : Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, 1981, p.26 ; Alessandro Fontana, « Civitas metaphysica ». Dans: *Venezia da Stato a mito*, cat.exp., Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 30 août- 30 novembre 1997, Venezia : Marsilio, 1977, pp. 47-60.

²³ Edward Muir, « From myth to ritual or from ritual to myth ? ». Dans : Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, 1981, p. 25.

vénitienne, deux sont à considérer comme incontournables : *Della repubblica dei Viniziani* de Donato Giannotti, écrit entre 1525 et 1527 et publié en 1540, et *De magistratibus et republica venetorum* de Gasparo Contarini, publié en 1543.²⁴ Dans le premier, l'exilé Giannotti, après un long préambule sur la comparaison entre Rome et Venise, débute une minutieuse analyse des institutions politiques de Venise, de leur fonctionnement et de leurs relations.²⁵ L'exaltation du gouvernement mixte vénitien, la distribution des pouvoirs avait pour lui, opposant des Médicis, la valeur de revendication d'un idéal républicain, alternatif à l'oligarchie, qu'il aurait souhaité voir se réaliser à Florence. La fabrication du mythe devait atteindre son apogée quelques années plus tard, avec la publication du traité du diplomate et philosophe vénitien Gasparo Contarini. Dans son traité, il réaffirme non seulement la liberté originelle de la ville, son aspect extérieur exceptionnel, le « stato di libertà », mais se fait surtout le promoteur d'une nouvelle image politique de la Sérénissime, le « stato misto ». Le modèle d'un gouvernement mixte, combinant monarchie, aristocratie et démocratie, représentées respectivement par le Doge, le Sénat et le Grand Conseil, faisait de Venise un exemple unique de gouvernance et de perfection politique.²⁶ La République de Venise, expression parfaite d'un équilibre des pouvoirs que Contarini décrit minutieusement, se situe selon lui en opposition avec d'autres Républiques, la contemporaine Florence ou les antiques Rome et Sparte, tournées vers le conflit. Ce modèle, anti-machiavélique, faisait du maintien de la paix un critère de vertu qui aurait permis à la République de perdurer dans le temps. Comme nous le savons, la vision idéaliste et patriotique de Contarini ne coïncidait pas avec la réalité où, malgré une division des pouvoirs, le gouvernement vénitien reflétait le privilège des classes dominantes.²⁷ La fabrication du mythe politique de Venise à cette époque, aurait été déclenchée par des circonstances historiques particulièrement délicates. Au tournant du XVI^e siècle, Venise avait été confrontée à une série d'échecs et à un climat d'insécurité politique. En 1509, la bataille d'Agnadello provoquée par la ligue anti-vénitienne de Cambrai, qui voyait Venise isolée face aux principales puissances européennes, fit craindre la perte des domaines de terre-ferme vénitiens.²⁸ À la fragilisation de leur position politique, et à leur

²⁴ Donato Giannotti, « Della Repubblica de' Viniziani » Dans : *Opere politiche*. A cura di Furio Diaz, Milano: Marzotati Editore 1974 ; Gasparo Contarini, *De magistratibus et Republica Venetarum*, Paris, 1543.

²⁵ Giovanni Silvano, *La « Repubblica de' Viniziani »*. *Ricerche sul Repubblicanesimo in età moderna*, Firenze: Leo S. Olschki 1993, p. 52.

²⁶ Alessandro Fontana et Jean-Louis Fournel, *op. cit.*

²⁷ Le pouvoir est définitivement rendu aux grandes familles lors de la « serrata » (fermeture) du Grand Conseil en 1297. Celle-ci avait modifié le système d'élection des membres du conseil, en la réservant uniquement aux membres qui y avaient déjà siégé pendant les dernières quatre années, ainsi qu'à leurs descendants.

²⁸ Frederic C. Lane, *Storia di Venezia. Ascesa e declino di una Repubblica marinara*, Torino : Einaudi, 1991.

isolement, les Vénitiens à cette époque auraient répondu, en réaction, par un programme d'auto-célébration et une consolidation du mythe²⁹.

Dans la même lignée des écrits de Giannotti et Contarini pro-républicains, se situent au moins deux autres traités fondamentaux, écrits à la fin du siècle.³⁰ L'homme de lettres et fils de l'architecte Jacopo Sansovino, Francesco Sansovino³¹ (1521-1583), publie en 1556 *Delle cose notabili della città di Venetia*, dialogue entre un vénitien et un étranger, et un guide, *Venetia città nobilissima et singolare*, en 1581. Ces ouvrages, très diffusés, où Sansovino allie à la description des caractéristiques politiques de la République, des observations d'ordre historique, artistique, religieux et anthropologique, peuvent être considérés comme des ouvrages de propagande, et ont contribué à véhiculer la mythologie vénitienne auprès du grand public.

La glorification des valeurs républicaines s'exprime chez Paolo Paruta (1540-1598), historien officiel de la République, par une participation active à la réalité politique de son époque. En 1571, au lendemain de la bataille de Lépante³², il prononce l'éloge funèbre³³ pour ses concitoyens ayant trouvé la mort, et met en relation la noblesse de ces derniers avec l'exemplarité politique de leur ville. Mais la vraie réflexion politique de Paruta paraît quelques années plus tard dans *Della perfezione della vita politica* (1579). Il produit ici une synthèse des éléments constitutifs du mythe vénitien, par un éloge du gouvernement mixte opéré grâce à la mise en scène d'un dialogue entre différentes personnalités politiques et religieuses de l'aristocratie vénitienne.

Si depuis toujours le modèle vénitien a suscité la curiosité des autres régions de l'Italie et des pays étrangers, c'est à partir des XVIe et XVIIe siècles, qu'on assiste à son exportation en tant qu'exemple unique de gouvernement, sujet aux éloges comme aux critiques. Par son caractère particulier, Venise devait être considérée comme modèle comparatif pour d'autres pays, et

²⁹ Franco Gaeta, « Alcune considerazioni sul mito di Venezia », p. 63; Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, p. 27.

³⁰ Pour une analyse minutieuse des quatre traités de Giannotti, Contarini, Sansovino et Paruta, fondamentaux pour la construction du modèle républicain vénitien on renvoie à Giovanni Silvano.

³¹ Elena Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino. Imprenditore, libraio e letterato*, Venezia : Istituto Veneto di scienze lettere ed arti, 1994.

³² Le 7 octobre 1571, Venise et les Etats chrétiens emportent la victoire sur les Turcs pendant la bataille navale de Lépante. Malgré cette victoire, Venise va se retirer deux ans après de la lutte contre les Turcs et signer un accord de paix qui lui coûtera la perte de Chypre.

³³ Paolo Paruta, « Orazione funebre in laude de' morti nella vittoriosa battaglia contra a' Turchi, seguita alle Curzolari l'anno MDLXXI, alli VII d'ottobre ». Dans : *Opere politiche*, Firenze : Le Monnier, 1852.

contribuer ainsi à forger « l'éducation politique de l'Europe »³⁴. En Angleterre, par exemple, la théorie du gouvernement mixte joue le rôle de modèle dans la lutte contre l'absolutisme Stuart, notamment grâce à la traduction de l'œuvre de Contarini en 1599³⁵ ; en Hollande il fut étudié par Theodor Graswinkel, les frères De la Court et Spinoza³⁶.

La particularité de l'Etat vénitien et sa popularité à l'étranger étaient aussi dues à un autre aspect de son mythe : la lutte pour la tolérance et la liberté en matière religieuse. Venise avait en effet exprimé son souci de maintenir sa liberté et son indépendance face à Rome et à la papauté notamment, par la limitation d'un développement excessif de la propriété, des biens et du pouvoir des religieux. Cette conduite anti-ecclésiastique suscita une réaction extrême lors d'un événement politique précis: l'Interdit papal de 1606, auquel le gouvernement vénitien s'opposa en annulant sa validité.³⁷ Fra Paolo Sarpi³⁸, idéologue de la ligne laïque, fut recruté par la République pour lui prêter son aide et la défendre des attaques curiales. À travers ses écrits, Sarpi se fait le promoteur d'une séparation entre le pouvoir civil et le pouvoir ecclésiastique. Il soutient l'autonomie de l'Etat et s'attire ainsi l'antipathie de Rome et la solidarité de l'Europe réformée.³⁹

³⁴ William Bouwsma, *Venice and the defense of Republican Liberty : Renaissance values in the age of the Counter Reformation*, Berkeley : University of California Press, 1968.

³⁵ Franco Gaeta, « Venezia da « Stato misto » ad aristocrazia « esemplare », p. 480.

³⁶ Fontana et Fournel, *op. cit.*, pp. 24, 25.

³⁷ Paul V avait demandé à la République la révocation de lois qui interdisaient d'ériger de nouvelles églises et lieux pieux ainsi que le passage de biens immobiliers de la sphère religieuse à la sphère laïque. Il aurait aussi souhaité la libération du chanoine Scipione Saraceni et de l'abbé Marc'Antonio Brandolin incriminés et arrêtés par le Conseil des Dix. Comme la République négligeait ses requêtes, Paul V lança un interdit en avril 1606, un vrai ultimatum : si dans les 24 jours suivants on n'avait pas répondu positivement à la demande papale, il y aurait interdiction, c'est à dire bannissement de toute activité religieuse dans l'Etat vénitien. Pour toute réponse, le gouvernement vénitien déclara le document papal contraire aux Sacrements et n'en respecta pas le contenu, en continuant à célébrer le culte.

³⁸ Le moine Paolo Sarpi (1552-1623), fait partie de l'ordre des Servi di Maria à Venise, dont il est élu procureur général. Studieux, philosophe, politologue, homme de sciences, il est proche d'une idée réformée de l'Eglise catholique. Suite à l'Interdit papal de 1606, contre lequel il prend positions dans différents écrits, il est engagé au service de la République de Venise en tant que consultant légale dans les affaires d'ordre théologique. Parmi les principales œuvres de Sarpi on rappelle les *Considerazioni sopra le censure della Santità di papa Paolo V contra la Serenissima Republica di Venezia*, *Il Trattato dell'Interdetto della Santità di papa Paolo V*, *L'Apologia per le opposizioni dell'illustrissimo e reverendissimo signor cardinale Bellarmino alli trattati e risoluzioni di Giovanni Gersono sopra la validità delle scomuniche*, parues en 1606. Ces œuvres expriment la nature de son catholicisme éclairé et lui valurent une condamnation du tribunal de l'inquisition romaine le 30 octobre 1606, condamnation que Sarpi refusa et à laquelle il répondit avec une défense de ses textes.

³⁹ Parmi les écrits de Sarpi en relation avec l'épisode de l'Interdit Papal voir en particulier: « Scrittura sull'appellazione ad un concilio nazionale » ; « Consiglio per rimediare alle offese fatte dal pontefice col monitorio suo ». Dans: Paolo Sarpi, *Opere*, a cura di Gaetano e Luisa Cozzi, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore 1969, pp. 129-152.

Mythe et iconographie

Parallèlement aux écrits des humanistes, le maintien du mythe politique vénitien et sa diffusion se sont aussi réalisés à travers la représentation iconographique.⁴⁰ L'édification et la décoration de la Basilique de Saint-Marc, symbole de l'union entre le pouvoir politique et religieux, en est le premier exemple.⁴¹ Le thème principal, développé dans les mosaïques, concerne l'hagiographie de Saint-Marc et en souligne son lien légendaire avec la ville [ill. 3]. Après 1204, avec la conquête de Constantinople, la décoration de la Basilique assume une signification politique particulièrement forte. Les Vénitiens marquent ainsi leur rôle de conquérants et se présentent comme les héritiers directs de l'Empire chrétien de Constantin et de Justinien. Cette descendance se traduit par l'affichage de symboles de leur souveraineté : colonnes, reliefs, statues emportées de Constantinople, dont les plus célèbres sont sans doute les quatre chevaux de bronze surmontant la façade ouest de la Basilique. Mais la vraie création d'un culte civique, devait se produire à la Renaissance, avec la glorification de la conception vénitienne de l'Etat dans un cycle de peintures au cœur d'un bâtiment symbolique, le Palais Ducal. En suivant le schéma des cycles précédents, presque complètement détruits par les incendies de 1574 et 1577, (où se perdirent des chefs d'œuvres de Carpaccio, Gentile et Giovanni Bellini et Titien entre autres), le cycle actuel déploie dans les différentes salles du Palais la représentation de moments clés de la consolidation de l'Etat vénitien, (sur les parois de la Salle dello Scrutinio figure le légendaire accueil du Pape Alexandre III en fuite par Federico Barbarossa)⁴², les victoires militaires comme la Bataille de Lépante⁴³, différentes allégories de Venise sous forme de parallèles mythologiques ou religieux⁴⁴. [ill. 4,5,6].

En réaction aux défaites des Vénitiens en 1499 face aux Turcs et à la Bataille d'Agnadello en 1509, le gouvernement, guidé par la noblesse, met en place une politique ambitieuse. Pendant son règne, le Doge Andrea Gritti (1523-1528), soutient un programme de renouvellement de

⁴⁰ Edward Hüttinger, « Venezia come mito ». Dans: *Venezia da Stato a mito*, pp. 9- 35 ; Edward Muir, « Images of Power : Art and Pageantry in Renaissance Venice ». Dans : *American Historical Review*, vol. 84, No.1, Février 1979, pp. 16-52.

⁴¹ Edward Muir, « Images of Power : Art and Pageantry in Renaissance Venice », *op.cit.*, pp. 19-23.

⁴² Même s'il s'agit de faits qui n'ont pas pu être vérifiés, l'ensemble de ces événements voulait représenter la puissance de l'Etat vénitien qui pouvait intervenir auprès de l'Empire et de la Papauté. Pour une description détaillée du cycle voir : Giulio Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, pp. 272-273.

⁴³ Paolo Veronese, *Sebastiano Venier, il comandante della flotta veneziana, inginocchiato in atto di render grazie al Redentore assistito da S. Marco e S.ta Giustina fra la Fede e Venezia ; quasi nel mezzo, l'eroico provveditore Agostino Barbarigo, morto in quella gloriosa giornata, regge il vessillo crocesignato*.

⁴⁴ Jacopo Tintoretto, *Venezia regina, circondata da divinità marine, in atto di porgere un ramo di ulivo al Doge Niccolò da Ponte che le presenta gli omaggi del Senato e i doni delle Provincie soggette*, 1584 ; Jacopo Palma il Giovane, *L'Apoteosi di Venezia. Venezia seduta sulle nubi, circondata da divinità dell'Olimpo, è incoronata dalla Vittoria ; al basso si aduna folla di popolo, di magistrati, di cavalieri, di soldati, di matrone, ad assistere il trionfo della Patria*.

l'image de Venise, et son résultat le plus considérable est l'harmonisation de la Place Saint-Marc et de la Piazzetta par Jacopo Sansovino.

Parallèlement au développement de programmes iconographiques, dans le domaine artistique et architectural, les cérémonies et les processions, avec leur appareil décoratif pompeux, peuvent être considérées comme une autre forme de propagande mise en acte par les dirigeants de l'Etat vénitien. Les plus anciens témoignages concernent les cérémonies ducales et décrivent la mise en scène, solennelle et spectaculaire, des différents rituels liés au pouvoir ducal.⁴⁵ La cérémonie de l'investiture et de l'élection du Doge, y apparaît extrêmement réglementée⁴⁶, telle une pièce de théâtre : scandée par des formules en latin, comportant des étapes rituelles fondamentales et un habillement réservé pour l'occasion. Cette cérémonie, tout comme le célèbre « Mariage avec la Mer », célébré lors du jour de l'Ascension et symbolisant le pouvoir maritime de la République sont représentés dans d'innombrables peintures et gravures, et étaient censées communiquer aux visiteurs étrangers ainsi qu'au peuple vénitien une image de stabilité politique. Mis à part le cas particulier des cérémonies ducales, la procession, à entendre comme forme de propagande, se développe à Venise en particulier à la Renaissance. À la fin du XVI^e siècle, les processions déploient un appareil décoratif d'arcs de triomphe, de scènes, des bateaux décorés, de tableaux vivants ou portatifs à l'occasion de manifestations liturgiques, diplomatiques ou gouvernementales. Ces mises en scènes allégoriques avaient la fonction de défier symboliquement les défaites de la République ou d'en magnifier les victoires.⁴⁷ Comme les autres formes d'art qui connurent leur essor à la Renaissance, les processions aussi sont à interpréter comme un instrument de persuasion et une tentative d'affirmer l'harmonie et le pouvoir politique de la Sérénissime par la noblesse et les classes dirigeantes.

⁴⁵ Giovanni Diacono, *Cronache veneziane antichissime*, a cura di G. Monticolo, F.I.S.I., 90, p. 128, Domenico Tino. Dans : Pertusi, *Quaedam...*, p. 62. Voir: Gina Fasoli, « Liturgia e cerimoniale ducale ». Dans : *Scritti di storia medievale*, 1974, pp. 532-533.

⁴⁶ 1. Célébration de rituels religieux pour invoquer l'élection d'un doge (*gratum et congruum*). 2. Le nouveau doge est désigné et acclamé par le peuple avec une formule précise : *Dominicum Silvum volumus et laudamus*. 3. le nouvel élu est transporté à bras sur le bateau qui va le conduire du lieu de l'élection, San Niccolò di Lido à Saint-Marc. 4. Des chants tels le *Te Deum*, le *Kyrie eleyson*, les *laudes ducali* accompagnent le parcours du Doge et son entrée à Saint-Marc. 5. l'élui subi une spoliation symbolique avant de faire son entrée dans l'Eglise. 6. A l'intérieur de l'Eglise, il se prosterne dans la *proskinesis*. 7. Le nouveau Doge obtient l'investiture de la fonction ducale au moyen du *baculus*, symbole du pouvoir, qu'il prend depuis l'autel de Saint-Marc. 8. La cérémonie se conclut avec l'entrée du Doge dans le Palais Ducal, avec le serment de fidélité du peuple et la distribution de dons à la foule. Voir : Gina Fasoli, « Liturgia e cerimoniale ducale ». Dans : *Scritti di storia medievale*, 1974, pp. 532-533.

⁴⁷ Edward Muir, « Images of Power : Art and Pageantry in Renaissance Venice ». Dans : *American Historical Review*, 1979, pp. 39-52.

Vers la constitution d'un contre-mythe

Cependant, Venise n'a jamais été épargnée par les critiques. Si la condamnation de la République par Machiavel, opposant Venise, ville prudente et statique à la dynamique et conflictuelle Rome, reste à ce titre exemplaire⁴⁸, dans la ville même, les textes du vénitien Domenico Morosini⁴⁹ ou plus tard ceux de Zuan Antonio Venier⁵⁰ ont mis en évidence les failles de son gouvernement.⁵¹ C'est à partir du XVI^e et surtout du XVII^e siècle, que l'on commence toutefois véritablement à mettre en discussion la perfection du modèle politique contarinien.

Le philosophe et juriste Jean Bodin (1529-1596), dans son *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (1566), et surtout dans les *Six livres de la République* (1576), pose les fondements du contre-mythe vénitien qui va se développer un siècle plus tard en France. Dans ses écrits, Bodin, en opposition à Contarini, s'applique à détruire l'image du gouvernement mixte, mettant en évidence ses faiblesses, dans le but de démontrer que la monarchie est la meilleure forme de gouvernement possible.⁵² Un autre moment clé de la constitution d'un contre-mythe vénitien, coïncide avec la mise en cause de la liberté originelle de la ville, liberté qui lui avait donné l'hégémonie sur l'Adriatique et maintenant contestée principalement par l'Autriche et l'Espagne. Cette contestation, provoquée par l'Interdit papal et par la réaction de Paolo Sarpi, se fit au moyen d'une « bataille d'écritures⁵³ » dans une série de pamphlets, dont le plus célèbre, dû à un anonyme et paru en 1612, s'intitule *Squitinio della libertà veneta*.⁵⁴ Dans le *Squitinio*, on démontrait par six thèses et sur les bases de l'historiographie, l'inconsistance de la liberté originelle et de la liberté civile propre à la ville. Sur les traces de Jean Bodin, Nicholas Amelot de la Houssaye, dans la célèbre *Histoire du gouvernement de Venise* (1677), allait renforcer et poursuivre la fortune du contre-mythe

⁴⁸ « Similmente Vinegia, avendo occupato gran parte di Italia (e la maggior parte non con guerra ma con danari e con astuzia), come la ebbe a fare pruova delle forze sue, perdè in una giornata ogni cosa ». Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio (I-III)*, Libro I, VI, a cura di Rinaldo Rinaldi, Torino : UTET, 1999, p. 463.

⁴⁹ Domenico Morosini, *De bene instituta republica*. Dans ce traité écrit entre 1497 et 1509, Morosini attribue à l'expansion de la politique de Venise à la terreferme, une des causes de son déclin. Voir : Gaetano Cozzi, « Domenico Morosini e il « De bene instituta re publica » ». Dans *Studi veneziani*, XII, 1970, pp. 405-458.

⁵⁰ Zuan Antonio Venier, *Storia dele rivoluzioni seguite nel governo della Repubblica di Venezia et della istituzione dell'Ecc.mo Consiglio dei X sino alla sua regolazione del 1628*. Dans ce traité, resté à l'état de manuscrit, le noble Venier, contribua à consolider l'idée de Venise en tant que République oligarchique.

⁵¹ Edward Muir, « Civic Ritual In Renaissance Venice », *op.cit.*, pp. 34-36

⁵² Franco Gaeta, « Venezia da « Stato misto » ad aristocrazia « esemplare », pp. 447-453.

⁵³ Fontana et Fournel, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁴ Anonyme, *Squitinio della libertà veneta nel quale si adducono anche le ragioni dell'Impero Romano sopra la città et signoria di Venetia*. Voir à ce propos : Fontana et Fournel, p. 24, Franco Gaeta, « Venezia da « Stato misto » ad aristocrazia « esemplare », pp. 469-473.

vénitien dans la France monarchique. Suite à une expérience de trois ans en tant que diplomate à Venise, de la Houssaye livre une critique impitoyable des institutions de la République, basée sur une observation conduite sur le terrain. De la Houssaye démontre le caractère d'oppression et de fausse tolérance de Venise, l'évolution d'une monarchie dogale à une aristocratie oligarchique représentée par le Conseil des X, en ouvrant ainsi la voie à la « légende » noire vénitienne qui allait se développer au XIX^e siècle.

Cependant, afin de nuancer cette tendance générale critique, il ne faut pas oublier les tentatives qui persistaient à l'intérieur, afin de contribuer au maintien d'une image positive de Venise. Marco Boschini (1605-1681), écrivain, peintre et graveur vénitien mérite à ce propos une place à part. Parmi ses nombreux ouvrages⁵⁵ figure *La carta del Navegar pittoresco*⁵⁶, paru en 1660. Sous forme de dialogue entre un Sénateur vénitien et un professeur de peinture, l'auteur s'applique à démontrer, dans un registre littéraire, l'excellence de la peinture vénitienne en opposition à la primauté de la peinture toscane représentée par le modèle de Giorgio Vasari. Au-delà de sa valeur documentaire et historiographique, l'ouvrage se situe clairement dans la lignée des *veneziade*, poèmes écrits dans le but de louer les vertus vénitiennes, et assume une valeur politique, confirmée par la dédicace à l'Archiduc d'Autriche, Léopold Guillaume et par la signification patriotique de l'image de la navigation du vaisseau vénitien⁵⁷, dans la lettre de recommandation de l'écrivain Giovanni Francesco Loredan (1607-1661). Dans le texte de Boschini, le mythe de la fondation miraculeuse de Venise, de sa singularité et indépendance est repris sous forme de vers. L'utilisation du dialecte tout au long du poème, revendiquée dans l'Avertissement avec une certaine fierté chauvine⁵⁸, souligne la curiosité et l'importance de cet ouvrage, qui semble opposer une résistance de « venezianità » dans une période de déclin, face au reste de l'Italie et de l'Europe :

« ... sta Città
Xe vaga, singular, unica al Mondo ;

⁵⁵ Ecrivain, peintre et graveur, Boschini est également l'auteur de : *Regno di Candia delineato e parte a parte intagliato*, 1651 ; *Le minere della pittura veneziana*, 1664 ; *Le ricche minere della Pittura Veneziana*, 1674 ; *I gioielli pittoreschi. Virtuoso ornamento della città di Vicenza*, 1676.

⁵⁶ On se réfère ici à l'édition suivante : Marco Boschini, *La Carta del navegar pittoresco*. Edizione critica con la « Breve Instruzione » premessa alle « Ricche Minere della Pittura Veneziana », a cura di Anna Pallucchini, Venezia-Roma : Istituto per la collaborazione culturale, 1966.

⁵⁷ « *Condotta la Nave Veneziana per lo Mare della Gloria, ad approdare nel Porto dell'Immortalità* ». Dans : *Ibidem*, p. 11.

⁵⁸ « *So che alcuni me dirà (e zà el m'è stà dito) : mo almanco avessistu abù tanto inzegno de tesser insieme quatro parole toscane, che a quel muodo ti averessi fato più onor ai to Patrioti. Per dir el vero, de questo sì, che me ne rido, e con la rason in man* ». Dans : *Ibidem*, p. 8. (« *Je sais que quelqu'un va me dire (et on me l'a déjà dit) : mais si aumoins tu t'étais donné la peine de mettre ensemble quatre mots de toscan, de cette manière t'aurais fait plus d'honneur à tes patriotes. Mais à vrai dire, je me moque bien de tout cela, et à raison* ». Traduction d'Antonia Nessi).

*San xe l'agiere, el sito xe giocondo,
E fu sempre dal Ciel privilegià.
Anzi pur la Natura vaga e bèla,
Per dar ai Veneziani el privilegio,
S'ha cava la camisa ; el bon, e'l megio
Gh'ha mostrà nua per nua, senza gonela ».*⁵⁹

Toutefois, l'exemple de l'ouvrage de Boschini représente un cas isolé et destiné à un lectorat exclusivement local, dénoué d'une action politiquement efficace, la barrière linguistique du dialecte vénitien empêchant en effet une vraie réception de l'ouvrage en dehors de Venise.⁶⁰

Les attaques, issues de l'extérieur, représentent la tendance dominante. Elles se poursuivent au siècle des Lumières, de Montesquieu⁶¹ à Rousseau⁶², surtout par la critique de la nature aristocratique et oligarchique du gouvernement vénitien et la réfutation de la tant déclamée « liberté vénitienne », qui s'avère être le privilège de la classe dominante. Le chevalier de Jaucourt résume ainsi le point de vue de l'homme « éclairé » à l'entrée « Venise, gouvernement de » de l'Encyclopédie :

*« Il résulte de la connoissance du gouvernement de Venise, que c'est une aristocratie despotique, & que la liberté y regne moins que dans plusieurs monarchies. Ce sont toujours sous différens noms des magistrats d'un même corps, des magistrats qui ont les mêmes principes, les mêmes vues, la même autorité, exécuteurs des lois & législateurs en même tems. Il n'y a point de contrepoids à la puissance patricienne ; point d'encouragement aux plébéïens, qui à proprement parler, sont sous le joug de la noblesse, sans espérance de pouvoir le secouer ».*⁶³

Au XVIIIe siècle, le contre-mythe de Venise correspond de plus en plus à la réalité. A partir du XVe siècle déjà, une opposition s'installe entre la splendeur extérieure de la ville et son réel affaiblissement politique et commercial.⁶⁴ D'un côté, un nouvel ennemi, le Turc entre en scène. Contre lui, Venise devra se battre à plusieurs reprises pour maintenir ses domaines en Orient ; elle y perdra finalement ses territoires de Morée, en 1540. D'autre part, on assiste à

⁵⁹ *Ibidem*, p. 27.

⁶⁰ Marc-Joachim Wasmer, « Rezeption ». Dans : Marco Boschini. *Breve Instruzione. Eine stilkritische Einführung in Le ricche minere della pittura veneziana, Venedig, 1674*, Inauguraldissertation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern, Bern, 2009.

⁶¹ Montesquieu, *L'Esprit des lois*, VIII, 5.

⁶² Jean-Jacques Rousseau, *Le Contrat social*, III, 5.

⁶³ *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des Métiers, Tome Dix-septieme VENERIEN-Z*, A Neufschastel, chez Samuel Faulche & Compagnie, Libraires * Imprimeurs, MDCCLXV, New York: Readex Microprint Corporation, 1969, p. 974.

⁶⁴ Charles Diehl, « La ruine de l'empire colonial. Venise et les Turcs ». Dans: *La République de Venise*, Paris : Flammarion 1985, p. 163.

l'ouverture de nouvelles routes commerciales, dont la découverte des Indes par Vasco de Gama en 1498 reste l'exemple le plus significatif. Ceci a pour conséquence une lutte des Vénitiens pour soutenir la concurrence des Portugais dans le commerce des épices. Cette lutte difficile fit perdre à Venise sa première place dans le commerce maritime.⁶⁵

La fragilisation de la politique extérieure de Venise se poursuit au XVII^e siècle lorsqu'elle doit faire face, sur le front terrestre, à la menace expansionniste espagnole, qui s'était déjà emparée de la Lombardie. Sur mer, en Méditerranée, elle doit également éviter le danger de la piraterie. Autre facteur important dans ce processus d'affaiblissement: la peste qui s'abat sur la ville entre 1630-1631 et qui a un grand impact sur la dégradation économique et sociale.

Au XVIII^e siècle, Venise a souvent été comparée à un magnifique coquillage, dont l'extérieur brillait mais l'intérieur était pourri. Sur un plan extérieur, elle mène une politique de neutralité, en ne prenant parti pour aucune des factions européennes impliquées dans les guerres de succession. Cette neutralité forcée est accompagnée, sur le plan interne, d'une conservation rigide du cadre institutionnel. Si jadis l'Europe entière avait admiré ou du moins trouvé un modèle politique dans les institutions vénitiennes, celles-ci paraissent maintenant anachroniques et séniles. Cette rigidité est accentuée par l'esprit conservateur de l'oligarchie vénitienne et par la tyrannie du Conseil des Dix qui défend le système à coups de condamnations. Les idées réformatrices venues de France et les tentatives d'opposition du patriciat tentèrent d'amener un vent nouveau et des changements. En vain. Venise reste immobile dans une sorte de survie passive. Acharnée à vouloir poursuivre un mythe dépassé, elle fuit la réalité, jusqu'à l'invasion des troupes napoléoniennes en 1797.⁶⁶

Le XIX^e siècle et la récupération du mythe vénitien

Avec la chute de la République, pendant la période des occupations française et autrichienne, un nouveau mythe se dessine, remplaçant celui de la perfection du gouvernement. La mort politique de Venise trouve une nouvelle continuation et une sublimation dans la « mort à Venise » : la ville assume maintenant le double rôle de lieu symbolique et d'objet de discours

⁶⁵ Charles Diehl, *op.cit.*, p.177.

⁶⁶ Le gouvernement de Napoléon, provisoire, ne dura que quelques mois. Au traité de Campo Formio (17 octobre 1797) Venise fut cédée à l'Autriche, avec les territoires de Vénétie, Istrie et Dalmatie. À Venise fut mis en place un gouvernement dépendant de Vienne, formé par des ex- représentants du patriciat. En 1806, suite au traité de Presburg, la Vénétie retourne dans les mains de Napoléon. Suite à la défaite de Napoléon en 1815, avec le congrès de Vienne, Venise redevient province de l'Autriche, jusqu'à son intégration au royaume d'Italie en 1866.

esthétique, dans une signification à la fois politique et littéraire.⁶⁷ Au XIXe siècle, Venise est perçue comme le résultat d'une parabole qui l'a conduite progressivement à la décadence. Reflet d'un système politique effrité, elle incarne la mort d'un mythe politique et constitue un objet d'analyse et de réflexion. L'homme d'Etat français Pierre Daru (1767-1829), dans son *Histoire de la République de Venise*⁶⁸ parue en 1819 chez Didot, s'inscrit dans la tradition critique française du modèle de gouvernement vénitien de Bodin, Amelot de la Houassaye jusqu'à Montesquieu et aux Encyclopédistes et forme une vision du passé vénitien qui va marquer de nombreux auteurs. Daru contribue à la constitution et à la diffusion de la « légende noire » de Venise, en dénonçant le système aristocratique vénitien, basé sur l'inégalité, l'usurpation du pouvoir et l'étouffement systématique de toute tentative de réforme.⁶⁹ Opposée à la légende noire de Daru, une deuxième tendance, nostalgique, défend la légitimité de l'ancien gouvernement et valorise la tradition politique de la classe dirigeante vénitienne en opposition à l'occupation étrangère : l'aristocratie héréditaire devient le symbole d'une élite décadente.⁷⁰ Celle-ci débouche souvent sur une forme de chauvinisme, s'exprime par une attitude réfractaire à la démocratie, un refus du libéralisme issu de la Révolution française et une nostalgie d'une classe dominante régie par le principe héréditaire. Cette tendance atteint des accents nihilistes et ségrégationnistes dans la vision de Venise comme lieu réservé à une « race » à part, distinguée, supérieure.⁷¹ Par son isolation de la modernité, Venise va s'intégrer avec difficulté à l'histoire nationale italienne et ce n'est qu'après la Première Guerre Mondiale que la question de l'aristocratie vénitienne cessera d'être un enjeu historiographique et politique.

Parallèlement à un lieu de réflexion politique, Venise représente un lieu de réflexion esthétique et une « patrie élective⁷² » pour plusieurs artistes et intellectuels du XIXe et du début du XXe siècle. Whistler, Turner, Manet, Madame de Staël, Goethe, Chateaubriand, Byron, Nietzsche, Wagner, Barrès, D'Annunzio, Thomas Mann, notamment, choisissent Venise comme scénario idéal à l'expression de leurs états d'âme, de leurs passions. Pour certains d'entre eux, la décadence politique de Venise, sa destinée de destruction et de mort, trouve un parallèle avec une « décadence de l'esprit » et représente le terrain propice à

⁶⁷ Christian Del Vento et Xavier Tabet, « Les Venises du XIXe siècle », préface, in: *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, pp. 7-14 ; Alessandro Fontana, *op. cit.*, p. 245.

⁶⁸ Pierre Daru, *Histoire de la République de Venise*, Paris: F. Didot, 1819.

⁶⁹ Xavier Tabet, « Pierre Daru et la vision historique et politique du passé vénitien au XIXe siècle en France ». Dans: *Le mythe de Venise au XIXe siècle [...]*, pp. 28-29.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 38-40.

⁷¹ Alessandro Fontana, *op. cit.*, pp. 246-248.

⁷² Christian Del Vento et Xavier Tabet, *op.cit*, p. 7.

l'expression des âmes sensibles et torturées. La fin de Venise, sa mort en tant que République, la présence étrangère, ouvrent la voie au mythe de la mort à Venise, à la recherche d'un esthétisme funèbre qui se traduit dans les œuvres de Byron, Chateaubriand, Théophile Gautier jusqu'à Thomas Mann. La ville devient alors une sorte de refuge pour les âmes nobles, un lieu désormais mort, mais où les fantômes du passé continuent de rôder.

Et aujourd'hui ?

Difficile de se prononcer, d'avoir une distance objective, de la regarder avec de nouveaux yeux. Car c'est toujours son passé et son mythe qui nous rattrapent. Le tourisme aujourd'hui est sa vie, son sang, sa malédiction. Venise est la ville la plus visitée de la planète : selon les statistiques, à peu près 13 à 14 millions d'étrangers s'y rendent chaque année, alors que la population résidente compte 75'000 habitants à peine.⁷³ La ville la plus romantique du monde continue à fasciner et à vendre l'image de sa fascination. À travers ce qu'elle est, sa topographie exceptionnelle, ses trésors artistiques, mais aussi avec une idée qu'elle entretient d'elle-même. L'industrie des souvenirs, la trace visuelle que les touristes s'acharnent à vouloir retenir, à travers les cartes postales et les photos, nous démontrent le pouvoir de son image mythique.

Venise, aujourd'hui, évoque aussi des mots comme: précaire, miracle, engloutissement, équilibre, mort, qui n'ont pas seulement une signification esthétique, mais renvoient à une réalité actuelle et urgente. A la fin de la Première Guerre, en 1917, débute le développement industriel de Portomarghera et de Mestre, qui fait naître et croître une jeune Venise dont l'existence menace l'antique cité des Doges. Marghera et Mestre ont connu une incroyable croissance économique et sociale, commune aux régions de la terre ferme et du Nord de l'Italie, et ont en quelque sorte devancé Venise en accentuant les difficultés dues à sa situation historique et géographique particulière. Le développement sauvage des industries métallurgiques, mécaniques et pétro- chimiques voisines, surtout pendant les « miraculeuses » années 1960 ont été en effet une des causes les plus importantes de la pollution atmosphérique et marine. Parallèlement, l'approfondissement des chenaux afin de faciliter le trafic maritime, les ponctions dans la nappe phréatique afin d'alimenter en eau douce les industries, ont

⁷³ Robert C. Davis, Garry R. Marvin, *Venice, the Tourist Maze. A cultural critique of the world's most touristed city*, Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2004, p.3.

également contribué à l'altération d'un équilibre lagunaire déjà délicat. Les conséquences les plus évidentes sont: l'affaissement du sol vénitien, le bouleversement des marées, les périodes de plus en plus fréquentes « d'acqua alta » avec le risque d'inondations⁷⁴, la dégradation de la pierre et des œuvres d'art. Parallèlement à ces problèmes d'ordre écologique, s'ajoute un problème démographique. Le centre historique se vide, à cause de l'humidité et des prix exorbitants dus au marché extérieur, les jeunes partent, la population vieillit. Venise semble plus vivre à la merci des masses de touristes en short et lunettes de soleil, qui arrivent, qui font la queue, qui consomment et qui repartent, que selon un rythme quotidien, dicté par ses habitants. En observant, l'été, les groupes de touristes transpirants, affaissés sous les arcades de la Place Saint-Marc engloutissant leur tramezzino, leur tranche de pizza ou leur glace, on a comme l'impression que Venise a du mal à digérer tout ça. Que son magnifique décor de théâtre va bientôt se craqueler et succomber à toutes ces voix, ces pas, et ces poids.

La ville est menacée. Dès 1973 Venise a été déclarée « problème d'intérêt national » et plusieurs fondations, certaines internationales, voient le jour afin de proposer des interventions en faveur de Venise, tels le plan Mose (acronyme de MOdulo Sperimentale Elettromeccanico), approuvé récemment par le gouvernement et vivement contesté.⁷⁵

Venise semble être prise au piège par l'unicité de sa propre condition qui lui rend difficile, voire impossible, de se mettre au rythme de la modernité. Bien sûr, des événements existent, comme la Mostra Internazionale del Cinema, la Biennale, l'ouverture des Magazzini (les entrepôts du sel sous la République) ou des chantiers navals de la Giudecca à l'art contemporain. Mais Venise en tant que ville « vivante » n'existe peut-être déjà plus. L'avortement de trois projets d'architecture de Le Corbusier, Llyod Wright et Kahn, montre à quel point il peut être difficile de réaliser une intervention qui modifierait le tissu urbain. « *Venise n'est pas une ville mais la représentation d'une ville*⁷⁶ ». Venise aujourd'hui semble être plus proche du musée, d'un conteneur d'événements, d'un parc d'attractions, d'un décor de théâtre que de la réalité. Soit. Mais paradoxalement, malgré toute cette banalisation, elle ne

⁷⁴ On rappelle la catastrophique montée des eaux du 4 novembre 1966 qui risqua d'engloutir la ville à jamais.

⁷⁵ Il s'agit du plus grand projet de sauvegarde de la ville jamais opéré par l'Etat italien, dont l'accomplissement est prévu pour 2014. Il prévoit un système de défense formé de rangées de vannes mobiles escamotables permettant d'isoler la lagune de Venise de la mer Adriatique durant les phénomènes de hautes marées. Cet ouvrage, qui s'associe à d'autres interventions complémentaires comme la consolidation du littoral, la surélévation des rives et des pavages et la requalification environnementale de la lagune, devrait permettre de défendre Venise contre les phénomènes extrêmes comme les inondations et éviter sa dégradation morphologique, qui provoque l'envahissement progressif de la lagune par la mer et l'affaissement du sol. Le projet a démarré en 2003 dans les trois passes du Lido, de Malamocco et de Chioggia, qui mettent en communication la lagune et la mer et où se déroule le mouvement des marées. Le projet, pharaonique, est vivement contesté par les écologistes à cause de la dénaturation du délicat écosystème de la Lagune qu'il comporterait et des coûts de manutention trop élevés.

⁷⁶ Régis Debray, *Contre Venise*, Paris: Gallimard 1995, p. 23.

cesse de susciter l'émerveillement. Nos yeux auront encore envie de la voir. Encore et encore. Aujourd'hui plus que jamais Venise propose des lectures plurielles, la trace de tous les mythes qui l'ont parcourue, un mélange entre sa réalité, l'image qu'elle se donne, l'image que d'autres lui donnent. L'intérêt et le sens de notre travail, de l'approfondissement d'une période spécifique et décisive à la fabrication de l'image de Venise est donc à envisager au sein d'une continuité. L'analyse qui va suivre doit être inscrite dans la lignée des mythes qui ont constitué l'image de Venise dans le passé ; elle doit aussi contribuer à l'éclairage de ceux qui ont subsisté jusqu'à aujourd'hui et encourager ceux qui sont à venir.⁷⁷

Afin de rendre l'idée de Venise comme succession de mythes et de réalités vivantes et en mutation, et à l'encontre d'une vision qui risquerait de l'enfermer dans une image décadente, mortuaire ou irrémédiablement commerciale, nous avons envie d'opposer, presque par défi, une Venise ouverte au futur, vitale, capable de nous surprendre. Nous allons emprunter, en conclusion les mots d'un autre amoureux de Venise, l'écrivain Philippe Sollers: *« Trop peu, trop peu : voilà ce que Venise pourrait dire de tout ce qui a été écrit, montré, rêvé ou imaginé à son sujet, avant de poursuivre son cours et non de s'enfoncer dans les flots, comme on nous le prédit périodiquement avec une inquiétude qui ressemble à un désir de vengeance. Le XIX^e siècle avait décidé que Venise était un vestige, une ruine lente, peut-être même le symbole de la Mort. L'Histoire, la vraie, se déroulait ailleurs, à grande vitesse, pour un avenir programmé d'avance. Cependant, à mesure que Venise revenait, le doute commençait : et si cette ville, ou plutôt ce double unique de ville, n'était pas au passé mais au futur ? Si notre présent s'y éclairait, comme le passé, d'une façon aussi inattendue qu'inquiétante ? Que faire alors des tonnes de clichés romantico-poétiques dont on l'a affublée, voyages de noces, romans sentimentaux, chansons déprimées, films ? Que c'est triste Venise au temps des amours mortes, la mort à Venise, Venise paradis perdu... Comment recycler cette rumination mélancolique, base ancienne d'une industrie touristique ? Venise-musée ? Bien sûr, mais il faut autre chose. Des colloques, des congrès, des sommets, des biennales, de l'animation culturelle, des cocktails, des tars, des soirées, et surtout des photos, encore des photos, toujours des photos. Quant à penser à la réalité et la profondeur de ce lieu magique, non, c'est trop difficile, nous savons trop peu qui nous sommes, d'où nous venons,*

⁷⁷ L'idée d'une stratigraphie de représentations immatérielles, qui se transmettent par le regard d'artistes et écrivains de siècle en siècle a été abordée par Claude Reichler notamment : Claude Reichler, « 1790-1840 Leçons d'abîme ». Dans : *L'image de Fribourg*, Fribourg : Imprimerie Saint-Paul, 2007, pp. 54-78.

vers quoi nous allons. Si la Mort se dérobe, le Spectacle, lui, continue. Depuis longtemps, chacun l'a compris, la Mort et le Spectacle sont une même chose.⁷⁸

I.II Venise à l'époque du Grand Tour entre littérature de voyage et védutisme. Esquisse méthodologique et objectifs

Comme nous venons de le constater, Venise, de ses origines jusqu'à nos jours, semble être douée d'un caractère d'inépuisable interprétabilité. Son mythe est multiforme, changeant, vivant. Dans ce sens, Venise est loin d'être la ville figée que beaucoup déplorent.

Avant même de considérer le cadre méthodologique et le thème de ce travail, il était indispensable de réaliser et de souligner l'importance et le pouvoir de cette mythologie. «Fabriquer Venise », la première partie du titre de cette thèse, fait clairement référence à cette prise de conscience : parler de l'image de Venise signifie en effet parler d'une construction, d'un discours, non de la réalité.⁷⁹ Nous, plus précisément, nous avons choisi d'arrêter notre attention sur une période en particulier, le XVIII^e siècle, une des plus riches pour l'étude des mythes et contre-mythes qui ont contribué à façonner son image.

Nous y avons fait allusion : à cette époque Venise court vers un déclin inéluctable. Cependant, comme si on assistait à un dernier « chant du cygne », comme si elle voulait s'opposer à son destin cruel, Venise au XVIII^e siècle connaît un essor extraordinaire dans tous les domaines artistiques: les beaux-arts, la littérature, le théâtre, l'édition, la musique⁸⁰. C'est à cette période que l'image de la ville acquiert une importance sans précédent, qui se vérifie dans la représentation d'événements marquants, comme la réception de princes et

⁷⁸ Philippe Sollers, *Dictionnaire amoureux de Venise*, Paris : Plon, 2004, pp. 17-18.

⁷⁹ Voir à ce propos l'approche adoptée par François Rosset dans son ouvrage sur l'image et le mythe de la Pologne : François Rosset, *L'arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature française*, Paris : Editions Imago, 1996.

⁸⁰ Michael Levey, « Introduzione ». Dans : *The glory of Venice: art in the eighteenth century*, Royal Academy of Arts, London, 15 September- 14 December 1994, Washington, 29 January- 23 April 1995, Jane Martineau and Andrew Robison (Co-ed), New Haven; London: Yale University Press, 1994, pp. 22-43 ; Krysztof Pomian, « Venise dans l'Europe artistique au XVIII^e siècle ». Dans : *Giambattista Tiepolo nel centenario della nascita : atti del convegno internazionale di studi, Venezia-Vicenza-Udine-Parigi*, 29 octobre-4 novembre 1996, Padoue : Il Poligrafo, 1998, pp. 393-401.

diplomates étrangers et dans l'essor du *vedutisme* en général.⁸¹ À l'immobilisme, à la mort de sa situation politique, nous voyons s'opposer une vitalité extrême, liée aux festivités et à la vie artistique et intellectuelle. Cette époque contradictoire et contrastée correspond à l'âge d'or du *Grand Tour*⁸² : voyage en Italie accompli dans le but de parfaire l'éducation culturelle, sociale et politique d'une élite, particulièrement anglaise. Le cadre de notre travail, comme l'indique la deuxième partie du titre, est donc constitué par le *Grand Tour* en tant qu'institution sociale et pédagogique à l'intérieur de laquelle prend forme l'image d'une ville, autant dans le texte que dans l'image.

Venise aux yeux du voyageur anglais est loin d'être une ville inexplorée. Si elle n'a plus de pouvoir commercial et politique, elle représente déjà un symbole, soit négatif, soit positif, depuis un siècle au moins.⁸³ Venise fait souvent partie de la dernière étape du voyage continental et coïncide avec une occasion comme le Carnaval, ou le jour de l'Ascension. Par rapport à Rome, qui représentait le berceau de l'Antiquité et le lieu privilégié pour l'étude des ruines, l'attraction de Venise est liée à sa miraculeuse situation géographique, à la particularité de ses institutions politiques, à la tolérance de ses mœurs. Le *Grand Tour*, à cette époque, ne constitue pas une découverte, mais une confirmation de préjugés qu'on a déjà avant de partir et en particulier la réputation des courtisanes vénitiennes qui crée de grandes

⁸¹ Bernard Aikema, « Painters of Venice ». Dans: *Painters of Venice. The story of the Venetian « veduta »*. Catalogue d'exposition, Rijksmuseum Amsterdam, The Hague: Rijksmuseum Amsterdam and Gary Schwartz, 1990, p. 49.

⁸² Voir les points II.III ; V.II de ce travail. Dans l'immense littérature sur la question, nous nous limitons à citer ici des ouvrages de référence incontournables : Gilles Bertrand, *Bibliographie des études sur le voyage en Italie*, Les Cahiers du CRHIPA, n.2, Grenoble : CRHIPA, 2000 ; Attilio Brilli, *Quand voyager était un art. Le roman du Grand Tour*, Paris : Monfort, 1995 ; Chloe Chard, *Pleasure and guilt on the Grand Tour. Travel writing and imaginative geography 1600-1830*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1999; Cesare De Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli : Electa, 1992, Cesare De Seta, "L'Italia nello specchio del Grand Tour". Dans: *Storia d'Italia*, Annali 5, *Il paesaggio*, Torino: Einaudi, 1982, Cesare De Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra settecento e Ottocento*, Torino : Bollati Boringhieri, 1999, *I libri di viaggio e le guide della raccolta Luigi Vittorio Fossati Bellani*. A cura di Antonio Pescaroli, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1957 ; Ludwig Schudt, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien: Anton Schroll & Co., 1959; *The Impact of Italy: The Grand Tour And Beyond*, Ed. by Clare Hornsby, London: The British School at Rome, 2000; Franco Venturi, "L'Italia fuori d'Italia". Dans: *Storia d'Italia*, vol. 3, *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino: Einaudi, 1973.

⁸³ Sur le *Grand Tour* à Venise voir en particulier : Marilena Battilana, *Scrittori inglesi a Venezia, 1350-1950*, Venezia : Stamperia di Venezia Editrice, 1981 ; Marilena Battilana, « Writers and artists in eighteenth century Venice ». Dans: Actes du Congrès de l'Ateneo Veneto 13-15 octobre 1979. Textes recueillis par Emanuele Kanceff et Gaudenzio Boccazzi, Genève : Slatkine 1981, pp. 49-54 ; John Eglin, *Venice Transfigured. The Myth of Venice in British Culture, 1660-1797*, New York : Palgrave, 2001; Mario Grego, "Viaggiatori inglesi nel Veneto". Dans: Actes du Congrès de l'Ateneo Veneto 13-15 octobre 1979. Textes recueillis par Emanuele Kanceff et Gaudenzio Boccazzi, Genève : Slatkine, 1981, pp. 43-48 ; *Voyageurs étrangers à Venezia*, actes du congrès de l'Ateneo Veneto, 13-15 octobre 1979, textes réunis par Emanuele Kanceff et Gaudenzio Boccazzi, Genève : Slatkine, 1981; Bruce Redford, *Venice & The Grand Tour*, New Haven and London : Yale University Press, 1996 ; Alberto Tenenti, "Venezia e il Veneto nelle pagine dei viaggiatori stranieri (1650-1790)". Dans: *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, 5/1, Vicenza: Neri Pozza Editore, 1985, pp. 557-578.

controverses autour du caractère formateur du voyage.⁸⁴ Loin d'être vierge, le regard du voyageur du XVIII^e siècle était conditionné par les mythologies créées à l'intérieur par les Vénitiens eux-mêmes, mais aussi de l'extérieur, par le regard des voyageurs humanistes qui, depuis la Renaissance, avaient créé toute une série de *topoi* et d'étapes obligées.

Dans l'approche du Grand Tour, il ne faut donc pas seulement tenir compte du patrimoine culturel propre à chaque voyageur, de son expérience personnelle, mais aussi de l'existence d'un écran entre la réalité et la perception des voyages, fourni par une tradition préalable. Parler du *Grand Tour* à Venise, impliquerait une multiplicité d'approches, qui correspond à l'intérêt que lui vouent de nombreuses disciplines telles la littérature, l'histoire de l'art, l'histoire culturelle, l'anthropologie. Si l'on considère le voyage en tant que pratique de la mobilité, on comprend que les objets d'étude seraient illimités, allant de l'étude des voyageurs, aux sociétés qui les accueillent, aux récits de voyage, au cadre historique, aux conditions matérielles du voyage, aux représentations qui en découlent, à l'histoire de l'éducation. Dans un article fondamental visant à prendre conscience de la complexité des approches du voyage, Gilles Bertrand a identifié trois grands chantiers ou pistes susceptibles d'appréhender cette pratique : une histoire des conditions matérielles du voyage et des différents types de voyageurs ; l'influence des changements et des évolutions historiques ; le discours des voyageurs, impliquant la modalité de la production des textes, leur réception, leur utilisation et leur circulation.⁸⁵ Pour notre part, nous avons décidé de nous concentrer sur la littérature de voyage, à laquelle vient s'ajouter la production de vues gravées. L'intérêt de cette structure, dialectique, est basé sur la considération d'une constellation de modèles et sur la vérification de leur fonctionnement.

Ce qui nous intéresse en particulier dans notre travail, c'est moins une analyse historique du Grand Tour en tant qu'institution que sa valeur d'archétype, de paradigme, d'expérience de confrontation avec un ailleurs et le discours qui en dérive. La littérature de voyage, la trace du discours que le voyageur produit sur la ville, constitue une première clef grâce à laquelle nous croyons pouvoir mesurer les enjeux du mythe vénitien. En effet, selon une vision anthropologique, le récit de voyage ne nous donne pas seulement des informations sur la mobilité à une époque donnée, mais son analyse nous permet de déceler les buts pédagogiques, la subjectivité de l'auteur, ses préjugés et généralement l'évolution des

⁸⁴ Bruce Redford, « Perspectives ». Dans : *Venice & The Grand Tour*, New Haven and London : Yale University Press, 1996, pp. 5-9.

⁸⁵ Gilles Bertrand, « Le voyage en Italie au XVIII^e siècle : problématiques et perspectives ». Dans : *Le voyage à l'époque moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 27-45.

mentalités.⁸⁶ L'analyse du récit de voyage implique toujours une confrontation avec des témoignages déjà existants. Le rapport à ce qu'on pourrait appeler une forme d'intertextualité, nous permet de mesurer l'évolution de l'image de Venise par une approche comparative. L'analyse du récit de voyage, enfin, nous rend attentifs plus concrètement à la pratique de l'écriture, à aux différents types de textes, à l'utilisation de stratégies rhétoriques qui sont liées à une décentrement géographique et qui peuvent être révélatrices de la construction subjective d'une image.⁸⁷

L'essor que connut le *vedutisme* au XVIII^e siècle nous permet d'aborder le deuxième élément clef de notre analyse de la fabrication de l'image de Venise. La production de *vedute* à l'intention des touristes est, avec la littérature de voyage, un deuxième type de discours sur la ville, visuel, indissociable de la pratique du *Grand Tour*. Comme le témoigne l'importante production de vues par des artistes tels Carlevarijs, Canaletto, Bellotto, Marieschi, il y avait une demande considérable d'images de Venise entretenue à cette époque grâce à un nouveau développement du marché de l'art. La représentation peinte et gravée de Venise en Angleterre était tellement importante, qu'elle conditionnait souvent la perception de la ville avant même de l'avoir vue, et prenait le dessus sur n'importe quelle description verbale.⁸⁸ Généralement, la représentation de la Sérénissime dans les toiles des *vedutistes*, se concentrait sur les lieux du pouvoir vénitien, sur le faste, sur les occasions de cérémonie et paraissait en décalage avec la description critique véhiculée par la grande partie des guides de voyage. Ces éléments nous invitent à considérer le statut de l'image dans la construction du mythe de Venise, son rôle « idéologique » : à nous interroger sur la relation qu'elle entretient avec le texte.

Dans le cadre de ce travail, notre intention n'est pas d'écrire une anthologie du voyage à Venise ou de procéder à une analyse exhaustive des différentes formes et genres de la littérature de voyage, des intentions qui la sous-tendent ni des types de voyageurs qui contribuèrent à façonner son image. En ce qui concerne les exemples iconographiques, nous n'avons pas non plus la prétention de retracer l'histoire du *vedutisme* vénitien ni d'approfondir l'apport d'un graveur en particulier. Ce qui nous intéresse, à partir de l'exemple du guide de François-Maximilien Misson, c'est l'analyse du discours⁸⁹ produit par le voyageur et le graveur sur la ville, dans une période limitée entre 1691, (date de publication

⁸⁶ Daniel Roche, « La production des récits de voyage ». Dans : *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris : Fayard, 2003, p. 19.

⁸⁷ Chloe Chard, *Pleasure and guilt on the Grand Tour. Travel writing and imaginative geography, 1600-1830*, Manchester and New York : Manchester University Press, 1999.

⁸⁸ John Eglin, « Venice depicted : The Politics of the View ». Dans : *The Myth of Venice in British Culture, 1660-1797*, New York : Plagave, 2001, p. 105.

⁸⁹ Friedrich Wolfzettel, *Le discours du voyageur. Pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du Moyen Age au XVIII^e siècle*, Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

du *Nouveau Voyage*) et 1783 (date à laquelle William Beckford rédige ses *Sketches*). En étant consciente du danger que peut représenter une vision d'une évolution faite de modifications et de ruptures trop radicales⁹⁰, nous serons particulièrement attentive au fonctionnement de ce discours, aux stratégies rhétoriques, aux liens intertextuels, dans le cadre d'un corpus de textes et d'images choisies et exemplaires. Dans cette approche inédite de Venise, le texte autant que la *veduta*, (dans notre cas gravée), sont les deux termes d'une « imagologie » dont on s'apprête à déceler les mécanismes en inscrivant notre travail dans une démarche interdisciplinaire, au croisement de l'analyse littéraire et de l'histoire de l'art.⁹¹ S'il existe de nombreuses études, auxquelles nous ferons constamment référence, sur le *Nouveau Voyage d'Italie*, sur la littérature de voyage, sur le rôle de l'illustration et sur le *vedutisme*, leur co-utilisation dans l'image de Venise était à ce jour encore à envisager. Concernant le rôle des images du guide de Misson, il n'existe à notre connaissance, actuellement aucune analyse. L'apport personnel de ce travail et sa particularité seraient donc à envisager dans l'utilisation combinée des deux approches, littéraire et iconographique. Autant les recueils de *vedute* que le texte, remplissent une fonction fondamentale, épistémique, inhérente au voyage : témoigner d'une intention de connaissance de la part du narrateur ou du graveur. La combinaison de ces deux dimensions, leur relation, les stéréotypes qu'elles véhiculent, leur qualité esthétique, nous permettent de toucher à une dimension fondamentale liée à la mythologie vénitienne : la représentation.⁹² Cependant, une comparaison des textes et des images, quelque peu audacieuse, car impliquant la confrontation de mondes totalement différents, (entre un Misson et un Beckford par exemple ou entre un graveur anonyme et un Canaletto), souhaiterait pouvoir inscrire ce travail dans une perspective plus large que celle d'une analyse mécanique. Notre but serait atteint seulement si notre travail, au moyen de l'analyse littéraire et iconographique, amenait une contribution, même minime, à l'histoire culturelle.

⁹⁰ Gilles Bertrand, « Introduction ». Dans : *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle- début XIX^e siècle)*, Rome : École française de Rome, 2008.

⁹¹ Pour l'utilisation de sources littéraires et iconographique dans l'analyse de l'image de Rome selon une perspective historique voir : Gerard Labrot, *Un instrument de polemique : L'image de Rome au temps du schisme : 1534-1667*, Thèse de doctorat, Lille : Université de Lille III, 1978. En ce qui concerne cette double approche appliquée à l'image de Naples voir : Brigitte Marin, « L'espace urbain dans les récits de voyage et l'iconographie de la ville. Naples (1550-1740) ». Dans : *Bollettino del C.I.R.V.I.*, 1986, VII, pp. 217- 254 ; Brigitte Marin, « La ville en miettes. L'image de Naples dans les récits de voyage et l'iconographie de la ville (1550-1740) : éléments et composition. Dans : *Bollettino del C.I.R.V.I.*, 1988, IX.

⁹² Au sujet de l'intérêt de l'analyse littéraire et iconographique pour l'étude de la littérature de voyage, voir les contributions fondamentales de Claude Reichler : Claude Reichler, « Introduction. Représentation et médiation symbolique dans la littérature de voyage ». Dans : *Mots et images nomades. Etude de lettres*, Revue de la Faculté des Lettres, Université de Lausanne, janvier-juin 1995, pp. 1-11 ; Claude Reichler, « Pourquoi les pigeons voyagent. Remarques sur les fonctions du récit de voyage ». Dans : « Littérature et Voyage », *Versants*, No. 50/ 2005, Genève : Slatkine, 2005, pp. 11- 36.

Dans la masse illimitée de textes et images produits sur Venise, le danger était de se perdre, de se faire écraser, de ne pas oser. Alors, il a fallu choisir. Le *Nouveau Voyage d'Italie* de François Maximilien Misson (1691), constitue le point de départ de notre analyse et un instrument de comparaison avec un corpus de textes de la littérature de voyage du XVIII^e siècle et d'images gravées. Le guide de Misson se situe à une époque charnière de la fabrication du mythe vénitien au sein de la littérature de voyage. À la tradition des descriptions- compilations, généralement neutres et positivistes, il substitue une nouvelle attitude critique, empiriste, qui va ouvrir la voie au siècle des Lumières. Ayant connu un nombre considérable d'éditions, ayant été traduit en plusieurs langues, le *Nouveau Voyage* s'impose comme le *vademecum* du voyageur du XVIII^e siècle et devient un modèle incontournable. Son intérêt et son succès résident dans le caractère polyvalent qu'il offre : s'il se propose en tant que guide de l'Italie, en traçant un itinéraire des lieux à visiter enrichi de descriptions et d'informations pratiques utiles au voyageur, il véhicule en même temps une vision subjective de l'Italie, de ses institutions et de ses habitants. En réalité ce dernier aspect prend le dessus et détermine le but dernier de la publication : le guide est écrit en fonction d'un dessein politique et confessionnel lors de l'exil de Misson, il devient un instrument de diffusion idéologique. Et c'est précisément à cause de son caractère polémique que le *Nouveau Voyage* assume un rôle actif dans la construction d'une image négative de l'Italie et de Venise et qu'il représente un élément de comparaison, soit positif, soit négatif, pour d'autres auteurs.

Le *Nouveau Voyage* est un guide illustré, et présente donc l'avantage d'introduire le deuxième élément de notre analyse: le *védutisme*. Les gravures contenues dans les lettres sur Venise ne sont pas « innocentes », elles n'ont pas un simple but décoratif, mais, comme les textes, elles véhiculent un message. Pour elles aussi, nous allons essayer de déterminer quel est leur fonctionnement à l'intérieur du texte et en relation avec une série de guides et de recueils de gravures du XVIII^e siècle, certains dus à des artistes célèbres. Cette démarche, comparative, va nous amener à considérer chaque fois les différents registres qu'un même point de vue de la ville peut assumer, suivant le public visé ou les circonstances de sa production. Enfin, la confrontation de la dimension littéraire et de la dimension iconographique, devrait nous amener à émettre des hypothèses sur certaines différences fondamentales entre le texte et l'image dans la fabrication du mythe vénitien, ainsi que sur leurs stratégies communes.

En d'autres termes le guide de Misson assume la fonction d'un pivot, à partir duquel nous allons tisser différentes comparaisons avec un corpus d'images et de textes choisis. Ce fil

rouge, cette ancre, va permettre de nous repérer dans la mer illimitée des représentations sur Venise et d'en sonder quelques-unes.

Dans cette tentative d'esquisser les contours thématiques et méthodologiques de notre travail, nous ne pouvons ignorer que le choix d'un corpus spécifique a impliqué, comme tout choix, des omissions et des renoncements. En particulier, la focalisation sur l'ouvrage de Misson, de laquelle découle la sélection de récits de voyages et de *vedute* gravées, a certainement orienté notre regard sur une fabrication de l'image de la ville essentiellement exogène. Écrit dans une circonstance forcée et empreinte de significations idéologiques, l'exil, le récit-guide de Misson est par excellence un texte créé à partir d'une condition d'exclu, d'étranger, et sa lecture destinée surtout à un public de voyageurs étrangers. Au sein du corpus iconographique, la situation apparaît inversée mais dictée par le même but : la plupart des artisans graveurs et des artistes que nous allons prendre en considération sont originaires -excepté Israël Silvestre- de Venise ou de Vénétie. Cependant « leur » Venise, même si construite de l'intérieur, est destinée à un marché étranger. Cette orientation de l'image de Venise par l'extérieur et pour l'extérieur, si elle trace les lignes du périmètre de notre travail, ne doit pas pour autant nous empêcher de nous laisser entrevoir des perspectives nouvelles que nous allons évoquer, même si de manière ponctuelle et marginale. Qu'en est-il par exemple de la Venise de « Vénitiens » ? Des textes fondamentaux tels les ouvrages de Marco Boschini, *La carta del navegar pittoresco* (1660)⁹³ et surtout *Le minere della pittura veneziana* (1664)⁹⁴, premier guide artistique de Venise, que nous avons volontairement exclus de notre corpus mais auxquels nous faisons référence, auraient pu conférer à notre travail un point de vue différent, endogène, tenant compte du développement d'une image « locale » (même si celle-ci aura toujours été déterminée par le regard extérieur). Leur présence, « en négatif », a aussi un rôle important : elle nous permet de mieux questionner la pertinence de notre choix, de le mettre en confrontation, de nous rappeler en somme, que nous n'avons pas la prétention de donner une vision unique et absolue du mythe vénitien.

⁹³ Marco Boschini, *La carta del navegar pittoresco*, Venise : Per li Baba, 1660.

⁹⁴ Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venise : Francesco Nicolini, 1674.

I.III Le texte, l'image : cadre théorique

« Naples comme Venise ont peu à peu disparu sous les multiples représentations qui en ont été données ; une infinité de descriptions ont fait passer à l'état de déjà -vu ce que l'œil voudrait encore voir ; ou plutôt, elles s'y sont substituées, elles ont envahi la rétine et conditionné la vision, de sorte qu'aujourd'hui la réalité représentée, le lieu commun de cette réalité, est devenue le seul lieu fréquenté : la réalité a été écrasée par sa représentation ».⁹⁵

Avant de nous lancer dans le périple vénitien, et après avoir considéré le propos de notre travail, il nous paraît utile de nous arrêter sur la nature de notre approche du mythe vénitien et de prendre conscience de sa spécificité. Il faut en effet interroger le double objet de notre propos et fondement de notre analyse : Venise, son mythe, serait constitué de textes et d'images, issus essentiellement de la littérature de voyage et du contexte du Grand Tour.

Au-delà de leur valeur thématique, il vaut la peine d'interroger d'abord ces instruments pour leur spécificité et leur potentiel constitutifs et tenter de les inscrire dans une perspective de type théorique.

Texte et image : la relation, le dialogue, l'opposition entre ces deux termes n'a cessé de constituer une préoccupation fondamentale dans l'histoire de la pensée esthétique occidentale.⁹⁶ Leur association, connaît une fortune théorique dans différents traités entre le XVIe et le XVIIIe siècle grâce à l'interprétation d'une formule célèbre empruntée à Horace, *Ut pictura poesis*⁹⁷, qui suggère un rapport d'égalité entre le peintre et le poète. On reconnaît à la peinture comme à la poésie une relation de parenté, et à leur vivacité commune, le pouvoir de transmettre une image à l'esprit qui trouve ses exemples majeures dans l'art de la

⁹⁵ Raffaele la Capria, « Venise minimale », dans : Predrag Matvejevitich, *L'autre Venise*, Paris : Fayard, 2003, p.7.

⁹⁶ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte, XVIIIe-XXe siècles*, Paris : CNRS Editions, 1994 ; Anne-Marie Christin, « Le texte et l'image ». Dans : *L'illustration, essais d'iconographie*, Actes du séminaire CNRS, Paris 1993-1994, Paris, Klincksieck : 1999, pp. 21-38 ; *Visible et Lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image*, Actes du colloque organisé à Paris, Institut national d'Histoire de l'Art, 29-30 juin 2006, Paris : Nouveau Monde éditions, 2007.

⁹⁷ « *Ut pictura poesis. Erit quae, si propius stes,/ te capiat magis, et quaedam, si longius abstes.* » . (« La poésie sera comme la peinture ; l'une te prendra davantage si tu te tiens plus près ; une autre si tu te retires un peu plus loin »). Dans : Horace, *Art poétique*, vers 361-362. Pour la traduction française : Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, 1996, p. 239. Voir : Gilles Soubigou et Joana Barreto, « Présentation ». Dans : *Visible et lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image*, Actes du colloque, Paris, Institut national d'Histoire de l'Art, 29-30 juin 2006, Paris : Nouveau Monde éditions, 2007, p.20.

Renaissance.⁹⁸ C'est au milieu du XVIII^e siècle que cette alliance devait connaître une crise et une re-visitation. L'allemand Lessing s'insurge en effet contre les interprétations que la doctrine de l'*ut pictura poesis* avait encouragé au XVII^e et au XVIII^e siècles auprès des critiques humanistes, et particulièrement contre les correspondances formelles qu'on voulait reconnaître, parfois de manière forcée et pédante, entre les arts sœurs. Lessing visait notamment les partisans du genre allégorique et le développement en Allemagne d'une école de poésie descriptive, représentée entre autres par Albrecht von Haller et Bartold Hinrich Brockes, qui s'inscrivait sous la bannière du modèle d'Horace pour révéler la nouvelle capacité des poètes d'écrire en se basant sur l'observation de la nature et des objets plutôt qu'en se référant à des modèles littéraires.⁹⁹ L'auteur du *Laocoon*¹⁰⁰, en voulant corriger cette confusion, définit alors dans son traité une nette séparation entre l'essence et les modalités de poésie et peinture, l'une étant un art du temps, apte à restituer l'action des hommes selon une perspective diachronique, l'autre un art de l'espace, voué à restituer une image unique dans la simultanéité.¹⁰¹ Si cette opposition avait déjà été théorisée au sein de la littérature critique française et anglaise¹⁰², l'innovation de Lessing consistait dans la méthode utilisée lors de sa démonstration. Celle-ci inscrivait l'effet de l'œuvre, sa réception par l'individu au centre du discours : en prônant une méthode de connaissance inductive, empirique, Lessing s'inscrivait ainsi dans le courant des Lumières européennes et prenait position contre l'esthétique allemande et contre une méthode systématique et déductive.¹⁰³ La déclaration d'une autonomie entre peinture et poésie, et leur opposition se révélait en particulier selon Lessing dans le fonctionnement différent qu'elles opéraient sur l'imagination du spectateur ou du

⁹⁸ Sur le rapport de fraternité entre poésie et peinture voir en particulier: Charles Du Fresnoy, *De arte graphica*, Paris, 1667: [« La poésie sera comme la peinture ; et que la peinture soit semblable à la poésie ; à l'envi, chacune des deux reflète sa sœur, elles échangent leurs tâches et leurs noms ; on dit que la peinture est une poésie muette, on donne habituellement à la poésie le nom de peinture parlante ; les poètes chantent ce qui est agréable à l'ouïe, les peintres s'occupent de dépeindre ce qui est beau pour la vue ; et ce qui est indigne des vers des poètes ne mérite pas non plus que les peintres y consacrent leurs efforts »]. Voir aussi : Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, 1585 ; Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Areino*, Venezia, 1757. Cités dans : Rensselaer W.Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XVe-XVIIIe siècles*, Paris : Editions Macula, 1998, pp. 7-8.

⁹⁹ Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin ; C.F. Voss, 1766.

¹⁰¹ G.E. Lessing, *Laocoon*, avant-propos de Hubert Damisch, introduction de Jolanta Bialostocka, Paris : Hermann, éditeurs des sciences et des arts, Paris, 1990, XVI-XX, pp. 120-142.

¹⁰² Voir notamment : J. Harris, *Three Treatises. The first concerning Art. The second concerning Music, Painting and Poetry. The third concerning Happiness*, Londres 1744 ; Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719. Dans : Elisabeth Décultot, « Le Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique ». Dans : *Les études philosophiques* 2003/2, no. 65, p. 197.

¹⁰³ En valorisant le jugement de l'amateur, Lessing s'opposait à la tradition de l'esthétique allemande, représentée par Georg Friedrich Meier et Baumgarten notamment, *Ibidem*, pp. 197-127.

lecteur : « *La peinture et la sculpture tiennent donc l'imagination du spectateur enfermée dans les limites étroites de la scène représentée. La poésie, au contraire, parce qu'elle use de signes arbitraires, c'est-à-dire moins directement mimétiques, laisse au lecteur une possibilité infinie de recomposition personnelle de l'image* ». ¹⁰⁴ Ce fonctionnement différencié, entre la poésie, illimitée et pouvant faire appel à l'invisible, et la peinture, contrainte à se tenir dans les limites, qui trouvait des exemples dans la représentation des passions, révélait un rapport hiérarchique précis où se dessinait clairement la supériorité de la poésie, qui seule pouvait rendre compte du génie et de l'invention. Par conséquent la poésie demeurait le modèle et la source ultime de tous les arts : Lessing s'opposait ainsi au modèle de Winckelmann prônant un examen direct des œuvres et se rangeait indéniablement du côté des philologues, et du modèle du *doctus pictor*, dont l'œuvre reposait sur l'autorité de l'écriture. ¹⁰⁵

C'est dès les XIX^e et XX^e siècles, avec l'affirmation de nouvelles avant-gardes que l'autonomisation des pratiques artistiques et la hiérarchie établie par Lessing subit une critique et une révision fondamentales. ¹⁰⁶ L'affirmation d'une peinture où le traitement l'emportait sur le sujet et la découverte de l'estampe japonaise devait amener de nouvelles interrogations et encourager la revendication des ressources propres à la surface de l'image. Comme le révèle la célèbre affirmation de Maurice Denis en 1890, « *Se rappeler qu'un tableau- avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote- est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées* ». ¹⁰⁷ La correspondance entre peinture et littérature trouva un exemple célèbre en 1897, dans l'un des premiers poèmes typographiques, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé. Basé sur la déconstruction de la métrique traditionnelle, par le vers libre et sur une nouvelle exploration de la page, il affirmait le texte en tant qu'objet d'art. ¹⁰⁸ La réduction catégorielle prônée par Lessing se voyait donc contrée par la découverte d'une nouvelle convergence entre texte et image : la hiérarchie cédait enfin la place au dialogue. Encouragées notamment par la nouvelle présence de l'image dans les médias, depuis la fin des années 1960 on assiste au développement en Europe des recherches en « texte et image »,

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 210.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 207-212.

¹⁰⁶ On rappelle toutefois que Lessing eût des successeurs : dans son sillage le critique d'art américain Clement Greenberg défend la différence et la spécificité des arts, repliés sur leur médiums respectifs afin de se protéger des dégradations de la société industrielle dans un texte célèbre : *Toward a New Laocoon*, paru en 1940.

¹⁰⁷ Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme ». Dans : *Art et critique*, 23 août 1890. Cité dans : Anne-Marie Christin, « Le texte et l'image », *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁸ L'artiste belge Marcel Broodthaers créa le dérivé plastique du poème de Mallarmé en substituant au texte des blocs noirs afin d'exhiber la structure du poème par l'abolition du signe linguistique. Cette version « plastique » du poème de Mallarmé fut publiée en 1969.

visant à réévaluer la relation entre ces deux éléments, qui se traduit autant dans des textes littéraires que théoriques. Parallèlement à la naissance de collections telle « Les Sentiers de la création », par Albert Skira et Gaetan Picon¹⁰⁹, on assiste à la parution en France des premières études sur la relation entre littérature et peinture¹¹⁰ et aux premières études théoriques¹¹¹ sur la structure du langage et de l'image.¹¹² Alors que l'Allemagne, l'Autriche et les pays anglo-saxons présentaient un terrain propice à l'accueil de la correspondance entre les arts¹¹³, en France, longtemps dominée par la valorisation de la culture écrite et de l'histoire littéraire, au détriment des aspects formels, cette question apparût comme un vrai tournant.¹¹⁴ L'impulsion du structuralisme, visant à dégager les structures du discours sur la peinture dans une sémiotique de l'image, joua un rôle capital dans le développement des outils de recherche et d'une base de reconnaissance scientifique et institutionnelle et à lancer les bases de la recherche actuelle :

*« C'est donc bien après le tournant structuraliste des années soixante et soixante-dix, dominé, on l'a vu, par un souci très marqué de conceptualisation qui portait principalement sur le pôle pictural, et c'est seulement une fois posé dans toute son épaisseur sémiotique le statut de la médiation textuelle, que les chercheurs en littérature se tournèrent, peu à peu, vers l'étude extensive des rapports entre langage et arts visuels ».*¹¹⁵

¹⁰⁹ En 1968 Picon fonde avec Albert Skira la collection « Les Sentiers de la création ». La collection comprend des textes de Claude Simon, Yves Bonnefoy, René Char, Julien Gracq, Henri Michaux en rapport avec la peinture, ainsi que des écrits plus théoriques tels *Les mots dans la peinture* de Michel Butor ou *L'empire des signes* de Roland Barthes qui sont représentatifs d'un intérêt grandissant pour les relations entre le texte et l'image.

¹¹⁰ Voir par exemple : François Fosca, *Les écrivains et les arts visuels*, 1960 ; Louis Hauteceur, *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle*, Paris : A. Colin, 1962.

¹¹¹ Parmi les textes fondamentaux voir: Michel Foucault, *Les mots et les choses*, 1966 ; Roland Barthes, *S/Z*, Paris : Seuil, 1970 ; Louis Marin, « Eléments pour une sémiologie picturale ». Dans : *Etudes sémiologiques. Ecritures, peintures*, Klincksieck, 1971, pp. 17-43.

¹¹² : Anne-Marie Christin, « Le texte et l'image », *op. cit.*, pp. 22-26 ; Louis Marin, « Eléments pour une sémiologie picturale ». Dans : *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*, Bruxelles : la Connaissance, 1969, pp. 109-142.

¹¹³ On rappelle, en Autriche, la première création d'une chaire d'histoire de l'art moderne (1853) occupée par Franz Wickhoff et Aloïs Riegl et en Allemagne, l'installation au lendemain de la Première Guerre, de la bibliothèque Warburg au sein de l'Université d'Hambourg à laquelle s'associent Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Edgar Wind. L'histoire de l'art y affirmait ses ambitions scientifiques avec le développement de la pensée esthétique et la constitution d'outils théoriques. La publication des études d'iconologie de Panofsky et leur diffusion joua un rôle principal dans le développement d'une attention à l'analyse de l'image et à sa sémiologie. (Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, Oxford : Oxford University Press, 1939, traduction française en 1967 ; Erwin Panofsky, *Meaning in the visual arts. The Renaissance : artist, scientist, genius*, 1955, traduction française en 1969). En 1933, la bibliothèque Warburg fut transférée à Londres et agrégée au Courtauld Institute ou travaillèrent, entre autres, Ernst Gombrich et Frances Yates, dont l'intérêt pour l'iconologie et ses liens avec les phénomènes de la perception est manifeste.

¹¹⁴ Bernard Vouilloux, « Langage et arts visuels. Réflexions intempestives sur un champ de recherches ». Dans : *Lieux Littéraires / La Revue (Université Paul Valéry)*, 1, juin 2000, pp. 211-220.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 2 Bernard Vouilloux, « Langage et arts visuels. Réflexions intempestives sur un champ de recherches ». Dans : *Lieux Littéraires / La Revue (Université Paul Valéry)*, 1, juin 2000, p 10.

Dans les vingt dernières années, ouvrages et colloques se sont multipliés au sujet des études concernant la relation texte image, dans les domaines les plus variés, en amenant à repenser le rapport dialectique entre verbal et visuel.¹¹⁶ D'un point de vue méthodologique, le recours à une approche interdisciplinaire, voire transdisciplinaire¹¹⁷ a définitivement permis de casser ou de brouiller les frontières, de concevoir les études en « texte et image » comme une discipline hétérogène et non spécialisée, comme « *un foyer d'hypothèses et de propositions, un lieu d'altérations et de mises en question* ». ¹¹⁸

Un survol de l'histoire des relations texte- image doit nous faire prendre conscience de leur complexité, de leur évolution et surtout doit contribuer à recentrer l'attention sur la spécificité de nos propres instruments de travail. La variété et l'hétérogénéité sont un premier trait distinctif que nous pouvons observer dans la considération de la nature même de nos sources, littéraires et iconographiques ainsi que dans le caractère interdisciplinaire de notre travail, situé entre histoire de l'art et littérature, et également d'un point de vue strictement méthodologique, au moyen de la confrontation de matériaux différents.

Mais considérons maintenant de plus près chacun des deux corpus. En ce qui concerne les textes, des récits-guides essentiellement, nous aborderons l'écriture rationnelle et objective du Grand siècle, nous nous pencherons ensuite sur le style épistolaire de Misson, avec l'irruption du « je », nous considérerons les différentes perceptions de Venise à travers l'écriture des voyageurs du XVIIIe siècle, jusqu'à la revendication du moi et des ses états d'âme, à l'aube du Romantisme. Quant aux images, elles sont en partie issues de la littérature du voyage, ou en tous les cas liées à un intérêt pour la ville développé au sein du Grand Tour. Après une analyse des premières représentations cartographiques de Venise, ce seront les illustrations du guide de Misson qui retiendront notre attention. En suivant un procédé similaire à celui adopté avec le corpus textuel, les images feront également l'objet d'une comparaison avec des *vedute* gravées des XVIIe et XVIIIe siècles, dont on développera l'analyse des différents vocabulaires visuels.

¹¹⁶ Pour avoir une idée de l'envergure et de la richesse de la recherche sur le texte et l'image on renvoie à la bibliographie suivante : Elzbieta Grodek, « Texte et image. Bibliographie ». Dans : *Iconicité et narrativité*, textes réunis et présentés par J. Leblanc, Toronto, Trinity College : Les Editions Trintexte, 1998, pp. 257-400.

¹¹⁷ Bernard Vouilloux propose d'utiliser la notion de transdisciplinarité basée sur trois principes essentiels rendant compte de la variété des champs et des approches : « Un principe *pluraliste* : l'élargissement et la diversification des contextes sont une nécessité aussi bien pour les objets étudiés que pour les procédures d'analyse. Un principe *hétérodoxe* : il est impératif de ne plus considérer seulement des pratiques homogènes mais des champs de dispersions et de travailler sur les seuils, les limites, tant en diachronie qu'en synchronie. Un principe *situationniste* : une recherche n'expose pas ce qu'est en vérité son objet ; elle n'est que le long détour par lequel la mémoire des savoirs s'applique au présent et s'offre ainsi à la reprise », *op. cit.*, p. 223.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 223.

Le caractère hétérogène de notre travail se déclare ainsi non seulement par la rencontre entre disciplines différentes, la littérature et l'histoire de l'art, mais aussi d'un point de vue méthodologique. L'utilisation d'une approche comparative se vérifie, en l'occurrence, par l'analyse de textes de style et d'époque différentes. Cette confrontation se vérifie notamment entre des images dites « high level » et « low level », comme dans le cas des gravures issues de l'anonymat et les chefs d'œuvres de la gravure vénitienne, ainsi que, dans la partie conclusive, par une mise en parallèle entre ces mêmes textes et ces mêmes images.

La confrontation et le croisement des sources dans la considération de l'évolution de l'image vénitienne, nous conduit à envisager un autre aspect fondamental lié à la pratique du voyage et à la production littéraire et iconographique qui en découlent : la circulation et la réception des textes et des images.¹¹⁹ Nous allons, en l'occurrence, envisager le lien qu'entretient le récit-guide de François-Maximilien Misson avec un choix limité de relations de voyage du XVIIe et XVIIIe siècles. Cette sélection ne tiendra que superficiellement en compte le rapport avec un horizon de public plus large, que nous pouvons toutefois déceler aux travers des informations liées aux réimpressions et rééditions des ouvrages en question. D'une part, le corpus de relations de voyage du XVIIe siècle nous permettra de considérer les modèles dont Misson disposait, et de reconstruire ainsi son *background* culturel. D'autre part, nous allons considérer de manière plus approfondie l'impact de son ouvrage sur les générations suivantes, en envisageant sa réception au sein d'un corpus du XVIIIe siècle, qui nous permettra d'établir des filiations autant que textuelles et visuelles. La référence de ces matériaux à l'ouvrage de Misson, dont nous allons mettre en évidence les mécanismes, présente différents cas de figure et est encore une fois à lire sous le signe de la variété : parfois il s'agit d'une référence directe, parfois allusive, parfois déclarée, parfois induite.

Outre à l'hétérogénéité qu'on vient de constater, une autre spécificité liée à notre travail est certainement à envisager dans son lien avec le monde des représentations ; étant donné qu'autant le texte que l'image dérivés de la littérature de voyage représentent un objet externe et en même temps ils se représentent représentants.

¹¹⁹ Pour la dimension de la réception liée à la pratique du voyage voir en particulier : Gilles Bertrand (sous la dir. de), *La culture du voyage. Pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XXe siècle*, Paris : L'Harmattan, 2004.

Leur intérêt dans l'étude de la littérature de voyage, et leur spécificité par rapport à l'enquête historique ou anthropologique, consiste, en effet, dans leur capacité à éclairer les mécanismes des représentations :

« *Tout autant que les agencements matériels et les comportements quotidiens, les variations stylistiques et iconographiques sont des véhicules du sens et constituent l'espace visible, socialement efficace, des modèles culturels et des représentations symboliques* ». ¹²⁰

La représentation semble être particulièrement liée au cas spécifique de l'image de la ville et à son portrait dans la tradition cartographique. C'est le point de vue de Louis Marin qui, sur la base de l'*Utopia* de Thomas More, a étudié les mécanismes liés à la représentation de la ville en invitant à interroger la carte en tant que dispositif doté d'intentionnalité, à la fois dessin/dessein d'un projet politique et économique. Trois prémisses sont à ses yeux capitales dans cette analyse, à savoir : la considération de la carte en tant que discours sur la ville, la nécessité de mener la déconstruction de la représentation sur laquelle ce discours se base, l'identification, dans les lieux et les espaces non cohérents de la carte, de son projet utopique. ¹²¹ Dans le cas de l'analyse du portrait de Venise, il s'agit pour nous aussi en quelque sorte de déconstruire sa représentation, d'analyser les modalités d'énonciation de son discours, ses articulations, soit qu'il s'exprime par le texte ou par l'image, de considérer enfin aussi ses silences, ses « manques », ses omissions. Bref, il s'agira en d'autres termes de considérer « l'image-Venise » comme un dispositif. Ce concept philosophique et universel, qui inclut les discours, les institutions mais aussi chaque aspects de notre société capitaliste désigne « *tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants* ». ¹²² En tant que dispositif, l'image de Venise est aussi un discours qui résulte du croisement des relations de pouvoir et de savoir. En prendre conscience, s'est essayer de regarder au delà, derrière les textes et les images qui nous intéressent, essayer de déceler à chaque fois l'intention, la stratégie qui les guident et vers lesquelles ils essaient de nous guider et de nous dominer.

En envisageant la ville comme la production d'une énonciation dont nous allons vérifier les différentes modalités tout au long de notre analyse, il est utile de nous arrêter

¹²⁰ Claude Reichler, « Représentation et médiation symbolique dans la littérature de voyage ». Dans : *Mots et images nomades, Etudes de lettres*, Revue de la Faculté des Lettres, Université de Lausanne, janvier- juin 1995, p. 7.

¹²¹ Louis Marin, « La ville dans sa carte et son portrait ». Dans : *De la représentation*, Paris : Seuil/ Gallimard, 1994.

¹²² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Editions Payot & Rivages, 2007, p. 31.

d'abord sur les différences fondamentales constitutives des éléments qui la composent : le texte et l'image. Le texte se distingue essentiellement de l'image à cause de sa forme. Il doit, en effet, mettre en acte toute une série d'artifices rhétoriques et connaît la nécessité d'être reformulé à chaque fois pour exister, comme s'il essayait de combler son écart avec la réalité. Comme le relève Christine Montalbetti :

« Confrontée au monde, la plume fait l'épreuve de la différence que son objet entretient avec les instruments qu'elle convoque ou avec les codes qui la sous-tendent, et c'est à tous les stades, celui de la dénomination (le réel est indicible), celui de la description ou de la narration (le réel est indescriptible, inénarrable), celui de l'élaboration littéraire : tout énoncé ou toute somme d'énoncés, qui se situerait au plus près de l'expérience, si seulement on peut en constituer des tels, se profile comme un énoncé, ou une somme d'énoncés, incompatible avec les exigences du texte, avec les critères de la littéralité ».¹²³

L'image, elle, par sa qualité topique, se prête d'avantage à être reproduite et jouit d'un impact beaucoup plus fort. Depuis la fortune des relations de voyage, l'image est directement liée à l'expérience du voyageur. Sa fonction est essentiellement mémorielle et joue sur une transposition de la forme du champ de la vision à celui de la mémoire, qu'on peut rencontrer dans l'habitude du voyageur d'atteindre le point le plus haut de la ville, pratique amplement documentée par Misson et Montesquieu notamment. Lorsque Misson décide de monter sur le clocher de la Place Saint Marc, il ne le fait pas seulement pour profiter d'une jolie vue, mais aussi pour saisir une vue globale de la ville, en garder l'empreinte dans la mémoire, la photographier dans son imagination. En suivant son exemple, Montesquieu, explicite le sens de cette pratique dans son *Voyage*: « Quand j'arrive dans une ville, je vais toujours sur le plus haut clocher ou la plus haute tour, pour voir le tout ensemble avant de voir les parties ; et en la quittant, je fais de même, pour fixer mes idées ».¹²⁴ Gabriel Bodeneher, au début du XVIII^e siècle, rend compte dans l'introduction de son livre sur les villes européennes, de la fonction déterminante des images en tant qu'aide mémoire, « *Memoria insuper egregia picturis & aerscripturis adjuvatur* », et témoigne de la place désormais acquise par ce médium dans l'appréhension de la ville.¹²⁵ Quelques décennies plus tard, Jérôme de Lalande, dernier représentant du guide encyclopédique, dans la préface de son *Voyage d'un françois en Italie*¹²⁶, en plus d'un ample choix de textes, propose au lecteur de se procurer une série de

¹²³ Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris : PUF, 1997, p.4-5.

¹²⁴ Charles-Louis de Secondat Baron de la Brède et de Montesquieu, *Voyages*, Arléa, 2003, p. 183.

¹²⁵ Lucia Nuti, « Carte geografiche, corografiche, guide come strumenti del viaggio tra Seicento e Settecento ». Dans : *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, a cura di Cesare De Seta, Napoli : Electa, 2001, pp. 164-165.

¹²⁶ Voir chapitre IV.II.VII de ce travail.

cartes géographiques et le recueil de *vedute* de Marieschi. Ces deux derniers exemples témoignent de l'évolution du statut de l'image et de la place capitale de ce médium dans l'appréhension de la ville au XVIIIe siècle.

Une première différence fondamentale entre texte et image concernerait donc leur réception, liée à une phénoménologie et à une modélisation du discours qui n'obéit pas aux mêmes lois. D'un point de vue du contenu, autant le texte que l'image véhiculent une représentation à la fois subjective et idéologique de la ville, comme en témoigne dans notre cas spécifique la succession des mythes et des contre-mythes vénitiens. S'il est plus difficile dans ce sens d'établir des généralités, nous pouvons cependant constater que le texte affirme ou décèle le point de vue critique, la prise de position, par une innombrable variété de nuances. Au contraire, l'image, aurait une fonction plus radicale : soit elle affiche une fonction d'illustration, en essayant de soutenir le texte de manière objective, soit elle magnifie la ville, en défiant et en gommant en quelques sorte la réalité, par son pouvoir de séduction et sa qualité artistique.

À l'aube du XIXe siècle, au sein de la littérature préromantique, l'image est désormais consubstantielle au texte, elle a été intériorisée à un tel point que la réalité apparaît comme un déjà-vu, et le mythe s'y est désormais substitué. Et aujourd'hui, il suffit de penser à Venise pour que toute une série d'images nous viennent automatiquement à l'esprit. On dirait que la *veduta* a désormais atteint un rôle de stéréotype, de symbole et fait pleinement partie d'une culture visuelle de masse. La carte postale ou le *souvenir*, en isolant un monument en tant que symbole et en associant une didascalie au nom de la ville en question, a désormais remplacé la perception directe de la réalité et de l'expérience.¹²⁷

Pour notre part, nous aimerions nous interroger sur l'origine de ces automatismes, essayer de comprendre comment à un certain stade, l'alliance entre texte et image a pu se déclencher et s'est produite en conduisant à cet énorme intertexte qu'est Venise. Le présent travail aimerait montrer l'apport fondamental, respectivement du texte et de l'image, au processus de fabrication d'une ville dans le cadre historique du Grand Tour, autant en ce qui concerne sa valeur épistémique qu'imaginaire. Grâce à un parcours à travers un corpus de documents s'échelonnant entre la fin du XVIIe et le début du XIXe siècle, nous aimerions poser une série de questions sur la spécificité du texte et de l'image ainsi que sur l'articulation entre ces deux éléments qui conduit à la création du « mythe Venise ». La question de fond

¹²⁷ Maria Antonella Fusco, « Il luogo comune paesaggistico nelle immagini di massa ». Dans : *Storia d'Italia*, Annali 5, *Il paesaggio*, Cesare De Seta (dir.), Torino : Einaudi 1982, pp. 753-803.

reste de savoir pourquoi et dans quelle mesure le guide de Misson aurait joué un rôle incontournable dans ce processus.

Enfin, il reste à dire que ce travail n'aura trouvé une utilité et une raison d'être que s'il ne sera pas cantonné à l'intérieur de ses frontières temporelles. En effet, nous pensons que toute la « machinerie » entre texte et image, qui s'articule au XVIII^e siècle, devrait se placer dans une continuité implicite avec notre perception actuelle de la ville. Il ne s'agira pas d'étudier l'image de la ville actuelle, mais d'être conscients des liens qui relient les images d'hier à celles d'aujourd'hui. Du mécanisme qui nous fait voir la *veduta* de Canaletto à l'origine de l'image imprimée sur le cendrier vendu à la sauvette par des migrants chinois. En d'autres termes voici le ressort secret qui a motivé l'intérêt de ce travail : tout cela n'aura pas été vain s'il nous amène à comprendre un peu plus notre regard et l'intention de nos pas dans la ville.

Alors maintenant le moment est venu de nous lancer dans ce périple.

II. François Maximilien Misson, *Nouveau voyage d'Italie*, 1691

II.I Le *Nouveau voyage d'Italie*. Circonstances du voyage

Les notes biographiques concernant François- Maximilien Misson (Lyon 1650 ?- Londres 1721)¹²⁸ sont contradictoires et peu nombreuses.

Fils d'un pasteur protestant d'origine parisienne, François-Maximilien aurait suivi des cours à l'Académie Calviniste de Genève dans le but d'exercer la même profession que son père et il serait ensuite retourné en France, à Niort en 1680. Cette version, basée sur des documents de première main¹²⁹, viendrait contredire une version plus répandue et officielle dans laquelle on dépeint un Misson appartenant au monde du droit, actif comme conseiller au Parlement de Paris entre 1685-1687.¹³⁰

Quoi qu'il en soit, nous apprenons que, suite à la révocation de l'Edit de Nantes, ce protestant huguenot irréductible est engagé, entre 1685 et 1687, comme précepteur de Charles Butler, Comte d'Arran et fils du Duc d'Ormond. Grâce à la protection du duc, alors que le reste de sa famille est contraint d'émigrer immédiatement en Angleterre, François-Maximilien peut rester encore quelque temps en France où il est, avec son élève, pensionnaire à l'Académie de Paris. Il s'établira définitivement en Angleterre en 1687, où il obtiendra, avec les membres de sa famille la naturalisation et passera le restant de ses jours. Là, il fréquente les membres les plus importants du mouvement intellectuel protestant, dont le philosophe et écrivain français Pierre Bayle (1647-1706). Sa prise de position en faveur des prophètes cévenols réfugiés à Londres, lui vaut des critiques négatives et le confine à l'isolement. Il meurt en solitude, peu avant la publication de l'édition de 1721 de son *Nouveau Voyage d'Italie*. Avec le *Nouveau voyage*

¹²⁹ Cette version est soutenue et développée sur la base de documents d'archives conservés à la Bibliothèque Publique et Universitaire, aux Archives d'Etat de Genève et à la Bibliothèque municipale de Poitiers, dans les registres de la paroisse protestante de Niort. À ce propos voir : E.R. Briggs, « Une correspondance inédite: Misson, Beausobre et un Nouveau converti ». Dans : AA.VV., *La Révocation de l'Edit de Nantes et le protestantisme français en 1685*. Actes du Colloque de Paris, 15-19 octobre 1985, Paris : Au Siège de la Société, 1986, pp. 313-333 ; Bruna Conconi, « Echi della Repubblica delle Lettere nel *Nouveau Voyage d'Italie* di Maximilien Misson ». Dans: *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature française offerts à Enea Balmas*, tome I, Klincksieck, 1993, pp. 787-819 ; Letizia Norci Cagiano, « Introduzione ». Dans : *Viaggio in Italia / François Maximilien Misson*, traduzione a cura di Gianni Eugenio Viola, Plaermo : L'Epos, 2007, pp. 14-16.

¹³⁰ Une confusion de personnes serait à l'origine de la version erronée, réitérée par plusieurs dictionnaires biographiques qui auraient échangé Maximilien avec « Jacques Misson, conseiller à la Chambre mi-partie, et fils d'Henri Muisson, sieur de Toillon, conseiller-secrétaire du Roi et de ses finances (1589-1666) ». Dans : E.R. Briggs, op.cit, pp. 318-319 ; Bruna Conconi, op. cit., p. 789.

d'Italie (1691), il est aussi l'auteur du *Théâtre sacré des Cévennes ou Récit des prodiges arrivés dans cette partie de Languedoc* (1710). On lui attribue aussi la fiction littéraire *Voyage et aventure de François Leguat et de ses compagnons en deux Isles désertes des Indes Orientales* (1708).

Une lettre inédite datée « Paris le 22 octobre 1685 », de « M. Misson protestant » adressée à « M. Pinet docteur en médecine à Niort », constitue un précieux et poignant témoignage pour cerner l'humanité de Misson pendant la période précédant le départ pour l'Angleterre et pour reconstruire avec plus de certitude le contexte de son futur *Nouveau Voyage*. Nous y retrouvons un homme seul et traqué :

*« Je suis à l'abry ici (Paris) par des permissions et des recommandations royales, mais je n'y suis pas insensible. Mon cœur se trouve souvent dans la foiblesse et ma tête dans l'étourdissement. Je vois tout trouble comme si j'étois yvre... D'ailleurs je suis plus dans la commodité, dans l'honneur et dans l'abondance qu'il ne faudroit pendant que mes amis sont comme ils sont. Les bruits continuels d'ici sont pour quelques-uns comme des bruits d'alarme en plein minuit, ou comme ceux d'une déroute précipitée. Tout est en effroi et quelques-uns en extravagant ».*¹³¹

Plus loin, nous apprenons les détails de son rôle de nouveau précepteur et le projet d'un futur voyage ainsi que des détails matériels :

« Nous sommes pensionnaires à l'Académie, avec un valet de chambre et un laquais, et il nous arrivera au premier jour un cocher, un carrosse et un second laquais. Après un an ou dix-huit mois d'Académie, nous ferons un tour de France, d'Italie, d'Allemagne, de Hollande, pour passer (ensuite) en Angleterre, de sorte que notre séjour ici et nos voyages doivent durer environ trois ans. J'ai ici la lettre de crédit avec ordre de ménager la dépense en sorte qu'elle ne passe pas mille livres sterling, c'est à dire 13 000 livres tournois. Mes appointemens sont de cent pièces, c'est à dire 1300 livres pour mes habits seulement, sans comprendre ma pension, mon blanchissage et autres pareils articles. Quand nous sortirons de l'Académie, tous les meubles, miroirs, chaises, lits, tapisseries, etc., et jusqu'aux cuillères et aux fourchettes m'appartiendront de droit, avec les chevaux et la carrosse ; et à mon retour j'espère qu'une charge chés le Roi (d'Angleterre) ou chez le Duc feront ma récompense. Vous voyés que je ne suis que trop heureux sur cet article. C'est à vous seul que je mande cecy,

¹³¹ Bibliothèque municipale de Poitiers, mss Frontenau, vol IV, f. 365. Dans : E.R. Briggs, « Une correspondance inédite: Misson, Beausobre et un Nouveau converti », *op. cit.*, pp. 313-314.

vous priant de n'en entretenir personne et de ne parler non plus de moi que si je n'étais pas au monde ».¹³²

C'est donc dans une condition de « réfugié » et dans un nouveau rôle professionnel qu'il accompagne le jeune Comte d'Arran lors de son voyage de formation en Hollande, Allemagne, Italie. Par rapport à la tradition du Grand Tour, qui prévoyait *grossomodo* trois ans pour le voyage en Italie, le temps employé par Misson est restreint: de décembre 1687 à juin 1688.¹³³ Misson suit un itinéraire classique: il arrive en Italie par le Brenner, poursuit vers Vérone et Padoue, visite Venise (où il s'arrête pendant un mois et demi environ, en janvier- février 1688), descend à Rome, remonte vers le Nord en visitant Sienne, Pise, Florence, Milan et Gênes, arrive à Turin, sa dernière étape italienne, avant de se diriger vers la Suisse.¹³⁴

Mais plus que les circonstances pratiques et biographiques dans lesquelles Misson voyage, ce qui nous intéresse est le produit de ce périple: *Le Nouveau Voyage d'Italie*. À la première édition, de 1691, succèdent plusieurs autres: en 1694, en 1698, en 1702, en 1703, en 1717 en 1722 (avec les remarques de Joseph Addison), en 1727, en 1731, en 1743. On connaît plusieurs traductions en anglais (1695-1699-1714-1739), une traduction en néerlandais (1704) et une en allemand (1713) ; quant à l'édition et traduction en italien, c'est probablement son caractère ouvertement critique et anticlérical qui lui a valu d'attendre trois siècles avant de voir le jour.¹³⁵ À en juger par le nombre d'éditions et de traductions qui se poursuivent jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle, le *Nouveau Voyage d'Italie* a toutes les caractéristiques d'un best-seller. La partie dédiée à l'itinéraire italien est de loin la plus importante, avec 507 pages en tout distribuées dans les tomes I et II.¹³⁶ [ill. 7,8]

Écrit à une époque d'engouement général pour le voyage en Italie, particulièrement en France¹³⁷, le guide de Misson apparaît comme un cas particulier, un « phénomène littéraire », à cause de sa fortune sans précédent. Si le *Nouveau Voyage* est le *vade-mecum* incontesté des

¹³² *Ibidem*, f. 685

¹³³ Contrairement à ce qui'il prévoyait (voir lettre précitée (note 5)), la Révocation empêchera Misson et le jeune comte d'Arran de traverser la France et leur voyage en Italie durera beaucoup moins longtemps que prévu.

¹³⁴ L'ordre des étapes du voyage de Misson: Bressanone, Bolzano, Trente, Rovereto, Vérone, Vicence, Padoue, Venise, Rovigo, Ferrare, Ravenne, Rimini, Pesaro, Fano, Senigallia, Ancona, Loreto, Recanati, Macerata, Tolentino, Foligno, Spolète, Terni, Rome, Velletri, Naples, Sienne, Pise, Livourne, Pistoia, Florence, Bologne, Modène, Reggio Emilia, Parme, Piacenza, Crémone, Mantoue, Brescia, Bergame, Milan, Pavie, Gênes, Alessandria, Turin.

¹³⁵ François Maximilien Misson, *Viaggio in Italia*, Palermo : L'Epos, 2007 (traduction et édition par Gianni Eugenio Viola, d'après l'édition Van Bulderen de 1717).

¹³⁶ Pour notre analyse nous faisons référence à l'édition suivante: Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie, Avec un Mémoire contenant des Avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*. Quatrième édition, Plus ample et plus correcte que les précédentes ; et enrichie de nouvelles Figures. La Haye: Henry Van Bulderen 1717. (Bibliothèque du Museo Correr, RAVA 01500 30 36).

¹³⁷ Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, Tome I, Paris Boivine & Cie 1935.

voyageurs étrangers en Italie pendant tout le XVIII^e siècle, il occupe aussi un rôle clé dans le genre de la littérature de voyage, comme certains chercheurs l'ont relevé.¹³⁸ Le guide de Misson devient un « ouvrage charnière », indispensable pour plusieurs générations d'écrivains-voyageurs de François Daseine à Volkmann, de Johann Caspar Goethe à De Brosses, Montesquieu et Stendhal.

II.II Misson et l'ambiance du Refuge

Une lecture du *Nouveau Voyage* ne peut pas faire abstraction de l'appartenance confessionnelle de son auteur. La condition de persécuté de Misson renforce davantage son engagement, au point que tout le texte en est « imprégné ». La position adoptée par Misson dans le *Nouveau Voyage* est directement liée au climat des controverses religieuses qui secouent la France entre le XVII^e et le XVIII^e siècle¹³⁹. Elle trouve ses racines dans le milieu intellectuel des protestants huguenots engagés clandestinement dans le débat intellectuel et religieux, que Misson côtoie tout au long de sa vie à Genève, à Paris, en Hollande et en Angleterre. L'ambiance du « refuge » est particulièrement vive à Genève, centre important pour la publication de gazettes et bulletins clandestins après l'Edit de Nantes, lieu de formation de Misson et de quelques-uns des principaux représentants de la République des Lettres. Au-delà de son but premier, instruire et ouvrir le voyageur à la connaissance de l'Italie, le *Nouveau voyage* est avant tout un moyen de propagande, qui partage avec l'*intelligentsia* huguenote la dénonciation des abus et des erreurs de l'Eglise catholique. D'un point de vue de la formation idéologique, l'Italie devait représenter un terrain particulièrement propice. Tout au long de son périple Misson répertorie les récits sur la vénération des reliques, la croyance aux miracles et aux Saints lors de ses étapes dans les différentes villes, qu'il relate souvent de manière très ironique et faussement naïve. Les gazettes et les bulletins circulant à

¹³⁸ Eugenio Agnanine, « L'Italia vista da' viaggiatori francesi del sec. XVII ». Dans: *Nuova Rivista Storica*, gennaio-aprile 1937, anno XXI, XV, I-II, pp. 1-27; Hermann Harder, *Le Président De Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Genève: Slatkine 1981; Camillo van Klenze, *The Interpretation of Italy during the last two centuries. A contribution of Goethes Italienische Reise*, Chicago: The University of Chicago Press 1907 ; Paul Laubriet, « Les Guides de voyages au début du XVIII^e siècle et la propagande philosophique ». Dans: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. XXXII, 1965, pp. 269-325; René Michéa, *Le voyage en Italie de Goethe*, Paris: Aubier 1945; R. Grazia Zardini-Lana, « Misson e Verona ». Dans: *Bollettino del C.I.R.V.I.*, luglio-dicembre 1983, anno IV, fascicolo II, pp. 159-175.

¹³⁹ Hermann Harder, « Quelques thèmes du Nouveau Voyage d'Italie et la place de Misson dans l'histoire des idées ». Dans: *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, p. 37-53. On rappelle quelques dates clé: en 1685, la révocation de l'Edit de Nantes, en 1687 la condamnation du piétisme de Molinos, en 1702, le soulèvement des Camisards dans les Cévennes, en 1711 la destruction de Port-Royal, en 1713, la bulle *Unigenitus*.

l'intérieur de la République des Lettres, les ouvrages de Fontenelle, de Perrault, de la Bruyère, de Bossuet, de Bayle, parus à cette période, ont constitué certainement des modèles de communication intellectuelle aux yeux de Misson et présentent des affinités avec le *Nouveau Voyage*, autant par leurs thèmes que par leur style. Il n'est d'ailleurs pas surprenant de constater la sympathie que Misson nourrit envers ce genre de littérature, comme en témoignent les renvois adressés aux lecteurs dans le *Nouveau Voyage*.¹⁴⁰

Pierre Bayle¹⁴¹, dont la biographie présente plusieurs points en commun avec Misson, semble constituer un modèle particulièrement significatif à ses yeux. Le scepticisme à l'égard des traditions et le primat accordé à l'enquête et à l'expérience personnelle apparaît à plusieurs reprises dans ses écrits et trouve un écho certain avec les affirmations de Misson dans *l'Avis au Lecteur*¹⁴² :

«Que ne pouvons-nous voir ce qui se passe dans l'esprit des hommes lorsqu'ils choisissent une opinion ! Je suis sûr que si cela était, nous réduirions le suffrage d'une infinité de gens à l'autorité de deux ou trois personnes qui, ayant débité une doctrine que l'on supposait qu'ils avaient examinée à fond, l'ont persuadée à plusieurs autres par le préjugé de leur mérite, et ceux-ci à plusieurs autres qui ont trouvé mieux leur compte, pour leur paresse naturelle, à croire tout d'un coup ce que l'on leur disait qu'à l'examiner soigneusement ».¹⁴³

Le lien et la considération entre le célèbre philosophe et le voyageur huguenot semble dicté par la réciprocité : à propos de la légende de la Papesse Jeanne, longuement relatée dans le *Nouveau Voyage*, Bayle citera Misson comme référence en la matière afin de confirmer le

¹⁴⁰ « Cette ville [Rotterdam] s'est rendue fameuse par ses Sçavans, aussi bien que par son commerce et par sa beauté. C'est elle, comme vous sçavez, qui nous a donné les Nouvelles de la République des Lettres, cet Ouvrage si chéri et si estimé. Peu s'en faut que je ne dise aussi, cet Ouvrage qui va être si regretté, puis que l'indisposition de son Auteur, doit bien faire appréhender, qu'il ne puisse pas s'appliquer davantage à un si pénible travail ». (I, p. 8). Dans : Bruna Conconi, *op.cit.*, p. 817.

¹⁴¹ Pierre Bayle (Carla-le-Comte 1647- Rotterdam 1706). Fils d'un pasteur protestant, il se convertit au catholicisme en 1669 et fréquente l'Université des jésuites de Toulouse. Reconverti au protestantisme, il est poussé à l'exil suite à son abjuration et se réfugie à Genève où il suit des cours de théologie. Après un bref retour en France, où il enseigne à l'Académie protestante de Sedan, il s'établit à Rotterdam et est nommé professeur de philosophie et d'histoire à l'Ecole illustre. Son esprit indépendant et critique lui attira des inimitiés tant du parti catholique que des réfugiés huguenots orthodoxes. Le 6 mars 1683, son livre, la *Critique générale de l'histoire du calvinisme du père Maimbourg*, fut lacéré et brûlé en place de Grève à Paris. Jurieu, pasteur réfugié et rigoriste, l'accusa d'athéisme devant le consistoire de l'Eglise wallonne de Rotterdam, le litige dura des années. Entre 1684 et 1687 Bayle se consacre à la rédaction des *Nouvelles de la République des Lettres*, mensuel dont l'impression se fait à Amsterdam. Parmi ses écrits principaux se distinguent les *Pensées diverses sur la comète* (1682) et du *Dictionnaire historique et critique* (1697). Voir : Hubert Bost, *Pierre Bayle*, Paris : Fayard, 2006.

¹⁴² Voir chapitre II.III de ce travail.

¹⁴³ Pierre Bayle, *Pensées diverses sur la comète*, introduction, notes, glossaire, bibliographie et index par Joyce et Hubert Bost, Paris : Flammarion, 2007, p. 72.

caractère fabuleux de la légende : « Oublierois-je Monsieur Misson qui dispute fort et ferme et à diverses reprises pour la tradition commune de la papesse Jeanne ».¹⁴⁴

L'écrivain français Fontenelle¹⁴⁵ représente une deuxième référence capitale pour Misson et confirme son lien avec le rationalisme du XVII^e siècle et avec les thèmes liés aux controverses religieuses. À plusieurs reprises, à propos de l'observation de la survie du paganisme dans le culte catholique et dans la lutte contre les oracles et les superstitions, et dans leur traitement ironique, Misson trouve certainement une inspiration dans l'*Histoire des Oracles* de Fontenelle, parue en 1687.¹⁴⁶

La correspondance érudite, la note complémentaire, la dissertation, le discours qui provoque des doutes, constituent quelques-uns des procédés et des stratégies rhétoriques que Misson a pu assimiler grâce à la connaissance des textes de Bayle et de Fontenelle, mais aussi des gazettes vouées à diffuser les idées des réfugiés.

Un autre aspect qui confirme l'association de Misson à l'ambiance du Refuge, concerne le caractère clandestin du *Nouveau Voyage* : à cause de son caractère ouvertement anti-catholique, il n'est pas surprenant, que l'ouvrage, publié en Hollande chez Henri van Bulderen¹⁴⁷, ait été interdit en Italie et en France jusqu'en 1743, après la mort de l'auteur.¹⁴⁸ Nous pouvons certainement affirmer que le guide de Misson s'insère pleinement dans un programme politique et il naît dans un même climat de clandestinité que les bulletins et les gazettes de la *République des Lettres*.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Pierre Bayle, *Œuvres diverses*, 1725, e.II, p.168. Dans : Hermann Harder, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, op.cit., p. 51.

¹⁴⁵ Bernard le Bovier de Fontenelle (Rouen 1657-Paris 1757).

¹⁴⁶ « En 1593, le bruit courut que les dents étant tombées à un enfant de Silesie, âgé de sept ans, il lui en étoit venu une d'or, à la place d'une de ses grosses dents. Horstius, Professeur en Medecine dans l'Université de Helmstad, écrivit en 1595 l'histoire de cette dent, et prétendit qu'elle étoit en partie naturelle, en partie miraculeuse, et qu'elle avoit été envoyée de Dieu à cet Enfant pour consoler les Chrétiens affligés par les Turcs. Figurez-vous quelle consolation, et quel rapport de cette dent aux Chrétiens, ni aux Turcs. En la même année, afin que cette dent ne manquât pas d'Historiens, Rullandus écrit encore l'Histoire. Deux ans après, Inglosteterus, autre Savant, écrit contre le sentiment que Rullandus avoit de la dent d'or, et Rullandus fait aussitôt une belle et docte Replique. Un autre grand homme, nommé Libavius, ramasse tout ce qui avoit été dit de la dent et y ajoute son sentiment particulier. Il ne manquoit autre chose à tant de beaux Ouvrages, sinon qu'il fût vrai que la dent étoit d'or. Quand un Orfèvre l'eut examinée, il se trouva que c'étoit une feuille d'or appliquée à la dent avec beaucoup d'adresse : mais on commença par faire des Livres et puis on consulta l'Orfèvre ». Dans : Fontenelle, *Histoire des oracles*, Collection Prestige de l'Académie Française, Paris : Jacques Vialletay, 1970, p. 150.

¹⁴⁷ Van Bulderen a un lien de parenté avec Henri Desbordes, éditeur à Amsterdam des *Nouvelles de la République des Lettres*. Voir Bruna Conconi, « Echi della République des Lettres nel Nouveau Voyage d'Italie di Maximilien Misson », p. 795.

¹⁴⁸ *Voyage d'Italie par Maximilien Misson. Edition augmentée de Reamarkes nouvelles et interessantes*, Amsterdam et se vend à Paris chez Clousier, David, Durand, Damonville, 1743.

¹⁴⁹ Bruna Conconi, op.cit., p. 795.

II.III Style, méthode et ambitions de Misson dans l’*Avertissement* et dans l’*Avis au Lecteur*

L’adjectif « nouveau » qui qualifie le voyage de Misson semble avoir été choisi de manière particulièrement appropriée. Le guide de Misson venait « casser » la monotonie des itinéraires et des journaux et se frayait une nouvelle voie. À commencer par son style, la lettre, mais aussi par un rapport inhabituel que l’auteur instaure avec le lecteur. Si le *Nouveau Voyage* demeurerait avant tout un guide, et pour cela avait aussi une fonction pratique bien précise, c’était aussi l’ouvrage d’un homme avec une personnalité et une démarche déclarées.

Après l’Épître dédicatoire à son protecteur et avant la première lettre qui inaugure le *Nouveau Voyage*, l’auteur adresse au lecteur un long avertissement. Une sorte de manifeste où il éclaircit, pas après pas, son style, ses ambitions et sa méthode de travail. Comme il l’annonce dans le premier paragraphe, Misson inaugure un genre nouveau au sein de la littérature de voyage: la correspondance.¹⁵⁰ Le choix de la lettre, est apparemment dicté à Misson par des raisons pratiques, avant le voyage même: la promesse à des amis de leur envoyer ses impressions. La forme épistolaire est ensuite maintenue pour des raisons stylistiques, lorsque Misson décide de publier le *Nouveau Voyage* :

« M’étant trouvé dans l’obligation de produire ensuite ce petit ouvrage, j’ai cru que je ferois bien de garder mon premier style: le style des lettres est un style concis, un style libre & familier, & la manière d’écrire que j’ai trouvée la plus commode pour mon dessein. Les descriptions voudroient qu’on dît tout, & qu’on parlât de tout avec exactitude: mais la description d’un païs, & ce qu’on veut en dire dans une lettre, sont des choses bien différentes ».

En distinguant le style choisi, la lettre, de la description, Misson affirme implicitement sa différence, son originalité par rapport à toute la tradition de la littérature de voyage qui le

¹⁵⁰ Avant celui de Misson, on signale un autre ouvrage fondamental pionnier dans le genre de la « littérature de voyage épistolaire » : Gilbert Burnet, *Some letters containing an Account of what seemed most remarkable in travelling through Switzerland, Italy, some parts of Germany in the years 1685 and 1686*, Rotterdam, A. Archer 1686. Suite à Misson, l’emploi de la lettre dans la littérature de voyage va représenter un modèle au XVIIe et XVIIIe siècles (Jean Du Mont, *Nouveau Voyage du Levant*, 1694 ; Gabriel d’Emiliane, *Histoire des tromperies des prêtres et des moines*, 1693 ; Casimir Freschot, *Remarques historiques et critiques faits dans un voyage d’Italie en Hollande*, 1705 ; Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d’Italie en 1739 et 1740*, 1798-1799).

précède, et il anticipe un genre qui va connaître son apogée dans la culture des Lumières.¹⁵¹ Par la recherche d'une « belle écriture » alliant l'utile à l'agréable, Misson épouse la rhétorique de la persuasion et s'inscrit dans la tendance de la « lettre galante », très en vogue dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.¹⁵²

Le style de la lettre lui permet aussi de ne pas être exhaustif, d'omettre des détails qu'il trouve superflus et lui assure donc une liberté et une indépendance certaines :

« On ne doit chercher ici que des lettres, par lesquelles je ne m'oblige nullement à raconter tout ce qui peut se dire des lieux dont j'écris ».

Au fur à mesure que Misson expose les caractéristiques stylistiques et thématiques de son ouvrage, il se défend d'éventuelles critiques. Le ton et le lexique de son discours sont ceux d'un avocat, toujours sur la défensive:

« Si l'on objecte donc, que j'oublie diverses considérations assez importantes; je déclare que je n'oublie rien, puisque je ne promets rien précisément », « Si l'on ajoute à cette objection, que je parle de certaines choses qui sont déjà connues ; je répons que s'il ne falloit jamais rien dire de ce qui a été mentionné par d'autres, on n'auroit qu'à jeter au feu presque tous les Livres... ».

Avec cette attitude suivant le schéma binaire de l'objection- justification, Misson arrive non seulement à affirmer la nouveauté de son ouvrage, mais aussi à rendre sa validité indiscutable et inattaquable:

« Ainsi je m'assure qu'on trouvera toujours ici un Ouvrage nouveau; soit que j'ajoute des circonstances remarquables; soit que je donne des idées, qui me paroissent plus justes, que celles que j'avois reçues par le récit des autres; soit enfin qu'il m'arrive même de dire plusieurs choses tout autrement qu'eux ».

Le *topos* de la nouveauté parcourt tout l'Avertissement et se définit toujours par opposition aux auteurs qui ont précédé Misson. L'innovation du *Nouveau Voyage* se définit par son caractère général, « ouvert » : ce qui pourrait être critiqué de « vague » est alors présenté comme une qualité, un atout. D'un point de vue rhétorique, particulièrement efficace est l'utilisation de l'antithèse entre « les autres », sous forme de liste, « Quelques-uns », « Plusieurs », « Il y en a qui », « D'autres », et le « Pour moi », où le moi, isolé, acquiert force et importance par rapport au reste:

¹⁵¹ À propos du style épistolaire voir : Brigitta Cladders, « Reiserbrief ». Dans : *op.cit.*, pp. 69-71 ; Letizia Norci Cagiano, « Introduzione ». Dans: *Viaggio in Italia / François Maximilien Misson* ; traduzione a cura di Gianni Eugenio Viola, Palermo: L'Epos 2007, pp. 13-35; Sylviane Léoni, « De la description-inventaire à la lettre galante ». Dans: *Voyageurs français à Vérone*, Genève : Slatkine 1984, pp. 33-56 ; *Le loisir lettré à l'âge classique*. Essais réunis par Marc Fumaroli, Philippe-Joseph Salazar et Emmanuel Bury, Genève : Droz, 1996.

¹⁵² S. Leoni, *op. cit.*, 1984, p. 50.

« Quelques-uns de ceux qui ont été en Italie, se sont presque uniquement attachés à l'Antique. Plusieurs ne se sont proposé que l'étude de la Peinture, & de l'Architecture. Il y en a qui n'ont recherché que les Cabinets et les Bibliothèques. D'autres ont principalement visité les Eglises & les Reliques. Pour moi j'ai tâché de profiter de tout; c'est pourquoi je me suis informé de tout: & cela remplit mes lettres d'une diversité qui, à ce que j'espère, ne sera pas trouvée désagréable ».

Mais le choix de la lettre, et la diversité des informations livrées ne sont pas une pure invention de Misson. Le *Nouveau Voyage*, comme nous l'avons déjà constaté, « baigne » dans l'ambiance de la littérature du refuge, et il est intéressant d'y relever des affinités. Les gazettes de la République des Lettres partagent avec le guide de Misson le choix de la forme épistolaire, une structure fragmentaire et le caractère délectable. Ces choix formels ne sont en réalité que des prétextes, afin de véhiculer des thèses politiques souvent destinées aux exilés.¹⁵³ Souvent, Misson greffe à l'intérieur de la narration des messages politiques, issus de la République des Lettres, de manière apparemment naturelle. La forme épistolaire, en impliquant des réponses à son interlocuteur, ou alors la contradiction de son point de vue, est un déclencheur utile d'une telle technique.

Misson présente la recherche stylistique qui se traduit dans la forme de la lettre et dans la diversité des observations proposées, comme étant asservie au but principal de son ouvrage: être utile, guider le voyageur. L'utilité devient une sorte de condition ultime, qui conditionne aussi la forme de l'ouvrage et met l'auteur inéluctablement « au service » du lecteur. De cette manière, l'auteur « contraint » à donner une forme précise à son ouvrage, le transforme en « bien commun » et en partage la responsabilité avec son public:

« J'ai pensé aussi que puisqu'une nécessité comme indispensable, m'obligeoit à mettre cet Ouvrage au jour, il falloit tâcher de le rendre utile à ceux qui voulaient faire le même voyage. C'est ce qui m'a fait insérer dans ces lettres diverses choses, que je n'avois pas mises, lorsque j'écrivois à deux ou trois de mes Amis seulement. Et ça a été dans la même vue que j'ai ajouté à la fin quelques Mémoires pour les Voyageurs ».

En réalité, comme on le sait, cette utilité est complètement maîtrisée et dirigée par l'auteur dans le but, non seulement de guider « physiquement » le voyageur, mais aussi idéologiquement.

¹⁵³ Bruna Conconi, « Echi della République des Lettres nel *Nouveau Voyage d'Italie* di Maximilien Misson », p. 791.

Après avoir défini les caractéristiques de son ouvrage, Misson dédie tout un paragraphe de l'Avertissement à des réflexions sur l'Italie et à la pratique du voyage. Alors que dans le *Nouveau Voyage* la critique de Misson sera dictée par son idéologie protestante et donc portera principalement sur les superstitions et la foi catholique, l'auteur se livre dans l'Avertissement à des constatations d'ordre général. Malgré l'effort d'être objectif et distant, elles sous-tendent clairement une attitude critique et dictée par l'ethnocentrisme, par la tendance à vouloir rabaisser l'image de l'Italie en sous-entendant la supériorité de sa nation d'origine. En procédant par opposition, il présente l'attitude « des autres » de façon négative : « *J'ai remarqué que ceux qui parlent de l'Italie, sont ordinairement pleins de préjugés avantageux pour ce pays là* », et la sienne, positive et réparatrice: « *M'étant aperçu de ces défauts, je me suis donné de garde d'y tomber: j'ai examiné les choses de sang froid (...)* ». Ici Misson, en parlant de « préjugés avantageux », fait référence implicitement à toute une tradition d'engouement pour l'Italie. Connaissant son apogée à la Renaissance, elle sera désarçonnée par une vision anti-italienne, se développant au XVIII^e siècle, dont Misson est un des promoteurs. Son ethnocentrisme se traduit dans la désignation d'une série de clichés d'ordre anthropologique et physique sur les Italiens, (l'esprit vif, les expressions énergiques, les façons de parler douces et enjouées, badines et enfantines, l'utilisation de termes ampoulés et hyperboliques), et dans leur influence néfaste sur les voyageurs étrangers: « *Quelques-uns des Etrangers qui font du séjour parmi eux, s'accoutument insensiblement à ce langage, & cela étant joint à leurs premiers préjugés, il arrive souvent qu'ils nous font de grands récits de forts petites choses* ».

Dans la dernière partie de l'Avertissement, Misson confie au lecteur la méthodologie qu'il a adoptée dans la rédaction de son ouvrage. Même si on sait qu'il fait forcément référence aux auteurs qui l'ont précédé, et qu'il recourt souvent à la citation, il tient à présenter son approche comme étant entièrement personnelle. Son mot d'ordre: la recherche de la vérité, la description de faits uniquement vécus et expérimentés. L'information soucieuse sur sa méthode de travail confirme l'auto-référentialité dont est imprégné tout l'Avertissement. Le « Je » employé par l'auteur dans ce dernier paragraphe, révèle la recherche d'un ton de crédibilité et d'une complicité avec son lecteur. Misson renforce cette impression de proximité et de confiance, à travers l'exposition de sa méthode de travail, où l'expérience directe, les sens, ont la priorité sur la connaissance acquise à travers les livres.

« *Je ne me suis pas mis en peine de consulter les Auteurs qui ont écrit de l'Italie; outre qu'il m'auroit été impossible de le faire, parmi les embarras du voyage: cela ne m'auroit apporté que très peu de fruit; mon dessein n'étant pas comme je l'ai dit, de traiter ce sujet à fond,*

mais de rapporter seulement ce qui s'est rencontré sous mes yeux, & ce qui est parvenu à ma connaissance dans les lieux mêmes, après la recherche que j'en ai pû faire ».

Le souci d'être véridique et honnête avec son lecteur amène Misson à adopter une distinction linguistique entre ce qu'il a vu et ce dont il a entendu parler:

« Au reste, je prie le Lecteur de distinguer toujours les endroits où j'affirme positivement, d'avec ceux où je ne rapporte que quelque fait par un On dit ».

L'Avertissement se conclut par un éclaircissement technique, presque un mode d'emploi, portant sur l'usage dans le texte de différents moyens de mesures: les lieues, les milles, les pas, afin de calculer les distances.

Dans l'exposition de sa méthode, Misson se distingue par une attitude très concrète, empirique, basée sur une vérification personnelle des faits, qui se traduit par l'observation et la mesure. Cette attitude trouve un écho dans les fondements de la nouvelle science moderne au début du XVII^e siècle, et dans la philosophie empiriste, qui revalorise la connaissance inductive et les disciplines d'observations expérimentales comme instruments de connaissance du monde. Les méthodes de la Nouvelle Science allaient avoir une répercussion dans la manière de concevoir le voyage et dans la pratique de l'écriture qui y est associée: les croyances fabuleuses qui avaient accompagné le voyageur du Moyen-Age, le modèle de la culture classique laissent désormais place à une connaissance rationnelle du monde et à une démarche expérimentale.¹⁵⁴ Cette nouvelle conception du voyage trouve une continuation et un développement dans la tradition pédagogique du *Grand Tour*, elle contribue à en forger une systématisation et une déontologie. Francis Bacon, dans son essai *Of Travel* paru en 1615, nous en donne une idée dans une série de règles adressées au jeune voyageur. Selon le philosophe qui participe au débat sur la valeur pédagogique du *Grand Tour*, le jeune doit voyager sous la conduite d'un précepteur, ce dernier devant connaître la langue du pays dans lequel on se rend, mais surtout il recommande qu'il observe et qu'il réunisse ses observations dans un journal, en dressant une liste d'objets précise :

« Les choses à voir et à étudier sont les suivantes: les cours des princes, notamment quand ils donnent audience aux ambassadeurs; les cours de justice dans le temps qu'elles siègent et entendent plaider ; et de même les assemblées ecclésiastiques; les églises et les monastères, et les souvenirs du passé qui s'y trouvent ; les remparts et fortifications des villes et des cités ; et aussi les havres et les ports ; les antiquités et les ruines ; les bibliothèques ; les cours et discussions des universités, s'il y en a ; les navires de commerce et de guerre ; les châteaux et

¹⁵⁴ Eric J. Leed, « Il viaggio scientifico ». Dans : La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale, Bologna: Il Mulino 1992, pp. 209-247.

*les jardins d'apparat et de plaisance près des grandes villes ; les dépôts d'armes, les arsenaux, les magasins militaires ; les bourses et les marchés et les entrepôts ; les exercices d'équitation et d'escrime, l'instruction des soldats, etc. ; les théâtres, ceux du moins que fréquente la bonne société ; les trésors de bijoux et de robes de cérémonie ; les cabinets de curiosité, bref tout ce qui est digne de mémoire dans les endroits qu'on visite ; et les précepteurs ou serviteurs doivent s'en enquérir avec soin ».*¹⁵⁵

La forme de l'écriture de Misson semble adhérer à l'empirisme de la Nouvelle Science surtout par son recours aux paramètres sensoriels, à la vue en particulier, et à l'observation de la réalité, liés « au sens d'une primauté du témoignage oculaire¹⁵⁶ ». Quant à la sélection qu'il opère des objets à observer, Misson prétend ne pas suivre des règles aussi rigides, en nous faisant croire que ses choix seraient dictés par le hasard qui lui fait rencontrer les choses. Cette attitude consciente d'expérimentation et d'observation dynamique de la réalité, préannonce ce « magistère de l'œil » dont fera preuve le monde savant du XVIIIe siècle.¹⁵⁷

Une deuxième caractéristique capitale qui se profile dans la méthodologie de Misson, est l'importance que l'auteur prétend accorder à tous les aspects de la réalité, sans privilégier un domaine en particulier, caractéristique qui lui a valu la critique d'être trop vague et générique. Le mot-clé qui sous-entend cette attitude est la curiosité, le goût pour le savoir dans un sens large, la vision du voyage comme progrès de la connaissance et amélioration de l'individu. Notions qui annoncent le voyageur du XVIIIe siècle, le voyageur « éclairé », dont Misson est sans aucun doute un précurseur.

Avis sur cette nouvelle Edition

La raison paraît claire : Misson décide d'insérer cet Avis la première fois dans l'édition de 1701 afin de répondre aux critiques qui lui sont adressées :

« (...) le Lecteur ne dédaignera pas de jeter les yeux sur les choses dont j'ay dessein de l'entretenir un moment icy ; & qui sont pour le satisfaire sur certaines objections que je scay qui ont été faites ».

Si l'Avis reprend et développe les mêmes thèmes introduits dans l'Avertissement, il le fait de manière plus ciblée et dans un but d'auto-défense. Misson répond tout d'abord à tous ceux

¹⁵⁵ Francis Bacon, « Des Voyages ». Dans : *Essais*, Paris: Aubier, 1979.

¹⁵⁶ Paolo Carile, « Nicolas Audebert et Maximilien Misson à Bologne, relecture de deux « archetypes » du voyage en Italie aux XVI et XVII siècles ». Dans: *Huguenots sans frontières. Voyage et écriture à la Renaissance et à l'Âge classique*, Paris : Champion 2001, p. 252.

¹⁵⁷ Pascal Griener, « Préface et méthode ». Dans : *La République de l'œil. L'Expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris : Odile Jacob 2010, p. 16.

qui l'ont accusé de ne pas avoir assez approfondi les descriptions des régimes politiques et des gouvernements des pays rencontrés, des bibliothèques, des us et coutumes des peuples côtoyés. La justification générale est toujours la même: son but n'a jamais été de donner une description précise de tel et tel sujet, comme par exemple Amelot de Houssaye dans le cas du gouvernement de Venise¹⁵⁸. Pour cela il faudrait disposer de beaucoup de temps, résider dans les lieux, connaître les gens. Il choisit, au contraire, de communiquer les observations sur les lieux qu'il a visité sous forme de lettre:

« *Autre chose est une Oraison funèbre, & une Comédie : autre chose un Traitté de Morale ou de Politique ; & une Lettre qui doit être écrite d'un style libre & gay* ».

Plus loin il insiste sur le caractère « décontracté » des lettres, qui peuvent accueillir un mélange de différentes observations, et qu'il compare, en empruntant l'expression à Guez de Balzac, à des *conversations par écrit*.

Un autre type de reproches adressés à Misson concerne des oublis ponctuels dans la description et dans l'éloge de certains monuments.¹⁵⁹ L'objection de Misson assume alors un ton d'ethnologue avant la lettre, et a la valeur d'une réflexion universelle, philosophique, sur la tendance de chacun à privilégier la description de ce qui vient de chez soi, sans avoir une distance objective. Lui-même essaie de lutter contre le préjugé, « *contre cet ennemi de la raison & de la vérité* », en étant d'ailleurs davantage conscient, à cause de sa particulière situation biographique « *& le refuge où je suis m'ayant d'ailleurs fait connoître que je n'ay point de Patrie particulière icy bas* ». Les réponses de Misson ont un ton très direct et utilisent parfois l'ironie pour souligner le ridicule des attitudes patriotes:

« *On est ordinairement entesté de ce qui est à soy, & de ce qui est chez soy, de ce qu'on a admiré, ou entendu admirer dès on enfance : ou on loüe ce que l'on connoist de plus loüable, sans s'informer s'il y a quelque autre chose que ce que l'on connoist. Ainsi un Paisan qui n'a jamais sorti de sa chaumière, s' imagine que le soy disant Château du Seigneur, & la vieille tapisserie qui y pend depuis cent cinquante ans, malgré les rats et les araignées, sont les plus belles choses du monde : mais il n'en est pas de mesme de ceux qui ont un peu roülé* ».

Dans la partie conclusive de l'Avis, Misson implique le lecteur dans son discours. Cet artifice rhétorique est un moyen de faire paraître l'Avis, plus que comme une défense personnelle, avant tout comme aide utilitaire au Lecteur:

¹⁵⁸ Abraham Nicolas, Amelot de Houssaye, *Du gouvernement de Venise*, Paris: Frédéric Leonard, 1676.

¹⁵⁹ Sur les critiques adressées à Misson : voir chapitre IV.I de ce travail.

« J'espere que le Lecteur aura patiemment entendu ces petites apologies: quoi qu'il en soit, je puis l'assurer que je le fais plutost pour le satisfaire, que pour me défendre ».

C'est dans cette dernière partie que Misson abandonne le rôle de la défense pour assumer habilement celui de l'accusateur. L'accusation se fait par un mécanisme d'opposition entre deux concepts, un positif et un négatif. La notion de vérité, qui sous-tend comme un pilastre son ouvrage, s'oppose à l'invention et la condamne. Celle-ci, si elle est propre au roman, caractérise spécialement les relations de voyage inventées et spécialement celles inspirées de pays lointains et exotiques :

« Les fables, ou les fictions, ou les mauvaises copies dont les écrits de ces sortes de gens- là sont remplis, sur tout quand ils viennent de loin, m'a quelquefois donné lieu de faire remarquer à mes amis qu'il est beaucoup plus difficile de parler avec succez d'un païs voisin et connu, que de quelque Isle nouvellement découverte, ou de quelques Régions éloignées ».

Misson éclaircit ensuite le rôle du *Mémoire pour les Voyageurs*, qui apparaît dans cette édition à la fin du troisième tome, sorte de *compendium*, censé approfondir des aspects négligés dans les lettres et en même temps donner des informations pratiques, matérielles. La présence du *Mémoire* confirme l'adhésion de Misson à un idéal pédagogique et anticipe le genre des textes dits « d'instruction », qui va connaître un grand développement dans le courant du XVIII^e siècle. La présentation du *Mémoire pour les Voyageurs*, est aussi une occasion pour définir un type de voyageurs auquel ce complément sera utile ; type semblant résumer et anticiper toutes les caractéristiques du voyageur éclairé qui va s'affirmer au XVIII^e siècle :

*« Mais il y a des Voyageurs tout autrement disposez, qui cherchent avec empressement les moyens de s'instruire de toutes choses, & qui reçoivent ces mesmes moyens avec avidité. L'objet émeut leur premier désir, & excite tellement la curiosité dans leur esprit, qu'ils voudroient dévorer tous les livres qui parlent des Villes, ou des autres endroits qu'ils visitent, afin d'en être amplement & exactement informez ».*¹⁶⁰

¹⁶⁰ La remarque de Misson nous fait réaliser l'existence de différents types de voyageurs, allant du pèlerin, à l'étudiant, au scientifique, au philosophe, au voyageur sensible, à l'artiste... Pour avoir une idée exhaustive de ces catégories voir : Daniel Roche, *Humeurs vagabondes De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris : Fayard, 2003.

II. IV *Le Nouveau Voyage d'Italie dans la littérature du Grand Tour*

Même s'ils étaient mus par des buts différents, les pèlerins et les marchands du Moyen-Age, peuvent être considérés comme les devanciers du voyageur moderne. Ce sont eux en effet les premiers à développer une culture viatique, qui comporte des signes matériels¹⁶¹, une curiosité pour les *Mirabilia Urbis*, une canonisation des étapes du voyage et la création des premiers guides rudimentaires, calepins ou livres de route, qui tracent des itinéraires à travers les pays d'Europe. Parallèlement aux pèlerins, tout au long du XVe siècle déjà, de nombreux voyageurs, pour la plupart anglais, se rendent en Italie dans le but d'étudier la culture humaniste au sein des Universités de Padoue, Parme, Bologne, Sienne ou dans les cours du pays. Cette *peregrinatio academica*, si elle était déterminante à l'étude des disciplines universitaires, ne prévoyait cependant aucunement l'étude du pays réel, de sa topographie et de ses habitants.¹⁶²

Tout au long des XVIe et XVIIe siècles se profile un nouveau type de voyage, conçu comme pérégrination de ville en ville, indépendant d'un but religieux ou de la formation universitaire dans une ville déterminée. Le terme *Grand Tour* est utilisé la première fois dans la traduction française de *Voyage or a Compleat Journey through Italy*¹⁶³ de Richard Lassels, en 1670, afin de désigner un circuit qui commence et se termine dans une même ville. Si le voyageur parcourait plusieurs pays d'Europe, le point culminant de son voyage était représenté par l'Italie. Un des itinéraires classiques auprès des voyageurs anglais prévoyait la visite de la France et de la Hollande et l'arrivée en Italie par la mer, de Marseille jusqu'à Gênes ou Livourne. Une fois en Italie, un séjour à Rome et à Naples ne pouvait pas manquer ; on poursuivait par la traversée des Appennins, le long de la côte Adriatique où une visite à Venise était prévue. On visitait ensuite la Suisse et Calais, en traversant l'Allemagne. Le Grand Tour connaîtra un caractère cosmopolite au XVIIIe siècle surtout, mais il s'affirme en tant que pratique éducative et codifiée au sein de la classe aristocratique anglaise à partir du XVIIe siècle. Le *tourist*, jeune fils d'aristocrates ou de la riche bourgeoisie, est accompagné

¹⁶¹ La pratique du pèlerinage détermine par exemple l'apparition des *hospitia* et des tavernes, formes d'hospitalité, lieu de rencontre et sociabilité. Parmi les signes matériels il faut aussi rappeler la tenue vestimentaire particulière du pèlerin, constituée par une cape, la pèlerine, un chapeau à large bord, un bourdon pour accrocher la besace et les emblèmes des lieux visités, coquillages, feuilles de palmiers, croix ou plaques métalliques. Voir : Attilio Brilli, « Les ancêtres : pèlerins et marchands ». Dans : *Le voyage d'Italie. Histoire d'une grande tradition culturelle du XVIe au XIXe siècle*, Paris : Flammarion, pp. 16-19.

¹⁶² Cesare De Seta, « L'Italia nello specchio del Grand Tour ». Dans : *Storia d'Italia. Il paesaggio*, Annali 5, Torino : Einaudi, 1982, pp. 129-137.

¹⁶³ Richard Lassels, *Voyage or a Compleat Journey through Italy*, London: J. Starkley 1670.

en Italie par un *tutor*, souvent le rédacteur des souvenirs de voyage, et par des serviteurs. L'objectif est de compléter son éducation, à travers une connaissance de la culture classique mais aussi par un intérêt voué aux aspects géographiques et politiques et aux mœurs de la péninsule. Les villes italiennes traversées par le voyageur représentent un répertoire précieux de différents régimes politiques et administratifs, ainsi que le berceau de la tradition humaniste européenne.

Le *Grand Tour* voit s'affirmer à la fin du XVI^e siècle une nouvelle idée de voyage combinant plaisir et activité intellectuelle : l'aristocrate voyage maintenant pour s'instruire mais aussi par plaisir, pour s'évader. L'étendue de la pratique du voyage apodémique, provoque l'intérêt des savants de l'époque, pédagogues et philosophes et entraîne la nécessité d'une réglementation.

En tant que voyage d'instruction, le voyage en Italie se développe au contact des théories de la science moderne et est systématisé dans la littérature didactique de l'époque, essentiellement en Angleterre.¹⁶⁴ Francis Bacon avec son traité *Of Travel* (1615), fixe des règles incontournables à l'intention du jeune voyageur: être accompagné d'un tuteur, posséder quelques notions de la langue du pays, avoir l'habitude de tenir un journal, ne pas fréquenter ses compatriotes, éviter les querelles. En particulier, l'habitude de tenir un journal et d'y enregistrer ses observations, mentionnée par le philosophe anglais s'inscrit dans le sillage des préoccupations scientifiques du XVII^e siècle. L'empirisme de la Nouvelle Science se basait en effet sur une revalorisation des sens, en s'opposant à leur conception médiévale et chrétienne comme source de corruption. En particulier la vue et les disciplines liées à l'observation, considérées comme un canal de connaissance directe et fondamentale, supérieur à un savoir livresque et abstrait. Cette nouvelle considération de la connaissance inductive détermine une redéfinition du rôle du voyageur, observateur privilégié de la nature et de l'humanité, et lui confère une dignité philosophique. Le voyage devient une épreuve décisive dans la formation de l'être humain, confronté à la diversité du monde, comme en témoigne Descartes dans un passage du *Discours de la méthode* :

« C'est pourquoi, sitôt que l'âge me permit de sortir de la sujétion de mes précepteurs, je quittai entièrement l'étude des lettres, et me résolvant de ne chercher plus d'autre science que celle qui se pourrait trouver en moi-même, ou bien dans le grand livre du monde, j'employai

¹⁶⁴Sur la valeur didactique du voyage voir: E.S. Bates, *Touring in 1600. A study in the Development of Travel as a Means of Education*, New York: Burt Franklin 1911; Charles L. Batten Jr., *Pleasurable Instruction. Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1978; Edward Chaney, « Quo Vadis ? Travel as Education and the Impact in the Sixteenth Century ». Dans: *The evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, London: Frank Cass Publishers 1998, pp. 59-101.

*le reste de ma jeunesse à voyager, à voir des cours et des armées, à fréquenter des gens de diverses humeurs et conditions, à recueillir diverses expériences, à m'éprouver moi-même dans les rencontres que les fortunes me proposaient, et partout à faire telle réflexion sur les choses qui se présentaient que j'en pusse tirer quelque profit ».*¹⁶⁵

Les humanistes du XVI^e siècle jouent un rôle capital dans la formalisation de la pratique du *Grand Tour* ; plus précisément ils mettent au point une méthode d'observation et d'enregistrement des faits qui déterminait la catégorie des objets à mentionner et la forme appropriée des descriptions. Parmi eux, Theodore Zwinger, J.H. Furler et Herarius Pyrksmair notamment, élaborent une série de règles censées faciliter la connaissance des lieux, basées sur la méthode *Pietro Ramo*. Selon cette méthode, la connaissance était basée sur l'observation et la description des objets, d'abord dans leur totalité et ensuite dans leurs parties, réunies à leur tour selon leurs ressemblances dans des tableaux synoptiques. En ce qui concerne le voyage, il fallait que le voyageur ait un, voire deux journaux de voyage. Dans le premier, il devait enregistrer les événements et les expériences dans l'ordre chronologique, dans le deuxième il organisait les données en deux rubriques distinctes, « les lieux » et « le peuple ».¹⁶⁶ Depuis la Renaissance, le voyage correspond à une pratique très structurée, dont le but principal est de comprendre le monde à travers l'observation et la description. Ceci eut une répercussion non seulement sur la forme des premiers guides et récits de voyage, mais aussi sur le style, « objectivant », sur l'attitude détachée de l'écrivain, sur son compte-rendu uniquement intéressé à l'enregistrement de la réalité et dépourvu de jugements et préjugés. Au XVI^e siècle, la réglementation du voyage se développe aussi dans un nouveau genre littéraire, « les instructions de voyage », qui va se multiplier dans la seconde moitié du siècle suivant. Le primat de l'observation directe, déjà prôné par les humanistes, est affirmé dans des traités spécialisés tels ceux de James Howell (1642) et de Richard Blome (1670).¹⁶⁷

Si l'empirisme prôné par Bacon et par les instructions de voyage évalue le voyage de manière positive, il y avait à cette époque un vrai débat sur la légitimité de sa valeur didactique qui puisait ses racines dans une question fondamentale depuis la Renaissance, à savoir

¹⁶⁵ René Descartes, *Discours de la méthode I*, Paris : Flammarion, 1992, p. 13. (1^{ère} édition 1632).

¹⁶⁶ Eric J. Leed, « Il viaggio scientifico ». Dans : *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna : Il Mulino, 1992, p. 218.

¹⁶⁷ James Howell, *Instructions for forraigne travell, showing by what cours and in what compasse of time one may take an exact survey of the kingdomes and states of christendome and arrive to the practical knowledge of the languages to good purpose*, 1642 ; Richard Blome, *A geographical Description of the four parts of the world, taken from the notes and workes of the famous Monsieur Sanson...and other eminent travellers and authors...Also a Treatise of Travel, and another of Traffik...* by Richard Blome, London, 1670. Voir : Antonella Vannoni, « Les Instructions pour les voyageurs : voyage, expérience et connaissance au XVIII^e siècle ». Dans : *Le terrain des Sciences Humaines. Instructione et Enquêtes (XVIII^e- XX^e siècles)*, sous la direction de Claude Blanckaert, Paris : l'Harmattan, 1996, p. 79.

l'affrontement entre une vision stable et une vision nomade du monde. Si l'éloge de la sédentarité connaît des exemples célèbres dans les fables de La Fontaine¹⁶⁸, ou dans la pensée pascalienne, la critique de la mobilité connaît une systématisation dans les manuels dès les XVIIe siècle. Parmi les ennemis les plus acharnés de la pratique apodémique se distinguent Roger Ascham, auteur du traité pédagogique *The Schoolmaster* (1570), et l'évêque Joseph Hall, auteur du pamphlet *Quo Vadis? A just censure of Travel* (1617). John Locke, quant à lui, dans son *Some Thoughts concerning Education* (1693) essaie, par une attitude plus neutre, de résumer les pour et les contre du voyage en posant toute une série de conditions à son utilité. Cette même attitude modérée apparaît dans l'ouvrage de Richard Hurd *Dialogues on the uses of foreign Travel* (1764), où l'auteur ouvre le débat sur l'utilité du voyage. Au début du XVIIIe siècle, le suisse Beat de Muralt nous offre un point de vue radical en s'opposant à une vision utilitaire du voyage, qu'il considère comme un facteur de dissipation et de non connaissance :

« Je croirais n'avoir pas voyagé tout à fait inutilement si en faisant voir l'abus des voyages, je pouvais empêcher quelqu'un de perdre son temps à voyager ». ¹⁶⁹

La discipline de l'apodémique développée depuis la Renaissance et la naissance des instructions, soulignent l'importance de la valeur éducative du *Grand Tour*. Celle-ci se reflète dans la pratique de l'écriture, et va être le but premier des voyageurs jusqu'à la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Le *Nouveau Voyage d'Italie* de François-Maximilien Misson, par l'utilisation de stratégies rhétoriques qui témoignent du caractère expérimental de l'observation au détriment d'une culture livresque, s'inscrit dans cette lignée.¹⁷⁰ Une analyse du style, de la structure générale du guide et de la méthode, que nous avons abordé dans l'*Avertissement*, l'*Avis au lecteur* et le *Mémoire pour les Voyageurs*, nous permet déjà de comprendre la position du *Nouveau Voyage d'Italie* dans le panorama de la littérature de voyage du XVIIe siècle. Par son intention et ses déclarations, et par le fait qu'il ne vise pas un but scientifique précis, mais aspire à une connaissance générale du pays et au voyage comme expérience formatrice, le guide de Misson peut-être considéré tel un récit pédagogique. La fonction instructive et utilitaire du *Nouveau Voyage* n'est pas seulement explicitée dans les parties introductives et dans le *Mémoire*, mais est partie intrinsèque du texte et détermine sa

¹⁶⁸ La Fontaine, « Les deux pigeons », Livre neuvième, Fable II.

¹⁶⁹ Beat de Muralt, « Lettre sur les voyages ». Dans : *Lettres sur les Anglais et sur les Français*, (1^{ère} édition 1725), Bibliothèque romande, Ed. Rencontre, 1972, p. 86.

¹⁷⁰ Pascal Griener, « Epiphanie et signification ou comment lire la sculpture ». Dans : Pascal Griener, *op.cit.*, p. 46.

construction, sous forme de lettres adressées à un anonyme « Seigneur ». Ce dernier est un personnage fictif, dont les questions, qui parviennent souvent à Misson au moyen d'hypothétiques lettres, ont la fonction de stimuler la narration. Nous pensons que derrière le « Seigneur », il y aurait tout simplement le Comte d'Arran, comme nous le laissent supposer les parties, dans le texte, ou le précepteur s'adresse directement à son disciple :

« Je vous renouvelle les Idées des choses que vous avez veües, j'entretiens ces idées dans votre esprit ; et je vous rend ainsi présente & durable une satisfaction que le tems vous ôteroit peut être insensiblement » ; « Pour me prescrire quelque sorte d'ordre dans le mélange des choses qui composent mes Lettres, je suis tantôt mon Journal & tantôt le vôtre ».¹⁷¹

Ces affirmations nous indiquent le rôle rétrospectif, d'aide-mémoire du *Nouveau Voyage*, et surtout elles révèlent la conscience de son auteur quant à la dimension pédagogique de son ouvrage, ouvertement individuelle et subjective. L'aspect didactique introduit par Misson, se traduit dans le type et la structure de l'ouvrage, s'ouvrant avec une dédicace et une préface, et par l'alternance d'une partie principale, composée de lettres, et une secondaire, *Le Mémoire pour les Voyageurs*, comportant des informations d'ordre pratique. L'introduction d'illustrations à des points stratégiques du texte, devait, comme nous le constaterons plus loin, faciliter la lecture et la diriger sur des points capitaux.

Toutes ces caractéristiques (aspiration pédagogique, structuration hiérarchisée et organisée des informations) nous laisseraient facilement opter, par commodité, pour l'appellation du *Nouveau Voyage* en tant que guide, terminologie aussi communément utilisée par la plupart des experts de littérature de voyage. Or, il faut être conscients que l'appellation de guide pour le *Nouveau Voyage* est en réalité erronée et prématurée. Comme il a déjà été souligné, le guide commence en effet à représenter un genre spécifique à partir du dernier quart du XVIII^e siècle, lors d'une séparation plus nette entre le voyage « utile » et le voyage « sentimental », pour être consacré dès les années 1830, à la naissance du tourisme et à la parution des premiers guides modernes tels les Baedeker notamment. Avant cette époque, il serait plus correct de parler de « récit-guide » pour distinguer, dans la variété des relations de voyage, comprenant aussi bien les lettres, les journaux, les mémoires les dissertations ou les essais, un ouvrage dont la caractéristique première était celle d'être utile et qui répondait par ses caractéristiques, à la fonction du guide.¹⁷² Comme dans le cas du *Nouveau Voyage* de

¹⁷¹ François Maximilien Misson, *Nouveau Voyage*, Van Bulderen, 1702, t 1, p. II, t. II, p. 216.

¹⁷² Gilles Bertrand, *Les guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle*, Paris : Belin, 2000, Ariane Dévanthéry, « Avant les guides de voyage moderne : les récits-guides ». Dans : *Itinéraires. Les guides de voyage en Suisse de la fin du XVIII^e siècle à 1914. Contribution à une histoire culturelle du tourisme*, Thèse présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, 2008, pp. 32-39, (en cours de publication).

Misson, le récit-guide présente généralement deux types de textes différents : une partie composée de lettres ou d'un journal, une deuxième partie où l'on concentre des informations pratiques, en l'occurrence le « Mémoire pour les Voyageurs ». Contrairement à d'autres textes, le récit-guide doit permettre un repérage à l'intérieur du texte qui renvoie à son lien avec la réalité. Dans le cas du récit-guide de Misson, ce repérage avec l'extérieur se traduit encore une fois par le « Mémoire pour les Voyageurs », mais aussi par des solutions typographiques, telles les remarques apportant des précisions en marge du texte et signalées par un astérisque, ou la présence de la table des matières à la fin de chaque volume.

Si la place centrale qu'occupe le *Nouveau Voyage* au sein de notre travail nous amène à aborder, même si brièvement, la question de sa définition, nous sommes conscients de la difficulté générale à fixer le récit de voyage en tant que genre.¹⁷³ Celui-ci, par sa forme ouverte, oscillant souvent entre narration et description, fonction utilitaire et descriptive, inclut en effet trop de types de formes et contenus pour faire l'objet d'une définition précise. Dans notre travail, fondé sur une approche comparative, en particulier avec la littérature de voyage du XVIII^e siècle, nous allons être souvent confrontée au genre multiforme du récit de voyage et à son ambigüité. Nous allons en nommer tour à tour ses différents types de discours, selon les composantes et les modalités énonciatives qu'il nous propose, tout en étant vigilants à affirmer leur caractère absolu. Au lieu de faire appel à une définition rigide, nous préférons adopter une logique fonctionnelle et distinguer les différentes formes du récit de voyage sur la base des différents buts qu'il remplit dans chaque cas de figure.¹⁷⁴

¹⁷³ À propos de la définition problématique du récit de voyage en tant que genre voir en particulier :Brigitta Cladders, *Französische Venedig-Reisen im 16. Und 17. Jahrhundert. Wandlungen des Venedig-Bildes und der Reisebeschreibung*, Genève : Librairie Droz, 2002, pp. 55-71 ; Adrien Pasquali, « Des genres du récit de voyages ». Dans : *Le tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris : Klincksieck, 1994, pp. 91-109.

¹⁷⁴ Claude Reichler, *Pourquoi les pigeons voyagent. Remarques sur les fonctions du récit de voyage*, op. cit, pp. 12-36. Au lieu de nous arrêter sur une définition qui n'existe pas à ce jour, nous nous inspirons de ce texte fondamental, où l'auteur propose d'individuer les fonctions propres aux récits de voyages (fonction testimoniale, épistémique, esthétique).

II.V Le *Nouveau Voyage* : un nouveau modèle par rapport à la tradition du XVIIIe siècle

Le *Nouveau Voyage* de Misson se situe en pleine époque de « crise de la conscience européenne ¹⁷⁵ », dans un tournant très important de la littérature de voyage qui connaît alors son *boom*, entre la fin du XVIIe et le XVIIIe siècle. Par sa démarche, sa rhétorique et ses choix, l'œuvre de Misson allait anticiper la fin de la tradition des itinéraires et des descriptions et représenter le début d'un nouvel esprit, critique. ¹⁷⁶ Mais en quoi consiste cette nouvelle attitude, comment se traduit-elle plus précisément dans l'image de Venise ? L'approche de Misson est uniquement compréhensible si on la considère par rapport à la tradition précédente, envers laquelle elle ne se pose pas en tant que rupture mais en termes de confrontation. Au sein de la littérature de voyage anglaise et française en particulier, dont Misson était proche par sa biographie et sa formation culturelle, se profilent des textes qui ont dû représenter à ses yeux des termes de comparaison, des modèles et des anti-modèles. Il nous a semblé indispensable d'en aborder quelques uns parmi les plus représentatifs, afin de pouvoir mieux mesurer l'ampleur de la nouveauté qu'a représenté l'ouvrage de Misson. Il s'agit bien sûr encore une fois d'un choix, qui ne tient délibérément pas compte d'autres réalités et points de vues telle la tradition locale notamment. ¹⁷⁷

C'est donc au contact d'un « arrière-pays » culturel que le *Nouveau Voyage* a mûri et a développé sa différence.

¹⁷⁵ Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris: Boivin & Cie 1935.

¹⁷⁶ Brigitta Cladders, *op.cit.*, pp. 247-256.

¹⁷⁷ Cfr. p. 26.

II.V.I L'exemple des voyageurs anglais

Au seuil du XVII^e siècle le voyage en Italie est donc avant tout une pratique pédagogique. L'Angleterre est le principal berceau de cette tradition.¹⁷⁸ C'est de là que proviennent en effet la plupart des voyageurs, jeunes aristocrates, en particulier à partir du règne d'Elisabeth, en 1558, qui soutient le voyage en Italie en tant que formation de la classe dirigeante. La fin du XVI^e et le début du XVII^e siècles coïncident cependant avec une diminution de la fortune du voyage en Italie, due essentiellement à des questions politiques et religieuses. Plus particulièrement, l'engagement de l'Italie dans la Contre Réforme, et sa domination par l'Espagne, rendirent l'Italie un territoire hostile aux Anglais. C'est avec la réélection de Clement VIII (1592), et le traité de paix avec l'Espagne (1604), que l'Italie redevient, au cours du XVII^e siècle, une destination privilégiée auprès des Anglais.¹⁷⁹ Toutefois, les controverses religieuses avec les catholiques sous le règne d'Elisabeth, vont stigmatiser à jamais l'image de l'Italie aux yeux des Anglais : c'est celle d'une destination culturelle pour l'homme éduqué, mais aussi d'un territoire peuplé de dangers et d'intolérance. Si tout au long du XVII^e siècle le voyageur anglais est guidé par la soif de connaissance et d'expérience, au sens baconien du terme, c'est à cette époque aussi que nous voyons se profiler toute une série de clichés négatifs, tels le banditisme, la pauvreté, la saleté et surtout l'hypocrisie de l'église catholique et la superstition. L'image contradictoire de ce pays, entre ombres et lumières se traduit par une forme d'attraction-répulsion, dans les débats de la littérature didactique de l'époque et dans les guides de voyage.¹⁸⁰

Le jeune Fynes Moryson (1566-1691) quitte l'Angleterre en 1591 et voyage pendant quatre ans à travers l'Allemagne, la Suisse, l'Italie, le Danemark et la Pologne. Les mémoires de ce voyage, *An Itinerary (...)*¹⁸¹, publiées en 1617, constituent une œuvre pionnière dans le genre des itinéraires et des guides et un modèle de référence pour le *Grand Tour* naissant.

¹⁷⁸ Jeremy Black, *The British and the Grand Tour*, London ; Sidney ; Croom Hekm, 1985.

¹⁷⁹ Edward Chaney, « Quo Vadis ? Travel as Education and the Impact of Italy in the Sixteenth Century ». Dans : *The Evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, London: Frank Cass Publishers, 1998, pp. 76-77.

¹⁸⁰ R.S. Pine-Coffin, *Bibliography of British and American Travel in Italy to 1860*, Firenze : Leo S. Olschki Editore, 1974.

¹⁸¹ Fynes Moryson, *An Itinerary, Containing his Ten Yeers Travell through the Twelve Dominions...*, London 1617. Nous nous référons ici à : Fynes Moryson, *An Itinerary...*, Glasgow: James Mac Lehosé and sons, 1907-1908.

L'itinéraire de Moryson présente une structure que l'on retrouvera dans la plupart des guides du XVII^e et XVIII^e siècles: une Epître dédicatoire adressée à William, Comte de Pembroke, une note au lecteur, un tableau résumant la valeur de la monnaie de chaque pays visité comparée aux sterlings anglaises, la description de l'itinéraire. Au premier chapitre du deuxième livre, Moryson introduit son arrivée en Italie par une instruction pratique: la nécessité pour le voyageur d'avoir avec soi un certificat de santé, le *Bollettino della Sanità*. Moryson arrive à Venise par l'eau, en bateau, depuis Padoue, d'abord le long de la Brenta, ensuite par la lagune. Ces passages sont riches en détails matériels concernant les conditions du voyage même et rendus vivants par des anecdotes qui restituent l'atmosphère du voyage : « ...wee the passengers refreshed our selves with meat and wine, and according to the custome, agreed upon the price of our meat before we did eat », « Then we entred our boat again, and passed five miles to Venice, upon de marshes thereof ; and each man paid for his passage a lire... ». ¹⁸²

La partie consacrée à Venise, annoncée très explicitement par le titre « The description of Venice », est écrite sur un ton et un registre totalement différents : il s'agit d'une description à la troisième personne où l'implication de l'auteur et de ses souvenirs n'entrent plus directement en ligne de compte. Venise est d'abord présentée d'un point de vue géographique, en déterminant sa position par rapport aux quatre points cardinaux : « Upon the West side of Venice beyond the marshes lies the Territory of Padoua. On the North side beyond the marshes, lies partly the firme land of Italy, and partly the Adriatique sea ; On the South side beyond the marshes, lies partly the firme land of Italy, and partly the Adriatique sea, and the City consisteth all of Illes, compassed round about with the saide marshes ». ¹⁸³ À la page suivante, une carte également intitulée « The description of Venice », sert à Moryson pour illustrer et compléter la présentation générale de la ville. Sur l'image, montrant une vue en surplomb plutôt sommaire de la ville, sont inscrites des lettres correspondant aux diverses parties et aux légendes (A The great channel, B The market place of Saint Marke, C The Cathedrall Church of Saint Peter...) [ill. 9]. Après un commentaire général sur la ville et sur sa répartition, Moryson procède avec l'histoire de sa fondation, de son gouvernement, jusqu'à la description détaillée de chaque *sestiere* avec les églises et les monuments qu'il contient. Une dernière partie est dédiée aux familles et aux personnages célèbres de la ville et aux coutumes des Vénitiens. L'itinéraire de Moryson constitue un exemple important de la littérature de voyage moderne, née de la culture humaniste et de l'empirisme scientifique du

¹⁸² Fynes Moryson, 1907-1908, p. 159.

¹⁸³ Fynes Moryson, 1907-1908, p. 160

XVII^e siècle. Sa description, très factuelle et objective, est emblématique du caractère pragmatique du guide, avant tout matériel de repérage. La force et la fortune de cet ouvrage tout au long des siècles réside dans son caractère « ouvert », dans sa capacité à s'adapter à des lectures plurielles. L'image de Venise qui en résulte est complète et impartiale, elle prend en considération sa géographie, son histoire ainsi que ses monuments. Aux yeux de Misson, le guide de Moryson a dû constituer un point de repère capital, un matériau didactique dans lequel il pouvait puiser différentes informations, une sorte de canevas l'aidant à structurer ses informations. Mais aussi un modèle positif, auquel il fallait s'opposer.

Dans l'Angleterre du début du XVII^e siècle se distingue un autre itinéraire pionnier, *Crudities*¹⁸⁴ de Thomas Coryate¹⁸⁵ (1577-1617), qui apparaît en 1611 avec les préfaces de Ben Johnson, Inigo Jones et John Donne. Les *Crudities* vont laisser une trace non seulement à cause de la particularité de leur auteur, personnage original, mais aussi pour la description de Venise, ville à laquelle l'aventurier dédie une attention toute particulière. Thomas Coryate ouvre sa longue description de Venise par une citation du poète Jacopo Sannazaro, qu'il n'oublie pas de comparer avec un de ses compatriotes et auteur de la préface de son ouvrage: Benjamin Jonson. Comme si l'auteur devait s'excuser d'avoir osé s'exprimer face à une beauté indicible, toute la brève introduction précédant la description de la ville est parcourue par l'hésitation et l'humilité:

« *Though the incomparable and most decanted majestie of this citie doth deserve a farre more elegant and curious pensil to paint her out in her coulours then mine. For I ingenuously confesse mine owne insufficiently and unworthiness* ».¹⁸⁶

Le langage de Coryate est, dès ces premières lignes, superlatif, et définit l'objet-Venise comme inégalable et en absolu le plus important de son itinéraire:

« *Therefore omitting tedious introductions, I will descend to the description of thrise worthie citie : the fairest Lady, yea the richest Paragon and Queene of Christendome* ».¹⁸⁷

¹⁸⁴ Thomas Coryate, *Crudities*, 1611. (Nous faisons référence ici à l'édition suivante : Thomas Coryate, *Coryat's Crudities, hastily gobled up in five Moneths travelles [...]*, Glasgow : J. Mac Lehos, 1905.)

¹⁸⁵ Après des études au Winchester College et Gloucester Hall à Oxford, Coryate entreprend un tour en Europe en 1608, qui servira de base à la publication des *Crudities*. Coryate peut être considéré un pionnier du *Grand Tour* et un des premiers observateurs de l'Italie.

¹⁸⁶ Coryate 1905, p. 302. « *L'incomparable et exaltée majestuosité de cette ville mériterait un pinceau de loin plus élégant et vertueux que le mien, qui puisse la dépeindre avec ses vraies couleurs ; car je dois avouer mon impuissance et indignité* ». (Traduction d'A. Nessi)

Comme beaucoup d'auteurs avant et après lui, Coryate propose le *topos* de la singularité de la ville par sa position unique, « *For it is built altogether upon the water* »¹⁸⁸, il s'attarde à décrire l'histoire de sa fondation et de ses origines. L'utilisation de l'anecdote, de l'histoire individuelle, distingue la narration de Coryate et lui confère un ton de conte:

« *And the first that dwelt in the same Rialto was a poore man called Johannes Bonus, who got his living there by fishing* ». ¹⁸⁹

En procédant du général au particulier, Coryate passe de la description du Canal Grande, à la subdivision de la ville en *sestieri*, se concentre sur les palais de la ville et tisse les éloges du seul pont qui à cette époque traverse le Canal Grande, le Rialto. L'artifice rhétorique de la comparaison avec le pays natal est très courant chez Coryate, comme ce sera le cas aussi pour Misson. Mais à la différence de ce dernier, il n'est pas systématiquement utilisé afin de rabaisser le lieu visité, mais plutôt à des fins descriptives. Ainsi, à propos d'un détail architectural concernant les palais vénitiens, la comparaison est dictée par le pur esprit d'observation:

« *Their roofs doe much differ from those of our English buildings. For they are all flat and built in that manner as men may walke upon them, as I have often observed* ». ¹⁹⁰

Coryate poursuit avec la description des lieux du pouvoir politique, religieux et militaire, la Place Saint-Marc, le Palais Ducal, l'Arsenal, avec une attention toute particulière à la Place Saint-Marc:

« *The fairest place of all the citie (which is indeed of that admirable and incomparable beauty, that I thinke no place whatsoever, eyther in Christendome or Paganisme may compare with it) is the Piazza, that is, the Market Place of St. Marke, or (as our English Merchants commorant in Venice, doe call it) the place of S. Marke, in Latin Forum or Platea Di. Marci* ». ¹⁹¹ Ce qui frappe en général dans la description de ces lieux, et dont on ne trouvera pas la trace chez Misson, c'est l'utilisation d'une prose truffée d'expressions hyperboliques, exagérées, d'adjectifs superlatifs. Par exemple la partie de la Place Saint-Marc entre les

¹⁸⁷ Coryate 1905, p. 303. « *Par conséquent, en omettant toute introduction ennuyante, je vais passer à la description de cette ville trois fois digne : la plus belle dame, ou plutôt la plus riche comparaison et reine du monde chrétien* ». (Traduction d'A. Nessi)

¹⁸⁸ Coryate 1905, p. 303.

¹⁸⁹ Coryate 1905, p. 304. « *Le premier qui habita Rialto fut un pauvre homme nommé Joannes Bonus, qui ganait sa vie en pêhent* ». (Traduction d'A. Nessi)

¹⁹⁰ Coryate 1905, p. 306. « *Leurs toits sont très différents par rapport à nos toits anglais ; en effet ils sont tous plats et construits de sorte à pouvoir y marcher dessus, comme j'ai souvent vu faire* ». (Traduction d'A. Nessi)

¹⁹¹ Coryate 1905, p. 314. « *Le plus bel endroit de la ville (qui est d'ailleurs d'une telle merveilleuse et incomparable beauté que je crois qu'aucun autre lieu au monde chrétien ou païen ne pourrait soutenir sa comparaison), est la Place, c'est-à-dire le marché de Saint-Marc, en latin Forum ou Platea Divi Marci* ».

Procuratie: « *is beyond all comparison the fairest of all Europe* »¹⁹² ; dans la description de la façade du Palais Ducal, l'étalage de concepts liés à la beauté devient presque insupportable: « *Above the toppe of the arch of the gallery there are seven faire glasse windowes a prety way distant asunder, whereof the middle is exceeding faire, having two goodly rowes of red marble and alabaster pillars, that runne up to the very top of the frontispice* »¹⁹³ ; les deux colonnes à l'extrémité de la Piazzetta sont « *the fairest certainly for heighth and greatnesse that ever I saw till then* »¹⁹⁴ ; la vue dont on jouit depuis le clocher de la Tour de Saint-Marc est « *the fairest and goodliest prospect that is (I thinke) in all the world* ».¹⁹⁵ Et ainsi de suite. Mais la partie la plus originale des *Crudities*, où se traduit le mieux l'esprit vif de l'auteur, et son attirance pour les détails piquants, est sans doute la partie « sociologique », dédiée aux coutumes vénitiennes. Les jeux populaires (*il balùn*), les spectacles de théâtre et les comédies, les cérémonies religieuses et ducales, mais aussi la torture, (« *On the fourth day of August being Thursday, I saw a very Tragical and dolefull spectacle in Saint Markes place. Two men tormented with the strapado, which is done in this manner...* »)¹⁹⁶, éveillent la curiosité de Coryate. L'observation des coutumes religieuses, qui diffère de celles de son pays, représente une occasion d'adresser une critique à l'Eglise catholique. Coryate est frappé par les enterrements vénitiens, où le cadavre est transporté avec le visage, les mains et les pieds découverts et les habits qu'il portait de son vivant. L'habitude d'ensevelir les pêcheurs, ayant mené une vie licencieuse, habillés en franciscains, pour faire croire que leurs péchés leur seraient ainsi remis, l'étonne particulièrement. Ces tranches de vie quotidienne sont rendues si curieuses et innovatrices par le réalisme qui distingue la prose de Coryate, par le recours à des expressions et à des détails concrets et par la proximité instaurée avec le lecteur, souvent impliqué dans le texte. Ainsi, lorsqu'il aborde le chapitre de la nourriture vénitienne, Coryate parle d'une variété spéciale de melons, les « *meloni moscatelli* », mais il met en garde le lecteur sur leurs effets:

¹⁹² Coryate 1905, p. 316. « *est sans aucun doute la plus belle d'Europe* ». (Traduction d'Antonia Nessi).

¹⁹³ Coryate 1905, p. 319. « *Au dessus de la galerie il y sept belles fenêtres vitrées, à une certaine distance les unes des autres, avec deux belles colonnes de marbre et albâtre qui s'élèvent même jusqu'à la sommité de l'édifice. Ces colonnes sont embellies de figures féminines élégamment sculptées* ». (Traduction d'Antonia Nessi)

¹⁹⁴ Coryate 1905, p. 323. « *par leur hauteur et grandeur, ce sont certainement les plus belles que j'ai jamais vues* ». (Traduction d'Antonia Nessi)

¹⁹⁵ Coryate 1905, p. 326. « *la plus belle et grandiose vue qu'il y ait dans le monde entier* ». (Traduction d'Antonia Nessi)

¹⁹⁶ Coryate 1905, p. 392. « *Le jeudi 4 août j'assistai à un spectacle vraiment tragique et douloureux à la Place Saint-Marc : deux homme soumis à la torture avec « la strappata » qui se déroule ainsi...* ». (Traduction d'Antonia Nessi)

« *But I advise thee (gentle Reader) if thou meanest to see Venice, and shall happen to be there in the sommer time when they are ripe, to abstaine from the immoderate eating of them, that they have therewith hastened their untimely death...* ».¹⁹⁷

L'esprit d'observation de l'auteur se traduit dans l'attention qu'il accorde à la manière de s'habiller des Vénitiens, qu'il considère d'ailleurs comme supérieure à celle des Anglais, à leur façon de prendre congé par un baiser ou de se saluer par une révérence, par une attention aux « techniques du corps » en général. Un long chapitre est consacré au portrait de la femme vénitienne. L'auteur observe d'abord sa façon rudimentaire de s'habiller, qui s'oppose à la pudeur observée par Misson: « *Almost all the wives, widowes and mayds do walke abroad with their breasts alla naked even almost to the middle, which some do cover with a slight linnen, as cobwebbe lawne, or such other thinne stuffe : a fashion me thinkes very uncivill and unseemly, especially if the beholder might plainly see them* »,¹⁹⁸ mais il est surtout frappé par un détail qu'il n'a jamais observé nulle part ailleurs, les « ciapine », sorte de sabots appliqués sous les chaussures, qu'il voit d'un œil moralisateur: « *For I saw a woman fall a very dangerous fall, as she was going down the stairs of one of the little stony bridges with her high Chapineys alone by her selfe : but I did nothing pittie her, because she wore such frivolous and (as I may truely terme them) ridiculous instruments, which were the occasion of her fall* ».¹⁹⁹

Le passage sur les courtisanes vénitiennes, où Coryate avoue son expérience personnelle, est sans aucun doute un des plus captivants et des plus célèbres de *Crudities*. Au-delà de l'égoïsme de l'auteur, ce qui paraît exceptionnel est la conscience de la nouveauté de son attitude:

« *And I have here inserted a picture of one of their nobler Cortezans, according to her Venetian habites, with my owne neare unto her, made in that forme as we saluted each other. Surely by so much the more willing I am to treate something of them, because I perceive it is so rare a matter to find a description of the Venetian Cortezans in any Author, that all the*

¹⁹⁷ Coryate 1905, p. 396. « *Mais je te conseille, gentil lecteur, si tu as l'intention de visiter Venise et tu t'y trouves pendant l'été, lorsque les melons sont murs, abstiens toi de t'en gaver ; car leur douceur est telle, qu'elle a incité plusieurs à en consommer sans modération, de telle sorte à les conduire vers une mort prématurée* ». (Traduction d'Antonia Nessi)

¹⁹⁸ Coryate 1905, p. 399. « *Presque toutes les femmes, mariées, veuves ou jeunes filles, se baladent la poitrine découverte ; beaucoup dénudent également les épaules presque jusqu'à la moitié du dos, que certaines recouvrent d'une toile légère et fine comme une toile d'araignée ou d'un autre tissus aussi subtile. Cette mode est à mon avis incivile et sans décor, surtout si celui qui regarde peut ouvertement voir* ». (Traduction d'Antonia Nessi)

¹⁹⁹ Coryate 1905, p. 400. « *Et j'ai vu une femme tomber dangerusement en descendant toute seule les marches de l'un des nombreux petits ponts en pierre du haut de ses ciapine ; mais je n'en éprouvai aucune pitié car elle portait ces frivoles et je dirais ridicules instruments qui avaient causé sa chute* ». (Traduction d'Antonia Nessi)

writers that I could ever see, which have described the city, have altogether excluded them out of their writings ».²⁰⁰

La proximité avec le lecteur est ici extrême : Coryate le fait littéralement entrer dans un des bordels de la ville et lui explique pas à pas l'environnement et les stratagèmes des prostituées auxquels il va se trouver confronté. Le caractère concret de la description, l'utilisation du présent et du futur, rendent la scène très véridique:

« *For when you come into one of their Palaces (...) you seeme to enter into the Paradise of Venus (...). And to the end shee may minister unto the stronger temptations to come to her lure, shee will shew thee her chamber of recreation, where though shalt see all manner of pleasing objects, as many faire painted coffers wherewith it is garnished round about, a curious milke-white canopy of needle worke, a silke quilt embrodererd with gold : and generally all her bedding sweetly perfumed* ».²⁰¹

L'anecdote personnelle n'est pas là afin de susciter la simple curiosité, elle doit avoir un but didactique et servir à protéger le lecteur:

« *For I thinke that a virtuous man will be the more confirmed and settled in virtue by the observation of some vices, then if he did not at all know what they were* ».²⁰²

Après les courtisanes, les *montimbanchi*, les charlatans qui animent la Place Saint-Marc font aussi l'objet d'une description très vive. Au lieu de les considérer uniquement sous un angle négatif, ce qui prévaut est le réalisme de leur description et la reconnaissance de leur talent oratoire et de leur escroquerie:

« *Truely I often wondred at many of these naturall Orators. For they would tell their tales with such admirable volubility and plausible grace, even extempore, and seasoned with that singular variety of elegant jests and witty conceits, that they often strike great admiration into strangers that never heard them before : and by how much the more Eloquent these*

²⁰⁰ Coryate 1905, p. 401. « *Et ici j'ai inséré le portrait d'une des plus raffinées courtisanes, dans ses habits vénitiens, représentée avec moi en train de nous saluer. Et certainement j'en parle d'autant plus volontiers car je remarque que c'est rarissime de trouver chez les auteurs une description des courtisanes de Venise ; aucun des écrivains que j'ai consultés et qui ont décrit la ville n'en fait aucune mention dans ses écrits* ». (Traduction d'Antonia Nessi)

²⁰¹ Coryate 1905, p. 405. « *Lorsque tu rentres dans une de leurs résidences, tu as l'impression de rentrer dans le paradis de Vénus (...). Et pour t'approcher et préparer des tentations plus fortes, elle te montrera sa chambre de récréation, dans laquelle tu verras des objets plaisants de toute sorte, beaucoup de coffres peints disposés tout autour, un beau baldaquin en dentelle blanche comme du lait, une couverture rembourrée en soie brodée d'or, et tout le linge du lit subtilement parfumé* ». (Traduction d'Antonia Nessi)

²⁰² Coryate 1905, p. 407. « *Et je pense qu'un homme de vertu se confirmera et se renforcera d'autant plus dans la vertu, en observant les vices, qu'en ne connaissant point leur vraie nature* ». (Traduction d'Antonia Nessi)

*Naturalists are, by so much the greater audience they draw unto them, and the more ware they sell ».*²⁰³

À l'opposé du but didactique poursuivi par Moryson, le texte de Coryate est là pour distraire. Cet effet est obtenu à travers la mise en scène de son auteur, de sa personnalité excentrique et bouffonne, par l'exploration des divers registres de la langue, opposés à l'équilibre rhétorique. Dans l'Angleterre du XVII^e siècle, où la littérature de voyage est encore un genre en formation, le texte de Coryate apparaît comme une nouveauté par sa recherche esthétique et par l'implication de l'auteur dans la narration.

À la même époque, le journal²⁰⁴ de l'humaniste John Evelyn²⁰⁵ (1620-1706), est représentatif d'une autre approche de Venise, où il séjourne d'avril à juin 1656. Ici n'apparaît quasiment aucun jugement personnel. Dans un style purement descriptif et très sobre, on assiste à l'énumération, dans l'ordre, des monuments, comme si l'auteur n'avait pas découvert, mais déjà intériorisé, tels des automatismes, les places à visiter. La vraie innovation de Evelyn est à rechercher dans la touche sensible qui anime ses descriptions, dans l'attention qu'il accorde aux matières, aux atmosphères, aux sons. Ce naturalisme et ce sens de l'esthétique « gratuit », mais aussi cet intérêt nouveau pour le monde réel, où l'auteur distingue la qualité d'un tissu et le chant d'un rossignol, est particulièrement présent dans sa description de la Merceria:

*« Hence, I passed through the Mercera, one of the most delicious streets in the world for the sweetness of it, an is all the way on both sides tapestried as it were with cloth of gold, rich damasks and other silks, which the shops expose and hang before their houses from the first floor, and with that variety that for near half the year apent chiefly in this city, I hardly remember to have seen the same piece twice exposed ; to this add the perfumes, apothecaries' shops, and the innumerable cages of nightingales which they keep, that entertain you with their melody from shop to shop, so that shutting your eyes, you would imagine yourself in the country, when indeed you are in the middle of the sea ».*²⁰⁶

²⁰³ Coryate 1905, p. 411. « En réalité j'ai été souvent étonné par plusieurs de ces orateurs nés, car ils racontaient leurs fables avec une volubilité si surprenante et une grâce si persuasive, même extempore, agrémentée d'une variété particulière de gestes et trouvailles, qu'ils suscitaient une grande surprise auprès des étrangers qui ne les avaient jamais écoutés auparavant ; et plus ils sont éloquents, plus grand est l'auditoire qu'ils parviennent à attirer, et plus la marchandise qu'ils arrivent à vendre ». (Traduction d'Antonia Nessi)

²⁰⁴ *Memoirs illustrative of the life and writings of John Evelyn*, 2 voll., London, 1818.

²⁰⁵ Humaniste aux multiples intérêts, Evelyn va assumer un rôle clé dans la période de la Restauration en Angleterre. On lui doit la première traduction et édition commentée du livre I du *De rerum natura* de Lucrèce (*On the Nature of things*, 1656). Son journal, édité pour la première fois en 1818, est utilisé en tant que modèle à partir du XIX^e siècle.

²⁰⁶ *The Diary of John Evelyn*, Edited by William Bray, London: J.M. Dent ; New York: E.P. Dutton 1966, pp.195-196.

Même s'il n'a pas eu la possibilité de lire ce journal, édité la première fois en 1818, Misson partage avec Evelyn le sens de l'observation, l'intérêt des détails exotiques, typique du regard de celui qui est étranger à la culture italienne, caractéristiques qu'on retrouve dans son guide aussi.

Le *Voyage of Italy*²⁰⁷ du prêtre catholique Richard Lassels²⁰⁸ (1603-1668), n'est pas seulement un ouvrage-clé dans l'histoire du *Grand Tour*, et pour la considération du voyage comme pratique éducative. Il véhicule aussi la vision d'un voyageur catholique, vision opposée à celle de Misson. Lassels, représente aux yeux de Misson une sorte d'exemple à ne pas suivre: nous sommes d'ailleurs certaine que Misson a lu et a été marqué par cet ouvrage qu'il critique dans son édition de 1739.²⁰⁹

La description de Venise par Lassels sera très importante et connaîtra une grande fortune, auprès des voyageurs anglais en particulier. Lassels ne s'attarde pas sur la topographie de Venise, il met tout de suite l'accent sur le gouvernement, le dispositif militaire, la religion de la République. En ne formulant aucune critique au gouvernement, il fait l'apologie de l'Etat vénitien, en mettant en évidence l'alliance entre les forces politique et religieuse:

« *La Religion de Venise est la Romaine, & elle n'a jamais changé depuis l'établissement de l'Etat, ce qui fait remarquer à Raimond dans son Mercurio Italico, que Venise a cet avantage sur les autres Etats, qu'elle est vierge, & de plus, Chrétienne depuis son enfance, car elle n'a jamais manqué, ni dans la Religion, ni dans le Gouvernement* ». ²¹⁰

La considération de la religion catholique se traduit aussi dans la minutie, presque morbide, par laquelle Lassels décrit les reliques du Trésor de Saint-Marc:

« *On nous montra ensuite un doigt de Saint Marc, & sa bague, où il y a une pierre que nos Lapidaires ne connoissent pas ; quelques gouttes du sang que Notre-Seigneur répandit à sa Passion, avec de la terre sur laquelle il tomba ; une Epine de sa couronne ; une des Cloux qui attachoient ensemble les deux morceaux de la Croix, un doigt de Sainte-Marie Magdaleine...* ». ²¹¹

²⁰⁷ Richard Lassels, *The Voyage of Italy*, 1670. Nous utilisons ici la version française traduite par Lassels lui-même: Richard Lassels, *Voyage d'Italie, contenant les moeurs des peuples, la description des villes & tout ce qu'il y a de beau & de curieux...*, Paris: Louis Billaine 1682.

²⁰⁸ Prêtre catholique et écrivain, Lassels visite l'Italie cinq fois. La *Description of Italy* (1654), est un premier témoignage de son expérience italienne qu'il va développer et compléter dans *The Voyage of Italy*, publié à Paris après sa mort.

²⁰⁹ E. Chaney « The voyage of Italy an its later reputation ». In: *The Grand Tour and the Great Rebellion*, Genève: Slatkine 1985, p. 142

²¹⁰ R. Lassels, *op. cit.*, 1682, p. 263.

²¹¹ Lassels, *op.cit.*, 1682, p. 272.

Quant à l'humanité vénitienne, aucune allusion n'est faite à la pratique des mariages forcés ou à la légèreté qui règne dans les monastères. Les hommes, selon Lassels, sont « *beaux, propres et sérieux* », les femmes sont « *belles & bien-faites, & elles souhaitent d'avoir la même réputation de fidélité que leurs maris* ». La seule note négative à leur égard concerne, de nouveau, les sabots qu'elles portent : « *mais leurs grands sciappini, ou patins les défigurent...vous diriez qu'elles sont montées sur des échasses, & elles paroissent de plus grande taille que les hommes* ». ²¹²

À l'opposé de Lassels, se situent les *Letters* de l'historien et théologien Gilbert Burnet²¹³ (1643-1715), qui connurent une énorme popularité et suscitèrent des vives polémiques. Affilié aux anglicans, Burnet s'était distingué par sa bataille politique contre le papisme et l'absolutisme, qui l'avait amené à un conflit avec Jacques II. Réfugié en Hollande et en France, il s'était rapproché de Guillaume d'Orange et de l'opposition qui allait préparer la révolution de 1688. Son voyage en Italie, en 1685, représente une sorte de laboratoire politique à l'intérieur duquel Burnet allait chercher les preuves concrètes des maux du catholicisme.²¹⁴ Burnet entreprend le voyage en Italie, Suisse, Allemagne avec un esprit politique, et il paraît être plus motivé par la nécessité d'écrire un pamphlet, que par un but éducatif. Ses lettres ne sont pas censées instruire le voyageur. Chaque remarque, chaque description doit servir à dénoncer la corruption de la noblesse, l'état de décadence de la République et surtout du clergé. Ainsi, par exemple, lorsqu'il parle de la traversée en bateau sur la Brenta de Padoue à Venise, sa remarque sur les villas palladiennes, devient une critique de la noblesse dissolue:

« *...and here they retire during the hot months ; and some allow themselves all the excesses of dissolute Liberty that can possibly be imagined* ». ²¹⁵

L'attitude de Burnet envers l'Italie et envers Venise est sans demi-mesure, au point de fonder, par exemple, l'explication de la décadence sur les traits de caractère des habitants. Ainsi, l'ignorance et le vice qui apparaissent un peu partout en Italie, s'expriment à Venise de manière particulièrement affirmée à travers le libertinage du clergé. Burnet décrit Venise comme une République répressive, où une vraie communication est interdite entre les êtres, où les plaisirs innocents, comme l'amitié, le mariage ne peuvent pas exister. Burnet a dû

²¹² Lassels, *op.cit.*, 1682, p. 266-267.

²¹³ Gilbert Burnet, *Some letters containing an Account of what seemed most remarkable in Switzerland, Italy etc.*, Rotterdam: A. Acher 1686.

²¹⁴ Lionello Venturi, « L'Italia fuori d'Italia ». Dans: *Storia d'Italia*, vol. 3, *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino : Einaudi, 1973, p. 991.

²¹⁵ G. Burnet, *op. cit.*, 1686, p. 126.

certainement représenter un modèle aux yeux de Misson, à commencer par le style épistolaire utilisé pour relater son voyage, et dont il est un pionnier, mais aussi par son attitude idéologique. En effet, on retrouve surtout dans sa dénonciation de l'Eglise catholique, des traits communs à la description du libertinage et de la superficialité propres à Misson:

« *The great Libertinage, that is so undecently practiced by most sort of people at Venice, extends it self to the Clergy to such a degree, that tho Ignorance and Vice, seem the only indelible Characters, taht they carry generally over all Italy, yet those appear here in a much more conspicuous manner than elsewhere... ».*

Cependant, les deux auteurs sont profondément différents. La relation de Burnet est plus un manifeste idéologique qu'un instrument utile ; ses descriptions ne trahissent aucune recherche esthétique ou stylistique n'ont pas pour but d'instruire le voyageur. Alors que Misson « se cherche », et nous donne l'impression d'exercer son esprit critique sur le terrain, de manière expérimentale, Burnet est investi par son rôle de politicien, il n'expérimente pas, il n'observe guère, il dénonce.

II.V.II L'exemple des voyageurs français

L'Italie est, depuis la Renaissance, l'un des buts de voyage privilégiés par les Français²¹⁶, comme en témoignent, entre autres, les écrits de Rabelais et de Montaigne. Même si les humanistes sont les premiers à élaborer un art de voyager, en donnant naissance à une discipline de l'apodémique, les voyageurs de la Renaissance gardent encore l'empreinte d'une mentalité « magique », héritée du Moyen- Age. Le XVIIe siècle représente un moment crucial de transition vers les Lumières, qui se caractérise dans le discours du voyageur par un abandon progressif de la fonction magique du langage²¹⁷ et par la naissance d'une valeur représentative des mots.²¹⁸ La première catégorie de récits de voyages à s'affirmer, la plus courante, est représentée par la description et l'itinéraire. Son but est la restitution d'une image globale de l'Italie.

²¹⁶ Pour une étude systématique et exhaustive du voyage des Français à Venise au XVIIe siècle voir : Bettina Cladders, *op. cit.*

²¹⁷ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966, chap. III.

²¹⁸ Friedrich Wolfzettel, « Le voyage au XVIIè siècle : un discours de l'Ordre ». Dans : *Le discours du voyageur*, p. 122.

Misson a certainement lu le guide *Le Voyage et la Description d'Italie*, de Pierre Du Val²¹⁹ (1618-1683), géographe du Roi. C'est un des premiers itinéraires complets sur l'Italie parus en France.²²⁰ Dans ses lettres sur Venise, Misson fait d'ailleurs référence à Du Val, en contredisant « *l'opinion générale & le langage ordinaire des Géographes* ». Le guide de Du Val se veut essentiellement didactique et instructif : c'est un « *ouvrage dressé pour la commodité des François & des Etrangers* », comme il l'est dit dans la page de titre. Dans l'Avertissement, Du Val se montre totalement favorable à la pratique du voyage en Italie :

« *Le Voyage en Italie a tant de charmes, qu'il est difficile de s'en dispenser: il est ordinairement préféré à tous les autres & toutes les Nations de l'Europe tombent d'accord que l'on n'a pas vu de beau pays si l'on n'a pas vu l'Italie* »²²¹, et souligne la nécessité de l'apprentissage de la langue italienne « *à l'estude de cette langue on fait succeder le Voyage, car il sert peu de parler italien si l'on n'a la connoissance du pays* ». Du Val expose le but de son guide, il éclaire la mesure des milles et l'organisation systématique de son travail, qui prévoit d'abord une description générale du pays, ensuite la description des provinces. C'est surtout cette attitude programmatique, ainsi que ses déclarations qui trahissent un point de contact avec le guide de Misson. La description de Venise de Du Val s'avère concise, essentielle et positive, (Du Val appelle Venise « *le plus beau Cabinet des merveilles du monde* »²²²). Dans cette description de Venise, Misson a dû retenir le souci des détails réalistes, (le nombre des îles, la mesure du circuit de la ville), et le parcours comportant des étapes obligées (Saint-Marc, Rialto, Arsenal). Comme Misson, Du Val ne s'abstient pas d'enrichir son texte de remarques personnelles, même positives. L'Arsenal est en effet à ses yeux : « *le plus grand, le plus beaux & le mieux fourny du monde* », le Rialto « *un des plus beaux bastiments de la ville* », le Gouvernement vénitien, un exemple de stabilité : « *aussi la Republique n'a jamais changé de Gouvernement depuis son établissement* ». Sa description, exempte de préjugés négatifs et globalement enthousiaste s'inscrit dans une tradition du voyage en Italie, opposée à celle de Misson.

Le *Voyage d'Italie curieux et nouveau*²²³ de Jean Huguetan²²⁴ (?- 1681), avocat protestant au Parlement de Lyon, paru en 1681, se distingue par un souci de se distancer des

²¹⁹ Duval publia plusieurs ouvrages dédiés à la géographie, plusieurs fois réimprimés (*La France depuis son agrandissement par les conquêtes du roi, avec les cartes et les blasons des provinces*, 1691). Il contribua à faire connaître les itinéraires des voyageurs de son époque avec la publication de *Diverses cartes et tables pour la géographie ancienne, pour la chronologie et pour les itinéraires et voyages modernes*, Paris, 1665.

²²⁰ Pierre Du Val, *Le Voyage et la description d'Italie, avec la relation du voyage fait à Rome par le duc de Bouillon en 1644*, Paris: Clousier, 1656.

²²¹ « Avertissement ». Dans : *Ibidem*.

²²² *Ibidem*, p. 167.

²²³ Jean Huguetan, *Voyage d'Italie curieux et nouveau, enrichi de deux listes, l'une des tous les curieux et de*

comptes-rendus qui l'ont précédé. Comme le révèle le titre du récit et la déclaration de l'avis du libraire, « *il avait pris grand soin de faire des remarques très singulières* ». ²²⁵ Huguetan livre une description particulièrement minutieuse de Venise, qui lui inspire des images poétiques: « *Le fléau des Tyrans, l'azyle des affligez, & la Reine de la Mer* ». ²²⁶ Le récit de Huguetan peut être mis en rapport avec celui de Misson moins par sa vision de Venise, que par sa revendication de nouveauté et par son implication personnelle, (Huguetan comme Misson s'inclut dans la narration), ainsi que par le compte rendu d'anecdotes censées rendre le récit « singulier » : « *Pour être au plus bel endroit, & au plus fréquenté de la ville, je me logeay entre la place S. Marc & le Pont de Rialto, éloigné du bruit, dans un cul de sac, à l'enseigne de la ville de Vicence* ». ²²⁷ Cependant, Huguetan, contrairement à Misson, et malgré son appartenance confessionnelle, ne cède jamais à la critique de la religion catholique, et garde un ton de neutralité.

Le *Journal* ²²⁸ de l'aristocrate Balthazar Grangier de Liverdis (1610-1679) ²²⁹, représente une tentative de dresser un portrait de l'Italie dans sa totalité, une sorte d'inventaire compilé avec un esprit encyclopédique, qui n'exclut rien. Comme son titre l'indique, le *Journal* de Liverdis, « *commencé le quatorzième septembre 1660 et achevé le trente-unième May 1661* », comporte une dimension personnelle et temporelle. Le but de Grangier de Liverdis est avant tout d'être au service du « lecteur curieux » : pour cela il explicite le programme de son guide, adressé au voyageur sédentaire ou réel et il insère des cartes géographiques précédant le texte. Sa longue description de Venise est globalement positive, il en exalte le Gouvernement, « *la République la plus puissante de toute la Chrestienté* », et dresse des descriptions minutieuses et monotones des beautés et des merveilles vénitiennes. Le passage le plus original et innovateur, dans sa longue description de Venise, concerne la partie consacrée aux mœurs des Vénitiens, où il donne une explication « anthropologique » du caractère du peuple, afin d'expliquer son habileté politique :

toutes les principales curiositez de Rome, l'autre de la pluspart des sçavans, et ouvriers excellents de toute l'Italie à présent vivants, Lyon: T. Amaulry 1681.

²²⁴ Eugène et Emile Haag, *La France protestante ou vies des protestants français*, vol. 6, Paris, 1856, pp. 8-9 ; B. Cladders, *op.cit.*, p. 274.

²²⁵ « Le Libraire au lecteur ». Dans: Jean Huguetan, 1681.

²²⁶ *Ibidem*, p.199.

²²⁷ *Ibidem*, p. 200.

²²⁸ Grangier de Liverdis, *Journal d'un Voyage de France et d'Italie fait par un gentilhomme français commencé le quatorzième septembre 1660, et achevé le trente-unième may 1661...*, Paris : M. Vaugon, 1667

²²⁹ François Brizay, *Touristes du Grand Siècle : le voyage d'Italie au XVII^e siècle*, Paris : Belin, 2006, p. 230 ; B. Cladders, *op.cit.*, p. 270.

« Pour l'ordinaire ils naissent avec une ouverture d'esprit merveilleuse pour la Politique & pour la conduite dans les affaires, qui est inseparable de la prudence: ce qui ne contribue pas peu à rendre leur Estat florissant, & des plus fameux de ceux qui sont sur la terre habitable », ou alors leur tendance passionnelle « Il n'y a point de peuple en Italie qui se laisse plus maitriser par les passions de l'avarice, de la colere, de l'ambition & de l'amour, qui regne en cette Ville plus licentieusement qu'en aucun endroit d'Italie ».²³⁰

Si ce déterminisme culturel trouve un écho dans le *Nouveau Voyage*, plusieurs autres parallélismes apparaissent dans l'Avis au lecteur, au point de laisser supposer que Misson a pu s'en inspirer. À commencer par le caractère personnel du récit, « je l'ay entrepris pour ma seule satisfaction : & je ne l'ay rendu public qu'à la persuasion de mes amis »²³¹, et le souci d'être véridique, de livrer des informations inédites, « mais je ne dis rien que je n'aye veu & considéré avec attention; que je n'en aye fait les memoires sur les lieux et aux endroits memes, avec une entière fidelité ».²³²

Parallèlement à ces récits « totalisants », d'autres textes se concentrent sur des aspects plus spécifiques. C'est le cas de la relation du marquis de Seignelaye (1651-1690)²³³, fils de Jean Baptiste Colbert et futur ministre, qui se rend en Italie en 1671.²³⁴ Pour ce représentant de l'aristocratie, le voyage se résume essentiellement à une pratique éducative et prévoit une formation stricte, en vue de sa carrière professionnelle de secrétaire d'Etat. Avant son départ, son père lui avait préparé une série d'instructions très précises sur ce qu'il devrait voir. Parmi les villes incontournables se distinguent Venise, pour sa marine, Gênes, comme exemple de République, et Rome, où il aurait dû rencontrer le directeur de l'Académie de France et le Bernin.²³⁵ La partie principale de la relation de son séjour à Venise, caractérisée par un style extrêmement aride, comme s'il avait voulu cacher la moindre légèreté et des anecdotes personnelles à son père, concerne l'Arsenal de Venise. En deux chapitres différents, (« I. De la situation et de la manière dont l'Arsenal de Venise est bâti » ; II. « De la manière dont l'arsenal de Venise est gouverné »), il s'attache à décrire minutieusement l'architecture, le contenu et l'organisation interne, en particulier la gestion du travail des ouvriers. Cet intérêt

²³⁰ « Des mœurs des vénitiens ». Dans: Grangier de Liverdis, *op.cit.*, p. 818.

²³¹ « Au lecteur curieux ». Dans: *Ibidem*.

²³² *Ibid.*

²³³ Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay, fut formé aux affaires par son père, surintendant sous Louis XIV. Il obtint pour lui la charge de secrétaire d'état au ministère de la marine, qu'il commence à diriger en 1676. B. Cladders, *op. cit.*, p. 272.

²³⁴ Marquis de Seignelay, *L'Italie en 1671. Relation d'un voyage du Marquis de Seignelay. Suivie de lettres inédites... et précédée d'une étude historique par Pierre Clément*, Paris: Didier et Cie, 1867.

²³⁵ Pierre Clément, « Etude historique ». Dans: *L'Italie en 1671...*, 1867, p. 19.

technique pour l'Arsenal allait avoir une répercussion concrète à son retour en France: sa charge prévoyait en effet entre autre l'administration de la marine.

Parmi les voyageurs qui poursuivent des intérêts particuliers, il faut mentionner les voyageurs humanistes. Le médecin protestant lyonnais Jacob Spon (1647-1685)²³⁶, par exemple, voue une véritable passion à l'étude des antiquités, qui aboutit à la publication de plusieurs ouvrages dans ce domaine parmi lesquels figure le recueil d'épigraphie *Miscellanea Eruditae Antiquitatis*, paru en 1685²³⁷.

Spon conçoit son voyage en Italie, à Constantinople et à Athènes comme une exploration archéologique dont le but, présenté dans la Préface de sa relation²³⁸, serait la connaissance des monuments et des inscriptions antiques. Cela va de soi: Venise, où il séjourne en 1675, à cause de la pauvreté de vestiges, ne peut certainement pas représenter à ses yeux une destination privilégiée. Cependant, il semble y vouer une attention exceptionnelle, et même lui accorder le primat, en tant que ville et en tant que lieu de conservation d'objets artistiques: « *Venise a quelque chose de si singulier dans sa situation, que quand on aurait couru toute la terre, on ne pourrait pas dire d'avoir vu aucune ville qui lui ressemble* ». « *...pour le grand nombre de beaux tableaux, il est constant qu'elle passe toutes les villes d'Italie, et qu'elle le peut au moins disputer à Rome ; et pour ce qui est des médailles, il n'y a point de ville dans l'Europe où il y ait plus de curieux qui les aiment* ».

La relation de Spon, dont la biographie présente des traits communs avec celle de Misson, (il noue des contacts avec des représentants de la République des Lettres tels Bossuet et Bayle, il sera contraint à prendre le chemin de l'exil en 1685 à cause de sa foi protestante), ne se mêle cependant jamais ouvertement des controverses religieuses de l'époque.

Une place à part doit être réservée à l'œuvre d'Amelot de la Houssaye (1634-1706), ambassadeur à Venise et auteur de *L'Histoire du Gouvernement de Venise*²³⁹, qui ne constitue

²³⁶ Après des études à Strasbourg et à Montpellier, Spon enseigne au Collège des Médecins de Lyon. Parallèlement à sa profession de médecin il se consacre à l'étude de l'Antiquité. Peu après l'Edit de Nantes il est contraint de s'exiler en Suisse, d'abord à Zürich, ensuite à Genève et à Vevey. Voir : B. Cladders, *op. cit.*, p. 273.

²³⁷ Dans cet ouvrage capital, paru en 1685, Spon donne une des premières définitions d'archéologie comme science totale recouvrant tous les aspects de la civilisation et affirme l'importance de l'étude de l'objet et sa primauté par rapport aux sources écrites.

²³⁸ Jacob Spon, *Le Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant fait ès années 1675 et 1676 par Jacob Spon, Docteur médecin Aggrégé à Lyon et Georges Vuheler Gentilhomme Anglais*, Lyon: A. Cellier 1678. Nous nous référons ici à: Jacob Spon, *Le Voyage d'Italie...*, Genève: Slatkine, 2004.

²³⁹ Nicolas Amelot de la Houssaye, *Histoire du gouvernement de Venise*, 1676.

pas un récit de voyage, mais une étude particulière.²⁴⁰ Dans cette œuvre à laquelle il fait référence à plusieurs reprises, Misson puise plusieurs informations sur le détail de la composition du Gouvernement de Venise, sur la différence de ses parties et de ses représentants. L'intention de De la Houssaye est de donner une « Relation fidele de sa Police, de ses Conseils, de ses Magistrats », comme il le souligne dans la préface²⁴¹. Son exemple a dû constituer aux yeux de Misson un témoignage du déclin politique qui affectait la République au XVIIe siècle.

Dans la catégorie des voyageurs humanistes s'inscrivent aussi les relations de deux bénédictins, Jean Mabillon²⁴² (1632-1707) et Bernard de Montfaucon²⁴³ (1655-1741), dont le but précis était d'aller chercher dans les bibliothèques publiques, privées et religieuses les manuscrits des Pères de l'Eglise. Leur voyage, centré sur le travail de recherche et de documentation pour établir avec exactitude les textes anciens, et dicté par la volonté d'une recherche objective dans le domaine des études religieuses, avait une connotation très érudite. Vis-à-vis de ces modèles studieux, Misson se situe en opposition, en les utilisant (dans le cas de Mabillon dont il cite le nom en particulier) comme exemples négatifs dans le *Nouveau Voyage*. Comme il le déclare dans *l'Avis au lecteur*, cette catégorie de voyageurs est particulièrement critiquée, car représentant d'une forme de croyance superstitieuse :

« *Tout ce fatras d'os & de taillons sacrez qu'on appelle Reliques, la honte des Launois & des Mabillons, ainsi que d'autres catholiques Romains sensez & honnestes qui osent parler avec*

²⁴⁰ L'historien Nicolas Amelot de la Houssaye fut nommé secrétaire d'ambassade à Venise en 1669. Son ouvrage critique, qui provoqua l'indignation de l'ambassadeur vénitien Giustiniani, connut vingt-deux éditions et de nombreuses traductions. Amelot publia également une traduction de *l'Histoire du Concile de Trente* de Fra Paolo Sarpi en 1683.

²⁴¹ Amelot de la Houssaye, *Préface*, *op.cit.*, 1676.

²⁴² Jean Mabillon, *Museum Italicum* (...), Paris: Coignard 1687. Figure clé de la congrégation de St-Maur de l'Abbaye de Saint-Germain-des Prés à Paris, il apporta une contribution capitale au développement de la paléographie et de la diplomatie avec la publication du *De re diplomatica* (1681) où il propose une série d'outils permettant d'authentifier un document et de le dater. Protégé de Louis XIV, il entreprend un long voyage en 1685 dans les Flandres, en Suisse, en Allemagne et en Italie, afin d'acheter des livres et manuscrits médiévaux pour la Bibliothèque royale et pour pouvoir mener une recherche historique sur les racines du monde chrétien. Sa passion sans concession pour la critique historique lui vaut des attaques: il entre notamment en controverse avec l'abbé de La Trappe, Rancé, sur la place que doivent tenir les études par rapport au travail manuel dans la vie monastique. Il répond à ce dernier par un *Traité des études monastiques* (1691). En 1698, il proteste en vain sous le pseudonyme d'Eusebius Romanus contre la vénération des reliques des saints anonymes dans les catacombes de Rome, ce qui lui vaut d'être convoqué. Finalement, en dépit des attaques qu'il subit principalement en raison de son criticisme, la réputation de Mabillon ressort intacte et, en 1701, il est nommé membre de l'Académie royale des Inscriptions et Médailles par le roi.

²⁴³ Bernard de Montfaucon, *Diarium italicum* (...), Paris: Anisson 1702 ; Dom B. de Montfaucon, *Voyage en Italie- Diarium Italicum : Un journal en miettes* édition critique, introduction et notes par Anna Galliano, Genève : Slatkine, 1987. Sur les traces de l'exploration du passé italien entreprise par Mabillon, de Montfaucon voue son intérêt à l'étude des antiquités lors d'un voyage en Italie (1698-1701), à la recherche de manuscrits pour la publication des œuvres de Saint Jean Chrysostome. De Montfaucon publia des ouvrages fondamentaux sur l'architecture antique (*L'antiquité expliquée et représentée en figures*, 1719-1724) et la paléographie (*De Paleographia graeca*, 1708).

liberté ; tout cela, dis-je, considéré en lui mesme, est à la vérité quelque chose de fort méprisable. Mais quand on vient à penser que ces ordures sont comme déifiées sur les autels où on les encense, il faut conclure que de semblables bagatelles demandent quelque fois de l'attention ».²⁴⁴

Plus spécifiquement, à l'intérieur des lettres sur Venise, Misson adresse à plusieurs reprises des critiques vouées à ridiculiser le culte des objets et à démentir leur valeur historique, comme dans le cas précis de la Basilique et trésor de Saint-Marc, prétextes pour Misson de critiquer l'apport de Dom Mabillon.²⁴⁵ Dans ce cas, en contrariant ouvertement la version de Mabillon, représentant à l'époque d'une autorité scientifique indéniable, et modèle du religieux « éclairé », Misson affiche une attitude contradictoire et rétrograde, qui montre bien le caractère extrême et tranché de ses propos.

Dans cette circonstance particulière, nous pouvons donc observer un rapport direct à un modèle antécédent et à son refus explicite de la part de Misson.

Un rapide survol de la littérature de voyage anglaise et française du XVII^e siècle est indispensable afin de mesurer l'importance de l'affirmation du *Nouveau Voyage d'Italie*, et sa proposition d'un modèle « alternatif » à la tradition précédente. L'exemple des voyageurs anglais semble avoir été particulièrement formateur pour Misson. Qu'il s'agisse de l'itinéraire de Moryson, des *Crudities* de Coryate, du *Grand Tour* de Lassels ou des lettres de Burnet, malgré la diversité de leurs buts et de leurs idéologies, ces auteurs ont en commun un intérêt pour l'Italie contemporaine. Leur interprétation de la société italienne est déjà basée sur des lieux communs négatifs et positifs, tels la prostitution, le gouvernement, l'économie. Le

²⁴⁴ François Maximilien Misson, « Avis au lecteur ». Dans : *op. cit.*, pp. 3-4.

²⁴⁵ « On nous a fait remarquer un * morceau de porphyre, enchassé dans le pavé au milieu du portique de l'Eglise, vis-à-vis de la grande porte : c'est pour marquer l'endroit auquel le Pape Alexandre III mit le pied, comme on dit, sur la gorge, à l'Empereur Frederic Barberousse ; lorsque ce Prince vint soumettre à luy pour obtenir sa paix ».

En marge de la page : « * Le P. Mabillon a écrit dans son *Iter Italicum* que *lapidi rubeo magno infixa est lamina, in qua Alexander III. Fred. Aenobarbi collo pedem impossusse dicitur : his literis incisus, super Aspidem & Basiliscum ambulabis*. La pierre n'est pas grande, on n'y attache aucune lame, ni plaque de métal ; & il n'y a assurément aucune écriture. Comment donc le Pere Mabillon a-t-il pu ajouter toutes ces circonstances fausses ? Il s'est sans doute fié à sa mémoire, & quand il a composé son livre il a écrit ce qu'il croyait avoir vu, quoy qu'il ne l'esut pas vu ». Dans : *op. cit.*, pp. 208-209 ; « Ce manuscrit me fait souvenir de celui qu'on appelle l'Evangile de S. Marc ; & qu'on estime icy comme une des plus précieuses choses du Trésor. J'ay eû le temps de le considérer. Ce sont de vieilles feuilles de parchemin, détachées les unes des autres, très usées, déchirées, effacées, & si consumées par l'humidité, & par les autres injures du temps, auxquelles ce livre a sans doute esté exposé ; qu'on ne sçauroit presque y toucher, sans que les morceaux en demeurent entre les doigts : à grande peine y peut-on discerner quelque chose ».

En marge de la page : « * [...] Le P. Mabillon a aussi esté mal informé, quand il a écrit que le MS. Qui porte le nom d'Evangile de S. Marc ne se montre jamais. [Sigillo obsignatur, nec cuiquam aperitur].... ». Dans : *op. cit.*, p. 211.

voyage en Italie, n'a plus seulement un but didactique, mais commence à être le lieu où chacun des voyageurs peut exercer son sens critique, son regard sur la société.

La plupart des comptes-rendus sur l'Italie rédigés par les voyageurs français ont dû avoir aux yeux de Misson une valeur documentaire. Leur bienveillance envers l'Italie, leur style objectif et impersonnel, sous-tendent leur ambition purement informative et l'engouement dont jouit encore l'Italie à cette époque. Ces textes fonctionnent pour Misson comme des anti-modèles, ils l'incitent à développer une méthodologie critique qui est chez eux inexistante.

L'investigation du monde et sa « mise en ordre », qui apparaissent dans le cadre de ces exemples disparates, ont certainement représenté aux yeux de Misson, un point de départ fondamental pour prendre conscience de sa position d'innovateur, un terme de comparaison indispensable afin d'expliquer son rôle de précurseur du voyage des Lumières. Ce rôle, souligné par Hermann Harder²⁴⁶ et Paul Laubriet²⁴⁷ notamment, se reflète par l'utilisation de lettres et par l'exercice d'une pédagogie critique subjective, mais aussi, d'un point de vue thématique, par la critique du pays visité, comme nous allons le voir.

²⁴⁶ Hermann Harder, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au XVIII^e siècle*, Genève : Slatkine, 1981.

²⁴⁷ Paul Laubriet, « Les guides de voyages au début du XVIII^e siècle et la propagande philosophique ». Dans : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. XXXII, 1965, pp. 269-325.

II.VI L'image de Venise dans les lettres XVI et XVII du *Nouveau Voyage d'Italie*

II.VI.I Pour une définition de la « poétique vénitienne » de Misson

Les aspects thématiques et textuels des lettres XVI et XVII du *Nouveau Voyage d'Italie*, sont soumis à une logique qui permet de saisir son caractère innovateur et son statut de modèle. Il faut d'abord essayer de définir le type d'ouvrage de Misson, en distinguant ce que l'auteur veut nous faire croire de ses réelles intentions. En effet, il s'agit de considérer le texte de Misson comme une construction à plusieurs niveaux, d'identifier, au-delà de ce qu'elle veut nous montrer, les ressorts secrets qui la sous-tendent. La définition que Misson lui-même donne dans l'*Avertissement* sur le style épistolaire de son texte, est à ce propos révélatrice. En se libérant du joug de l'exhaustivité et de l'impartialité, caractéristiques propres à la description, Misson s'accorde le droit d'imposer ses choix et sa subjectivité au lecteur. Mais cette déclaration est seulement vraie partiellement. Il s'agit d'un effet rhétorique, d'une pose inaugurale, le regard de Misson étant forcément imprégné par l'exemple d'une tradition antérieure. Sa présentation de Venise s'ouvre sur une vue générale, pour ensuite se concentrer sur des aspects particuliers : la division des lettres en sections thématiques, comme la topographie, les monuments et les personnages, retrace l'exemple des guides du XVIIe siècle. C'est par rapport à cette structure qui lui est familière, et à partir des descriptions qui l'ont précédé, que Misson peut se définir par opposition, contre elles. C'est à l'intérieur de limites, de frontières bien connues, que se trouve sa liberté. Nous pouvons certes définir le *Nouveau Voyage* comme un recueil de lettres, par leur style, mais il s'agit de lettres « étudiées », intercalées de parties descriptives qui reposent sur des *déjà-vu*. Misson se situe en effet à un moment charnière. C'est certainement cela qui fait la force de son modèle : il incarne la transition entre deux épistémologies, entre la tradition du XVIIe siècle, basé sur un ordre du monde, et un point de vue subjectif et libéré, qui annonce le siècle des Lumières.²⁴⁸ La présence d'un système de *sub* textes du XVIIe siècle, lui permet en quelque sorte de proposer une nouvelle sémantisation de la ville. La lettre semble être la forme idéale choisie par Misson afin de réunir ces deux systèmes apparemment contradictoires : l'ambition scientifique, l'expérimentation et la vision subjective. Le « moi », y occupant une place centrale, devient le protagoniste d'une pratique de la ville et permet de revendiquer une union

²⁴⁸ B. Cladders, *op.cit.*, p. 247.

entre l'opérateur et l'expérience. Cette illusion d'immédiateté et de véracité est obtenue, dans la lettre, par la mise en scène d'un rapport interpersonnel et d'un échange. L'efficacité obtenue par Misson grâce à la forme épistolaire, à l'origine de son statut d'innovateur et de modèle, repose donc sur un effet de mimesis formelle entre le déplacement physique du voyageur et son discours.²⁴⁹

À la différence du guide classique ou de l'itinéraire, où l'on assiste à une division en journées ou en quartiers, Misson veut nous faire croire que son parcours dans la ville est dicté par le hasard. En réalité, il retrace l'itinéraire classique des voyageurs qui l'ont précédé: Venise aperçue depuis la mer et l'essentiel des lieux du pouvoir religieux, économique, politique vénitiens: Place Saint-Marc, Rialto, l'Arsenal. Même s'il ne s'agit pas d'un itinéraire, le choix des lieux, leur mise en exergue par rapport à d'autres, scande un parcours, comporte une sélection et un inventaire d'étapes indispensables au voyageur. Le guide de Misson est donc forcément soumis à une logique, celle du parcours. Sa nouveauté ne réside pas dans les choix, ceux-ci étant dictés par une tradition sous-jacente, mais dans la manière de les traiter et de les mettre en lumière. Le parcours de Misson est échelonné par des monuments, des personnages, des lieux communs issus d'une tradition précédente, et revus, re-écrits « en négatif ». Nous pouvons identifier deux axes thématiques principaux à travers lesquels Misson conduit une re-sémantisation de la ville : le découpage d'un espace physique et symbolique et les observations d'ordre ethnographique.

La lettre XVI est dominée par la description des lieux du pouvoir politique et religieux vénitiens. Misson retrace un itinéraire déjà connu, en se focalisant sur des monuments particuliers à la lumière de leur valeur symbolique : la partie consacrée à la topographie vénitienne et à la Place Saint-Marc se conclut par des paragraphes sur l'état du gouvernement et des pratiques religieuses. Cette conclusion a pour but de stigmatiser les monuments qui viennent d'être présentés au lecteur et de les plonger dans la lumière de la critique missonienne. Ainsi, par un effet de « contamination », ces monuments deviennent les emblèmes du déclin de Venise et de la corruption de l'Eglise. La même logique sous-tend la lettre XVII du *Nouveau Voyage*, où les deux nouveaux lieux de l'itinéraire missonien sont intercalés de considérations sur les mœurs vénitiennes. Dans cette lettre en particulier, la réflexion sociologique assume une importance capitale. Misson, encore une fois n'invente rien de nouveau: les thèmes de la courtisane, du Carnaval, de la Noblesse étaient en effet systématiquement traités dans la littérature de voyage du XVIIe siècle. Néanmoins, l'auteur

²⁴⁹ Adrien Pasquali, *op. cit.*, p. 103.

reprend ces clichés et les contredit, afin de mettre en évidence non plus leur côté frivole et curieux, mais leur gravité. Ainsi, le libertinage au lieu d'être pittoresque, aurait un lien direct avec la mollesse du gouvernement vénitien, le Carnaval, sorte d'exutoire, ne serait rien d'autre qu'un instrument politique. L'intention sociologique de Misson se traduit aussi dans la curiosité qui caractérise ses descriptions de l'humanité vénitienne: les prostituées « *vêtues de rouge et de jaune comme des tulippes* », la description sombre des lieux de jeux, les Ridotti, - en opposition avec la foule colorée peuplant la Place Saint-Marc, où règnent les charlatans -, les Nobles, dont la description physique est suivie par la description morale, des Gondoliers et du Doge. La description des Nobles, en particulier, et leur réticence à se distinguer par leur manière de s'habiller, sert à Misson pour mettre en évidence une distinction entre classes sociales. Ici aussi, la description sert de base à la critique, que l'auteur adresse à la société vénitienne, et à la conclusion d'ordre moral sur les inégalités: « *Quelle dureté qu'un Gouvernement ne puisse être heureux, sans détruire les liaisons & les communications de la société, qui sont ce qu'il y a de plus doux dans la vie !* ». La seule situation où Misson s'abstient d'exercer une critique envers un groupe social, concerne la description du métier du gondolier. L'attention de Misson est essentiellement vouée à montrer la prouesse technique de la conduite de la gondole. Dans tous les autres cas, nous constatons que les personnages incarnent la négativité des lieux vénitiens, comme si leur description physique, leurs caractéristiques morales trouvaient une identification dans leur proximité avec la ville. Pour parvenir à ce résultat, l'auteur se sert de toute une série d'artifices rhétoriques, voués à démystifier Venise. Les plus nombreux ont recours à l'emploi d'une topographie contrastée, (l'opposition de Venise à d'autres lieux), à la *reductio*, à la censure, à la *curiositas*. Les gravures, qui accompagnent les deux lettres sur Venise, ont, quant à elles, une valeur hégémonique : l'illustration souligne non seulement davantage le quadrillage de l'espace, mais telle une réaction chimique, elle participe aussi à la sédimentation et la précipitation de l'image de la ville en un produit commercial, accessible à tout le monde.

Nous pouvons affirmer que la poétique vénitienne de Misson est en grande partie basée sur le principe de la contradiction et le mélange des genres: tout en feignant d'ignorer de connaître les relations de voyage précédentes, Misson les assume comme termes de comparaison négatifs, pour afficher sa nouveauté. Le style utilisé, la lettre, nous conduit à penser au premier abord qu'il ne s'agit pas d'un guide. Pourtant, Misson trace bien un parcours des lieux canoniques, dont les étapes, les monuments, sont intercalés de descriptions et considérations sociologiques. Le résultat de cette combinaison est la production d'une sémantisation des lieux vénitiens, en négatif. Misson construit sa poétique vénitienne sur deux

pilastres principaux: un parcours classique, une intention didactique, le guide, et un parcours personnel, son voyage, sa vision des choses, ses observations. Ainsi, les *loci* de Venise résultent de la combinaison entre un substrat d'images pré-existantes et l'expérience de Misson. Le succès de son ouvrage et les réactions controversées qu'il suscita s'expliquent par la superposition de ces deux niveaux: si d'un côté le guide de Misson se pose en tant qu'ouvrage instructif, il inaugure d'autre part une tradition négative de la vision de Venise, qui oblige le lecteur à prendre position: ou pour ou contre.

II.VI.II Analyse des lettres XVI et XVII sur Venise

LETTRE XVI

Préambule

L'importance particulière accordée à la ville de Venise par François-Maximilien Misson se mesure tout d'abord de manière pratique: le nombre de pages qui lui sont consacrées, quarante en tout, et le temps que Misson passe à Venise, un mois et demi à en juger par les dates auxquelles les lettres sont écrites. Seule Rome, à laquelle l'auteur dédie soixante-neuf pages, supplante Venise. Les autres villes, quant à elles, ne font l'objet que de brèves descriptions.

La minutie utilisée dans la présentation de Venise est confirmée par le petit préambule qui précède sa description: «*Venise est un lieu si singulier, de quelque côté qu'on le considère, que je me suis proposé de l'étudier avec soin (...)*». ²⁵⁰ Misson explique sa minutie par la « singularité », indiscutable, de la ville. Le *topos* de la singularité de Venise n'est pas une invention missonienne. Elle apparaît déjà dans l'œuvre de Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, publié en 1581, fondamentale pour la fortune de la ville de Venise et pour le développement du genre du guide de voyage ²⁵¹. Sansovino en dresse le portrait au moment de sa plus grande splendeur, civile, politique et artistique, contribuant ainsi à diffuser son mythe. Le caractère exceptionnel de la ville, déjà souligné dans le titre, est présenté comme dérivé de sa position géographique, mais aussi de son cosmopolitisme, de son activité marchande et de son régime politique ²⁵². Même si Sansovino, à la différence de Misson participe à la fabrication d'une image positive de la ville, l'accent qu'il pose sur sa singularité va constituer un modèle pour l'auteur huguenot.

²⁵⁰ M. Misson, 1717, pp. 225-226.

²⁵¹ Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia: Iacomo Sansovino 1581.

²⁵² « (...) Però gli scrittori la chiamarono Singolare: Percioche se alcune furono bellissime di sito, & con ricchi & grandi edifici, nondimeno hebbero qualche somiglianza con l'altre. Ma questa sola posta nel mezzo dell'acque, non ha cosa in terra alla quale si possa paragonare. (...) Singolare oltre a ciò ella si trova perchè essendo commoda a tutte le nazioni, così vicina come lontana, vi concorre dalle più longinque parti della terra ogni gente (onde vi si veggono perciò persone differenti, e discordi, di volti, di abiti, e di lingue ; ma però tutti concordi in lodare così ammiranda città) per trafficare e mercantare: conciosia che la mercatura hora più che mai in colmo si trova, e la moltitudine dell'arti è incredibile, è in tanta eccellenza, che nulla più. (...) Singolare parimente, perchè in un tempo medesimo hebbe e l'origine sua, e la sua libertà. Onde non nacque mai, nè morì in Venetia alcun cittadino, che non nascesse, e morisse libero. La qual libertà non le fu mai turbata, e ciò per la forma del suo eccelso governo». Dans: Francesco Sansovino, *op. cit.*, p. 3.

Malgré l'attention particulière portée à Venise, Misson spécifie qu'il ne s'agira pas d'une description. Il en profite pour re-confirmer, sur un ton catégorique, les fondements de sa méthode qu'il avait déjà introduits dans l'Avertissement et dans l'Avis:

*« Voulant ignorer que d'autres en ayant écrit, je vous parlerai en témoin oculaire, & je vous représenterai le plus naïvement que je pourrai, la principale partie des choses, que je trouverai dignes d'être remarquées, sans prêter aucune attention à ce qui peut avoir été dit par d'autres ».*²⁵³

En affichant une naïveté dans l'exposition des sujets, (naïveté prétendue et purement rhétorique), et une complète ignorance de ce qui avait déjà été écrit sur Venise, Misson affiche de manière absolue son indépendance face à la tradition qui le précède. Les sens et en particulier la vue, mais aussi le hasard, représentent les seules références dans lesquelles Misson a une confiance absolue:

*« Je ne me proposerai aucun autre ordre dans mes observations, que celui du hasard qui m'aura fait rencontrer les choses ».*²⁵⁴

L'auteur et son protégé voyagent d'abord de Padoue à Mestre, accompagnés par « notre messenger d'Ausbourg »²⁵⁵, donc en carrosse, et ils poursuivent leur chemin de Mestre à Venise en gondole ; l'arrivée à Venise n'étant possible à cette époque que par la mer. Ce renseignement pratique sur l'arrivée à Venise, est un *leitmotiv* de tous les guides de voyage, à travers les siècles. L'approche de la ville par l'eau renforce la prise de conscience, « en direct », de sa singularité et de sa position géographique, exceptionnelles.

²⁵³ *Ibid.*, p. 225.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 226.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 226.

Topographie vénitienne : le corps de Venise

La première impression de Venise est d'abord une impression physique. L'auteur procède à la description du contenant, l'ambiance naturelle dans laquelle la ville est située, la lagune: « *Afin de vous donner une vraie idée de Venise, il faut représenter ce que c'est que cette eau au milieu de laquelle elle est située. L'opinion générale & le langage ordinaire des Géographes est que Venise est bâtie dans la mer (...)* ». ²⁵⁶

Misson tient à être plus précis que les géographes, à corriger une expression désormais courante dans le langage, et spécifie que Venise n'est pas simplement posée au milieu de la mer, mais sur un marais appelé Lagune, un terrain marécageux. Ce souci de précision linguistique peut aussi être interprété comme une critique. Il s'oppose ainsi à une tendance fantaisiste dans la représentation de la topographie vénitienne, propre à la plupart des comptes rendus de l'époque, qui présentent la ville comme suspendue miraculeusement au milieu des eaux. Voici comment, par exemple, Richard Lassels, auteur du *The Voyage of Italy* ²⁵⁷, publié en 1670, dépeint la ville à son arrivée, en empruntant des images propres au monde mythique: « *During the which you will admire to see so brave a towne hold up her head in the midst of the Sea, and to have Neptune either for her gard; or for her founder as well as Troy* ». ²⁵⁸

Après avoir décrit l'environnement lagunaire Misson s'attache à une description globale de la ville:

« *Représentez-vous donc aussi la Ville de Venise, qui sort du milieu de ces eaux avec trente ou quarante assez grand clochers, & qui est éloignée de terre d'une lieue & demie pour le moins. Il faut avouer que c'est un objet tout-à-fait surprenant, de voir cette grande ville sans aucunes murailles, ni aucuns remparts, être battue des vagues de tous côtés, & se tenir ferme sur ses pilotis comme sur un rocher* ». ²⁵⁹

Il s'agit d'une vision éloignée de la ville, permettant à l'œil d'en saisir la globalité, la forme. Dans la description de Misson l'accent est mis sur les éléments qui définissent la silhouette de la ville: on visualise les clochers, on imagine la distance avec la terre. Le côté visuel de la

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 227.

²⁵⁷ Richard Lassels, *The Voyage of Italy or a Compleat Journey through Italy*, Paris 1670.

²⁵⁸ *Pendant laquelle vous admirerez une ville si courageuse qu'elle tient sa tête haute au milieu de la mer et qui a Neptune soit comme gardien soit comme fondateur, tout comme Troie.* (Traduction de Sarah Rusconi).

²⁵⁹ M. Misson, 1717, p. 229.

description se lit aussi de manière elliptique, dans l'absence d'un élément qui d'habitude caractérise l'image même de la ville: les murailles.

La description de Venise se poursuit selon une logique très pragmatique, en évaluant le nombre d'îles sur lesquelles la ville serait posée, en estimant la grandeur de son périmètre, le nombre de ses habitants, en considérant la situation de ses rues, le nombre de ses ponts, de ses jardins et de ses places. Ici aussi, Misson défie l'opinion commune. Il s'efforce de préserver une objectivité dans son point de vue sur la ville, en mettant en évidence le danger du relativisme qu'il a constaté chez d'autres auteurs. Il met en garde le lecteur sur le caractère biaisé des informations qu'on lui offre:

*« Ceux qui se plaisent à donner l'idée de Venise comme d'Une Ville fort remplie, prennent un grand soin de faire remarquer qu'elle n'a ni Jardins, ni Places, ni Cimetières, & que les rues en sont fort étroites. Mais lorsque dans une autre vûe, on veut décrire la beauté de Venise, on exalte ses Jardins, ses Places, la largeur et le nombre de ses canaux. Je lisois l'autre jour dans un certain Auteur Venitien, qu'il a compté dans Venise cinquante-trois Places Publiques & trois cens trente-cinq Jardins. Voyez un peu, je vous prie, comme quoi les choses se présentent diversement ».*²⁶⁰

C'est encore une fois par opposition, en minimisant l'affirmation du mystérieux auteur vénitien qui avait compté à Venise 53 places et 335 jardins, que Misson introduit le point de départ de son itinéraire dans la ville:

*« Proprement parlant, il n'y a qu'une Place à Venise, la fameuse & magnifique Place de S. Marc ».*²⁶¹

Misson ne se perd pas en détours, son affirmation est péremptoire, son choix radical. Après avoir donné au lecteur une vue globale et éloignée de Venise, après en avoir évoqué la structure du corps, le squelette du « poisson Venise », il l'amène enfin dans son cœur.

²⁶⁰ *Ibid.*, p.233.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 234.

Le cœur de Venise : Place Saint-Marc et les lieux du pouvoir vénitien

« La célèbre Place de S. Marc a été le premier endroit, où notre curiosité nous a portés en arrivant à Venise ; & effectivement c'en est l'ame & l'honneur. L'Eglise de S. Marc fait face à l'un des bouts de cette Place, celle de S. Geminien à l'autre ; et les Procuraties, qui sont des bâtimens d'une espece de marbre & d'une Architecture fort ornée & fort régulière, règnent des deux côtés avec des grands portiques qui élargissent encore la place, & qui l'embellissent en même temps qu'ils apportent de la commodité. Cette place a deux cens quatre-vingt pas de long, & cent dix de large. Quand on vient de l'Eglise de S. Geminien vers celle de S. Marc, & qu'au lieu d'y entrer on tourne à droite, la Place tourne aussi en formant une équerre, & cette deuxième Place dont l'extrémité tombe sur la mer, est longue de deux cens cinquante pas & large de quatre vingt, c'est ce qu'on appelle le Broglio. Le Palais du Doge est d'un côté, & les Procuraties sont continuées de l'autre. Tout cela considéré ensemble produit un bel effet, & peut passer pour un très beau lieu ».²⁶²

Cette description apparaît telle une application magistrale de la méthode et des intentions du *Nouveau Voyage*. La notion de *curiositas* y occupe une place centrale. C'est elle qui guiderait l'auteur dans la ville et qui déterminerait ses choix. Le rôle actif, presque humanisé de la curiosité, est utilisé afin de faire croire au lecteur que Misson est le premier à découvrir les lieux et le délivre ainsi de toute dépendance à une tradition préalable. La *curiositas* s'exprime alors à travers l'expérience, à travers le besoin d'éprouver personnellement la réalité des lieux. Comme s'il voulait éviter tout recours à l'anecdote ou au souvenir, l'auteur semble marcher à côté du lecteur et découvrir la structure de la place avec lui, en temps réel. Il énumère les bâtiments qui composent la place en ordre d'apparition, en spécifiant la position qu'ils occupent dans l'espace, (L'Eglise de S. Marc fait face, les Procuraties...règnent des deux côtés, quand on vient...& qu'au lieu d'y entrer on tourne à droite). L'observation, la vue est le sens principal qui guide la construction de cette description: l'auteur essaie de restituer de la manière la plus exacte possible ce qui est contenu dans son champ de vision. Cette approche pragmatique et sensorielle de la ville, se traduit aussi dans la mesure des dimensions de la Place en pas, (est longue de deux cens cinquante pas & large de quatre vingt). C'est seulement à la dernière ligne, que la description Misson s'autorise à émettre une appréciation d'ordre esthétique, mais qui demeure prudemment rationnelle grâce à la formulation

²⁶² *Ibid.*, p. 236.

impersonnelle de la phrase : « *Tout cela considéré ensemble produit un bel effet, & peut passer pour un très beau lieu* ».

Après la vue d'ensemble de la Place, selon une logique qui va du global au particulier, il procède à la description des éléments qui la composent: la Tour de S. Marc, Le *Brogljo*, la Basilique, Le Palais Ducal, La Bibliothèque Marciana.

Misson décide de commencer sa visite aux monuments de la Place par le clocher de Saint-Marc, situé entre la Place Saint-Marc et la Piazzetta, à son sens un élément « dissonant » car venant briser l'harmonie de la Place:

« *La Tour de S. Marc est proche de l'angle de l'équerre en dedans, & gâte un peu la symetrie de la Place (...)* ». ²⁶³

La tour, dont Misson mesure la hauteur en pieds (*trois cens seize pieds*) a avant tout une fonction pratique qui permet au voyageur de prendre ultérieurement conscience de ce qui l'entoure en un coup d'oeil: si on monte au sommet, on y découvre un nouveau paysage.

Comme si, depuis le clocher, son regard s'était naturellement posé sur la Piazzetta, la deuxième petite place s'ouvrant sur le Bassin de Saint Marc, l'auteur procède à une brève description du *Brogljo*, le lieu de promenade des Nobles. La traduction de « Brogljo », dérivé du verbe « imbrogliare » (embrouiller), n'est pas une simple précision linguistique mais livre au lecteur une information sur la réputation des Nobles vénitiens et révèle un jugement de valeur négatif:

« *Le mot de Brogljo est aussi employé à Venise pour signifier toutes sortes de sollicitations & de négociations qui se font par brigues* ». ²⁶⁴

La présentation de la Basilique de Saint-Marc, le plus prestigieux monument de la ville, est introduite grâce à la légende de sa fondation, suite au transport du corps de Saint-Marc par deux marchands depuis Alexandrie au IX^e siècle²⁶⁵. Mais Misson ne s'attarde pas à décrire cette légende dans les détails. Dans sa rapidité, nous pouvons ressentir un manque de considération, une sorte de suffisance, envers le culte des reliques: « *Je ne m'arrêterai pas à vous raconter l'histoire de son apparition (qui arriva, dit-on, deux cens soixante-dix ans*

²⁶³ *Ibid.*, p. 237.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 238.

²⁶⁵ Selon la légende, racontée dans les mosaïques de Saint-Marc, deux navigateurs vénitiens, Buono di Malamocco et Rustico da Torcello, arrivés à Alexandrie, terre « d'infidèles », réussirent à dérober le corps de l'Évangéliste et à le conduire à Venise. Ainsi s'avérait la prophétie que l'Évangéliste avait eu pendant sa vie, où un ange lui prédit son repos en terre vénitienne. On dressa ainsi en 828, en honneur du saint latin et afin de protéger ses reliques, la première construction de l'église de Saint-Marc, consacrée en 832.

*après qu'on l'eût apporté à Venise) quand il montra son bras au Doge, & qu'il lui fit présent de l'anneau d'or qui se porte tous les ans en Procession le vint-cinquième du mois de juin. Je ne vous dirai pas non plus une infinité d'autres contes qui se font à son occasion ».*²⁶⁶

La Basilique n'est pas présentée comme une œuvre grandiose. Au contraire, son importance est minimisée par sa comparaison avec l'église de Saint-Pierre, dans le quartier de Castello: « *L'Eglise Patriarchale est dédiée à saint Pierre, & celle de saint Marc, toute riche qu'elle est, n'est qu'une Chapelle: c'est la Chapelle du Doge ».*²⁶⁷ La froideur et les détails matériels qui sont mis en évidence dans la description du Primicerio, (doyen des Chanoines de Saint-Marc), laisse transparaître une critique envers la richesse de l'Eglise catholique et ses représentants:

*« Je l'ai vû officier le jour de Noël en grande cérémonie, l'Autel étant orné des plus riches pièces du Trésor. Il est toujours Noble Vénitien, & son revenu monte à près de mille livres Sterling ».*²⁶⁸

Afin de justifier sa description non exhaustive, et pour maintenir sa liberté, l'auteur avoue le caractère générique de son récit qu'il avait déjà éclairé comme fondement de sa méthodologie dans l'Avertissement:

*« L'Eglise de S. Marc mériterait bien une description exacte; mais c'est trop d'ouvrage pour un voyageur: je me contenterai de vous dire seulement quelque chose en général ».*²⁶⁹

Après une brève description de la structure du bâtiment et dans la considération des statues qui ornent sa façade, Misson affiche une démarche ouvertement sélective et très subjective:

*« De la quantité des statuës dont le dehors de ce Temple est orné, il n'y en a que deux bonnes: l'Adam & l'Eve du Riccio (...) ».*²⁷⁰ La sélection des éléments qu'il décide de décrire se fait souvent en défiant l'opinion commune, comme dans le cas des quatre chevaux célèbres provenant de Constantinople et symbole de la puissance vénitienne, situés en place d'honneur au dessus du portail central de la Basilique²⁷¹:

*« Je ne parle point des quatre chevaux de bronze qui sont au-dessus du grand portail, parce que ce sont des pièces étrangères qui n'ont été mises là qu'accidentellement ».*²⁷² Misson consacre par contre plusieurs paragraphes aux mosaïques de Saint-Marc, dont il détaille la

²⁶⁶ M. Misson 1717, p. 239.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 239.

²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 239-240.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 240.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 240.

²⁷¹ Les quatre chevaux en cuivre, encore partiellement doré, furent envoyés par le Doge Enrico Dandolo de Constantinople lors de la quatrième croisade (1204).

²⁷² M. Misson 1717, p. 240.

provenance, les motifs ornementaux, le matériau qui les constitue, jusqu'à la technique avec laquelle ils sont posés :

*« les petits morceaux se disposent selon le dessein que l'ouvrier a devant ses yeux, & s'ajustent étroitement ensemble dans le stuc et dans l'enduit qui a été préparé pour les recevoir, qui s'endurcit incontinent après. Ce que cet ouvrage a de meilleur, c'est la solidité ».*²⁷³

Cette attention portée à la constitution matérielle des mosaïques, plus qu'à leur iconographie ou à leurs qualités esthétiques, est un indice supplémentaire de l'idéologie pragmatique qui parcourt tout le *Nouveau Voyage*. La sélection de Misson est toujours déclarée et se traduit dans le choix d'un élément privilégié: *« Je laisse toutes les Reliques, les Images miraculeuses & les autres raretés saintes qui sont dans cette Eglise, pour vous dire seulement un mot de celle qui m'a semblé la plus curieuse: c'est le Rocher que Moyse frappa au désert ».*²⁷⁴ À propos du Trésor de Saint-Marc le choix de Misson apparaît comme particulièrement dicté par sa curiosité et par son opinion personnelle: *« Je vous nommerai seulement quelques pieces des plus considerables. » (...)* *« Le Corno du Doge est à mon avis la plus belle de toutes: le cercle est d'or, le bonnet de velour cramoisi, & le tout est enrichi de pierreries & de perles de grand prix ».*²⁷⁵ Mais surtout, l'individualisme de Misson devient rébellion contre l'opinion commune, lorsqu'il minimise l'importance de la pièce considérée incontestablement comme la plus précieuse du Trésor: L'Evangile de S. Marc. *« J'ai eu le temps de le considerer; ce sont de vieilles feuilles de parchemin détachées les unes des autres, usées, déchirées, effacées & si consumées par l'humidité & par les autres injures du tems, ausquelles ce Livre a sans doute été exposé, qu'on ne sçauroit presque y toucher, sans que les morceaux ne demeurent entre les doigts : à grande peine y peut-on discerner quelque chose ».*²⁷⁶

Suivant un procédé habituel, Misson introduit la description d'un nouveau monument de la Place, le Palais Ducal: ancienne demeure du Doge, siège des principales magistratures de l'Etat, des archives publiques et du palais de justice. L'auteur en considère d'abord les caractéristiques extérieures et structurelles:

« Le Palais de S. Marc est joignant l'Eglise. C'est un grand bâtiment, qui, avec ses manières Gothiques, ne laisse pas d'avoir de la magnificence. Il a été brûlé quatre ou cinq fois, les

²⁷³ *Ibid.*, p. 243.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 243.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 247.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 248.

diverses réparations qu'on y a fait, sont cause que la structure n'en est pas uniforme ».²⁷⁷

Afin de signifier le Palais Ducal comme le lieu du pouvoir politique et siège de l'ancien gouvernement de la République, Misson se concentre sur la Salle du Grand Conseil, où se réunissaient les plus hauts représentants de la magistrature vénitienne, responsables de l'élection des charges étatiques. La description de la Salle du Grand Conseil a ici une fonction de synecdoque : elle résume en elle-même l'essence du Palais Ducal. « *La Sale où s'assemble le corps des Nobles qui, comme vous scavez, composent le grand Conseil, dans lequel réside la Souveraineté de l'Etat, est extrêmement grande & ornée de belles peintures* ».²⁷⁸

Pour conclure sa description du Palais Ducal, Misson choisit encore d'attirer l'attention sur trois éléments. Le Petit Arsenal, dépôt d'armes relié par une galerie à la salle du Grand Conseil, fait construire par les Nobles pour se défendre en cas d'insurrections, comme celle guidée en 1310 par Baiamonte Tiepolo²⁷⁹, la Loggetta, petit tribunal réservé aux nobles situé au pied du clocher, et enfin le système des dénonciations secrètes, formé de gueules de lion en pierre, situées sous les porches et les galeries du Palais, dans lesquelles on pouvait insérer des messages dénonçant quiconque aurait agi contre l'Etat. Ces aspects, choisis parmi d'autres, visent à jeter une lumière négative sur le système politique vénitien, où tout est mis en place afin de préserver le pouvoir oligarchique de la noblesse. Lors de l'explication de la fonction du Petit Arsenal, Misson dresse un détail des armes qui y sont conservées. Afin de ridiculiser les nobles, il fait preuve d'ironie en insérant une anecdote tragi-comique inspirée par la vue du buste de Francesco Carrara:

« *J'ai noté aussi le buste de François Carrara dernier Seigneur de Padoue, & fameux par ses cruautés. On montre un coffret de toilette dans lequel il y a six petits canons qui y sont disposés avec des ressorts ajustés d'une telle manière, qu'en ouvrant le coffret ces canons tirèrent & tuerent une Dame à laquelle Carrara avoit envoyé la cassette en présent* ».²⁸⁰

Grâce à la logique de la sélection, Misson parvient à mettre en évidence les stratégies de la préservation du pouvoir vénitien par la classe dirigeante.

La Biblioteca Marciana représente le dernier lieu de la Place Saint-Marc à retenir l'attention de Misson et c'est aussi celui qu'il semble le moins apprécier. Lorsque Misson attaque,

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 250.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 250.

²⁷⁹ Il s'agit de l'insurrection contre le Doge Pietro Gradenigo par Baiamonte Tiepolo, épaulé par la famille Querini. Selon l'histoire locale, le coup d'Etat fut éventé grâce à l'intervention d'une vieille dame habitant Place Saint-Marc. Inetloquée par le bruit des révoltés, en se penchant à son balcon, elle aurait heurté malencontreusement un mortier qui tua le porte-drapeau du groupe et découragea l'action.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 254.

comme on l'a déjà vu à plusieurs reprises, il minimise, il redimensionne, il rabaisse. La critique du monument visé se fait souvent, comme dans ce cas, à travers la comparaison avec un autre monument qui lui est supérieur: « *Je n'ai pas appris qu'il y eût rien de fort rare dans cette Bibliothèque, sinon un autre manuscrit de consideration Dei, que l'on attribüe à S. Augustin* ». « *A dire la vérité, cette Bibliothèque est dans un état un peu négligé : aussi n'est elle que très-peu fréquentée. Les Benedictins de S. Georges Majeur en ont une bien entretenue, plus nombreuse & plus accessible (...)* ».²⁸¹

Considérations légères, considérations sur le gouvernement et les pratiques religieuses

En parcourant le *Nouveau Voyage*, il est rare de rencontrer un Misson passionné par l'art. Ici aussi, il ne semble pas faire d'exceptions. Bien au contraire, il apparaît indifférent à la peinture vénitienne. Et il l'admet, « *c'est un détail dans lequel je ne prétens pas entrer* »²⁸², en se limitant à mentionner les trois peintures qu'il estime les plus importantes: *Les Noces de Cana*, de Paolo Veronese, conservées à cette époque dans le réfectoire de San Giorgio Maggiore, *La Présentation de la Vierge du Titien*, *S. Pierre martyr* du Titien, dans l'église des Saints Giovanni e Paolo. Misson semble nettement plus intéressé à raconter quelques anecdotes superficielles sur la situation des peintres vénitiens et des Académies d'art. C'est un Misson léger, inhabituellement coquin, qu'on retrouve ici, mais il s'agit d'une coquinerie un peu naïve, qui trahit une certaine maladresse et provoque un sourire:

« *Venise est peut-être la Ville de l'Europe où les jeunes Peintres peuvent le mieux étudier la belle Nature. Il y a deux Académies où ils ont toujours des Nudités choisies, de l'un & de l'autre sexe ; & qui sont souvent ensemble sur le même Théâtre, dans l'état auquel on les veut mettre. Tout le monde peut entrer là, & vous ne sçauriez pas croire avec quelle hardiesse ces petites créatures soustiennent les regards du tiers & du quart* ».²⁸³

Misson rajoute ensuite quelques observations afin de répondre à des questions sur l'état des marées, sur les bords de mer, sur les huîtres qui y sont pêchées, « *on dit même qu'elles sont malfaisantes, & les Etrangers particulièrement s'abstiennent d'y en manger tant qu'ailleurs* ».²⁸⁴ Plus que donner des informations utiles au voyageur, Misson semble « sauter du coq à l'âne », vouloir re-conférer un ton confidentiel à son texte en utilisant des

²⁸¹ *Ibid.*, p. 256.

²⁸² *Ibid.*, p. 257.

²⁸³ *Ibid.*, p. 258.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 259.

expressions dialogiques, « *Je satisferai en peu de mots, à ce que vous me demandez* »²⁸⁵, et rappeler au lecteur le caractère épistolaire de son guide. Ce changement de registre est une sorte d'entracte de légèreté. Elle vient annoncer un changement thématique : le passage de l'itinéraire à travers les monuments à des considérations plus générales et abstraites sur la signification du gouvernement vénitien et sur les pratiques religieuses en vigueur dans la ville.

Misson ne se lance pas avec ferveur dans la discussion sur le Gouvernement vénitien. Il y parvient de manière détournée, sans prendre l'initiative de s'impliquer personnellement. Il introduit le thème en rapportant une affirmation de son correspondant, à qui il s'adresse personnellement: « *Vous avez raison de dire que Politique & Liberté, sont deux mots qu'on fait ressentir bien haut à Venise* ».²⁸⁶ Il introduit ainsi les deux termes sur lesquels toute son analyse et sa critique de l'opinion commune sera bâtie. Sa manière de mener la contestation d'un argument, dans ce cas le binôme *Politique & Liberté*, est assez subtile et est présentée comme s'il s'agissait d'une discussion intime et sans trop de poids: « *Je ferai seulement deux petites remarques entre nous touchant cet article* ».²⁸⁷ La minimisation de l'argument, l'affichage d'une attitude de censure, (*deux petites remarques entre nous*), la légèreté des commentaires qui le précèdent, ne sont rien d'autre qu'un artifice rhétorique utilisé par l'auteur afin d'attirer l'attention sur le sujet et d'intensifier la curiosité du lecteur. Misson s'applique d'abord à démasquer le préjugé positif concernant la durabilité du système politique vénitien, à partir de l'analyse d'une phrase, qu'il corrige et dont il explique l'inexactitude: « *La République de Venise se maintient depuis douze ou treize cens ans* ».²⁸⁸ Cette phrase peut en effet facilement créer des malentendus, faire croire que le gouvernement vénitien serait resté le même depuis ses débuts, alors que, comme on le sait, plusieurs systèmes politiques et plusieurs doges se sont succédés.

Misson vise à démentir ensuite un autre mythe vénitien : l'opinion selon laquelle la ville serait habile dans le maintien de la paix et de la neutralité. Il montre, au contraire, avec une certaine ironie, comment cette neutralité serait synonyme de mollesse et de manque de courage. La comparaison est encore une fois le moyen rhétorique utilisé par Misson afin de révéler la faiblesse vénitienne: « *Disons la vérité sans rien ôter à Venise, de la gloire & de la puissance*

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 258.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 259.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 259.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 260.

*qu'elle s'est diverses fois acquise: il est pourtant vrai que Venise est moins en comparaison de l'ancienne Rome, que S. Marin n'est en comparaison de Venise ».*²⁸⁹

Le deuxième terme de l'analyse du gouvernement vénitien, la liberté, est aussi contesté. Misson donne sa propre explication de la liberté de Venise, en introduisant le thème de la répression silencieuse, qui engendre la peur et qui sera, au XIXe siècle, à l'origine de la « légende noire de Venise »²⁹⁰: « Je vous dirai en deux mots ce que c'est que cette liberté. Ne vous ingérez en façon quelconque dans les affaires de l'Etat: ne commettez point de crimes énormes, punissables par la Justice, de telle manière que leur trop d'éclat, oblige nécessairement à en faire la recherche ; & du reste, faites sans aucune réserve tout ce que bon vous semblera, sans appréhender seulement le qu'en dira-t'on, voilà la liberté de Venise ».²⁹¹

Un autre argument est introduit sous forme de réponse et concerne le statut de la tolérance des religions. Venise semblerait occuper une place à part par rapport au reste de l'Italie: « Au reste, quoique le culte des Images & des Reliques ; & beaucoup d'autres superstitions règnent à Venise, cela n'est guères que parmi le peuple, auquel on veut bien laisser ces amusements: les Esprits distingués ne se soucient ni de cela, ni d'autre chose ».²⁹² Dans la distinction entre le peuple, maintenu dans l'ignorance au moyen de la croyance et l'indifférence générale de la classe aisée et des nobles, Misson confie au lecteur une analyse manichéenne et idéologiquement connotée de la société vénitienne. Il définit le caractère exceptionnel de Venise dans la séparation qu'elle arrive à garder entre Etat et Religion. Il le démontre en évoquant des circonstances historiques précises, comme l'Interdit papal de 1605, auquel le gouvernement s'était opposé en marquant ainsi son indépendance vis-à-vis de Rome. Non sans ironie par rapport à la légèreté des mœurs des religieux, Misson définit les officiers de l'église en les rabaissant, à l'instar de toutes les autres classes sociales. Ils les présente comme faibles par rapport à la structure impénétrable de l'Etat: « En général, il est certain que Mrs. de Venise ne se laissent gouverner ni par les Prêtres ni par les Moines. Que ces gens là prennent le masque, tant qu'ils voudront en Carnaval: qu'ils entretiennent la Concubine: qu'ils chantent sur les théâtres ; & qu'ils fassent encore tout ce que bon leur semblera, mais qu'ils ne s'ingèrent point dans les affaires de l'Etat ».²⁹³

²⁸⁹ Ibid., p. 262.

²⁹⁰ Pierre Daru, *Histoire de la République de Venise*, A. Fontana et X. Tabet (éd.), Paris: Robert Laffont 2004, 2 vols.

²⁹¹ M. Misson 1717, p. 263.

²⁹² Ibid., p. 264.

²⁹³ Ibid., p. 265.

LETTRE XVII

Les lieux de la vie vénitienne

Le Pont de Rialto

Comme nous l'avons déjà constaté, le guide de Misson ne s'intéresse pas aux endroits mineurs ou cachés de Venise. L'auteur dispose de peu de temps, il veut se concentrer sur l'essentiel, il privilégie les lieux incontournables de la ville. Ainsi, après les considérations sur le Gouvernement et la Religion vénitiennes, il se sent presque obligé de choisir le pont du Rialto comme étape suivante de son itinéraire, non tant par l'intérêt que ce monument représente à ses yeux, mais par l'importance qu'il recouvre dans l'imaginaire collectif:

*« Le pont de Rialto, par exemple, est une pièce si fameuse, que je ne dois pas oublier de vous en dire quelque chose ».*²⁹⁴

Selon son procédé habituel, Misson définit la situation physique de l'objet en offrant une perspective globale et visuelle à son lecteur: *« Venise est partagée par un grand canal qui est disposé en forme de S contourné, & vers le milieu de ce grand canal est le pont dont je parle ».*²⁹⁵ En s'opposant à la réputation positive qui s'est créée autour du pont, l'auteur prend ses distances avec l'opinion commune. Celle-ci, qui inclut la plupart des comptes rendus des voyageurs l'ayant précédé, est signifiée par la forme impersonnelle « on » et s'oppose au « je » de l'auteur:

*« Quand on loue ici la fabrique de cet ouvrage, on s'exhale en admiration & on ne trouve point de termes qui ne soient trop foibles; mais tout cela n'est que l'effet d'un préjugé ».*²⁹⁶

La différenciation des « autres » et la recherche d'une analyse personnelle passe aussi par une évaluation des caractéristiques physiques du pont:

« J'ai eu soin de le mesurer, afin de vous en parler surement. La ceinture de l'arche fait justement une troisième portion de cercle ; & il y a quatre-vingt-dix pieds d'une butte ou d'une des extrémités de la voûte à l'autre au niveau du canal, d'où il faut conclure que

²⁹⁴ Ibid., p. 272.

²⁹⁵ Ibid., p. 272.

²⁹⁶ Ibid., p. 272.

l'arcade a à peu-près vingt-quatre pieds d'élévation ».²⁹⁷ La pratique de la mesure rend l'opinion de l'auteur irréfutable et le rapproche au lecteur dans un rapport de confiance : elle représente une sorte de témoignage de sa présence sur les lieux. Misson utilise la comparaison avec d'autres monuments, supérieurs, dans le but d'avilir et de dénigrer ce qui est habituellement considéré comme extraordinaire: « *Celui-ci ne doit point entrer en comparaison avec ces (a) grands ouvrages, dont la seule entreprise a quelque chose de surprenant: c'est une arche de pont qui est un peu plus grande que celles qui se font d'ordinaire, & voilà tout le miracle* ».²⁹⁸ Après une évaluation générale de la situation du pont et de sa structure, Misson peut procéder à une description plus précise: « *Le pont dont il est question, est bâti fort solidement de grands quartiers d'une espece (a) de marbre blanc. Il y a deux rangs de boutiques qui le divisent en trois rues: la grande du milieu & les deux petites, entre les gardes-fous & le derrière des boutiques. Généralement les autres ponts n'ont point d'appuis ; c'est une simple arcade où l'on monte par quelques degrés. Ces degrés sont presque tous d'une certaine pierre blanche, dure & glissante, qui a donné lieu en partie au proverbe qui veut qu'on se donne de garde des quatre P. de Venise. Pietra Bianca, Putana, Prete (b), Pantalone* ».²⁹⁹ Dans ce paragraphe, Misson parle essentiellement de la pierre d'Istrie dont le pont du Rialto est constitué. Cette attention pour la pierre et ses caractéristiques, « marbre blanc », « pierre blanche, dure & glissante », re-confirment la présence d'un esprit rationnel, pour qui l'expérience par les sens, la vue, le toucher, est capitale. Toujours afin d'expliquer la qualité de la pierre, l'auteur se plaît à glisser dans son texte un proverbe en dialecte vénitien, peut-être pour animer la prose, mais aussi pour l'ancrer dans une réalité plus populaire, qui émane directement des autochtones.

Comme s'il voulait donner une idée de la vue qu'il a depuis le Pont du Rialto, Misson consacre une brève parenthèse à la description des palais qui longent le Canal Grand, qualifiés de « masses grossières », dont la seule beauté, constituée par la façade, est comparée à un masque. L'opinion négative sur les palais, (qu'il appelle aussi d'ailleurs « vulgairement » maisons), est concentrée sur leurs extérieurs et s'étend, telle une métaphore, à toute la ville et à son essence. Venise est la ville où la coulisse théâtrale, la couche extérieure sont trompeuses, éblouissent et font oublier la réalité qui se cache derrière.

À l'instar de la description de la Place Saint-Marc, aussi pour le Pont du Rialto, Misson évite de parler de ce qui en général fait la renommée d'un des monuments phares de

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 272.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 273.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 274.

la ville de Venise. En l'occurrence, cette omission concerne la vie, l'animation des boutiques qui règne sous les arcades du pont et surtout l'identification du Rialto comme le cœur économique de la ville : c'est autour du pont que se concentraient en effet les activités marchandes, les échanges et étaient situées les banques de la ville. Comme nous l'avons constaté à d'autres occasions, les silences de Misson sont un moyen subtil et détourné de critiquer l'évidence et d'attaquer donc les pilastres de la renommée de Venise.

Mœurs vénitiennes : la condition de la femme

Selon un procédé habituel, Misson prépare la présentation d'un nouvel argument, les mœurs vénitiennes, par un changement de registre. Quelques considérations superficielles, sur l'état de l'air, de l'eau, (« *qui est presque toute mauvaise* »), des jugements sur le vin, (« *les vins ordinaires sont aussi fort désagréables* »), le pain, (« *la pâte en est tellement dure & broyée, qu'il faut le casser comme du biscuit à coups de marteau* »)³⁰⁰, où Misson décidément ne sauve pas grande chose, opèrent le passage de la description des monuments vers celle de la vie vénitienne.

En ouvrant le chapitre sur les mœurs vénitiennes, Misson livre au lecteur une information pratique sur la condition du voyageur étranger et sur sa difficulté à pénétrer dans le tissu social italien: « *Les Etrangers ont si peu de commerce avec les gens du païs, qu'il n'est pas aisé d'en apprendre les coûtumes & les manières de vivre domestiques: c'est pourquoi j'ai peu de choses à vous dire touchant cela* ».³⁰¹ En introduisant le thème de la condition de la femme vénitienne, Misson déclare ouvertement pour la première fois avoir consulté l'ouvrage d'un tiers. Misson se sert d'une information concernant une habitude de comportement strictement féminin lue dans la préface de H. Estienne³⁰² afin de la comparer à la situation observée actuellement à Venise et mesurer ainsi son écart et son évolution:

« *Je lisois il y a quelques jours dans une préface de H. Estienne, que de son tems on avoit mauvaise opinion en France d'une femme qui faisoit paroître sa gorge, au lieu qu'en Italie & particulièrement à Venise, il n'y en avoit pas, dit-il, jusqu'aux vieilles tetasses qu'on ne mît en parade* ».³⁰³

³⁰⁰ *Ibid.*, pp. 275-276.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 276.

³⁰² Henri Estienne, *L'introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes. Ou trité préparatif à l'Apologie pour Herodote*, Paris, 1607.

³⁰³ *Ibid.*, p. 276.

Misson dépeint la condition de la femme vénitienne contrairement à Estienne et à l'opinion communément répandue dans les récits de voyage. La femme observée par Misson est pudique, « *présentement les femmes de qualité sont tellement resserrées, qu'à peine peut-on voir quelqu'une au visage* », soumise, et n'a même pas le droit de sortir faire les courses « *les femmes de médiocre condition à Venise se couvrent d'une grande écharpe qui s'entrouve seulement un peu devant les yeux, & elles ne sortent que rarement, parce que ce sont des hommes qui vont à la provision & qui ont tous les soins du dehors* ». ³⁰⁴

De manière encore plus dramatique, Misson décrit la coutume, très répandue à Venise, d'envoyer les jeunes filles au couvent, afin de pouvoir combiner des mariages d'intérêt à leur insu. La pratique du mariage forcé suscite une réaction particulièrement catégorique chez Misson, qui se laisse même aller à la recherche d'un sentiment d'empathie avec son lecteur et à des considérations de valeur morale quant à l'absence de sentiments sincères qui règne dans la ville: « *Afin que cela ne vous fasse pas de peine, il faut que vous vous mettiez dans l'esprit que les mariages ne se font pas ici dans les mêmes vues qu'on a par tout ailleurs; il n'est question ni d'amour, ni d'affection, ni d'estime* ». ³⁰⁵

Contrairement à une idée très répandue dans les descriptions de Venise, où la figure de la courtisane et le libertinage en général sont considérées avec amusement et frivolité, les mêmes thèmes sont ici évalués avec gravité, présentés comme un fléau dont les femmes vénitiennes sont avant tout victimes. Cette forme d'abus est tellement répandue qu'elle en devient presque banale: « *Le libertinage à l'égard des femmes est tourné en coutume si grande & si générale, qu'à dire naïvement la chose, on a oublié & anéanti tout sentiment de péché sur cela* ». ³⁰⁶

Le libertinage apparaît aux yeux de l'auteur comme un facteur endémique, une coutume impossible à éradiquer, car présente déjà dans la logique familiale et éducative. Comme s'il s'agissait d'un mécanisme cause-effet, le libertinage expliquerait, du moins en partie, la décadence du Gouvernement vénitien. Dans son analyse, Misson essaie d'établir un lien entre une tendance générale, la mollesse du gouvernement vénitien, et l'attitude maternelle à favoriser les rencontres entre les courtisanes et leurs fils: « *Comme un des grands traits de la politique d'ici est d'élever tout le monde dans la mollesse & particulièrement les jeunes*

³⁰⁴ *Ibid.*, pp. 276-277.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 277.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 278.

*Nobles, les meres sont les premieres à chercher des Courtisannes à leurs enfants ; afin de s'assurer qu'ils ne se jettent pas dans les abîmes de la contagion ».*³⁰⁷

Mais la mollesse et la corruption de l'Eglise, à ce propos, semblent être bien pire. Misson, rapporte, non sans ironie, un témoignage direct, une révélation qui a pour but de discréditer l'image de l'Eglise catholique: *«J'ai été assuré aussi par un bon Catholique, que les Confesseurs ne veulent pas qu'on les amuse en leur racontant toutes ces sortes de bagatelles, de semblables vétilles ne méritent pas qu'on en parle, ils demandent qualch altra cosa (...) »*. C'est presque inutile de le dire: la Venise de Misson pullule de prostituées. Mais au fond, Misson ne les condamne pas. Certes il les « utilise » afin d'expliquer le laxisme du Gouvernement vénitien ou pour critiquer l'hypocrisie de l'Eglise. Mais c'est leurs clients qu'il vise. C'est peut-être pour cela qu'il nous donne une dernière image des filles de joie chorale, impressionniste, positive. Il s'agit d'un portrait très animé, lumineux, qui joue sur le contraste entre la couleur de ces filles de joie, comparées à des tulipes, et la noirceur des citoyens « communs »: *« Il y a des rues toutes entières pour les filles de joye qui se donnent à tous venans; & au lieu que tout est noir & sombre dans les habits des autres personnes, celles-ci sont vêtues de rouge & de jaune comme des tulippes, la gorge fort ouverte, un pied de fard sur le nez & toujours un bouquet sur l'oreille. On les voit par douzaine aux portes et aux fenêtres, & ceux qui passent par là n'en échapent guères sans avoir quelque manche déchirée »*.³⁰⁸

La « machinerie » de l'apparence: le Carnaval, les Opéras, les Comédies, les Ridotti

Le Carnaval constitue le thème principal lié à la présentation des festivités vénitiennes, un cadre à l'intérieur duquel sont décrites les manifestations spécifiques: l'opéra, la comédie, les maisons de jeux. L'auteur en fixe la temporalité et il donne d'abord une définition générale des « règles du jeu »: *« Le Carnaval commence toujours la seconde Fête de Noël, c'est à dire, qu'alors il est permis de prendre le masque & d'ouvrir les Théâtres & les Brelans. Alors on pousse à bout le libertinage ordinaire, on raffine sur tous les plaisirs, on s'y plonge jusqu'à la gorge. Toute la Ville est déguisée: le vice & la vertu se masquent aussi mieux que jamais,*

³⁰⁷ Ibid., p. 278.

³⁰⁸ Ibid., p. 279.

& changent absolument de nom & d'usage ». ³⁰⁹ Comme en d'autres occasions, Misson ne se contente pas de décrire ce qu'il a devant les yeux, il s'efforce d'exercer son esprit critique afin de comprendre ce qui se cache derrière la phénoménologie du Carnaval. Il se demande surtout quelles sont les vraies raisons qui sous-tendent cette subversion: « *Puisqu'il est vrai qu'il faut attribuer tout à la politique de Venise, on doit supposer qu'il y a des raisons particulières pour permettre ces licences à Carnaval; mais peut-être aussi n'y faut-il pas chercher beaucoup de mystère. Je vous dirai les deux choses qui me viennent en l'esprit sur cela. Le peuple aime toujours les jeux & les divertissements publics. Tout abominable qu'étoit ce monstre de Néron, il fut regretté de la populace à cause de ses spectacles. Je pense donc que les Nobles, qui d'ailleurs ne sont pas fort aimés, font bien aise de trouver quelques moyens adroits de plaire au peuple & de l'amuser. Il y encore une chose qui me paroît de quelque poids. On m'assure qu'au dernier Carnaval il y avoit sept Princes souverains & plus de (a) trente mille autres étrangers de compte fait ; considérez je vous prie, combien d'argent tout ce monde apporte à Venise* ». ³¹⁰ Derrière une apparence joyeuse et anarchique, le Carnaval révèle des raisons d'être dictées par la froideur du calcul et liées au maintien du système politique de la République. Exutoire, os à ronger pour le peuple, source de revenu, le Carnaval est un instrument qui permet aux classes dirigeantes de continuer à exercer leur pouvoir.

Le dialogue est la forme favorite de Misson pour introduire de nouveaux arguments: dans ce cas, l'auteur est appelé à partager son opinion sur le statut de l'opéra et des comédies à Venise. Après avoir présenté l'ensemble du Carnaval, Misson s'apprête à analyser les lieux de la festivité vénitienne. Dans un dialogue- préambule avec son correspondant, il utilise l'artifice rhétorique de l'hésitation et il affiche la peur d'être jugé pour son opinion. Sa crainte à toucher l'argument et à exposer ses idées, suscite une curiosité ultérieure chez le lecteur, mais elle lui permet d'autre part d'affirmer ses idées. « *Il faut bien, puisque vous le pouvez, que je vous dise mon sentiment sur les Opera & les Comédies qui se font ici. Cependant je vous avoue que j'ai quelque répugnance à me mettre sur cet article, parce que je crains de passer dans votre esprit pour être d'un goût trop particulier* ». ³¹¹ Misson fait même acte de soumission envers son correspondant, en acceptant les limites du débat et en faisant semblant de ne produire aucune critique. En réalité, cette fausse humilité lui permet encore mieux

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 280.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 281.

³¹¹ *Ibid.*, p. 281.

d'être indépendant et de soutenir son idée: « *Puisque vous le voulez, nous supposerons donc que toute la représentation d'un Opéra soit la chose du monde la mieux entendue, & je me renfermerai dans les bornes que vous me prescrivez, qui est de vous en parler par rapport aux Opéra que vous avez vûs à Paris* ». ³¹²

La critique envers le monde théâtral souligne une catégorie fondamentale qui parcourt tout le guide de Misson: la lutte contre l'irrationnel, le postiche, le faux-semblant. Après cette affirmation d'ordre général, la critique de Misson, comme annoncé, se base sur une comparaison entre l'Opéra de Venise et celui de Paris, avec bien sûr, une connotation négative pour la première « *Ce qui est de fait & incontestable, c'est que les décorations de ceux de Venise sont beaucoup moins belles que les habits y sont fort pauvres, qu'il n'y a nuls ballets, nulles machines pour l'ordinaire, nulle illumination* ». ³¹³ Au fur à mesure que sa critique avance, Misson se fait prudent, réticent, il nous laisse entendre qu'il exprime son avis plus parce qu'on le lui demande que parce qu'il le veut: « *N'exalter pas la musique italienne, ou dire du moins quelque chose qui la choque, c'est risquer beaucoup* », « (...) *mais puisque vous me forcez à vous parler naïvement* ». ³¹⁴ Le fait de donner l'impression de ne pas vouloir s'imposer est de nouveau une stratégie pour affirmer son opinion avec plus de virulence par la suite, lorsqu'il s'élance contre la façon de chanter dans les Opéras vénitiens: « *Ils sont quelquefois plus long-tems sur un seul fredon, qu'à chanter quatre lignes entières ; & souvent ils vont si vite, qu'il est difficile de dire s'ils chantent, ou s'ils parlent, ou s'ils ne font ni l'un ni l'autre & tous les deux ensemble. Chacun a son goût ; pour moi j'avoue qu'entre autres choses leurs roulements outrés ne font pas au mien (...)* » ; et contre les castrats « *je veux parler de ces malheureux hommes qui se sont fait mutiler comme des lâches, afin d'avoir la voix plus belle* ». ³¹⁵

En ce qui concerne les comédies, l'opinion de Misson apparaît d'autant plus lapidaire qu'il la présente comme étant la seule possible: « *Je ne vous dirai pas grand chose des Comedies ; tout le monde sçait que ce ne sont que des (a) galimatias, & de miserables bouffoneries à bâtons rompus* ». ³¹⁶

Avec les opéras et les comédies, les « ridotti », les maisons de jeux gérés par la noblesse, paraissent incontournables dans la description de l'atmosphère carnavalesque. Plus que des lieux de sociabilité, ils sont présentés comme des lieux fermés où les classes privilégiées

³¹² *Ibid.* p. 281.

³¹³ *Ibid.*, p. 282.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 282.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 283.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 284.

exercent leur pouvoir : « Ils renvoyent les joïeurs quand bon leur semble, & il y a tant de bonheur joint à leurs privilèges, & à leur bien joïer, que la banque fait presque toujours fortune. Il y a là dix ou douze chambres de plain-pied, avec des tables de jeu par-tout: à peine s'y peut-on tourner; mais quelque grande que soit la foule, le silence est toujours parfait. Il faut nécessairement être masqué, porter du moins quelque nez, ou quelque moustache, pour entrer dans ces lieux-là ».³¹⁷ L'activité du jeu, l'échange social est dépassée par l'intrigue rendue possible grâce à la complicité du masque. Mais il s'agit toujours d'une intrigue surveillée, il y a toujours une répression sociale aux aguets: « On ne quitte point le masque, & avec le privilège de ce déguisement, pourvu qu'on soit dans un équipage honnête, on peut parler aux Dames, à celles même que l'on croit être les plus qualifiées; mais il ne faut offenser personne: outre que le masque est sacré, tel ne fait semblant de rien qui entend tout ce qu'on dit à sa femme, & qui a je ne sçai combien de Braves à sa poste; c'est ainsi qu'on appelle à Venise les Coupes-jarrets & les Assassins de profession ».³¹⁸

De l'espace obscur et renfermé des *ridotti*, on passe à la foule de Place Saint-Marc, où a lieu la mascarade. Le contraste avec le *ridotto* se lit dans le caractère fourmillant de la Place, dans les types des différents personnages masqués. Une attention toute particulière est accordée aux « faiseurs d'Almanachs & diseurs de bonne aventure », les charlatans. Ces vendeurs d'illusions, symboles de la décadence, offrent un spectacle amusant: « Mais ceux que je trouve les plus plaisans de tous, ce sont de certains faiseurs d'Almanchs, & diseurs de bonne aventure, qui sont environnés sur leur petit théâtre de je ne sçai combien de Sphères, de Globes, de figures astronomiques, de caractères, & de grimoires de cent façons. Ces prononceurs d'Oracles ont un long tuyau de fer blanc, avec lequel ils parlent à l'oreille des curieux, qui sont au pied de l'échafaut ».³¹⁹ À travers la figure du charlatan, ennemi de la raison et représentant du détournement de la foi au profit de buts matériels, Misson véhicule sa critique aux représentants de l'Eglise catholique: « ... quand ils veulent être crûs, ils appellent à témoin le Saint de Padoüe, où la béatissime Madone de Lorette, & alors tous les assistants prennent leur sérieux, & ôtent dévotement leur chapeau, comme quand on chante un *Salve Regina* à l'entour d'un gibet. Il fait beau voir là des Prêtres & des Coquecluchons de tout Ordre, qui occupent le tuyau pendant les trois quarts du tems ».³²⁰ Misson ne s'étend pas sur les autres festivités qui ont lieu pendant le Carnaval, en se limitant à mentionner « les

³¹⁷ *Ibid.*, pp. 285-286.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 286.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 288.

³²⁰ *Ibid.*, pp. 288-289.

combats de Taureaux ; la prise de l'Oye ; les batailles à coups de poing ; les bals ; les Régates, les courses en Gondole ; la fête du Jeudi Gras »³²¹ ; il préfère approfondir la coutume de porter le masque, repandue à Venise aussi en dehors de la période du Carnaval, lors des festivités en général. Le sujet du masque, accessoire qui cache, devient métaphore de l'intrigue et introduit la description d'une figure mythique à Venise, le gondolier, sous un angle désuet et particulier. Ce n'est pas ici le gondolier en tant que capitaine de gondoles qu'est présenté, mais son activité secondaire, illicite, obscure: « Tous ces tems sont admirables pour les Gondoliers, non-seulement à cause du profit des Gondoles, mais parce c'est un tems d'intrigues, & qu'un Gondolier est un homme à tout faire; un Omnis homo, aussi-bien qu'un Jésuite. Ils sçavent les tours & les détours; ils se vantent de connoître les heures propres, & les escaliers dérobés, & d'être d'intelligence avec les soubrettes; ils fournissent les échelles de corde, quand on en a besoin ; ils promettent à l'oreille, d'introduire dans les lieux qui passent ailleurs pour impénétrables ; ils servent en toutes choses, & ils feroient même le métier de Braves, s'il étoit nécessaire. Le grand négoce est le lenocinium. Ils s'offrent, sans qu'on les recherche, à mettre une somme en dépôt, & à la perdre si leur Marchandise n'est pas bien saine ».

La partie dédiée au Carnaval ne se limite pas à une description de la période festive. Au milieu des sous-chapitres tels l'Opéra, la comédie, les maisons jeux, le Carnaval devient une allégorie de l'ensemble des vices vénitiens, une machine dont Misson déconstruit les engrenages.

Gondoles

Les intrigues des gondoliers concluent le chapitre sur les festivités et amènent l'auteur à parler de la gondole comme moyen de transport à Venise. En changeant de sujet, le ton de la lettre change aussi. Misson abandonne la critique, le déni, pour laisser place à la description et même à la louange. Les renseignements fournis par Misson sont de nature pratique et utilisent la comparaison avec un autre moyen de transport, la carrosse, afin d'introduire la fonction de la gondole: « On pourroit bien se servir de Gondoles, à tant par voyage, ou à tant par heure, comme on se sert des carrosses de loüage à Londres & à Paris. Mais il est beaucoup plus commode d'en avoir qui soient tout à fait à soi, & cela coûte peu; on en a une des plus honnêtes pour la valeur de cinq ou six Shillings (a) par jour ».³²² La description de la gondole

³²¹ *Ibid.*, p. 289.

³²² *Ibid.*, p. 290.

révèle une appréciation positive: « *C'est une fort jolie chose que les Gondoles de Venise; elles sont légères, & d'une certaine fabrique agréable. On y est commodement assis, & à couvert comme dans une carosse, avec des glaces de tous côtés (b). La gauche est la place d'honneur ; & la raison qu'on en allegue est, que celui qui est à la droite ne voit pas le Gondolier de devant, auquel par conséquent il ne peut pas si aisément commander* ». ³²³

Les louanges sont surtout adressées à la technique de conduite des gondoliers, dont Misson fournit une description précise. La comparaison avec les bateliers de la Tamise, penche pour une fois, en faveur de l'exemple vénitien: « *Ces gens-là sont d'une adresse admirable : ils tournent, ils s'arrêtent, ils esquivent avec une promptitude & une facilité surprenante. Ils sont debout, & manient la rame d'une telle manière, qu'ils ont le visage tourné vers le lieu où ils vont, au lieu que les batteliers de la Tamise, comme presque par tout ailleurs, sont assis & avancent à reculons* ».

Misson, fait exceptionnel, va jusqu'à utiliser des superlatifs :

« *il faut que je vous dise encore qu'il ne se peut rien voir de plus beau que celles des Ambassadeurs: elles sont beaucoup plus grandes que les ordinaires ; & leurs enrichissements ne cèdent en rien à celles des plus magnifiques carosses* ». ³²⁴

Arsenal

Avec les lieux du pouvoir politique et religieux, l'Arsenal représente le troisième pôle, militaire, de la Sérénissime dont Misson ne peut pas éviter de parler. S'il ne peut pas trouver sa liberté dans le choix, Misson la trouve dans le contenu, il « se venge » en redimensionnant la réputation qu'on se fait en général de l'Arsenal. Il suffit de considérer les exemples des guides de Coryate: « *Certainely I take it to be the richest and best furnished storehouse for all manner of munition both by the Sea and Land not only of all Christendome, but also of all the world, in so much that all strangers whatsoever are moved with great admiration when they contemplate the sitation, the greatnesse, the strenght, and incredible store of provision thereof* » ³²⁵ ; ou de Lassels: « *This is the greatest peice of Oeconomy in Europe ; two*

³²³ *Ibid.*, p. 290.

³²⁴ *Ibid.*, pp. 290-291.

³²⁵ Thomas Coryate, *Crudities*, Glasgow: James MacLehose and Sons 1905, p. 358. *Je suis sûr qu'il s'agit du dépôt le plus riche et le mieux fourni de tout genre de munitions terrestres et maritimes. Non seulement de toute la Chrétienté, mais même du monde entier ; les forestiers de toute part restent éblouis lorsqu'ils en observent la position, l'extension, la puissance et l'incroyable quantité d'escortes.* (Traduction d'Antonia Nessi).

thousand or 1500 men being here dayly kept at worke and payed weekly »³²⁶, afin de réaliser l'opposition de Misson.

Le combat contre l'opinion générale, positive, passe à travers une réévaluation de type numérique: d'abord la considération qu'il n'y en a qu'un seul à Venise, d'où sa grandeur, ensuite une précision sur le nombre d'armes abritées et des hommes employés dans l'Arsenal: « *L'Arsenal de Venise passe pour un des plus beaux & des plus grands de l'Europe, & tout le monde convient que c'est une pièce importante; mais il faut considérer que c'est le seul que les Venitiens ayent en Italie: tout ce qu'ils ont est ramassé là. D'ailleurs il s'en faut plus de la moitié que tout ce qu'on dit ne soit vrai. Ceux qui le montrent, veulent faire accroire qu'il y a deux mille cinq cens canons (a), de bonnes armes pour cent mille hommes d'Infanterie, & des équipages complets pour vingt-cinq mille hommes de Cavalerie. Ce sont des paroles bien-tôt prononcées, mais des choses insoutenables* ». ³²⁷ La minimisation se fait aussi par l'utilisation d'adjectifs quantitatifs: « *Ils ont quelques navires de guerre (...). Les Galéasses ont trois batteries en proüe & deux en poupe* ». ³²⁸ Lors de la description des navires, le Bucentaure³²⁹, la pièce la plus précieuse de l'Arsenal, fait l'objet d'une description particulière. Mais même à cette occasion, Misson ne peut s'empêcher d'avoir une attitude méprisante: « *Le Capitaine du Bucentaure fait un serment ridicule le jour qu'il est reçu, s'engageant sur sa vie qu'il le ramenera sain & sauf, quelques vents & quelque tempête qu'il fasse* ». ³³⁰ D'un point de vue épistémologique, Misson procède à une lecture purement matérialiste, factuelle, du Bucentaure, symbole de la prospérité du commerce maritime vénitien. Au moyen de la *reductio*, il parvient à démolir aux yeux du lecteur un autre des éléments constituant le mythe vénitien.

La dernière remarque à propos de l'Arsenal, concerne son administration et permet à Misson, comme souvent, d'opérer la transition vers le thème suivant.

³²⁶ *Il s'agit du plus grand ouvrage économique en Europe ; deux-mille ou 1500 hommes y travaillent tous les jours et sont payés toutes les semaines.* (Traduction d'Antonia Nessi).

³²⁷ M. Misson 1717, p. 292.

³²⁸ *Ibid.*, pp. 292-293.

³²⁹ Le Bucentaure, abrité dans l'Arsenal de Venise, était la Galée d'Etat des doges. Il était utilisé chaque année le jour de l'Ascension, pour célébrer le rituel du mariage du doge avec la mer.

³³⁰ *Ibid.*, p. 293.

Les nobles

Si Misson a déjà parlé des nobles à plusieurs reprises, en mettant en évidence leurs privilèges, non sans une charge de cynisme, il décide ici d'approfondir le sujet afin aussi d'expliquer plus en profondeur le fonctionnement du Gouvernement vénitien. Le déclencheur de l'argument est encore une fois, selon la règle missonienne, le contexte épistolaire et, dans ce cas précis, la réponse à une question à propos de la « dignité » de la noblesse vénitienne. Afin de signifier le vide du titre de noble et comme pour en souligner l'évidence, Misson répond à son correspondant par une nouvelle question: « *Ne sçavez-vous pas qu'à Venise aussi-bien qu'ailleurs, ce qui s'appelle Noblesse selon le langage ordinaire, ne consiste qu'en fantaisie & en opinion comme toutes les autres choses du monde ?* »³³¹. Misson souligne ensuite la vacuité du titre de noblesse relevant la facilité avec laquelle il peut être cédé et « vendu ». Cette remarque fait référence, dans un sens plus large, au caractère corrompu et corruptible de la République: « (...) *& quoique je vous aye dit qu'ils estiment leur Noblesse un prix infini, vous ne devez pas conclure de-là non plus, que ce titre ne puisse pourtant être communiqué pour une certaine somme dans les besoins de la République* ». ³³²

L'auteur procède à une description « physique » des nobles à travers leurs habits: « *Les Nobles ne paroissent jamais à Venise qu'avec leur Robe de drap noir; il la portent en tout tems, & elle doit être (a) doublée de petit gris en Hyver & d'hermine en Eté. L'Etole est du même drap. La ceinture est noire aussi, large de quatre doigts & garnie de plaques & de boucles d'argent. Leur (a) bonnet n'est qu'une espece de calotte d'estame de laine noire avec une petite frange de la même laine; mais ils portent de grandes perruques & tiennent ordinairement la toque à la main* ». ³³³ Des distinctions dans les accessoires viennent préciser ensuite les différentes positions qu'ils occupent dans les fonctions de la République pendant qu'il sont en charge: les Ambassadeurs se distinguent par un galon d'or dont ils bordent leur Etole, les Six Conseillers du Doge portent une robe écarlate, les Chefs de la Quarantia Criminelle, une robe violette... Cependant, malgré ces différences spécifiques, la plupart des nobles s'habillent comme les *Cittadini* (c'est à dire les classes bourgeoises où on distingue des médecins, des avocats, des notaires). Cette égalité dans les habits n'a certainement pas un fondement démocratique ou égalitaire: elle est plutôt dictée par la prudence et la peur d'être

³³¹ *Ibid.*, p. 294.

³³² *Ibid.*, p. 295.

³³³ *Ibid.*, p. 295.

pénalisé: « *Ils ne seroit pas toujours agréable à ceux-ci d'être connus par leurs habits; une pareille distinction les pourroit exposer à des grands dangers, s'il arrivoit quelques désordre* ». ³³⁴ Cette même peur fait que les Nobles ne font confiance à personne, non seulement au peuple, mais aussi à leurs « semblables ». La conclusion de Misson, d'ordre moral, dépeint les nobles comme des victimes prisonnières de leur propre rôle, et sonne comme une vraie accusation envers la République. Dans les mots de Misson nous pouvons ressentir un certain idéalisme, la défense de telles valeurs que l'amitié et les liens sociaux : « *Le peuple les craint & ne les aime guères; mais je ne dirai pas que ce soit par la raison d'aucun mauvais traitement qu'il en reçoive: l'amitié naissant ordinairement de la fréquentation, il vaut mieux croire que c'est parce que les Nobles ne se familiarisent avec personne. Ils n'osent se rendre populaires, de peur qu'on les accuse de cabaler contre l'Etat. Cette même raison les empêche de se visiter les uns les autres, & les rend inaccessibles aux Etrangers. Vous m'avoüerez que cette sauvage & renfrognée politique a quelque chose de bien incommode. Quelle dureté qu'un Gouvernement ne puisse être heureux, sans détruire les liaisons & les communications de la société, qui sont ce qu'il y a de plus doux dans la vie !* ». ³³⁵

Le Doge

Misson introduit le chapitre dédié au Doge, la suprême autorité de la République, en contredisant son correspondant:

« *Je vois que vous avez été mal informé en quelques articles touchant le Doge* ».

Le but de l'auteur est de révéler la vraie nature du chef d'Etat vénitien et encore une fois de contrer l'opinion commune. La description du Doge est centrée sur son caractère purement représentatif et son statut de fantoche:

« *Il faut que vous vous mettiez dans l'esprit, que le Doge considéré comme Doge, n'est rien autre chose qu'une figure de Prince, une statue animée & un phantôme de grandeur* ».

Tout l'accent est mis sur le rôle exclusivement symbolique du Doge, sur la manière dont la République le manipule, et sur son inexistence dans toute décision:

« *Le Doge est comme l'image de la République, de laquelle le bon plaisir est de faire resplendir sa gloire sur lui comme pour s'en débarrasser elle-même, en s'appropriant*

³³⁴ Ibid., p. 297.

³³⁵ Ibid., p. 298.

néanmoins toute celle qu'il peut recevoir ; & les honneurs que la qualité de Doge apportent à celui qui en est revêtu, ne tombent sur lui que pour réjaillir aussi-tôt que l'Etat, qui semble ne l'avoir établi que pour ce seul usage ».

Pour que le Doge ne s'approprie jamais des honneurs qui lui sont adressés, tout un système de surveillance est mis en place. Misson dresse un vrai portrait du terrorisme d'Etat à la tête duquel se trouve le Tribunal d'Inquisition:

« ... on lui donne des Conseillers qui le gardent à vûe & qui peuvent visiter à toute heure son cabinet. Il ne peut pas faire un voyage en terre-ferme sans la permission de l'Etat, & s'il y va, après même en avoir obtenu le congé, tous ses honneurs s'y évanouissent, il n'est regardé là que comme un autre Noble ».

Les seuls privilèges dont il jouit, *« quelques petits privilèges »*, ridicules par rapport à la charge qu'il occupe, se résument à la possibilité d'avoir deux voix au Grand Conseil, à la distribution de certaines charges du Palais et à la nomination du Primicerio et des chanoines de S. Marc. Après avoir éclairé la vraie charge et l'identité du Doge, Misson procède à sa définition physique et représentative à travers une minutieuse description de ses habits et surtout de la place qu'il occupe lors des cérémonies dogales:

*« (...) il y a quelque chose de Royal dans ses habillements. Quand il marche en cérémonie, on porte une bougie devant lui, un siège pliant (a), le carreau du siège & huit trompettes d'argent , quelques hauts-bois & huit étendards, sur lesquels sont les Armes de Venise. (...) On porte aussi fort près du Doge une espee de dais fait en forme de parasol. D'ordinaire le Doge est accompagné du Nonce & des autres Ambassadeurs qui sont à Venise, excepté de l'Ambassadeur d'Espagne qui n'assiste jamais à aucune cérémonie publique, depuis que l'état a donné la préséance à celui de France. (...) Les principaux Sénateurs marchent ensuite & on porte devant eux l'épée de l'Etat, pour marquer que l'autorité réside dans le Conseil, & non chez le Doge ».*³³⁶

La description de la procession ne fait que renforcer le statut de marionnette du doge. Le comble de son rôle purement représentatif est révélé dans la facilité avec laquelle il est remplacé en cas de maladie ou lors de mort, alors que ses habits sont intouchables et son siège reste vide. Ce contraste entre l'interchangeabilité de la personne et le caractère presque reliquaire des accessoires est grinçant et n'a pas besoin d'autres explications:

³³⁶ Ibid., pp. 302-303.

« Quand le Doge est malade, ou que le siege est vacant par sa mort ; le plus ancien des six Conseillers dont je vous ai parlé, occupe sa place, aussi bien qu'en toute autre occasion. Mais il n'en prend pas les habits, & ne s'assied jamais dans son siège ». ³³⁷

Eglise, clergé

Après avoir parlé de la composition du Gouvernement vénitien et de son chef, Misson s'applique à renseigner son correspondant à propos de l'organisation hiérarchique du pouvoir religieux. Une des autorités suprêmes, le Patriarche, élu par le Sénat et par le Pape, attire en particulier l'attention du correspondant de Misson. En réalité, comme pour le Doge, le pouvoir du Patriarche de Venise ne serait que symbolique, comme du reste aussi celui du clergé en général: « Les Curés étant choisis par le peuple, le Patriarche n'a la nomination que de deux ou trois Bénéfices, & le Clergé en général ne reconnoît à proprement parler, aucune autre autorité que celle de l'Etat. (...) ». ³³⁸

La question posée par le correspondant, ouvre la porte à une critique virulente envers la corruption qui règne aussi au sein de l'Eglise catholique:

« Au reste, il ne faut ni sçavoir, ni merite personnel pour être Patriarche, non plus que pour être Pape, ce ne sont point des cas requis en cette affaire, c'est le crédit & la brigue qui conduisent à ce degré, comme c'est l'habit qui fait le Moine. Aussi n'est-il pas croyable combien l'ignorance & le déreglement règne en ce pais chez tout ce qui s'appelle Gens d'Eglise ». ³³⁹

Afin de mentionner de manière plus précise les abus de l'Eglise catholique et afin de ne paraître trop subjectif, Misson fait appel à l'autorité d'un homme d'Eglise, le Cardinal Barberigo Evêque de Padoue, qui le premier condamne et cherche à remédier à l'ignorance des prêtres (ne connaissant plus le Latin) et à la légèreté des Religieuses:

« Il introduit, tant qu'il peut, la coutume que les Prêtres entendent un peu de Latin: & son zèle a été jusqu'à faire doubler les grilles chez quelques Religieuses de son Diocèse, dans l'espérance qu'on suivroit son exemple à Venise, où les Parloirs sont d'un peu trop facile communication ». ³⁴⁰

³³⁷ Ibid., p. 305.

³³⁸ Ibid., p. 307.

³³⁹ Ibid., p. 307.

³⁴⁰ Ibid. p. 307.

Misson termine sa deuxième lettre sur Venise par une condamnation du fanatisme religieux populaire. La croyance dévoyée qui peut déboucher sur une histerie collective, est exemplifiée et exprimée de manière particulièrement forte par la figure du frère capucin Père Marc d'Aviano :

*«La dévotion du peuple est si grande, pour ce prétendu faiseur de miracles, qu'au commencement ils déchiroient son froc, & lui arrachoient les poils de la barbe ; & ils n'auroient pas manqué de le démembrer tout-à-fait, afin d'en avoir des Reliques, si l'on ne se fût avisé de percer la muraille de l'Eglise, & de le faire entrer en chaire par une galerie qui y conduit tout droit, d'une maison voisine, & qui le dérobe ainsi aux dévots indiscrets».*³⁴¹

Note conclusive

Les deux lettres consacrées à Venise, nous l'avons souligné, jouent un rôle de premier plan dans l'économie du *Nouveau Voyage*, en nombre de pages, mais aussi pour les thématiques traitées. Le parcours qui se dessine dans la ville, ponctué de lieux et monuments incontournables, est doublé par un parcours de type idéologique, le but ultime de Misson étant de diffuser une image négative de l'Italie. En ce sens Venise est « utilisée » afin de compléter un tableau noir, auquel concourent les portraits des autres villes présentes dans le guide et en particulier de Rome, à laquelle Misson consacre le plus d'espace. Si Rome est en effet une mine d'or quant aux exemples négatifs liés à la croyance et à la superstition, Venise, permet à Misson d'attaquer l'image de l'Italie sous un autre angle : les mœurs.

Et en effet, Venise jouissant d'une plus grande tolérance religieuse par rapport au reste de l'Italie, les points forts des lettres XVI et XVII concernent la condition de la femme, le Carnaval, le Gouvernement. Mais cette corruption des mœurs, qui inclut aussi la légèreté des comportements sexuels des prêtres apparaît aux yeux du lecteur d'autant plus hypocrite, car elle se cache derrière une prétendue liberté. En la mettant en évidence, par des exemples très concrets non dépourvus d'ironie, Misson parvient à attaquer le cœur du mythe vénitien : l'indépendance de son gouvernement et sa tolérance. Venise, ville de la déchéance politique et de la mollesse des mœurs devient ainsi le pendant de la Rome papiste : les deux visages principaux du déclin italien.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 309.

II.VI.III *Misson un précurseur de l'âge de la critique ?*

Les différents thèmes traités par Misson dans ses lettres sur Venise, et leur méthode de présentation, nous invitent à réfléchir à la place occupée par le *Nouveau Voyage d'Italie* dans l'histoire des idées. Le rôle de Misson - précurseur de l'esprit des Lumières par son observation critique de la réalité italienne - est plus que confirmé.³⁴² Le *Nouveau Voyage* n'est pas seulement utile au voyageur commun ; de nombreux philosophes ou intellectuels représentatifs du XVIII^e siècle tels De Brosses³⁴³, Voltaire³⁴⁴, Montesquieu³⁴⁵, Buffon³⁴⁶, y ont eu recours pour des raisons différentes.

Dans notre analyse sur les lettres de Venise, nous avons pu relever un premier point important de la méthodologie du *Nouveau Voyage* : une observation directe de la réalité, sans filtre, que Misson applique et revendique à plusieurs reprises, en opposition à un savoir livresque et théorique. Ainsi, dans la présentation de la topographie vénitienne, l'auteur tient à préciser l'environnement de la ville, la lagune, il nous donne la grandeur de son périmètre, il comptabilise le nombre de ses habitants, de ses ponts ; dans la partie dédiée au cœur de Venise et aux lieux du pouvoir religieux et économique, il démontre la grandeur de la Place Saint-Marc en la mesurant de ses pas. Lorsqu'il considère la Basilique de Saint-Marc, son attention est portée, plus que sur la beauté artistique du bâtiment, sur les matériaux qui le constituent, comme le montre sa description minutieuse de la technique de la mosaïque. Plus loin, ce sont la qualité du marbre du Pont de Rialto, la technique de conduite d'une gondole, ou la description des habits des Nobles qui attirent son attention. La méthode d'observation participante et empirique, la recherche basée sur des critères rationnels, que Misson déclare aussi dans l'Avis au lecteur, s'inscrivent dans le rationalisme humaniste du XVII^e siècle et trouve dans Galilée, Bacon et Descartes ses plus célèbres représentants. Cet amour de

³⁴² Pierre Laubriet, « Les Guides de voyages au début du XVIII^e siècle et la propagande philosophique ». Dans : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. XXXII, 1965, pp. 269- 325 ; René Pomeau, « Voyage et lumières dans la littérature française du XVIII^e siècle ». Dans : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. LVII, 1967, pp. 1269-1289.

³⁴³ Voir chapitre IV.II.IV de ce travail.

³⁴⁴ Dans le *Dictionnaire Philosophique*, Voltaire se serait inspiré du *Nouveau Voyage* de Misson pour certains articles dénonçant des superstitions tels « Ane » (inspiré à la légende de l'âne de Vérone) ou « Clou » (référé au vrais clous de la croix). Voir Hermann Harder, *Le Président De Brosses et le voyage en Italie*, p. 39.

³⁴⁵ Voir chapitre IV.II.III de ce travail.

³⁴⁶ Dans l'*Histoire naturelle* Buffon aurait puisé dans le *Nouveau Voyage* comme source de renseignements. Pierre Laubriet, *Les Guides de voyages au début du XVIII^e siècle et la propagande philosophique*, p. 321.

l'investigation trouve son impulsion dans la notion de *curiositas*, non plus associée selon la conception médiévale et chrétienne à une source de pêché et de corruption, mais comme une forme de connaissance et de découverte du monde. La curiosité, notion qui se théorise et redessine au XVIII^e siècle, est considérée par Misson comme un principe actif. Elle guide ses mouvements dans la ville, dénote chez l'auteur une attitude envers le monde qui l'entoure, propre à l'homme des Lumières.³⁴⁷ Un deuxième aspect fondamental, qui ressort d'une lecture des lettres sur Venise, est à identifier avec l'attitude sceptique que Misson démontre à l'égard des mœurs vénitiennes et des organisations politiques de la ville. Le scepticisme de Misson se traduit par exemple dans sa considération du rôle de la femme et dans la mise en question de la liberté politique vénitienne. Un dernier aspect capital observé dans les lettres est à reconduire à l'anticléricalisme de Misson, qu'on perçoit dans sa lutte contre la crédulité au sujet des reliques ou des miracles, mais aussi en ce qui concerne la licence des mœurs ecclésiastiques, avec, par exemple, la dénonciation des libertés sexuelles des prêtres. Dans le traitement de ces thèmes, qui constituaient déjà des *topoi* à cette époque, Misson se distingue par l'utilisation d'une « rhétorique du doute », qui se traduit par leur introduction de manière indirecte, par opposition à une opinion établie, ou alors sous forme dialogique, en développant une réponse à des questions posées par des tiers.

Les procédés que nous avons mis en évidence démontrent le rôle de précurseur joué par Misson dans une analyse de la réalité « éclairée », par sa méthode d'observation scientifique, par leur contenu polémique, et par une forme d'interrogation critique. De manière générale, nous pouvons affirmer que le *Nouveau Voyage* se fait l'écho des grandes thèmes propres au XVIII^e siècle, tels la réalité sociale et politique de la Péninsule ; d'un point de vue méthodologique, par son recours à une méthode de « saisie visuelle », il est légitime d'établir un parallèle entre Misson et l'émergence d'une conscience de la perception. Cette dernière s'incarnera dans l'affirmation du sujet sensible, propre à la théorisation de l'étude de l'art au XVIII^e siècle.³⁴⁸

Cependant, il ne faudrait pas surestimer la question : la pédagogie critique exercée dans le *Nouveau Voyage* ne s'applique pas à tous les domaines du savoir et elle est nuancée par le peu d'intérêt de Misson envers certaines réalités émergentes de son époque. On est par exemple surpris du fait que Misson n'attache aucune importance à reconnaître la validité de l'approche scientifique de certains voyageurs « éclairés ». On pense notamment à Jean

³⁴⁷ Pascal Griener, « Une curiosité légitime ». Dans : *op. cit.*, pp. 19-34. Sur la notion de *curiositas* voir aussi : Eric J. Leed, « Il viaggio scientifico », *op. cit.*, pp. 212-214.

³⁴⁸ Pascal Griener, *Ibidem*, p. 16.

Mabillon, figure d'érudit bénédictin ayant joué un rôle incontestable dans l'établissement d'une méthodologie appliquée à l'étude des manuscrits des Pères de l'Eglise et à l'inventaire des reliques.³⁴⁹ Non seulement Misson ne reconnaît pas son apport scientifique, mais il le dénigre ouvertement.³⁵⁰ Tout au long de son voyage, Misson apparaît aussi plutôt indifférent envers le domaine artistique, qui'il se contente de traiter de manière superficielle et occasionnelle en se limitant à la citation de trois chefs d'œuvres de la peinture vénitienne³⁵¹. Malgré son indépendance par rapport à la tradition livresque, affichée dès l'Avertissement, il juge dans ce cas indispensable de renvoyer le lecteur au guide incontournable de l'époque, *Le Ricche Minere* de Boschini, auquel il fait référence dans le *Mémoire pour les Voyageurs*, une des seules sources avouées. Toutefois il n'affiche lui-même aucun intérêt personnel pour les œuvres d'art. Cette « ignorance » nous semble être manifestement en contradiction avec la curiosité et le rôle de précurseur des Lumières dont Misson fait preuve dans la plupart des situations, à une époque où la perception sensible des œuvres d'art en tant qu'expérience de contemplation va commencer à constituer un des sujets au centre des préoccupations scientifiques du Siècle. Il ne s'agit pas non plus de naïveté ou de désintérêt, la preuve étant son renvoi (exceptionnel) au guide de Boschini. On suppose plutôt que Misson manquait de temps et, surtout, que la contemplation de l'œuvre d'art ne rentrait pas dans ses objectifs. Nous pensons que si Misson ignore certains sujets capitaux, il le fait délibérément, afin de poursuivre son dessein. Reconnaître la validité scientifique d'un bénédictin ou louer la beauté de la peinture vénitienne, signifierait en quelque sorte mettre en danger la cohérence et l'efficacité de son modèle anti-italien...

De plus, nous ne devons pas oublier que Misson est et reste un homme de son temps ; sa pédagogie critique s'inscrit en effet pleinement dans l'attitude rationaliste de son époque. Aussi en ce qui concerne son attitude sceptique et son anticléricalisme, il ne faudra jamais oublier la situation biographique particulière de Misson, sa condition de huguenot exilé, ses contacts avec la Hollande et l'Angleterre, qui dictent en quelque sorte de manière « naturelle », son attitude critique face à l'Italie. Comme nous l'avons déjà évoqué, les origines de la méthode critique, du scepticisme et de l'anticléricalisme de Misson se retrouvent avant tout dans une confrontation entre le *Nouveau Voyage d'Italie* et l'œuvre de

³⁴⁹ Dans son ouvrage le plus connu, *De re diplomatica* (1681), Mabillon fonde la « diplomatique », et donne toutes une série de règles qui permettent d'établir la date, la provenance, la nature et l'authenticité d'un document écrit.

³⁵⁰ Voir chapitre II.V.II de ce travail.

³⁵¹ Voir p. 89 de ce travail.

Bayle et Fontenelle notamment et dans le climat des controverses religieuses.³⁵² La destruction des préjugés, l'ironie, les gauloiseries dont Misson fait usage, s'inspirent d'une vulgarisation anti-catholique dont nous pouvons trouver des exemples dans les *Nouvelles de la République des lettres* et dans l'*Histoire des oracles* notamment. Comme ces auteurs, Misson contribua aussi par son guide à la diffusion d'une nouvelle idéologie, qui allait provoquer l'éclatement de l'autorité, de la tradition et de la théologie confessionnelle au cours du XVII^e siècle. Cette époque, aussi désignée avec l'expression « crise de la conscience européenne », et qu'on situe entre 1650-1680, vit en effet s'affirmer une « philosophie nouvelle », basée sur les progrès scientifiques et opposée à une conception du monde magique.³⁵³ Dans cette période de transition charnière la position de Misson, par son refus absolu de l'autorité ecclésiastique et par sa contestation des hiérarchies sociales, se rapproche d'une pensée qu'on pourrait qualifier de radicale.³⁵⁴ Toutefois, le *Nouveau Voyage*, malgré son caractère novateur et sa contribution idéologique, n'oublie jamais sa fonction de guide dans une situation particulière et ne prétend pas avoir le caractère universel et cosmopolite auquel aspireront les récits de voyage du XVIII^e siècle. Son rôle est surtout celui d'avoir annoncé une attitude qui sera organisée et systématisée plus tard.

³⁵² Voir chapitre II.II de ce travail.

³⁵³ Jonathan I. Israel, *Les lumières radicales. La philosophie, Spinoza et la naissance de la modernité (1650-1750)*, traduit de l'anglais par Pauline Hugues, Charlotte Nordmann et Jérôme Rosanvallon, Paris : Editions Amsterdam, 2001, p. 46.

³⁵⁴ Pour un approfondissement de la notion de « Lumières radicales » voir : Jonathan Israel, *op. cit.* ; *Qu'est-ce que les Lumières radicales ? Libertinage, athéisme et spinozisme dans le tournant philosophique de l'âge classique*, sous la direction de Catherine Secrétan, Paris : Amsterdam, 2007.

III. *L'image de Venise dans l'iconographie: entre guides de voyage, cartographie et védutisme*

III.I *Les gravures des lettres XVI, XVII dans le Nouveau Voyage d'Italie de François-Maximilien Misson*

Dès sa première édition, en 1691, le *Nouveau Voyage d'Italie* est accompagné d'une série de *vedute* censées illustrer les descriptions des lieux visités. Jusqu'à aujourd'hui, le rôle et les circonstances dans lesquelles ces images ont été produites, n'ont pas encore fait l'objet d'une étude approfondie. Misson n'en mentionne ni l'origine ni la fonction dans la Préface ou dans l'Avertissement de son guide. Il s'agit d'eaux-fortes, sans grande valeur artistique, exécutées par une main assez grossière. Non signées, non datées, elles portent toutes un titre, inscrit dans un cartouche dans la partie supérieure. Elles sont numérotées en haut à gauche et portent l'indication du tome et de la page à laquelle elles font référence en haut à droite. Au vu de leur anonymat, de leur facture et du faible nombre de variations qu'elles présentent entre les différentes éditions, on peut penser qu'elles ont été exécutées par des artisans dans un atelier de gravure, sur la base d'un modèle. Les *vedute*, qui n'ont pas été regroupées à la fin du texte en tant qu'apparat iconographique, mais placées à des moments stratégiques de la description de chaque ville, jouent pleinement leur rôle d'illustration, de support visuel au texte.

En considérant l'édition de 1702, dans la lettre XVI, après l'introduction sur la situation générale de Venise, la première étape incontournable et le point de départ de l'itinéraire missonien dans la ville est représenté par la Place Saint-Marc (« *La célèbre Place de S. Marc a été le premier endroit, où notre curiosité nous a porté en arrivant à Venise ; & effectivement c'en est l'âme et l'honneur* »). Et c'est exactement suite à la description générale de la place et de ses monuments, qu'« intervient » la première gravure, *La Place Saint Marc*³⁵⁵ [ill.10]. Il s'agit d'une allégorie de Venise en reine, assise entre deux lions et flanquée, d'un côté de Mercure, empoignant le caducée, le globe terrestre et les instruments de mesure, symboles du commerce et de l'ingéniosité et, de l'autre côté de Minerve, déesse de la justice, mais aussi protectrice des travailleurs. L'allégorie au premier plan détermine la signification de l'arrière-plan, où l'on aperçoit, esquissée de manière assez maladroite, une vue de la place Saint-Marc, lieu du pouvoir politique vénitien. Suit immédiatement une

³⁵⁵ Anonyme, « La Place S. Marc », eau-forte. Dans: François-Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, 1702, p. 201.

deuxième gravure, *Autre partie de la place de S. Marc appelée le Broglio*³⁵⁶ [ill.11], représentant la vue de la Piazzetta depuis le bassin de S. Marc. Voici un autre lieu stratégique du pouvoir politique vénitien, l'espace face au Palais Ducal, réservé à la promenade des nobles. Ayant décrit la Place Saint-Marc dans son ensemble, Misson décide d'attirer l'attention sur des bâtiments en particulier, autant dans le texte que dans les images. Ainsi la gravure *l'Eglise de S. Marc*³⁵⁷ [ill.12], succède à la description de la Basilique, et les gravures *Le Palais de S. Marc*³⁵⁸, *Le Grand Conseil*³⁵⁹, *Façade des Procuraties vis à vis du Palais de S. Marc*³⁶⁰ [ills.13, 14, 15], sont également suivies de descriptions. La lettre XVII présente le même schéma : la description du Pont de Rialto est suivie par la gravure correspondante³⁶¹ [ill. 16], les considérations sur les moyens de transport sont suivies par la *Gondole ordinaire*³⁶² [ill.17], la description de l'Arsenal, par *le Bucentaure*³⁶³ [ill. 18], les réflexions sur les mœurs des vénitiens par le portrait d'un *Noble*³⁶⁴ [ill. 19], et celles sur le gouvernement, par *le Doge de Venise*³⁶⁵ [ill. 20].

Le fonctionnement du rapport texte-image apparaît logique et linéaire: une description générale, suivie d'une image générale, des descriptions particulières, suivies d'images individuelles. Parallèlement à leur fonction de support textuel, les images choisies par Misson ont aussi un statut propre. En ponctuant l'itinéraire du visiteur, ces *vedute* caractérisent de manière emblématique l'espace vénitien. Si la première image a une valeur globalisante, les suivantes fonctionnent comme de synecdoques, qui font valoir le signe pour le tout. Dans l'isolation d'un monument en particulier, ces images ont la même valeur que les cartes postales dans la culture de masse: elles sont immédiatement reconnaissables.³⁶⁶ En ponctuant son texte d'une série de dix images, Misson fait un choix : il décide d'attirer l'attention du lecteur sur des parties bien précises de la ville qui doivent en résumer l'essence. Comme dans

³⁵⁶ Anonyme, « Autre partie de la Place de S. Marc appelée LE BROGLIO », eau-forte. Dans: François-Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, 1702, p. 201.

³⁵⁷ Anonyme, « L'Eglise de S. Marc ». Dans: François-Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, 1702, p. 204.

³⁵⁸ Anonyme, « Le Palais de S.Marc ». Dans: François-Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, 1702, p. 213.

³⁵⁹ Anonyme, « Le Grand Conseil ». Dans: François-Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, 1702, p. 214.

³⁶⁰ Anonyme, « Façade des Procuraties vis à vis du Palais de S. Marc ». , Dans: François-Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, 1702, p. 218.

³⁶¹ Anonyme, « Le Pont de Rialto ». Dans: François-Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, 1702, p. 232.

³⁶² Anonyme, « Gondole ordinaire ». Dans: François-Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, 1702, p. 247.

³⁶³ Anonyme, « Bucentaure ». Dans : François-Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, 1702, ?

³⁶⁴ Anonyme, « Noble Vénitien ». Dans: François-Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, 1702, p. 252.

³⁶⁵ Anonyme, « Le Doge de Venise ». Dans: François-Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, 1702, p. 258.

³⁶⁶ Maria Antonella Fusco, « Il luogo comune paesaggistico nelle immagini di massa ». In: *Storia d'Italia*, Annali 5, *Il paesaggio*. A cura di Cesare De Seta, Torino : Einaudi, 1982, pp. 753-803.

le texte, un itinéraire obligé se dessine aussi dans l'image, qui comprend les lieux- clés du pouvoir religieux, politique, économique vénitien. On constate, par contre, une différence fondamentale avec le texte. Même si l'image est issue d'une sélection et offre donc une lecture « dirigée » de la ville, elle véhicule une vraie « rhétorique de masse », dépourvue de sens critique. Son rôle est purement signalétique et représentatif. Dans le texte, au contraire, Misson offre une connotation « idéologique » et subjective de la ville, tout en suivant un itinéraire classique.

III. II *L'image de Venise entre cartographie et vedutisme*

Les illustrations du *Nouveau Voyage d'Italie* de Misson ne sont pas surgies du néant. Elles procèdent d'une culture de la vision de la ville qui a son origine dans l'Italie du Moyen-Age et est liée à l'autoglorification d'une communauté. L'invention de la perspective, en tant que science, est ensuite un pas fondamental dans l'évolution de l'image urbaine qui, de narration du monde au moyen d'emblèmes, devient représentation synthétique.³⁶⁷ Les images urbaines sous-tendent un nouvel intérêt pour l'exploration de l'espace, inaugurée par Brunelleschi et vont profondément marquer l'œuvre picturale de la première Renaissance en trouvant l'un des exemples les plus puissants dans les fresques exécutées par Masaccio pour la Chapelle Brancacci du Carmine à Florence.³⁶⁸ C'est toujours au coeur du milieu humaniste florentin que voient le jour, vers 1450, une série de gravures dédiées aux sept planètes et publiées à plusieurs reprises. On peut y lire une des premières interprétations de l'environnement urbain, avec la représentation de détails, tels la coupole du Brunelleschi, et le Palazzo Vecchio.³⁶⁹ [ill. 21]³⁷⁰. Les recherches initiées par Brunelleschi intéressent aussi l'art de la marqueterie : la fragmentation des pièces de bois de différentes couleurs, nécessaires à la fabrication des panneaux, semblait en effet se prêter particulièrement bien à une transposition géométrique du paysage urbain. Les perspectives urbaines deviennent alors un domaine de prédilection pour

³⁶⁷ Cesare de Seta, « La fortuna del « ritratto di prospettiva » e l'immagine delle città italiane del Rinascimento ». Dans: *A volo d'uccello. Jacopo de'Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Venezia: Arsenale Editrice 1999, p. 28 ; Martin Kemp, *The science of art : optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven: Yale University Press, 1992.

³⁶⁸ Federico Zeri, *Le mythe visuel de l'Italie*, traduit de l'italien par Christian Paoloni, Paris : Editions Payot & Rivages, 2001, p. 14.

³⁶⁹ Lucia Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia : Marsilio, 1996, p. 17.

³⁷⁰ Anonyme florentin, *Mercurio*, vers 1471, British Museum, Department of Drawings and Prints.

les *intarsiatori* de la première Renaissance et se développent dans le décor intérieur et religieux (Sacristie de Santa Maria del Fiore). Le cercle de marqueteurs issus de Piero della Francesca, contribua à diffuser le goût du paysage urbain dans la marqueterie septentrionale et vénitienne et peut être mis en relation avec une future sensibilité pour le *védutisme*.³⁷¹

La *Géographie* de Ptolémée fait également figure d'autorité : sa récupération, sa diffusion grâce à la traduction en latin, ainsi que la publication du premier codex³⁷² sont particulièrement stimulantes pour les intellectuels de l'époque. À côté de la géographie, représentation graphique de la terre connue, Ptolémée distinguait la corographie, représentation d'une région donnée, qui concernait directement la ville. Afin de paraître plus clair, Ptolémée associe la corographie au dessin de l'œil, et la géographie à celui de la tête, en reliant ainsi un concept à une image.³⁷³ La production de l'iconographie urbaine est donc liée, dès ses origines, à l'importance de la forme, à sa visualisation, dans le processus de représentation corographique.

La fortune que la *forma urbis* connaît à partir de la Renaissance trouve ses premiers exemples dans les fresques murales destinées aux palais des princes. Dans les plans de villes gravés, la cartographie, avec ses vues à vol d'oiseau et ses *panoramas*, marque également le début de la représentation de l'organisme urbain dans sa globalité.³⁷⁴ L'imprimerie, qui connaît au XVI^e siècle une époque florissante, joue un rôle capital dans la diffusion à large échelle de l'intérêt pour l'iconographie urbaine. La parution de recueils de représentations géographiques ou corographiques gravées, tels la *Cosmografia* de Sebastain Münster³⁷⁵, le *Premier livre de figures et pourtraits de villes* de Guillaume Guérolt³⁷⁶, le *Theatrum orbis terrarum* de Abraham Ortelius³⁷⁷, témoignent du succès des « portraits de villes » et reflètent l'intérêt pour la géographie et les voyages. Un moment clé dans la production de ce nouveau genre éditorial est représenté par la publication par Georg Braun du *Civitates orbis*

³⁷¹ Les frères Lorenzo et Cristoforo Canozzi de Lendinara, marqués par l'exemple de Piero della Francesca, contribuèrent à la diffusion de la marqueterie en Vénétie (sacristie de S. Maria dei Frari, chœur de la basilique de Padoue). L'application de la marqueterie aux dossiers des stalles, connût des résultats remarquables dans l'œuvre de Fra Giovanni da Verona (1457-1525). Après avoir collaboré avec Fra Sebastiano da Rovigno à la réalisation des stalles pour le monastère de Sant'Elena à Venise (aujourd'hui dans la sacristie de Saint-Marc), il est surtout connu pour être l'auteur des stalles du chœur de Santa Maria in Organo de Vérone, auxquelles il travailla entre 1492-1499. À ce sujet voir : André Chastel, « Cités idéales », *L'Oeil*, Paris, n. 36, 1957, pp. 32-39

³⁷² Ptolémée, *Géographie, Reproduction du manuscrit Latin 4802 de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1926.

³⁷³ Lucia Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venise: Marsilio, 1996, p. 25.

³⁷⁴ Cesare de Seta, « La fortuna del « ritratto di prospettiva » e l'immagine delle città italiane del Rinascimento », *op. cit.*, p. 28. De Seta individue dans ces premières représentations urbaines globales la *Tavola Strozzi* qu'il attribue à Francesco Rosselli.

³⁷⁵ Sebastian Münster, *Cosmographia universalis*, Bâle : Henricus Petrus, 1550.

³⁷⁶ Guillaume Guérolt, *Premier livre de figures et pourtraits de villes*, Lyon: Baltazar Arnoullet, 1552.

³⁷⁷ Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Anverse, 1570.

*terrarum*³⁷⁸, entre 1572-1617, recueil d'images urbaines gravées par Franz Hogenberg, qui va acquérir un statut de modèle et inaugurer un nouveau genre éditorial consacré à la représentation de la ville.³⁷⁹

Le plan sur parchemin contenu dans le manuscrit *Chronologia magna*³⁸⁰ [ill. 22], relatant les événements de 1347 et attribué à Fra Paolino, constitue la plus ancienne représentation de Venise jusqu'ici connue. La ville y présente une organisation urbaine définie et une planimétrie révélant la condition de sa structure particulière, entre terre et eau. Mise à part cette interprétation précoce, la plupart des représentations de Venise sont fragmentaires jusqu'au début du XVI^e siècle et ne décrivent que des portions de la ville, essentiellement la place Saint-Marc depuis la mer [ill. 23].³⁸¹ La seule exception est un effort de restitution globale, dû à Erhard Reuwich, et à son panorama publié à Mayence en 1486 dans le *Peregrinatio* de Breydenbach [ill. 24].³⁸² En représentant tout le versant méridional de Venise d'une extrémité à l'autre, de la pointe de Santa Marta à la pointe de Sant'Antonio, depuis un point de vue proche du sol, Reuwich inaugure un modèle qui présente Venise comme une scène théâtrale et dont le succès sera énorme. Reuwich mélange des éléments pittoresques et anecdotiques, comme les montagnes à l'arrière-plan, les nuages, les bateaux, à une description détaillée et réaliste de la ville, soutenue par l'insertion des toponymes les plus importants à l'intérieur de cartouches. Il crée ainsi une lecture de la ville qui deviendra un modèle. Le succès de la vue de Reuwich est confirmé par sa reprise et interprétation dans un des ouvrages de référence de la culture urbaine de la fin du XVe siècle : le *Liber Chronicarum*³⁸³, connu comme *Chronique de Nuremberg*, d'Hartmann Schedel.³⁸⁴ [ill. 25]³⁸⁵ Le baptême officiel de

³⁷⁸ Georg Braun et Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, Cologne, 1572-1617, 6 vols.

³⁷⁹ Lucia Nuti, « L'immagine della città europea nel Rinascimento ». Dans : *A volo d'uccello. Jacopo de'Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Venezia: Arsenale Editrice, 1999, p. 24.

³⁸⁰ Fra Paolino, « Plan de Venise ». Dans : *Chronologia magna, ab origine mundi ad annum millesimum tercentesimum quadragesimum sestum* (Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Lat. Z-399, No. 1610).

³⁸¹ « Vue perspective partielle de la ville », xylographie, 117 x 152 mm. Dans: Johannes Philippus Forestus Bergomensis, *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi usque ad annum 1482*, Venise : Bernardino Rizo da Novara, 1490. (Giocondo Cassini, *Piante e vedute prospettiche di Venezia*, Venezia: La Stamperia di Venezia Editrice, 1982, cat. 3, p. 38).

³⁸² Erhard Reuwich, « Vue perspective de la ville ». Dans: Bernhard von Breydenbach, *Sanctarum peregrinationum in montem Syon ad venerandum Christi sepulchrum in Jerusalem (...) opusculum*, Mayence, 1486. (G. Cassini, cat. 2, p. 34).

³⁸³ Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, Anton Koberger : Nuremberg, 1493.

³⁸⁴ Le médecin et humaniste Hartmann Schedel (1440-1514) réalise la *Chronique* en collaboration avec les graveurs Michael Wohlgemut et Wilhelm Pleydenwurff. Publiée à Nuremberg en latin et en allemand en 1493, selon un modèle de narration conforme au genre des chroniques universelles médiévales, la *Chronique* est une histoire illustrée du monde, depuis sa création jusqu'aux années 1490.

³⁸⁵ Michael Wohlgemut et/ou Wilhelm Pleydenwurff, *Venetia*, 1493, xylographie, 19.4 x 53.3. Dans : Hartmann Schedel, *La chronique universelle 1493. L'édition de Nuremberg, coloriée et commentée*, introduction et Appendice par Stephan Füssel, Taschen : Köln, 2001, cat. XLIII, XLIII ; *A volo d'uccello. Jacopo de'Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, op.cit., cat.6.

la grande tradition cartographique vénitienne est marqué par l'immense xylographie attribuée à Jacopo de' Barbari et publiée par Anton Kolb en 1500 [ill. 26].³⁸⁶ Même si les informations concernant sa production restent obscures, l'image de Venise contenue dans la Chronique de Nuremberg a dû représenter, avec la vue de Reuwich, un modèle incontournable aux yeux de de'Barbari.³⁸⁷ Avec *VENETIE MD*, est inaugurée l'utilisation d'un point de vue élevé sur la ville, la perspective à vol d'oiseau, qui représentera un point de repère absolu pour la fortune de l'image de la ville pendant deux siècles. Cette entreprise pharaonique sans précédent, qui a demandé plusieurs reliefs planimétriques ensuite unis dans une même perspective, offre une lecture minutieuse et extrêmement dense de la ville. La vue de de' Barbari assume une valeur allégorique par la présence de Mercure, surplombant la ville, et trouve une correspondance dans la partie méridionale avec Neptune, par la représentation des huit vents tout autour du plan, personnifiés par des têtes humaines, et dont les noms seraient inspirés de Vitruve. Mais ce qui nous frappe davantage, c'est certainement sa valeur documentaire. De' Barbari a représenté avec une précision exemplaire chaque rue, pont, canal, édifice, en donnant vie à une forme labyrinthique. L'adoption d'un point de vue élevé souligne l'unicité de la situation de Venise, posée dans la lagune, horizontale, ouverte et permet de capter ainsi sa nature « organique ». Au lieu de caractériser par des emblèmes des portions spécifiques de la ville, l'innovation de de' Barbari, se traduit par la tentative d'en restituer une image globale et complète dans toute sa surface.³⁸⁸ Une première interprétation importante du plan de de' Barbari est représentée par le plan perspectif de Giovanni Andrea Vavassore, exécuté en 1525 environ [ill. 27].³⁸⁹ Si la projection, la richesse des détails, l'emprunt de certains motifs tels la personnification des vents s'inspirent directement du plan de de' Barabari, l'image qui en résulte a une facture décidément plus grossière. Cependant, Vavassore inaugure un nouveau fonctionnement du rapport texte-image, en insérant plusieurs toponymes dans le plan et une description de la ville dans un cartouche au pied de l'image. Le plan de Vavassore est suivi

³⁸⁶ Jacopo de' Barbari, *VENETIE MD*, xylographie, 1350 x 2820 mm, Anton Kolb, Venise, 1500. (G. Cassini, cat. 5, p. 43).

³⁸⁷ L'adoption du modèle de la Chronique de Nuremberg s'expliquerait grâce au rôle joué par Kolb dans la diffusion à Venise du chef d'œuvre de Schedel, coïncidant avec la période d'élaboration de la *veduta* de De'Barbari. Voir : Juergen Schulz, *La grande veduta « a volo d'uccello » di Jacopo de' Barbari*. Dans : *A volo d'uccello*, op.cit., p. 58.

³⁸⁸ Giuseppe Mazzariol, Terisio Pignatti, *La pianta prospettica di Venezia del 1500 disegnata da Jacopo de' Barbari*, Venezia: Cassa di Risparmio, 1963; *A volo d'uccello. Jacopo de'Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Venezia: Arsenale Editrice, 1999 ; Giandomenico Romanelli, « Venezia 1500 ». Dans: *L'Europa moderna: Cartografia urbana e vedutismo*. A cura di Cesare de Seta, Napoli: Electa 2001, pp. 13-18; Juergen Schulz, « La grande veduta « a volo d'uccello » di Jacopo de' Barbari. Dans: *L'Europa moderna: Cartografia urbana e vedutismo*, pp. 59-66 ; Simone Ferrari, *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milan : Mondadori, 2006.

³⁸⁹ Giovanni Andrea Vavassore, « Vue perspective de la ville », xylographie, 371x 527 mm, Venise, 1525 env. (G. Cassini, cat. 7, p. 47).

trois ans plus tard par celui de Benedetto Bordone, dont la nouveauté consiste dans l'inclusion de la ville à l'intérieur de son système naturel, la lagune.³⁹⁰ Le plan de de' Barbari et son insertion dans le contexte lagunaire par Bordone [ill. 28], vont servir de modèle à des recueils de vues de villes, comme le *Pourtraitz des villes plus illustres* de Guillaume Guerolt et la *Cosmographia* de Sebastian Münster dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. Après les plans de Matteo Pagan et du Master ICA beaucoup diffusés, c'est le plan de Venise gravé par Paolo Furlani et publié en 1566 par Bolognino Zalterio qui s'impose comme le plus célèbre et le plus copié [ill. 29].³⁹¹ Même si les proportions des édifices sont fausses, et s'il ne présente pas une grande valeur documentaire, le plan de Furlani est le premier à doter l'image d'une importante légende, où les numéros correspondent aux monuments ou aux parties de la ville regroupés en rubriques: « *Nome dei Rii principali* », « *Tvtte le contrade, overo/ Parochie di Venetia* », « *Altre chiese* », « *Della Giudecca* », « *De Mvrano* », « *Delle cose piv notabili* », « *Ponti de' piv notabili* », « *Del lido che circonda Venezia* ». La dédicace indique le but utilitaire et non décoratif de la carte: « *Venetia città meravigliosa, Magnifico Signor mio, da tutto l'universo per fama conosciuta, e celebrata, a richiesta di molti honorati Gentil'huomeni con non poca mia diligentia è stata da me intagliata in Rame in questa commoda e picciola forma, accio che cadauno possi sopra di questa carta intieramente considerarla : havendo io, à maggiore instruttione segnate con numeri le parti più notabili liquali di sotto riscontrati dimostrasseno tutt le particolarità, che l'huomo desidera di sapere* ».

Le plan de Furlani, doté de légendes, constitue un modèle pour le plan de Venise contenu dans le recueil *Civitates Orbis Terrarum* et publié la première fois par Georg Braun en 1572, comme complément et continuation du *Theatrum orbis terrarum* d'Abraham Ortelius [ill. 30]³⁹². Ici une variante est introduite au milieu de la légende: une vignette représente le cortège ducal pendant la fête du *Corpus Domini*. La caractérisation des plans par des vignettes, - sorte de zoom avant sur une scène particulière-, représentant des cortèges, des portraits de Doges, ou des vues de la ville, apparaît ensuite dans plusieurs autres exemples (Giacomo Franco, Bernardo Salvioni, Giovanni Antonelli, Ludovico Ughi). [ill. 31]³⁹³ Avec

³⁹⁰ Benedetto Bordone, « Vue perspective de la ville et des lagunes », xylographie, 225 x 329 mm. Dans: *Libro di Benedetto Bordone, Nel quale si ragiona di tutte l'Isole del mondo con li loro nomi antichi e moderni*, Venise : Nicolò Zoppino 1534. (G. Cassini, cat. 8, p. 50).

³⁹¹ Paolo Forlani, *Vue perspective de la ville et des lagunes*, gravure sur cuivre, 437 x 744 mm, Venise: Bolognino Zalterio 1566. (G. Cassini, cat. 13, p. 58).

³⁹² Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum in aes incisae et excussae, et decriptione topographica, morali et politica illustratae*, Cologne, 1572-1618, 6 vols.

³⁹³ Giacomo Franco, *Vue perspective de la ville et des lagunes*, gravure sur cuivre, 402 x 522 mm, Venise, 1597. (G. Cassini, cat. 25, p. 74).

l'introduction des vues topographiques³⁹⁴, on renonce aux vues figurées et en perspective et on adopte une projection zénithale, qui révèle un souci d'interprétation scientifique du monde. Le rôle de la légende, des toponymes et des *vedute* accompagnant la vue, devient alors d'autant plus important. La vue topographique de Ludovico Ughi, publiée à plusieurs reprises et ayant connu une immense fortune, constitue, à ce propos, un exemple incontournable [ill. 32].³⁹⁵ Dans la dédicace au Doge de l'époque, Alvise Mocenigo, l'auteur spécifie que le plan topographique de Venise a été dessiné pour la première fois « *con la più cauta misura e graduazione degli angoli, che/ la di lei situatione, e la maggiore possibile industria ha permesso di fare* », en soulignant ainsi son souci d'objectivité scientifique. Si les toponymes sont très nombreux, les côtés droit et gauche du plan sont ornés de huit petites vues représentant différents monuments de Venise. Les vues auraient été inspirées du célèbre recueil de Luca Carlevarijs, *Le Fabriche e vedute di Venetia*, et probablement gravées par Francesco Zucchi, graveur de profession et futur auteur des illustrations du guide *Il forestiere illuminato*.

L'apparition d'images représentant des parties déterminées de la ville, n'est pas seulement un phénomène marginal lié à la cartographie, mais est issue d'un courant défini en peinture et en gravure qui va acquérir une autorité sans précédents au XVIII^e siècle: le *védutisme*. La *veduta*, à entendre selon une de ses plus anciennes définitions, celle de Filippo Baldinucci, dans son *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*³⁹⁶, paru en 1681, désigne la vue de villes, villages ou paysages. La *veduta* moderne, basée depuis la Renaissance sur une représentation synthétique du réel grâce à l'artifice de la perspective, a été longtemps considérée comme une restitution objective et documentaire de la réalité. Cette réputation d'exactitude a été souvent renforcée par son association à l'utilisation d'instruments spécifiques, tels le pantographe et la *camera obscura*. Celle-ci, sorte de boîte équipée d'une lentille et d'un miroir, aurait dû permettre aux artistes de décalquer, de façon précise et scientifique, la vue sur une feuille posée à l'extrémité. Elle s'est avéré, en réalité, être un instrument qui non seulement était peu fiable, mais qui favorisait même les distorsions du réel

³⁹⁴ Alessandro Badoer, *Vue topographique de la ville*, gravure sur cuivre, 363 x 512 mm, Venise 1626.

³⁹⁵ Ludovico Ughi, *Vue topographique de la ville*, gravure sur cuivre, 1475 x 2635 mm, Venezia: Giuseppe Baroni, 1729. La vue fut récupérée et republiée vers 1739 par l'éditeur Ludovico Furlanetto.

³⁹⁶ [...] *dicesi disegnar vedute a quello studio che fanno i Pittori, particolarmente Paesanti, andando attorno per diverse campagne, o in luoghi eminenti di Città, ritraendo o con penna, o con stile, o con inchiostro della China, o con acquerelli, paesi, abitazioni boscherecce, Città, fiumi e simili* [...]. Dans: Filippo Baldinucci, *Vocabolario dell'arte del disegno*, 1681, pp. 173-174. Voir aussi: Dario Succi, "Veduta. Il vedere, la vista .. Lat. Visus". Dans: Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento, a cura di Isabella Reale e Dario Succi, catalogo della mostra, Padova Palazzo della ragione, 25 settembre- 26 dicembre 1994, Milano: Electa 1994, p. 15.

dans l'acte de la transcription. Ainsi, cet instrument privilégié du védutiste, qui aurait pu assurer une plus grande maîtrise de la réalité, a paradoxalement consenti à une reprise et à une manipulation de celle-ci. Loin d'être une représentation topographique objective, la *veduta* demeure toujours le résultat d'une distorsion, d'une vision biaisée de la ville. Dans ces circonstances, il est plus opportun de parler de « veduta capricieuse », par laquelle on entend une attitude face à la ville qui relève toujours de la subjectivité de l'artiste.³⁹⁷ L'expression « veduta capricieuse, que nous allons employer à plusieurs reprises, nous conduit à introduire brièvement le concept de « capriccio ». Dérivé étymologiquement de l'italien « caporiccio » et « capra », il est thématisé dans la théorie artistique du Cinquecento³⁹⁸ pour désigner des œuvres d'art inhabituelles, inclassables, et afin de signifier la subjectivité de l'artiste. Particulièrement associé au domaine de la gravure³⁹⁹ et à l'univers intime de l'artiste, le *capriccio* est associé à plusieurs genres artistiques, et exprime l'idée de frontière, de territoire marginal, de comportement irrégulier et opposé à la norme.⁴⁰⁰ Au sein de la culture figurative vénitienne du XVIIIe siècle, la « contamination » de la *veduta* par le *capriccio*, sera favorisée par la formation dans la scénographie théâtrale, commune à plusieurs artistes, de Marco Ricci (1676-1730) à Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), et se traduit par une sensibilité particulière pour les ruines et les *fabriche*, édifices nobles et rustiques et leur assemblage arbitraire au sein du paysage.

La *veduta* se développe entre les XVe et XVIe siècles et puise ses racines dans une tradition polyvalente, allant de l'illustration topographique, à l'estampe, au dessin, à la peinture. Elle trouve des antécédents célèbres dans les arrières-plans des fresques du XIVe siècle, au Palazzo pubblico de Siena⁴⁰¹, au XVI siècle, au Vatican⁴⁰² et au Palazzo Farnese à Caprarola⁴⁰³. Les premiers portraits du contexte urbain de Venise qui préfigurent la *veduta*, apparaissent dans la représentation d'évènements exceptionnels et de scènes légendaires : *Le*

³⁹⁷ André Corboz, "Profilo per un'iconografia veneziana". In: *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*. Isabella Reale e Dario Succi (dir), cat. exp., Padova Palazzo della ragione, 25 settembre- 26 dicembre 1994, Milano: Electa 1994, p. 27.

³⁹⁸ G. Paleotti, *Discorso intorno allé immagini sacre e profane*, Bologne, 1582 ; G. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura*, 1584.

³⁹⁹ On pense notamment à : Jacques Callot, *Capricci di varie figure*, Florence, 1617 ; Stefano della Bella, *Raccolta di varii capricci et nove inventioni di cartelle et ornamenti*, 1625. Giambattista Tiepolo, *Capricci*, 1743.

⁴⁰⁰ Sur le capriccio voir en particulier : Ekkhard Mai und Joachim Rees, *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, Köln : König, 1998 ; Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2002.

⁴⁰¹ On se réfère au cycle de fresques d'Ambrogio Lorenzetti *Allegorie del Buon e Cattivo Governo* exécuté entre 1337 et 1339.

⁴⁰² On se réfère aux fresques de la *Galleria delle carte geografiche*, exécutées par Ignazio Danti entre 1580 et 1585.

⁴⁰³ On se réfère aux vues de paysages réels et imaginaires dans les fresques du Palazzo Farnese, exécutées entre 1560 et 1610 par les frères Zuccari et Jacopo Bertoja notamment.

miracle de la croix ou *La Procession à Place S. Marc* de Gentile Bellini⁴⁰⁴ (où le cœur de la ville, emblématisé par la Place Saint-Marc est décrit de manière très minutieuse), et dans *Les histoires de Sant'Orsola* de Vittore Carpaccio (où même si les faits se déroulent en grande partie en Angleterre, tout, évoque une atmosphère vénitienne)⁴⁰⁵ [ill. 33]. Ces images fonctionnent comme des véhicules d'une tradition iconographique qui sera reprise et développée au XVIIe siècle, par Joseph Heintz, peintre allemand établi à Venise et auteur d'une série de toiles décrivant les principales festivités vénitiennes de manière naïve et théâtrale [ill. 34].⁴⁰⁶

Parallèlement à ce type de représentations festives, qui conféraient un statut accessoire aux éléments architecturaux, se développe aussi un type de vue « autonome ». C'est le cas de la cartographie, que nous avons déjà évoqué, où la distinction entre différents types de vues, profil, vue à vol d'oiseau, plan topographique, dénote un effort de restituer une interprétation scientifique de la réalité. Cela aura une répercussion importante sur le développement de la *veduta*.

Au XVIIe siècle, grâce au regard d'artistes étrangers, essentiellement nordiques, la *veduta* perd son rôle de support narratif pour acquérir progressivement un statut indépendant. L'établissement à Rome, au début du XVIe siècle, d'une colonie d'artistes néerlandais tels Bartholomeus Breenbergh, Herman van Swanevelt, Cornelis van Poelenburgh, entraîne un nouvel intérêt pour le paysage romain et la codification de la *veduta* « ruiniste » ou pittoresque : la nostalgie de l'antique et le souci d'en enregistrer le souvenir, animent ces artistes d'un nouvel intérêt, documentaire et analytique pour le paysage, malgré que l'élément urbain soit toujours subordonné à la narration.⁴⁰⁷ Les bases de la *veduta* moderne, ainsi que le développement de la production et du commerce d'estampes topographiques, sont notamment à rechercher dans les carnets de voyage des premiers antiquaires, architectes et artistes venus en Italie pour étudier les traces du passé. Un des exemples les plus célèbres est celui du

⁴⁰⁴ Gentile Bellini, *Le miracle de la croix au Pont de S. Lorenzo*, vers 1500, huile sur toile, 316x 422 cm, Galerie de l'Académie Venise ; Gentile Bellini, *Procession à Place Saint-Marc*, vers 1500, huile sur toile, 367 x 745 cm, Galerie de l'Académie Venise.

⁴⁰⁵ Vittore Carpaccio, *Les Histoires de sainte Ursule*, vers 1495, Galerie de l'Académie Venise (cycle de neuf peintures). Vittore Carpaccio, *Rencontre et départ des fiancés*, 1495, huile sur toile, 279 x 610 cm. Dans : Giovanna Nepi Scirè, *Carpaccio. Storie di Sant'Orsola*, Milan : Electa 2000, pp. 132-135. On se réfère en particulier à la scène évoquant la rencontre et le départ des fiancés, où la partie droite de la composition est une sorte de caprices inspiré des architectures de la Piazzetta, Palais Ducal, Palais de S. Marc et Arsenal.

⁴⁰⁶ Joseph Heintz le Jeune (vers 1600-1678). Un des artistes les plus appréciés à la cour de Rodolphe II de Prague, il s'établit à Venise avant 1625, pour y rester jusqu'à sa mort. Si aujourd'hui nous connaissons surtout ses peintures relatant les festivités vénitiennes, il était également actif comme peintre religieux et allégorique.

⁴⁰⁷ Dario Succi, « Carlevarijs, van Wittel, Venezia ». Dans: *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*. Isabella Reale e Dario Succi (dir), cat. exp., Padova Palazzo della ragione, 25 settembre- 26 dicembre 1994, Milano: Electa, 1994, p. 35.

marchand d'estampes Hieronymus Cock, qui, à partir de dessins exécutés lors de ses voyages en Italie, édita une série de gravures, les *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monumenta* (1551), constituant un modèle pour les peintures et contribuant à diffuser l'intérêt pour le paysage italien dans le Nord. L'iconographie urbaine apparaît aussi en peinture, à la moitié du XVII^e siècle, dans les scènes de genre des « Bamboccianti » et chez un groupe d'artistes hollandais, Jan Both, Karel Dujardin, Jan Baptist Weenix, Johannes Lingelbach, dits « Italianisanten », spécialisés dans la représentation pittoresque de la campagne romaine. Ces derniers eurent un rôle particulièrement déterminant dans la fixation d'éléments topographiques et dans le traitement unifiant de la lumière.⁴⁰⁸

Après ces exemples précurseurs, nous trouvons dans la figure du hollandais Gaspar van Wittel (1656-1736), l'initiateur de la *veduta* au sens moderne et un exemple fondamental dans l'œuvre d'artistes tels Carlevarijs et Canaletto.⁴⁰⁹ Établi à Rome en 1674, il confère une nouvelle importance au *vedutisme*, dépouillé de toute anecdote, et à la recherche d'une description fidèle et « objective » de la réalité. À la fin du XVII^e siècle, van Wittel accomplit une série de voyages dans l'Italie septentrionale, où il synthétise et codifie les efforts de ses prédécesseurs dans des *vedute* du Lac Majeur, de Venise, de Florence, de Verona, de Vaprio d'Adda, de Naples.⁴¹⁰ Sa présence à Venise est attestée entre 1694 et 1695, par une série de dessins d'après nature, destinés à servir de support aux compositions des peintures exécutées plus tard à l'atelier [ill. 35, 36].⁴¹¹ Son séjour vénitien est fondamental pour la fixation de points de vues canoniques sur la ville et marque l'entrée de la *veduta* vénitienne dans la tradition picturale. En effet, à Venise, au XVII^e siècle, la tradition de peinture de paysage et d'architecture qu'avait connu Rome, manquait encore. Les éléments iconographiques de la ville avaient été fixés surtout en gravure. Si les scènes festives de Joseph Heintz ou les *vedutisme* capricieux de Johann Eismann de Salsbourg constituaient des épisodes sporadiques, c'est avec l'œuvre de Van Wittel que pour la première fois, la ville, et non les personnages ou l'anecdote devient la protagoniste absolue. Van Wittel peut être considéré

⁴⁰⁸ Bernard Aikema, *Painters of Venice : the story of the Venetian veduta*, catalogue d'exposition, Amsterdam Rijksmuseum, Amsterdam : Rijksmuseum, The Hague : Gary Schwartz, 1990, p. 27.

⁴⁰⁹ Voir la première étude fondamentale à ce propos : Giuliano Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Rome, 1966.

⁴¹⁰ Laura Laureati, « Gaspar van Wittel e l'origine del genere « veduta » nella pittura veneziana del Settecento ». Dans: *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogue d'exposition, Roma, Chiostro del Bramante ; Venezia, Museo Correr, Roma: Viviani Arte, 2002, p. 52.

⁴¹¹ Quatre de ces dessins, conservés à la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma sont reproduits dans le catalogue d'exposition *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, Roma, Chiostro del Bramante ; Venezia, Museo Correr, Roma: Viviani Arte, 2002, cat. D 15-18.

comme l'opérateur principal d'une synthèse de toute cette tradition d'artistes nordiques, ayant contribué à interpréter et à observer la réalité italienne avec un nouveau regard et une nouvelle attitude. Les portraits de la ville lagunaire autour du centre politique et administratif⁴¹², [ill. 37], mais aussi des îles⁴¹³, [ill. 38], concentrent alors l'attention sur des portions déterminées et deviennent des modèles incontournables pour les védutistes de Carlevarijs à Canaletto [ill. 39].⁴¹⁴ Les prises de vue de Van Wittel peuvent être ainsi considérées les premiers « découpages scénographiques », à partir desquels la grande saison du védutisme vénitien verra le jour.

Le frioulan Luca Carlevarijs (1663-1730) incarne le deuxième exemple clé pour la naissance, la diffusion et la spécificité vénitienne du védutisme au XVIIIe siècle. Alors que Van Wittel peut être considéré comme le moteur d'une nouvelle conception de *veduta*, c'est à Carlevarijs qu'on doit l'enracinement et la durabilité de ce genre à Venise : les grands védutistes du XVIIIe siècle tels Canaletto, Bellotto, Mareschi et Guardi vont travailler dans son sillage. Promoteur d'une nouvelle conception de la peinture de paysage, héritée d'artistes étrangers travaillant à Venise, tels le milanais Giovanni Ghisolfi, Johann Anton Eismann de Salzburg et le hollandais Pieter Mulier, il aurait certainement vu les œuvres de Van Wittel, peut-être rencontré lors du voyage de ce dernier à Venise en 1694-1695.⁴¹⁵ Malgré un intérêt scientifique commun pour la représentation de la ville, le védutisme de Carlevarijs diffère de celui de Van Wittel : par l'importance accordée à la cohésion entre le cadre urbain et les personnages, par la tendance « capricieuse » de ses vues⁴¹⁶, et par un langage pictural inspiré d'artistes hollandais « italianisants ».⁴¹⁷ La diversité de leurs interprétations de la *veduta*, l'une lumineuse, monumentale, la deuxième colorée, humaine et festive, dérive de deux courants différents, qu'on pourrait relier à la tradition du paysage hollandais et à la peinture de tradition festive, qui dénotent deux manières différentes de percevoir la ville.

⁴¹² Gaspar van Wittel, « Vue du Molo, la Piazzetta et le Palais Ducal », 1697, huile sur toile, 98 x 174 cm, Madrid, Prado. Dans : Filippo Pedrocco, *I vedutisti*, Milano : Rizzoli, 2001, p. 44.

⁴¹³ Gaspar van Wittel, « Vue de S. Giorgio Maggiore », huile sur toile, 31, 5 x 59,5 cm, collection privée. Dans : Filippo Pedrocco, *op.cit.*, p. 46.

⁴¹⁴ Canaletto, « Vue du Molo depuis le bassin de S. Marco ». Dans : Filippo Pedrocco, *op.cit.*, p. 105.

⁴¹⁵ William L. Barcham, « Luca Carlevarijs e la creazione della veduta veneziana del XVIII secolo ». Dans : *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, Roma, Chiostro del Bramante ; Venezia, Museo Correr, Roma: Viviani Arte, 2002, pp. 57- 67.

⁴¹⁶ Vers 1710 Carlevarijs exécute une série de vues capricieuses avec ports de mer et fragments de ruines.

⁴¹⁷ Bernard Aikema et Bram de Klerck, « Carlevarijs e l'arte nordica ». Dans : *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*. Isabella Reale e Dario Succi (dir), cat. exp., Padova Palazzo della ragione, 25 settembre- 26 dicembre 1994, Milano: Electa, 1994, p. 148.

Au début du XVIII^e siècle, Carlevarijs peut être ainsi considéré comme le peintre officiel de la Sérénissime. Son œuvre, *l'Entrée de l'ambassadeur de Charmont au Palais Ducal*⁴¹⁸ [ill. 40], illustrant un célèbre événement de 1703, marque le début de la fortune iconographique liée aux visites de personnalités officielles, déjà initiée par Joseph Heintz le Jeune. Cette œuvre, montrant une réaffirmation de la force de Venise et de son image face aux monarchies européennes, acquiert une importance fondamentale dans le maintien du mythe vénitien. Parallèlement à sa production peinte destinée aux collectionneurs italiens et étrangers, Carlevarijs est l'auteur du premier grand répertoire de *vedute* gravées de la ville, *Le Fabrique et Vedute di Venetia*, édité en 1703, qui ouvrira la voie à la saison du grand *védutisme*.

Dans le sillage de Carlevarjis, se situe Marco Ricci (1676-1730), artiste et scénographe vénitien. De retour de l'Angleterre en 1716, où il avait travaillé dans le domaine théâtral, il s'établit dans la cité lagunaire et y noue des contacts privilégiés avec le consul britannique Joseph Smith, collectionneur de plusieurs de ses œuvres. Par sa formation de scénographe, il jouera un rôle incontournable et novateur pour le développement de la *veduta* capricieuse à Venise, assemblant de manière imaginaire l'homme, l'architecture, le paysage. Ses eaux-fortes⁴¹⁹, par la liberté de leur écriture et leur lumière argentée, sont à nos yeux particulièrement intéressantes et constituent une prémisses indispensable à la compréhension de la poétique de Canaletto, Visentini et Marieschi notamment. [ill. 41]

⁴¹⁸ Luca Carlevarijs, *Ingresso dell'ambasciatore francese de Charmont in palazzo Ducale*, huile sur toile, 90.5 x 159 cm, collection privée Montecarlo. Dans : Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento, op.cit., cat. 26.

⁴¹⁹ *Varia/ Marci Ricci pictoris prestantissimi/ experimenta...*, Venise, 1730.

III.III *Pour une généalogie des images du Nouveau Voyage d'Italie*

Sortons du monde du « grand védutisme » et revenons au *Nouveau Voyage d'Italie* de François-Maximilien Misson. Les gravures du *Nouveau Voyage* paraissent flotter dans un terrain vague: entre un védutisme embryonnaire, précédant l'arrivée à Venise de Gaspar van Wittel et de Carlevarijs, la tradition cartographique et les premiers recueils de gravure. Mais quelle est leur généalogie ? Sont-elles destinées à rester des images sans histoire ?

C'est au sein d'une double tradition iconographique liée à la Renaissance italienne et à la peinture du nord, fortement ancrée dans un contexte anecdotique, mais opérant une sélection des monuments de la ville, qu'il faut rechercher une origine aux gravures du *Nouveau Voyage* de Misson.

Un bref *excursus* à travers l'histoire de la cartographie vénitienne a mis en évidence deux types spécifiques de plans cartographiques: les plans dotés de légendes et ceux accompagnés de petites vues. La mise en exergue de portions déterminées de la ville, par le texte ou par l'image, représente à nos yeux un point capital à la compréhension de l'origine des images du *Nouveau Voyage*. Au sein de la cartographie vénitienne, les images contenues dans le guide de Misson, trouvent un écho, par leur frontalité, par leur point de vue au niveau du sol et rapproché, avec la tradition des panoramas inaugurée par Erhard Reuwich. Elles ne présentent, par contre, aucune filiation directe avec le célèbre plan de de' Barbari, voué à restituer une image totale de la ville. Nous remarquerons que dans aucune des éditions du *Nouveau Voyage* n'apparaît une illustration de Venise à vol d'oiseau, vue dans sa globalité, de loin. L'image est dans ce cas relayée par le texte. En effet, la première description textuelle de Venise rend compte de la forme de la ville et de sa particularité géographique. Le fait que la *forma urbis* apparaisse dans le *Nouveau Voyage* de manière implicite, dans le texte, et ne soit pas exemplifiée par un dessin, coïncide avec l'habitude commune aux voyageurs diffusée par la littérature pédagogique : étudier les cartes lors de la préparation du voyage. Les formes urbaines étaient alors intériorisées et faisaient partie de la culture collective des voyageurs. Une fois sur place, elles resurgissaient à l'esprit, par un mécanisme de confrontation avec la réalité. Une pratique de confrontation commune à beaucoup de voyageurs, et utilisée par Misson, consistait à monter sur les clochers les plus hauts de la ville afin de pouvoir saisir un

point de vue global.⁴²⁰ Cette comparaison entre une image mémorisée et une image réelle souligne le statut iconique du plan prospectique, où, plus que les variantes apportées par chaque auteur, c'est l'empreinte géométrique, le rapport entre pleins et vides et l'aspect plano-volumétrique qui s'impose.

En ce qui concerne le rapport texte-image, développé de manière linéaire dans le *Nouveau Voyage* de Misson et ayant une fonction didactique, on peut observer un parallèle avec le rôle joué par la didascalie ou par le toponyme dans les cartes. Depuis de' Barbari, la signalisation des différents monuments et portions de la ville par des toponymes, participe à une organisation de l'espace, à une logique de sélection des lieux. Dans ce cas, le texte est utilisé pour valoriser une image. Chez Misson on assiste au procédé opposé : c'est l'image qui a le rôle de signaler, de concentrer l'attention du lecteur sur une partie spécifique de la ville décrite dans le texte.

L'insertion de petites vues, de vignettes, souvent dans le cadre de l'image cartographique, instaure une relation encore plus directe avec le *Nouveau Voyage d'Italie* de François-Maximilien Misson. Le choix de représenter, dans le *Nouveau Voyage d'Italie*, une scène ou une portion définie de la ville, trouve un écho avec la mise en exergue de la cérémonie d'encouronnement de la Dogaresse, développé d'abord dans les *Civitates* et ensuite reprise dans les plans de Giacomo Franco et de Bernardo Salvioni.⁴²¹ Nous pouvons affirmer que les *Civitates* ont joué un rôle de modèle incontournable pour la conception du *Nouveau Voyage*, et pour la naissance du védutisme plus généralement. Grâce à leurs différentes éditions et à leur extraordinaire diffusion, les *Civitates* furent le livre de ville le plus important du XVII^e siècle, ainsi qu'une vraie « entreprise ». Elles reflètent les orientations culturelles du début du XVII^e siècle, par leur méthodologie, leurs choix et le travail de ses employés.⁴²² Par la variété des options graphiques et représentatives, dues au style des graveurs et du type de prises de vue, les *Civitates* peuvent être considérées comme des emblèmes de la fonction de l'image dans la description de la ville. Comme l'indique Braun dans la préface du livre III des *Civitates*, leur but est avant tout didactique et fonctionnel - elles sont à la fois guide de voyage et source d'information. Cependant, elles détiennent aussi une valeur artistique et esthétique, et inaugurent un type de livre topographique, où la personnalité des graveurs joue un rôle

⁴²⁰ Lucia Nuti, *Ritratti di città*, pp. 218-220 ; Lucia Nuti, « I « teatri di città e l'Italia del secolo XVII ». Dans : *Cartographiques*. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, 19-20 mai 1995, sous la direction de Marie-Ange Brayer, Paris: Réunion des musées nationaux, 1996, pp. 105-123.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 106.

⁴²² Jessica Chiswick Robey, *From the City Witnessed to the Community Dreamed : The Civitates Orbis Terrarum and the Circle of Abraham Ortelius and Joris Hoefnagel*, Ann Arbor, Michigan : UMI Dissertation Services, 2006.

important. En particulier les vues de Joris Hoefnagel, issues des dessins exécutés pendant ses voyages de jeunesse, dénotent une capacité d'observation et une sensibilité naturaliste.⁴²³

Deux images sont à nos yeux particulièrement représentatives du rôle de la gravure et des artistes du nord, hollandais en particulier, dans la codification des premières vues de Venise. Au volume V des *Civitates*, deux vues canoniques de Venise apparaissent : elles représentent l'Eglise de Saint Marc et la Piazzetta avec le Palais Ducal en flammes signées par Hoefnagel⁴²⁴. [ill.42]. L'artiste aurait séjourné à Venise avec le cartographe Abraham Ortelius en 1577, et, témoin de l'incendie, aurait dessiné les vues gravées l'année suivante à Munich. Ces deux vues de Venise, rapprochées et représentant des monuments spécifiques, peuvent être considérées comme des cas particuliers, alors que dans le reste du recueil, le point de vue sur les villes est éloigné, « à vol d'oiseau ». L'image de l'incendie au Palais Ducal sert de modèle à un autre artiste hollandais, Lodewig Toeput, dit le Pozzoserrato, qui collabora en tant que dessinateur à la conception de certaines vues des *Civitates*⁴²⁵. Toeput emprunte le point de vue des images de Hoefnagel dans la représentation d'une *veduta* de la Piazzetta, où, pour la première fois, le lieu est représenté en tant que tel et non en fonction d'un événement.⁴²⁶ Dans cette dernière image en particulier⁴²⁷ [ill. 43], apparaissent au premier plan les figures de Vénus et Neptune, protecteurs de la ville. Nous pensons avoir identifié là un modèle de l'image correspondante du *Nouveau Voyage d'Italie*.

Situées à une époque où il n'y a pas encore de forme de *vedutisme* indépendant, les images du *Nouveau Voyage* procèdent d'une tradition iconographique encore fortement liée à la célébration de la ville lors de festivités ou d'événements exceptionnels, qui trouve un écho dans les peintures de la Renaissance, dans les gravures ornant les cartes, mais aussi, comme nous allons le voir, dans les premiers recueils de gravure.

⁴²³ Jessica Chiswick Robey, *op.cit.*, pp. 236-241.

⁴²⁴ Joris Hoefnagel, "Vues de la Piazza San Marco et de la Piazzetta", gravure sur cuivre, 310 x 485 mm. Dans: *The Origins of the Italian Veduta*, 1978, p. 44, fig. 28.

⁴²⁵ Bert W. Meijer, « A proposito della *Vanità della ricchezza* e di Ludovico Pozzoserrato ». Dans: *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*. Atti del Seminario, Treviso, 6-7 novembre 1987, Asolo : Acelum Edizioni 1988, pp. 114-116; Bernard Aikema, « Il ritratto di Venezia nel Seicento ». Dans: « *Aux quatre Vents* ». *A Festschrift for Bert W. Meijer*. Edité par Anton W.A. Boschloo, Edward Grasman and Gert Jan Van der Sman with the assistance of Oscar ten Houten, Florence: Centro Di, 2002, p. 306

⁴²⁶ Bert W. Meijer, « A proposito della *Vanità della ricchezza* e di Ludovico Pozzoserrato », p. 116.

⁴²⁷ Anonyme d'après Lodewijck Toeput, "Vue de la Piazzetta", gravure sur cuivre, 313 x 432 mm. Dans: *The Origins of the Italian Veduta*, 1978, p. 43, fig. 26.

III.III.I *Giacomo Franco, Habiti d'huomeni et donne venetiane*

Vers 1570, le premier recueil d'estampes de Giacomo Franco, graveur, chalcographe et éditeur vénitien voit le jour à Venise : les *Habiti d'huomeni et donne venetiane*, publié en 1610 à l'intention du Duc de Mantoue, Vincenzo Gonzaga.⁴²⁸ Le frontispice du recueil, une vue topographique de Venise, surmontée par une vignette représentant le Pont du Rialto, ainsi que le titre, reflètent une ambition clairement documentaire [ill. 44]. Les gravures, toutes accompagnées d'une légende, illustrent les principales fêtes de la Sérénissime, et les costumes de ses participants les plus éminents. Malgré un trait assez grossier, ces images décèlent la vitalité de l'atmosphère de scènes collectives et un effort dans la maîtrise de la perspective. Quatre années plus tard, en 1614, le recueil est publié accompagné d'un autre texte et de planches gravées : *La città di Venetia con l'origine e governo di quella...*⁴²⁹. Ce deuxième recueil présente un caractère plus général et se rapproche des guides de voyage : après une liste des Doges actifs à Venise, de 697 à 1612, quelques pages sont dédiées à une chronologie de l'histoire de la ville, avec l'insertion des dates liées aux événements clés. Le reste du recueil est occupé par des planches gravées par Franco représentant des monuments de la ville, des festivités mais aussi des scènes dédiées aux habits des courtisanes et à leurs coiffures. Dans les deux recueils, l'indication *Giacomo Franco Forma con Privilegio*, au bas de la légende, a interrogé les chercheurs quant à l'attribution des gravures à Franco : cette formule désignait généralement l'activité d'éditeur, que Franco aurait entreprise dès 1595, et non forcément celle de graveur. En effet, l'utilisation de cette formule, pourrait vouloir signifier que nous nous trouvons en présence d'images « de boutique », exécutées à plusieurs mains. Une deuxième raison possible, biographique, concernerait la cécité qui frappa Franco, de 1610 environ jusqu'en 1614. Ceci signifie soit que les planches seraient antérieures à cette disgrâce, soit qu'elles auraient été exécutées par des tiers. C'est seulement sur les planches où le nom de Franco apparaît également dans les titres, que nous pouvons donc attester avec sûreté la paternité des gravures.⁴³⁰

⁴²⁸ Giacomo Franco, *Habiti d'huomeni et donne venetiane con la processione della Ser.ma Signoria et altri particolari cioè trionfi feste cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia*, 1610.

⁴²⁹ *La città di Venetia con l'origine e governo di quella, et i Dogi che vi sono stati, con tutte le cose notabili, che di tempo in tempo vi sono avvenute dal principio della sua edificazione, sino a questi tempi...* Estratte dall'Opere di Gioan Nicolò Doglioni, 1614.

⁴³⁰ La mise en question de l'attribution des gravures à Franco a été mise en évidence en particulier par Zeno Davoli, « Dibattito su un incisore : Giacomo Franco ». Dans : *grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno*. Anno XI, luglio-settembre 2000, No. 43, pp. 3-7.

Dans l'ensemble de deux recueils, nous avons identifié cinq gravures qui auraient très probablement servi de modèle aux images du *Nouveau Voyage d'Italie*: la vue de la Salle du Grand Conseil⁴³¹, le portrait du Doge⁴³², la vue du Bucentaure⁴³³, celle du Palais Ducal⁴³⁴ et celle des Procuraties Vecchie⁴³⁵ [ills. 45-49]. La légende au pied de l'image, en éclaire à chaque fois sa signification « sociale ». Par exemple, à propos du Bucentaure: « *Il Doge di Venetia con tutta la sig. ra il giorno dell'Ascensione asposare il Mare con questa solenita la quale et per degnita et per concerto e la piu bella pompa che si vegga in Venetia* », ou à propos du Palais Ducal : « *Questo è il Palazzo del Ser.mo Prencipe, dove sono ordinati diversi Magistrati, nè quali sono ascoltate e decise la cause forensi di tutto il Dominio* ». La représentation du sujet, qu'il s'agisse d'un monument, d'un personnage, ou d'un objet, se fait toujours en fonction de son rôle public au sein de l'activité de la ville. Un exemple flagrant de cette attitude apparaît dans le portrait du Doge, assis dans un intérieur, habillé de son costume traditionnel, le pourpre, coiffant le bonnet ducal et représenté devant une fenêtre, de laquelle on peut voir, à l'arrière-plan, une vue conventionnelle, depuis la mer, de la Piazzetta. La délimitation de la vue par le cadre de la fenêtre, crée alors une association immédiate, entre le Doge et les lieux du pouvoir vénitien qu'il incarne. La circulation d'une partie importante des images du recueil de Franco et leur intégration dans le guide de Misson, qui, comme nous le savons allait devenir un best-seller, les désigne comme un type de modèle direct. Au sein du *Nouveau Voyage d'Italie*, les images de Franco sont privées de leur légende originale. Cette omission révèle leur niveau de réception et de compréhension immédiates. Ainsi, la Salle du Grand Conseil renvoie à l'élection des différentes magistratures de la République, le Bucentaure, à la fête de l'Ascension et à une auto-célébration de la République, le Palais

⁴³¹ Giacomo Franco, *Il gran Consiglio dell'Eccelsa Repubblica Veneziana, nel quale si riducono i Nobili col Ser.mo Principe a / Creare j Magistrati, di bellissime Pitture ornato*, (« Vue du Grand Conseil »), gravure sur cuivre, 205 x 245 mm. Dans : *Habiti d'huomeni...*, 1610.

⁴³² Giacomo Franco, *In questo habito si vede il Ser.mo Doge di Venetia, nelle cerimonie et feste / principali, il qual habito fuori chel corno, che è proprio ornamento, nel / rimanente è tutto regale*, (« Portrait du Doge »), gravure sur cuivre, 255 x 170 mm. Dans : *Habiti d'huomeni...*, 1610.

⁴³³ Giacomo Franco, *Il doge di Venetia con tutta la sign.ra il giorno dell'Ascensione à sposare il Mare con questa solenità la quale/ et per degnita et per concerto e la piu bella pompa che si vegga in Venetia*, (« Vue du Bucentaure »), gravure sur cuivre, 235 x 175 mm. Dans : *Habiti d'huomeni...*, 1610.

⁴³⁴ Giacomo Franco, *Questo è il Palazzo del Ser.mo Prencipe, dove sono ordinati diversi Magistrati, nè quali sono ascoltate e decise la/ cause forensi di tutto il Dominio*, (« Vue du Palais Ducal »), gravure sur cuivre, 195 x 252 mm. Dans : *La città di Venetia con l'origine e governo di quella...*, 1614.

⁴³⁵ Giacomo Franco, *Questa è la Procuratia sopra la Piazza dirimpetto al Palagio del Serenissimo, Fabbrica di modello stimato il più superbo d'Europa, inventato dal Sansovino/ Inesa si conservano molte statue famose lasciate per testamento dal Patriarca d'Aquileia l'ILL.mo Grimani, e la nobiliss.a Libreria dell' Ill.mo Card Besarioni*, (« Vue des Nouvelles Procuratie »), gravure sur cuivre, 185 x 255 mm. Dans : *La città di Venetia con l'origine e governo di quella...*, 1614.

Ducal, au système politique de Venise, la façade des Procuraties Nuove, à la beauté architecturale et à la richesse culturelle de la ville.

Les points de vue canoniques de la ville diffusés par la cartographie, ainsi que les gravures de Giacomo Franco, combinant l'élément humain à l'architecture, eurent un impact important sur le « pré-védutisme » du XVII^e siècle et en particulier dans l'œuvre de l'allemand Joseph Heintz, établi à Venise dès 1625. Dans la plupart de ces peintures, presque boschiennes, grouillantes de personnages et aux perspectives souvent fantaisistes, Heintz met en scène, avec un goût de chroniqueur, les fêtes publiques de la Sérénissime, autant religieuses que profanes. On y retrouve réitérés les mêmes points de vue, de la Piazza San Marco, de la Piazzetta, du Pont de Rialto, ainsi que des vues imaginaires, des assemblages capricieux. Le côté narratif des scènes de Franco, son souci du détail et sa caractérisation des *macchiette*, ont dû certainement marquer l'artiste allemand, qui sera à son tour un exemple déterminant pour Luca Carlevarijs. [ill. 50]⁴³⁶

⁴³⁶ Joseph Heintz le Jeune, *La guerre des poings*, Huile sur toile, 55.5 x 72.7 cm, Collection privée.

III. III.II Israël Silvestre : 14 vedute incise dedicate a Venezia, vers 1650.

Le lorrain Israël Silvestre (1621- 1691) aurait accompli dans sa jeunesse plusieurs voyages en Italie, avant d'être nommé, dès 1663, graveur et dessinateur ordinaire du Roi Louis XIV.⁴³⁷ À son sujet, nous apprenons aussi qu'il fut un amateur d'art passionné, un collectionneur raffiné et un marchand d'estampes. Dans l'inventaire dressé suite à son décès, outre ses propres planches, fut en effet trouvée la presque totalité de celles dues à Jacques Callot et à Stefano Della Bella.⁴³⁸ La fréquentation de l'œuvre de ces deux maîtres, que Silvestre connut personnellement, eut également une importance pour l'évolution de son propre dessin, de plus en plus délicat et soigné. Pendant ses voyages, il exécuta plusieurs dessins, qui servirent de base aux nombreuses eaux-fortes gravées dès son retour en France.⁴³⁹ Sa production artistique se résume essentiellement à la représentation de vues de France et d'Italie et est liée aux circonstances particulières du voyage. Voici le témoignage de Pierre-Jean Mariette dans son *Abecedario*:

« Après s'être déterminé à dessiner des vuës et en avoir fait plusieurs dans Paris et aux environs, craignant de n'en pas trouver assez pour satisfaire son inclination, il entreprit plusieurs voyages, tant en France qu'en Italie, et il en rapporta de tous les endroits qu'il parcourut, de manière qu'on peut le suivre pour ainsi dire pas à pas, et se trouver avec lui dans tous les lieux qu'il a fréquentés, car il étoit si ardent à ne rien laisser échapper de remarquable, si soigneux, si prompt à exécuter que, lors même qu'il ne faisoit que passer par un endroit et qu'il avoit à peine le temps de s'y reconnoître, il sçavoit si bien ménager les moments qu'il n'en sortait sans en emporter quelque veüe. Par là ses dessins devinrent proprement le journal de ses voyages, et un journal d'autant plus intéressant et plus agréable

⁴³⁷ L.E. Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israel Silvestre. Précédé d'une notice sur sa vie*, Paris : Jules Renouard 1857, p. 5.

⁴³⁸ « Extrait de l'inventaire dressé le 10 décembre 1691, page 202 ». Dans : E. De Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII et XVIII siècles*, Paris : Imprimerie de Madame Veuve Bouchard-Huzard 1869, pp. 26-31.

⁴³⁹ Parmi les dessins connus de Silvestre, aujourd'hui dispersés dans différentes collections publiques et privées, seulement un représentait Venise et est aujourd'hui conservé au musée de Toronto, Art Gallery of Ontario. Israel Silvestre, *Vue de Venise*, pierre noire et aquarelle sur vélin, 168 x 472 mm, Toronto, Art Gallery of Ontario. Dans: *French Master Drawings of the 17th & 18th centuries in North American collections*. Introduction et catalogue par Pierre Rosenberg, London: Secker & Warburg 1972, fig 134, p. 210. Voir Laura Laureati, « Gaspar van Wittel e l'origine del genere "veduta" nella pittura veneziana del Settecento », p. 52.

*qu'il fournit des idées des lieux plus distinctes que toutes les descriptions qu'on en trouve dans les livres, quelques exactes qu'elles soient ».*⁴⁴⁰

Cette précieuse déclaration témoigne de la spécialisation et des thèmes choisis par Silvestre : les vues. Elle constitue une indication révélatrice de l'évolution de la *veduta* dans un sens documentaire. La désignation de ses vues comme « journal de voyage », le parallèle entre les vues et les descriptions contenues dans les livres, confèrent une portée scientifique au travail de Silvestre et le désignent comme un personnage fondamental dans la période du « pré-vedutisme ».⁴⁴¹ Parmi les vues italiennes, nous en retrouvons également certaines dédiées à Venise. Elles viennent élargir le répertoire déjà existant, avec la proposition de points de vue nouveaux, tels le campo des Saints Giovanni e Paolo ou les ports de Venise. Certaines de ses vues, sont canoniques, annonçant le vedutisme de Van Wittel, Carlevarijs, Canaletto⁴⁴². Elles ont certainement fonctionné comme modèle à une époque antérieure, l'époque où se situent les images du *Nouveau Voyage*. Ainsi « La Place de S. Marc »⁴⁴³, contenue dans le guide de Misson, trouve un répondant avec l'« Altra veduta del Medesima grand Piazza di S.t Marco »⁴⁴⁴, l'« Autre partie de la Place de S. Marc appelée le Broglio »⁴⁴⁵, a été certainement inspirée de l'« Altra veduta della due Piazza di S.t Marco visto dell. Orologio »⁴⁴⁶ » et « Le Pont de Rialto » est très probablement calqué sur la « Veuë du pont de Realte de Venize inventé par Michel Ange ».⁴⁴⁷ [ills. 51-53] L'utilisation, par le graveur anonyme du *Nouveau voyage*, des images de Silvestre, est de type « iconique » : il se contente de reprendre le même point de vue, les mêmes monuments, tout en n'accordant pas d'importance à la restitution d'une atmosphère.

L'exemple des gravures de Silvestre a une importance capitale, non seulement pour le graveur anonyme du *Nouveau Voyage d'Italie*, mais aussi pour des artistes tels que Van Wittel, Canaletto et Carlevarijs qui empruntèrent les mêmes points de vue des gravures

⁴⁴⁰ Pierre-Jean Mariette, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, T. 5, ROBUSTI-VAN OYE, Ouvrage publié par MM. Ph. De Chennevières, 1853-1862, pp. 212-213.

⁴⁴¹ Laura Laureati, « Gaspar van Wittel e l'origine del genere "veduta" nella pittura veneziana del Settecento ». Dans: *Gaspere Vanvitelli e le origini del vedutismo*. Catalogue d'exposition, Roma, Chiostro del Bramante ; Venezia, Museo Correr, Roma : Viviani Arte 2002, pp. 52-53.

⁴⁴² Laura Laureati, « Gaspar van Wittel e l'origine del genere "veduta" nella pittura veneziana del Settecento », p. 52, Bernard Aikema, « Painters of Venice », p. 42.

⁴⁴³ « La Place de S. Marc ». Dans: François-Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie...*, 1691, p. 149.

⁴⁴⁴ Israël Silvestre, « Altra veduta del Medesima grand Piazza di S.t Marco ». Dans: L.E. Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre...* « 4. Vues de Rome et de Venise. Suite de 12 pièces numérotées au bas, à droite », n. 12, p. 44.

⁴⁴⁵ « Autre partie de la Place de S. Marc appelée le Broglio ». Dans: François-Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie...*, 1691, p. 149.

⁴⁴⁶ Israël Silvestre, « Altra veduta della due Piazza di S.t Marco visto dell. Orologio ». Dans: L.E. Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre...* « 4. Vues de Rome et de Venise. Suite de 12 pièces numérotées au bas, à droite », n. 10, p. 44.

⁴⁴⁷ Israël Silvestre...\$\$\$

vénitiennes. Le statut de modèle des gravures de Silvestre est en quelque sorte universel et s'explique non seulement par les cadrages qu'elles proposent, mais aussi par la qualité du dessin et par la richesse des détails qu'elles offrent. À une époque où le *vedutisme* est à ses balbutiements, les images de Silvestre constituent une référence autant pour le graveur anonyme du guide de Misson que pour un grand artiste.

III.IV *Le Fabrique et Vedute de Luca Carlevarijs et une nouvelle conception de veduta*

III.IV.I *Le contexte*

Le succès du *védutisme* est à relier au contexte historique particulier que connaît Venise au XVIII^e siècle. Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction de ce travail, dès le XV^e siècle, Venise subit une fragilisation politique et commerciale sans précédent qui va graduellement l'amener à une perte d'indépendance jusqu'à l'invasion des troupes napoléoniennes, en 1797. En revanche, comme si on assistait à un dernier « chant du cygne », Venise connaît un essor extraordinaire dans tous les domaines artistiques: les beaux-arts, la littérature, le théâtre, l'édition, la musique.⁴⁴⁸ C'est à cette époque que l'image de la ville, son autoreprésentation, acquiert une importance sans précédent, qui se vérifie dans la représentation d'événements marquants, comme la réception de princes et diplomates étrangers et dans l'essor du *védutisme* en général.⁴⁴⁹ Afin de comprendre les raisons de cet épanouissement, il est indispensable d'évoquer la situation liée au marché d'art vénitien à cette époque.⁴⁵⁰

Par rapport à d'autres capitales, Venise ne connaît que des faibles tentatives dans le domaine de la politique culturelle. Si des initiatives comme la mise en place d'une Académie

⁴⁴⁸ Une première génération est représentée par Sebastiano Ricci (1659-1734) parmi les peintres d'art décoratif, Marco Ricci (1676-1730), son neveu et initiateur d'un genre de paysage capricieux avec ruines qui connaîtra un immense succès, Luca Carlevarijs (1663-1730) précurseur du genre de la *veduta* dans la peinture vénitienne, Pietro Longhi (1702-1825) initiateur des scènes de genre vénitiennes, Rosalba Carriera (1675-1757), connue dans toute l'Europe pour ses portraits au pastel. Dans la génération successive se distinguent Canaletto, Michele Marieschi et Francesco Guardi, dans le genre de la *veduta* et Giambattista Tiepolo et Giambattista Piazzetta dans la peinture décorative, suivis par Bernardo Bellotto (1721-1780), peintre de *vedute* et neveu de Canaletto et Giandomenico Tiepolo (1727-1804), fils de Giambattista. La fin du XVIII^e est liée non à des noms de peintres mais à ceux d'un architecte Giacomo Quarenghi (1744-1804) et d'un sculpteur, Antonio Canova (1757-1822).

⁴⁴⁹ Bernard Aikema, « Painters of Venice ». Dans: *Painters of Venice. The story of the Venetian « veduta »*, Catalogue d'exposition, Rijksmuseum Amsterdam, The Hague: Rijksmuseum Amsterdam and Gary Schwartz, 1990, p. 49.

⁴⁵⁰ On se réfère en particulier à: Francis Haskell, « Venise », dans: *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien* (Patrons and Painters. A study in the relations between italian art and society in the age of the Baroque), Paris: Gallimard 1991, pp. 449-701; Krzysztof Pomian, « Les collections à Venise et dans la Vénétie au temps de la Sérénissime. Une introduction historique ». Dans: *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di Bernard Aikema, Rosella Lauber, Max Seidel, Venezia: Marsilio, 2005, pp. 43-54; Krzysztof Pomian, « Venise dans l'Europe artistique au XVIII^e siècle ». Dans: *Giambattista Tiepolo nel centenario della sua nascita: atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia-Vicenza-Udine-Parigi*, 29 ottobre- 4 novembre 1996. Padova: il Poligrafo 1998, pp. 393-401.

de peinture et sculpture en 1679 (mais active seulement à partir de 1750), signifiaient une certaine recherche d'indépendance vis-à-vis de la tradition, elles n'ont pas de véritable impact sur la vie artistique de l'époque.

Jusque dans la première partie du XVIII^e siècle, la source traditionnelle de patronage avait été assurée par les nobles, l'Etat, l'Eglise, qui cherchaient à promouvoir les éléments conservateurs de la Contre-Reforme et à maintenir Venise dans un état d'isolement. La commande publique étant très rare, ce sont l'Eglise et les ordres religieux⁴⁵¹, appuyés par des riches commanditaires, surtout les familles aristocratiques, qui constituent la source la plus importante de revenu pour les artistes. Le mécénat privé, dans les mains des familles aristocratiques qui détenaient la puissance financière, reflétait l'image d'un gouvernement oligarchique. La glorification des Barbaro, les Pesaro, les Zenobio, les Labia, les Corner, les Dolfin, les Rezzonico, les Barbarigo, les Pisani, les Contarini, les Loredan, les Sandi, les Sagredo (etc.), était représentée dans la décoration de leurs demeures, ainsi que dans les édifices publics. Ces allégories familiales, expression de rêves de puissance et de grandeur, étaient basées sur un répertoire d'épisodes grecs et romains et visaient à célébrer la puissance de l'Etat vénitien à travers ses plus éminents représentants, comme dans les célèbres fresques de Giambattista Tiepolo, glorifiant les familles Pisani et Rezzonico.⁴⁵²

Cependant, le nombre de commandes était trop limité pour le nombre d'artistes disponibles. Une vraie possibilité d'émancipation devait se présenter grâce à l'ouverture du marché vers l'extérieur, déterminé par la manie des collectionneurs étrangers. Depuis la Renaissance, déjà, l'art vénitien et en particulier le sensualisme coloré de Veronese avaient eu un certain succès auprès du public étranger. Par sa position neutre au milieu d'une Europe en guerre, Venise attirait la visite d'ambassadeurs étrangers, de nombreux princes et nobles. Ce fut grâce à la présence de ces personnalités étrangères, que le travail de certains artistes comme Rosalba Carriera, Luca Carlevarij et Canaletto fût remarqué, encouragé et exporté en dehors de Venise.⁴⁵³ Ainsi de nombreux artistes vénitiens partirent à l'étranger, où ils furent

⁴⁵¹ Francis Haskell, *Ibid.*, pp. 496-497. Parmi les nombreux exemples: Giambattista Piazzetta peint entre 1725-1727 *La Gloire de saint Dominique* pour une des chapelles de l'église des Santi Giovanni e Paolo appartenant aux Dominicains; Giambattista Piazzetta et Giambattista Tiepolo s'occupèrent entre 1737 et 1748 de la décoration de l'église des Gesuati (Piazzetta, *Trois saints dominicains*; Tiepolo, *Les Saintes Agnès, Rose et Catherine, Saint Dominique instituant le rosaire*).

⁴⁵² Giambattista Tiepolo, *Glorification de la famille Pisani*, Stra, Villa Pisani; Giambattista Tiepolo, *Allégorie matrimoniale de la famille Rezzonico*, Venise, cà Rezzonico.

⁴⁵³ Luca Carlevarij immortalisa l'entrée de Lord Manchester à Venise (1707) et la régata en l'honneur de Frédéric IV de Danemark (1709); Canaletto peignit l'entrée du comte de Gergy, ambassadeur de France (1725) et celle du comte de Bolagno, ambassadeur impérial (1729). Le travail de Rosalba Carriera fut encouragé par Christian Cole, premier secrétaire de l'ambassade britannique ainsi que par l'ambassadeur Lord Manchester,

engagés au service de nobles anglais ou des cours européennes, Vienne, Düsseldorf, Paris, Dresde, Wurtzbourg, Saint-Pétersbourg, Varsovie, Madrid.⁴⁵⁴

Une autre forme de mécénat, qui permettait la circulation des œuvres des artistes vénitiens à un niveau international, était constituée par la présence à Venise de grands collectionneurs étrangers. Le consul britannique Joseph Smith (1675-1770), qui devint le plus grand amateur d'art de son époque et joua un rôle clé dans la vie culturelle de la ville, en est indéniablement l'exemple le plus célèbre. Grand collectionneur et bibliophile, Smith fut aussi très actif dans le domaine de l'édition, en promouvant le jeune éditeur Giovanni Battista Pasquali. Son palais sur le Grand Canal était un point de rencontre entre nobles et intellectuels vénitiens et étrangers, parmi lesquels figurent le Père Carlo Lodoli et son élève Andrea Memmo⁴⁵⁵, Giovanni Poleni⁴⁵⁶, Francesco Algarotti, Anton Maria Zanetti, Carlo Goldoni⁴⁵⁷, Horace Walpole, un lieu d'échange de théories progressistes dans une Venise réfractaire aux changements. À partir des années 1720 Smith devient un grand collectionneur d'art vénitien contemporain, en acquérant plusieurs œuvres de Sebastiano Ricci, Marco Ricci et Rosalba Carriera. Peu avant 1729, la rencontre avec Antonio Canal, dit Canaletto, dont il devient le plus grand mécène et auquel son nom sera pour toujours associé, marque définitivement l'orientation de sa collection. Après le départ de Canaletto pour l'Angleterre, en 1746, Smith collectionnera les œuvres d'autres artistes vénitiens, comme Antonio Visentini et Francesco Zuccarelli.⁴⁵⁸

Maximilien de Bavière, Frédéric de Danemark, Auguste III de Pologne et le banquier Pierre Crozat, qui lui passèrent de nombreuses commandes.

⁴⁵⁴ Entre 1708-1716, Giannantonio Pellegrini, Marco Ricci et Sebastiano Ricci travaillent au service de Charles Montagu, duc de Manchester et ambassadeur à Venise en 1707. Canaletto entre 1746 et 1755, et Francesco Zuccarelli (entre 1752-1771), se rendent et travaillent en Angleterre par l'intermédiaire du consul britannique Joseph Smith.

Sebastiano Ricci travaille pour la cour des Habsbourg entre 1702-1703. À Vienne on retrouve aussi, Rosalba Carriera et Bernardo Bellotto (de 1759 à 1761). Antonio Bellucci et Giannantonio Pellegrini travaillent à la cour de Johann Wilhelm von der Pfalz à Düsseldorf dans la première moitié du siècle. Entre 1725 et 1746, Giannantonio Pellegrini, Rosalba Carriera et Bellotto travaillent à la cour de Auguste II à Dresde. Giambattista Tiepolo s'occupe en 1750 de la décoration du salon impérial de la Résidence des Wurtzbourg, de celle du Palais Royal de Madrid entre 1761 et 1766. Bellotto est engagé en 1768 comme peintre de cour auprès de Stanislas-Auguste à Varsovie. Sebastiano Ricci est actif à la cour de Louis XIV en 1692. Rosalba Carriera, à Paris en 1720, fréquenta la maison du banquier Pierre Crozat, point de rencontre entre artistes français et vénitiens.

⁴⁵⁵ Le Père Lodoli (1690-1761), père franciscain du couvent de S. Francesco della Vigna et son élève Andrea Mammo (1729-1793), ambassadeur de la République de Venise à Constantinople et à Rome, furent les défenseurs d'une architecture fonctionnelle et régie par la raison. Memmo publia en 1766 *Elementi di architettura Lodoliana, ossia l'arte di fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, 1786.

⁴⁵⁶ Giovanni Poleni (1683-1761), professeur d'astronomie, de mathématique et de philosophie expérimentale à l'Université de Padoue.

⁴⁵⁷ Goldoni dédia à Smith une de ses pièces, *Il filosofo inglese* (1754).

⁴⁵⁸ Francis Haskell, *op.cit.*, pp. 546-566 ; Frances Vivian, *Il Console Smith mercante e collezionista*, Vicenza, 1971.

Le saxon Johann Matthias von der Schulenburg (1661-1747), maréchal venu à Venise pendant la guerre de succession espagnole⁴⁵⁹, fut une autre figure importante de collectionneur étranger à Venise.⁴⁶⁰ Etabli entre Vérone et Venise pendant sa retraite, il était en contact étroit avec les représentants des cours européennes, qui venaient régulièrement lui rendre visite. Son intérêt pour la peinture contemporaine vénitienne se traduisit en particulier par des commandes à Gian Antonio Guardi, Gian Battista Pittoni, Giambattista Piazzetta, Michele Marieschi, Luca Carlevarijs, Marco Ricci, Zuccarelli qui exécutèrent pour la plupart son portrait ou la commémoration de ses batailles.⁴⁶¹

Enfin, un troisième personnage, l'homme d'affaires allemand Sigismund Streit (1687-1770) fut également un collectionneur enthousiaste de Canaletto, Zuccarelli et Giuseppe Nogari⁴⁶², même s'il ne disposait que d'une toute petite collection, comparé à celles de Smith et Schulenburg, (48 tableaux en tout). Des personnalités vénitiennes installées à l'étranger, jouèrent aussi un rôle clé.

La figure d'Anton Maria Zanetti di Girolamo, dit Le vieux (1680-1767), antiquaire, dessinateur, graveur⁴⁶³ et collectionneur, représenta un lien fondamental entre Venise et le reste de l'Europe. Ami du banquier Pierre Crozat, et de l'amateur et collectionneur Pierre-Jean Mariette, il séjourna à Paris et à Londres. À Venise, il était en contact avec les artistes contemporains, et fréquentait assidûment le cercle de Smith. Il joua le rôle d'intermédiaire avec le comte Tessin de Suède, qui acquit grâce à lui des œuvres de Francesco Zuccarelli et de Nogari. Collectionneur de Sebastiano Ricci, Marco Ricci, Rosalba Carriera, il possédait aussi des médailles et des pierres précieuses, ainsi que des estampes, parmi lesquelles

⁴⁵⁹ Soldat sous les ordres du prince Eugène de Savoie, il fut envoyé par ce dernier à Venise en 1715 afin de défendre la République contre les attaques des Turcs.

⁴⁶⁰ F. Haskell, *op.cit.*, pp. 566-574

⁴⁶¹ Voir par exemple: Giovanni Battista Piazzetta, *Le maréchal Schulenburg*, Milan, Castello Sforzesco, Civico Gabinetto Disegni.

⁴⁶² F. Haskell, *op.cit.*, pp. 574- 579.

⁴⁶³ Anton Maria Zanetti le Vieux fut à l'origine de la redécouverte du procédé de la gravure sur bois en couleurs dite *chiaroscuro*, exercée par Ugo da Carpi et Domenico Beccafumi notamment, au XVI^e siècle. Il publie trois recueils de *chiaroscuro* en 1731 (*Diversarum Iconum*), en 1743 (en incluant dans cette édition les *Capricci* de Tiepolo et les estampes d'autres auteurs), en 1749 (*Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte dai disegni originali di Francesco Mazzuola, detto il Parmigianino, e d'altri insigni autori*). On signale aussi la publication de l'ouvrage *Delle antiche Statue Greche e Romane*, en collaboration avec son cousin Anton Maria Zanetti dit le Jeune, publié en 1740 par Giambattista Albrizzi, et la parution du catalogue de son recueil de pierres gravées, la *Dactyliotheca Zanettiana*, paru en 1750. Pour l'activité de Anton Maria Zanetti en tant que graveur on renvoie à : « Anton Maria Zanetti der Ältere ». Dans : *Italianische Holzschnitte der Renaissance und des Barock*, Bestandeskatalog der Graphische Sammlung der ETH Zürich, bearbeitet von Michael Matile, Bâle : Schwabe & CO. AG, 2003, pp. 192-195.

figuraient plusieurs gravures de Rembrandt et de Callot, ainsi que les Caprices de Giambattista Tiepolo.⁴⁶⁴

Le comte Francesco Algarotti (1712-1764), enfin, est une personnalité qui résume bien le caractère du mécénat vénitien du XVIIIe siècle. Vénitien cosmopolite, ayant voyagé entre l'Italie, Paris, Londres et la Russie, il fut actif à la Cour de Frédéric II de Saxe, pour qui il commandita plusieurs œuvres d'artistes vénitiens, en particulier de Canaletto et Giambattista Tiepolo.⁴⁶⁵ Algarotti joua un rôle de premier plan au sein des débats artistiques de l'époque, et il contribua à insuffler à Venise des théories progressistes, telles les découvertes de Newton, le néo-palladiennisme. En tant que commanditaire, il contribua au tournant capricieux de l'art de Canaletto.

L'évocation de ce contexte « bouillonnant » est une prémisse indispensable à l'essor de la grande saison de la gravure vénitienne qui va se traduire avec la parution des premiers recueils de *vedute* au début du XVIIIe siècle. En effet, grâce à la floraison d'un mécénat privé, Venise devient une plateforme importante d'échanges, réceptacle d'idées cosmopolites, qui semblent vouloir défier l'immobilisme et l'anachronisme politique dans lequel la ville se trouve à cette époque. Comme nous allons le constater au travers des exemples des recueils de Carlevarijs, Coronelli, Marieschi, Visentini et Canaletto, ce microcosme fait de rencontres et de stratégies individuelles est une composante essentielle à la compréhension de l'évolution de l'image de Venise.

III.IV.II Vincenzo Maria Coronelli : un antécédent incontournable

Pour comprendre la nouveauté et l'ambition de l'entreprise de Carlevarijs, il faut d'abord s'arrêter sur l'apport décisif d'un autre Vénitien célèbre: le Père franciscain Vincenzo Maria Coronelli (1650-1718). Figure d'érudit complexe, Coronelli dédia sa vie à l'étude de multiples domaines liés à la science.⁴⁶⁶ Dans sa jeunesse, il se spécialisa dans la cosmographie, la géographie et la cartographie, d'abord auprès des Farnese à Parme et, de 1681 à 1683, auprès du Cardinal d'Estrées à Paris, à la Cour du Roi Soleil. C'est là qu'il

⁴⁶⁴ F. Haskell, *op.cit.*, pp. 625-633.

⁴⁶⁵ F. Haskell, *op.cit.*, pp. 635-660.

⁴⁶⁶ Ermanno Armao, *Vincenzo Coronelli : cenni sull'uomo e la sua vita, catalogo ragionato delle sue opere, lettere, fonti bibliografiche, indici*, Firenze: Bibliopolis 1944 ; *Vincenzo Coronelli, Cosmografo della Serenissima, nel terzo centenario della nascita*, Venise : Officine grafiche C. Ferrari, 1950.

réalisa deux globes, un terrestre et un céleste, qui le rendirent célèbre dans le monde entier et entraînaient la production de ce produit et sa renommée dans les années à venir.⁴⁶⁷ De retour à Venise, fort de ces succès, Coronelli fonde l'*Accademia degli Argonauti*, et est nommé cosmographe de la République vénitienne en 1685.⁴⁶⁸ Dans ces années, il s'affirme également en tant qu'écrivain et qu'éditeur infatigable, même si cette facette est souvent oubliée et dissimulée par son activité de scientifique et d'inventeur.

Avec son ouvrage fondamental, les 13 volumes de l'*Atlante Veneto*⁴⁶⁹, premier Atlas édité en Italie par un auteur italien, Coronelli a l'ambition de décrire la totalité du monde visible et s'inscrit ainsi dans le sillage d'ouvrages comme le *Theatrum Orbis Terrarum* d'Abraham Ortelius, l'*Atlas* de Gerardo Mercatore et le *Novus Atlas* de Willelm Blaeu.⁴⁷⁰ Malgré son ambition universelle, la corographie, l'iconographie urbaine et celle de Venise en particulier, occupent une place capitale dans son *Atlas*. Une place d'honneur est accordée à Venise dans la deuxième partie de l'*Atlas*, l'*Isolario*⁴⁷¹, ouvrage dédié à la description des îles et conçu comme un supplément à l'Atlas de Blaeu. L'auteur souligne et justifie cette préférence, dans la présentation générale du tome: « *Diamo principio per obbligo, e per convenienza alla descrittione loro dalle 138 Isole, che formano il celebre Emporio di Venetia, meritando questa città sopra ogni altra la preminenza, per risiedervi il più antico e savio Governo, c'hoggi di regni nel mondo, e che illibato sempre s'è conservato...* ». « *E per essere ancora Venetia la nostra adorata Patria, ed il luogo, dove scriviamo, habbiamo voluto osservare il preaccennato ordine, quando anche ogni altro motivo ci havesse altrimenti prefisso* ».⁴⁷² Avant la description spécifique de chaque île de la lagune, une introduction d'une vingtaine de pages, intitulée « *Città di Venetia, composta di cxxxviii Isole* » évoque la ville de Venise, ses origines, sa structure, ses habitants, ses *sestieri*, ses principaux monuments. Celle-ci est complétée par une bibliographie sur l'histoire de Venise jusqu'en 1691 et par une carte

⁴⁶⁷ Monique Pelletier, « I globi di Coronelli ». Dans: *Vincenzo Coronelli e l'immagine mundi*, a cura di Donatino Domini e Marica Milanese, Ravenna: Longo Editore 1998, pp. 90- 98.

⁴⁶⁸ Teresa Colletta, « Vincenzo Coronelli, cosmografo della Repubblica Veneta e gli "Atlanti di città" tra il XVII e il XVIII secolo ». Dans: *Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII*, Vicence : Neri Pozza Editore 1988, pp. 1-3.

⁴⁶⁹ Vincenzo Coronelli, *Atlante veneto nel quale si contiene la descrittione geografica, storica, sacra, profana, e politica degli imperj, regni, provincie, e stati dell'universo accresciuto di molte tavole geografiche non più pubblicate...In Venetia: appresso Domenico Padovani, 1690 (In Venetia : appresso Girolamo Albrizzi, 1691).*

⁴⁷⁰ Maria Teresa di Palma, « Vincenzo Coronelli e la produzione di Atlanti nel XVII secolo ». Dans: *Vincenzo Coronelli e l'immagine mundi*, op.cit., pp. 111-120.

⁴⁷¹ Vincenzo Coronelli, *Isolario, descrizione geografico-historica, sacro-profana, antico-moderna, politica, naturale e poetica...Mari golfi semipiazze porti... ed ogni più esatta notizia di tutte l'isole... Ornato di 310 tavole geografiche topografiche corografiche... Tomo II dell'Atlante Veneto, Venezia : Vincenzo Coronelli a spese dell'autore, 1696.*

⁴⁷² Vincenzo Coronelli, « L'autore a chi legge ». Dans: *Isolario, descrizione geografico-historica, sacro-profana, antico-moderna, politica, naturale e poetica....*

topographique réalisée par Coronelli⁴⁷³, affichant 600 numéros expliqués au verso. Cette partie dédiée à Venise est également ponctuée par des images de nature différente: entre autre, une carte géographique représentant la partie orientale de l'Italie, le portrait du Doge Silvestro Valiero, trois *vedute* de la Piazzetta. Ces trois dernières, non signées, sont très clairement calquées sur l'exemple des gravures de Israel Silvestre, ce qui confirme son rôle de modèle [ill. 54].⁴⁷⁴

La littérature de voyage, à laquelle il consacre plusieurs publications, est sans doute le domaine où l'intérêt de Coronelli pour sa ville apparaît le plus évident. Les *Viaggi*⁴⁷⁵, sont le fruit d'une mission: en 1696 Coronelli accompagne à Londres les ambassadeurs extraordinaires de la République, Lorenzo Soranzo et Gerolamo Venier, afin d'offrir au roi Guillaume d'Angleterre la reconnaissance de la République. Un chapitre intitulé « *Dell'utilità de' viaggi, e XX Precetti per i Giovini, che gli intraprendono* », précède la relation du voyage. Ce chapitre, introductif, est particulièrement intéressant car il montre l'implication personnelle de Coronelli dans le débat sur la nécessité du voyage et sa déontologie. Coronelli fixe toute une série de règles d'ordre moral, – il recommande la sobriété, la bienveillance envers les étrangers, la modestie, l'amitié-, et une série de règles d'ordre pratique. Parmi ces dernières, outre la collecte de médailles et de plantes, la pratique du dessin et la lecture préalable de la littérature de voyage, il conseille de se munir d'une carte géographique et d'instruments tels l'Astrolabe, la boussole, le compas, « *i quali strumenti rinchiusi in picciolo stuccetto, occupano poco luogo, e sono necessarj per i Viaggi di terra, e per le Navigazioni de' Mari* ». La description de Venise, occupe dans les *Viaggi* une place incontournable, et présente plusieurs points communs avec celle de l'*Isolario*, comme la description des origines de la ville, de son gouvernement, de ses principaux monuments ainsi que la plupart des gravures. De plus, Coronelli offre toute une série de renseignements sur la vie intellectuelle de la ville, parmi lesquels figurent la liste des écrivains, des peintres, des sculpteurs, des graveurs, des Académies, des bibliothèques publiques, des libraires et des imprimeurs vénitiens.

Quelques années plus tard, Coronelli publie une série d'ouvrages entièrement consacrées à sa ville natale, *La Guida dei forestieri*, de 1697, et *La Guida dei Forestieri e Protogiornale*, de

⁴⁷³ Vincenzo Coronelli, « Pianta iconografica di Venezia ». Dans: *Isolario, descrizione geografico-historica, sacro-profana, antico-moderna, politica, naturale e poetica*....pp. 25-26.

⁴⁷⁴ Anonyme, « Trois vues de Place Saint-Marc ». Dans : *Isolario*, tome I, fig. 16.

⁴⁷⁵ Vincenzo Coronelli, *Viaggi del P. Coronelli parte prima/- seconda. Consecrati all'illustriss. Ed eccellentiss. Signore Conte Lazzaro Ferro di gloriosa memoria, e presentati all'illustriss., ...Conte Giovanni di lui fratello...*, In Venetia : Gio. Battista Tramontino, 1697.

1700, un des premiers guides portatifs sur Venise.⁴⁷⁶ Comme le frontispice l'indique, la « *Guida...Estratta Dal Tomo I de' Viaggi d'Inghilterra* »⁴⁷⁷, le texte descriptif sur Venise n'est rien d'autre que celui déjà publié dans les *Viaggi*, de même que le plan topographique qui l'accompagne, équipé de 692 toponymes. Cela confirme ainsi le caractère fonctionnel du guide [ill. 55]⁴⁷⁸. Coronelli y ajoute un « *Protogiornale veneto sacro-profano* », où sont décrites les « *feste mobili e stabili* », subdivisées, selon un calendrier, de 1700 à 1704. À la fin du texte un tableau indique tous les jours de départ et d'arrivée des messagers pour la Vénétie.

Dans la conception des *Fabrice*, la figure et le travail de Coronelli sont particulièrement importants aux yeux du jeune Carlevarijs, car ils représentent un genre éditorial. Le cosmographe était parvenu à organiser et à réunir dans un système organique toute une série d'informations sur Venise, autant textuelles que visuelles. Les œuvres de Coronelli proposent une rencontre entre le genre du guide et le recueil de gravures, entre le texte informatif et l'image et représentent le développement du modèle proposé par Misson. Par la polyvalence de ses intérêts, Coronelli incarne à la fois l'esprit de l'exécuteur et celui du promoteur. Cette attitude est particulièrement présente au sein de la littérature de voyage, où Coronelli se fait le promoteur d'un genre utilitaire et de distraction, qui exploite autant le *medium* du texte que celui de l'image. Sa capacité entrepreneuriale se traduit par une utilisation « rhabdomancienne » du texte et de l'image, c'est-à-dire par une proposition de l'élément littéraire et iconographique dans plusieurs situations.⁴⁷⁹ Ainsi, l'image de Venise est d'abord décrite dans le *Atlas*, ensuite récupérée dans les *Viaggi* et dans la *Guida de' Forestieri*, avec des variantes suivant le genre de publication choisi.

Coronelli a dû signifier aux yeux de Carlevarijs, une formule gagnante de l'exploitation des potentiels du texte et de l'image, dans une approche « mondaine » de la ville. En quelque sorte, le travail du père franciscain, représentait l'un des derniers compromis exemplaires,

⁴⁷⁶ Au XVII^e siècle, on rappelle aussi la parution du guide de Marco Boschini, beaucoup utilisé par les voyageurs du XVIII^e siècle : *Le minere della pittura veneziana* (1664) et surtout la deuxième édition, *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana* (1674), précédée d'une introduction, *Breve Istruzione*, réunissant des notes sur les artistes et plusieurs passages consacrés aux techniques artistiques et de restauration. Contrairement à la *Carta del Navegar pitoresco* (1660) écrit en dialecte vénitien, *Le minere* eût une réception importante et fut ré-édité jusqu'en 1797. Une version actualisée paraît en 1733 par Anton Maria Zanetti le Jeune (1706-1778), *Descrizione di tutte le pubbliche pitture de la città di Venezia e le Isole circonvicine...*, ce qui confirme l'importance du modèle de Boschini pour le XVIII^e siècle. Cependant, à la différence des guides de Coronelli, il s'agit d'un guide spécifique, voué essentiellement à répertorier les trésors de la peinture vénitienne et leur emplacement dans la ville.

⁴⁷⁷ *Guida/ de' Forestieri/ sacro-profana- Per osservare il più ragguardevole/ nella Città di/ Venezia/ con la di lei Pianta per passeggiarla/ in Gondola, e per Terra, / Estratta/ Dal Tomo I de' Viaggi d'Inghilterra/ del P. Coronelli Min. Con/ Aggiuntovi in questa quarta edizione il / Protogiornale/ Perpetuo per godere le funzioni più cos-/ picue della medesima del detto / Autore,...*

⁴⁷⁸ Cassini, op. cit., cat. 54, p. 118.

⁴⁷⁹ Edoardo Grandi, « Vincenzo Coronelli: un genio confuso ? ». Dans : *Vincenzo Coronelli e l'imgo mundi*, p. 16.

avant la ligne de partage entre le guide et le recueil de gravures utilitaire, et le védutisme indépendant, qui allait naître avec et à partir de Carlevarijs.

III.IV.III Luca Carlevarijs, *Fabrique et Vedute*

En 1703, Luca Carlevarijs publie les *Fabrique et Vedute di Venetia*⁴⁸⁰, un recueil de 104 eaux-fortes qui allait changer le destin du védutisme vénitien. L'image de Venise avait été codifiée au cours des XVIe et XVIIe siècles, en peinture et gravure. Dans la cartographie, dans les recueils de Franco et de Silvestre, chez Van Wittel auquel Carlevarijs est particulièrement redevable, ce sont toujours les quelques mêmes points de vues incontournables. Le reste de la ville était encore, par conséquent, à explorer. C'est donc en « pionnier », et dans un terrain presque vierge où les clichés étaient encore à stabiliser, que Carlevarijs conçoit le premier grand répertoire des monuments de la ville. Lancé dans une sorte de « travail d'inventaire », Carlevarijs crée la première banque de données de vues de la ville, dans laquelle tous les *védutistes* du XVIIIe siècle pourront puiser leurs motifs.

Le recueil s'ouvre par un frontispice⁴⁸¹ [ill. 56], où apparaîtrait, inscrite sur une sorte de balustrade, la dédicace au Doge Luigi Mocenigo, surmontée par l'étendard distinguant sa famille, « coiffé » du bonnet ducal. À l'arrière-plan s'étend le profil de la ville de Venise, où l'on aperçoit, distinctement, sur la gauche, la Place Saint-Marc. Dans la suite de la dédicace, l'artiste éclaire le but didactique et informatif de son recueil : « *rendere più facile alla notizia dei Paesi stranieri le Venete magnificenze* ». ⁴⁸² Après avoir éclairci le pourquoi de son entreprise, Carlevarijs en spécifie les modalités d'exécution : « *ai sudori della mano, è stato necessario unire l'azione dell'Intelletto con l'esercitio delle Matematiche, cioè Aritmetica, Geometria, Prospettiva, Et Architettura Civile* »⁴⁸³. Sa méthode est symbolisée par la présence de différents outils de dessin et de gravure, tels le burin, la plume et l'encrier, d'instruments géométriques tels le compas, le pantographe, le goniomètre, l'équerre et d'un livre, identifié comme le troisième livre d'Euclide, ouvert sur une édition du texte de Vitruve, « *l'azione dell'Intelletto con l'esercitio delle Matematiche, cioè Aritmetica, Geometria,*

⁴⁸⁰ *Fabrique, e Vedute di Venetia diseguate, poste in prospettiva et intagliate da Luca Carlevarijs con privilegii*, Venise 1703.

⁴⁸¹ Luca Carlevarijs, « Frontispice ». Dans : Isabella Reale, *Luca Carlevarjis, Le Fabrique e Vedute di Venetia*, Venezia: Marsilio, 1995, p. 49.

⁴⁸² « rendre plus facile aux pays étrangers la connaissance des magnificences vénètes ».

⁴⁸³ « à la sueur de la main, il a été nécessaire d'unir l'action de l'intellect avec l'exercice des mathématiques, c'est-à-dire l'arithmétique, la géométrie, la perspective, et l'architecture civile ».

Prospettiva, et Architettura Civile ». ⁴⁸⁴ Ce frontispice « programmatique », souligne la valeur institutionnelle du travail de Carlevarijs, qui se place sous la protection de la plus haute autorité de la République, le Doge. Il anticipe le caractère officiel de ses vues peintes, exécutées quelques années plus tard, où il immortalisera l'arrivée des ambassadeurs français ou anglais à Venise. Avec ce recueil, Carlevarijs, se fait en quelque sorte le porte parole d'un programme de glorification de Venise, à travers la représentation de ses bâtiments, de sa beauté ; un programme qui revêt au XVIII^e siècle une signification de propagande et de stratégie politique. Rien n'est dicté par le hasard. Comme nous l'avons déjà souligné, les images de Carlevarijs ont le même rôle que les descriptions contenues dans les guides de voyage. Elles assument une valeur iconique. Ainsi Saint-Marc représente le rôle de l'Eglise, Saint Georges Majeur symbolise la richesse de la vie monastique et l'importance du Bassin de Saint Marc, les séries d'estampes dédiées aux Scuole et aux Ospedali louent la philanthropie de l'Etat vénitien, Rialto et l'Arsenal renvoient au pouvoir commercial et maritime. ⁴⁸⁵ Cet esprit programmatique sous-tend aussi la structure du recueil et l'ordre dans lequel les monuments sont présentés : d'abord les édifices dédiés au culte, ensuite les lieux et les monuments publics, enfin les palais privés. Une attitude logique peut se lire également dans les règles qui régissent la composition et la technique des images. Les architectures sont en effet décrites minutieusement, le point de vue est très souvent frontal, ou latéral, les proportions des bâtiments sont respectées. ⁴⁸⁶ La présence humaine, représentée par les « macchiette », figurines surprises dans les activités les plus disparates, joue un rôle clé dans la composition. Non seulement ces figurines parviennent à donner une cohérence à l'image, en reliant le cours de la vie quotidienne à l'environnement architectural, mais chacune d'entre elles possède une individualité qui lui est propre et dote ainsi l'image d'un intérêt anthropologique. D'un point de vue technique, Carlevarijs fait également preuve d'un esprit d'analyse. Il exécute d'abord les dessins préparatoires ⁴⁸⁷ à l'encre de Chine, tracés à l'aide d'instruments tels le compas, le « tirilinee » et la camera obscura, en indiquant souvent dans la marge des feuilles la mesure de l'échelle métrique, en pieds vénitiens, ou l'indication d'un grillage tracé au crayon. Cet esprit analytique n'est pas pour autant synonyme d'exactitude. Nous pouvons remarquer que la *camera obscura*, au lieu de restituer de manière fidèle la réalité, en favorise souvent les

⁴⁸⁴ Isabella Reale, « Le "Venete Magnificenze" di Carlevarjis ». Dans : *Luca Carlevarjis, Le Fabriche e Vedute di Venetia*, op.cit., p.24.

⁴⁸⁵ William L. Barcham, « Luca Carlevarjis e la creazione della veduta veneziana del XVIII secolo ». Dans : *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, p. 61.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁴⁸⁷ Parmi ces dessins, quatre-vingt cinq identifiés par F.-J. Watson sont conservés au British Museum de Londres. *Ibidem*, p. 26. Voir aussi : F.J. Watson, « Un nuovo libro di disegni di Carlevarjis ». Dans : *Arte Veneta*, n.6, 1950, pp. 131-134.

caprices⁴⁸⁸. Cela n'empêche toutefois pas le védutisme d'allier une conception artistique à l'enquête scientifique de la réalité. Le recueil de gravures de Giovan Battista Falda (1648-1678) sur l'architecture de la Rome contemporaine, le *Nuovo teatro delle fabbriche, ed edifici in prospettiva di Roma moderna* (1665) a sûrement du représenter à ce propos un modèle aux yeux de Carlevarijs et l'aider à organiser de façon systématique ses images dans un répertoire.

Tout en assumant comme point de départ les mêmes modèles, et tout en ayant un but commun, - instruire les voyageurs étrangers, leur offrir une visite des bâtiments de la ville- , l'image de Venise qui résulte du recueil de Carlevarijs diffère profondément de celle qui accompagnait le *Nouveau Voyage d'Italie*, à la fin du XVIIe siècle. Elle s'est en effet enrichie d'un *background* spécifique, représenté par la tradition cartographique et par les exemples de Coronelli et de Falda, qu'elle a élaborée en une organisation systématique. Cependant, elle possède encore un autre aspect, plus fondamental : l'image de la ville est le fruit du travail d'un artiste qui conçoit, dessine, grave et non d'un ouvrier qui exécute des vignettes, en suivant un modèle. C'est une distinction qui s'avère capitale dans l'affirmation, tout au long du XVIIIe siècle, de la « gravure d'invention » au sein du *védutisme* vénitien, dont Carlevarijs est l'un des initiateurs.

Malgré l'objectif documentaire affiché par Carlevarijs dans son recueil, les monuments proposés sont à chaque fois représentés selon un point de vue et un contexte personnalisés. Ainsi, il nous est donné d'observer la célèbre architecture palladienne de San Giorgio Maggiore, depuis la Punta della Dogana, dans la même perspective que celle adoptée par les deux gentilshommes vus de dos et en compagnie de deux bateleurs [ill. 57]⁴⁸⁹. La présence de ces personnages, a l'effet d'un présentoir, et crée une mise en abîme, une implication du spectateur dans la scène. La « dramatisation » de l'image est une constante des *Fabbriche et Vedute*, où le premier plan est souvent animé par des actions particulières (chasse aux taureaux,...), ou par le devenir et le mouvement de la vie quotidienne. Dans ce processus de personnalisation, les fragments urbains qu'on retrouvait chez Misson véhiculent une rhétorique et un caractère différents. Dans la *Veduta della Piazza. Verso la Chiesa di S. Marco* [ill. 58]⁴⁹⁰, Carlevarijs, tout en renonçant aux figures allégoriques au premier plan, présente exactement le même cadrage que celui de ses prédécesseurs. L'impression qui s'en

⁴⁸⁸ *Ibidem*, pp. 26-33.

⁴⁸⁹ Luca Carlevarijs, « Eglise de S. Giorgio Maggiore des moines bénédictins. Architecture d'Andrea Palladio », eau-forte, 182 x 290 mm. Dans: Isabella Reale, *op.cit.*, cat. 6, p. 55.

⁴⁹⁰ Luca Carlevarijs, « Vue de la place. Vers l'Eglise de S. Marco », eau-forte, 187 x 209 mm. Dans : Isabella Reale, cat. 44, p. 93.

dégage alors n'a rien de commun avec la platitude rigide qu'on trouvait dans l'image du *Nouveau Voyage*. Les monuments sont dotés de profondeur, de consistance, de matière, (on devine l'ancien pavement de la Place, en « cotto ») et la totalité de la Place est associée à un événement particulier qui s'y déroule: après son élection, le doge est transporté dans le « pozzetto », une sorte de chaise de laquelle il lance au peuple des monnaies. La *Veduta della Piazza di S. Marco. Verso l'Horologio*, propose la vue *standard* de la Piazzetta depuis la mer [ill. 59]⁴⁹¹, selon le point de vue réitéré depuis le panorama de Reuwich, mais avec un nouveau langage. Les architectures y sont décrites dans les détails, (on remarquera le dessin à losanges sur la façade du Palais Ducal et les cercles quadrilobés surmontant les arcades), et le premier plan de l'image, où le Bassin de Saint Marc est animé par une foule de bateaux. Dans les *Procuratie Vecchie* [ill.60]⁴⁹², Carlevarijs semble avoir particulièrement privilégié le rendu d'une ambiance, par rapport à la description documentaire. L'enfilade rythmique et harmonieuse des arcades des *Procuraties* a en effet la fonction d'une coulisse théâtrale. L'attention et la curiosité du spectateur sont captées par l'attroupement de la foule, réunie autour d'une scène, sur laquelle s'exhibent des personnages de la *Commedia dell'Arte*, ou alors par les deux polissons qui essaient de soustraire de la nourriture d'un panier... À cette focalisation personnelle sur le monument, s'ajoute la maîtrise de la technique de l'eau-forte et le pouvoir expressif de la lumière, à travers la recherche du clair-obscur, particulièrement perceptible dans les striures du ciel et dans l'utilisation des ombres.

La nouveauté du recueil de Carlevarijs se traduit par la recherche d'un équilibre, et par une rencontre entre deux conceptions différentes de l'image. D'un côté, son but demeure utilitaire: tout en n'étant pas un guide, il en recouvre la fonction, par son caractère de catalogue d'images, organisées de manière systématique. D'autre part, Carlevarijs s'affirme en tant qu'artiste et ne se contente pas d'instruire: il élève la *veduta* au rang d'œuvre d'art.

⁴⁹¹ Luca Carlevarijs, « Vue de la Place S. Marco. Vers l'Horologe », eau-forte, 190 x 210 mm. Dans : Isabella Reale, cat. 46, p. 95.

⁴⁹² Luca Carlevarijs, « Vieilles Procuratie. Architecture de Mastro Bono Proto de S. Marco », eau-forte, 185 x 187 mm. Dans : Isabella Reale, cat. 44, p. 93.

III.IV.IV Plagiat, récupération et fortune des *Fabrique* : les *Singularità* de Coronelli, le *Gran Teatro* de Lovisa, le *Forestiere illuminato* d'Albrizzi

À cause de son caractère complet et de répertoire, le recueil de Carlevarijis subit des plagiat et des reprises jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle et peut être considéré comme un acteur fondamental de la diffusion de l'image de Venise. Tout en ayant élaboré la leçon de ses prédécesseurs, Carlevarijis propose une formule efficace, combinant le texte et l'image, qui va fonctionner comme un *exemplum*.

Vincenzo Maria Coronelli connaissait et nourrissait un profond respect pour le travail de Carlevarijis. Il décide d'ailleurs d'inclure son nom, dans la longue liste des artistes qui se distinguent pour leur célébrité, dans la *Guida de' forestieri* (...) de 1700.⁴⁹³ Coronelli sera le premier à utiliser un nombre considérable d'images des *Fabrique* à l'intérieur des *Singularità di Venezia*⁴⁹⁴ parues en 1709-1710.⁴⁹⁵ Il s'agit d'un emprunt non déclaré, d'un pillage, qui confirme les qualités d'entrepreneur de Coronelli. Les *vedute* de Carlevarijis y sont grossièrement copiées ; la seule variante étant représentée par le placement d'une cartouche, avec l'inscription du titre. Les images d'après Carlevarijis, en côtoient d'autres inspirées des vues d'Israel Silvestre, et confirment le rôle de *compendium* des *Singularità*.⁴⁹⁶ [ill. 61-62].

Contrairement aux œuvres précédentes de Coronelli, les *Singularità* sont uniquement constituées d'images accompagnées d'une légende et aspirent à être une sorte de catalogue, censé donner une idée complète de Venise. La consultation du catalogue est facilitée par la subdivision thématique des différentes vues, les titres à l'intérieur des cartouches, ainsi que par l'index situé à la fin de chaque tome. Par exemple, dans le premier volume, nous trouvons différentes vues de la place Saint Marc, de l'Arsenal, de Rialto, ainsi que la représentation des

⁴⁹³ [...] si rendono celebri i pennelli [...] del Tempesta negli Animali ; del Cremonese, di Luca Carlevarjjs, e del Lamberti ne' Paesi. Del detto Fumiani, Gasparo Vecchia, e Luca Carlevarjjs nell'Architettura e Prospettiva ». Dans : *Guida de' Forestieri* (...), p. 16.

⁴⁹⁴ *Singularità/ di/ Venezia/ e del/ serenissimo suo dominio/, divide in più parti/ che si distribuiscono unite, e separate, / spiegate ne' XXXXV Tomi della Biblioteca sua universale/ del P. ex-generale Coronelli, / Tomo centesimo nono delle opere da esso pubblicate/ 1709-1710.*

⁴⁹⁵ Isabella Reale, « Le "Venete Magnificenze" di Carlevarjjs », p. 33.

⁴⁹⁶ Luca Carlevarijis, « Vue de l'Eglise Ducale de S. Marco », eau-forte, 178 x 289 mm. Dans : Isabella Reale, cat.I, p. 50 ; Anonyme, « Basilique ducale de S. Marco », gravure sur cuivre. Dans : *Singularità*..., 1^{er} vol, 1709.

principales fêtes et offices solennels. Les volumes suivants sont consacrés à la représentation des palais vénitiens, selon les *sestieri*, aux îles de la lagune, aux villas sur le bord de la Brenta, ainsi qu'à Padoue et à d'autres villes de l'Etat vénitien. Le cas du plagiat des images de Carlevarijs par Coronelli et le détournement de son rôle de modèle, nous fait réfléchir à la différence d'intentions qui existent entre le catalogue d'images et le recueil de vues d'artiste. Pour Carlevarijs la considération du « modèle Coronelli » aurait représenté un choix volontaire un encouragement à organiser ses images dans une démarche programmatique et artistique à la fois. A l'inverse, pour Coronelli, les gravures de Carlevarijs, privées de leur personnalité, ont la fonction essentielle d'illustrer la ville. Le travail de Coronelli est un bon exemple de manœuvre éditoriale, de *compendium* d'images, puisées dans différents contextes dans un but purement utilitaire et publicitaire.

L'Académie patricienne, réunie autour du Chancelier Giovanni Battista Nicolosi, confie à l'éditeur vénitien Domenico Lovisa la réalisation de deux volumes illustrant les beautés architecturales et artistiques de la ville de Venise. En 1715, Lovisa publie un manifeste⁴⁹⁷, afin d'annoncer officiellement la parution d'un nouveau recueil de gravures intitulé *Il Gran Teatro di Venezia*.⁴⁹⁸ Le contenu de l'annonce, destiné à réunir des

⁴⁹⁷ « Venendo universalmente desiderate le stampe delle principali Vedute, e delle più celebri Pitture dell'inclita città di Vinegia; & havendo ritardato fino ad ora l'adempimento d'un sì giusto, e sì lodevole desiderio, le molte difficoltà d'un'opera, che non potea condursi al suo fine senza grandissima spesa, e fatica, ha risoluto Domenico Lovisa Stampatore Viniziano di esporre alla pubblica luce quattro volumi di fogli imperiali, contenenti cento Prospettive le più magnifiche della Città, & isole aggiacenti, & cento Pitture le più famose, che adornino il Palagio Ducale, e le scuole Grandi di San Marco, e di San Rocco, & altri luoghi, ove ammiransi i più celebri, e più maravigliosi tratti del pennello del Tintoretto, del Palma, di Tiziano, di Bassano, e di altri chiarissimi Pittori: i disegni delle quali Prospettive, e Pitture, formati esquisitamente secondo le più ingegnose, e più sode regole dell'Arte, saranno scolpiti in rame da eccellenti professori, e stampati dallo stesso Lovisa con industria, e diligenza corrispondente alla grandezza dell'Opera. Sono perciò invitati gli studiosi delle nobilissime Arti dell'Architettura, e Pittura ad agevolarsi all'acquisto di sì bell'Opera col farli Compagni nella grande impresa del sopranominato Stampatore : il che non porterà loro altro obbligo, che far contare cinque lire per ogni mese fino alla terminazione della detta Opera obligandosi il detto Lovisa consegnare a chi sborserà il detto danaro li detti quattro fogli che di mese in mese andrà pubblicando col registrarlo nel numero degl'altri Associati senz'altra briga di corrispondenza per lettere, in maniera che con soli Ducati trentadue da pagarsi nella forma, e ne' termini prescritti, verranno essi di mano in mano a farsi padroni di tutti quattro i Volumi suddetti, i quali, quando ne sarà pubblicata la Stampa, si venderanno molto di più ». Alessia Bonannini, « Dall'ideazione alla realizzazione : note sulla raccolta di Domenico Lovisa ». Dans: *Venezia 1717 Venezia 1993. Immagini a confronto*. Catalogue d'exposition, Palazzo Ducale, Venezia 28 luglio-31 dicembre 1993, Silvana Editoriale, p. 27.

⁴⁹⁸ Le recueil connût deux éditions principales : *Il Gran Teatro/ di/ Venezia/ ovvero/ Descrizione esatta/ Di cento delle più insigni Prospettive, e di altrettante celebri/ Pitture della medesima Città/ Il tutto disegnato, e intagliato eccellentemente da periti artefici/ Con la narrazione della fondazione delle Chiese, Monasteri, Spedali, Isolette, e altri luoghi/ si pubblici, come privati di essa città : col ristretto delle vite de Pittori, Scultori, e Archi-/tetti, che l'hanno con le loro fatiche abbellita, ed adornata : e finalmente con la/ spiegazione delle storie, che nelle suddette pitture saranno rappresentate, ch' unitamente formerà la Storia Universale sagra, e profana della stessa/ famosa Metropoli./ Tomi due in foglio imperiale. / In Venezia, Per Domenico Lovisa sotto i portici di Rialto./ Con licenza de' superiori, e Privilegio, 1717 ; Il Gran Teatro delle pitture e prospettive di Venezia in due tomi diviso. Segne il tomo primo. Nel quale si contengono le principale pitture pubbliche di questa città nobilissima disegnatte e intagliate da eccellenti professori con l'indice nel principio e con l'esposizione delle*

souscriptions, met en évidence l'ambition du programme éditorial de Lovisa et sa finalité commerciale. L'image protéiforme de la ville qui est en résulte, apparaît diversifiée, autant dans les thèmes, que dans les styles des images exécutées par différents graveurs, Carlo et Andrea Zucchi, Filippo Vasconi et Giuseppe Valeriani. Le premier volume, consacré aux vues de la ville, s'ouvre avec différentes images de la Place Saint-Marc et de ses alentours, il poursuit par le Canal Grande, explore différentes églises de la ville et s'élargit aux îles de la lagune. Les dernières images sont dédiées à la représentation de régates et de fêtes sacrées et profanes. Le deuxième volume, calqué sur le modèle du guide de Boschni, présente quant à lui, une série de gravures d'après des peintures de Veronese, Titien, Tintoret principalement. Le choix de la reproduction des chefs d'œuvres, focalisé sur des épisodes liés à la renommée historique de Venise ou sur sa représentation allégorique, est clairement animé par un but de propagande.⁴⁹⁹ Le caractère particulier et original du recueil de Lovisa, réside essentiellement dans le déploiement théâtral et dans la combinaison de vues et de peintures. Ce mélange de genres représente aussi la volonté de tracer un parcours idéal dans la ville, dans un but de glorification, et nous apparaît comme un exemple révélateur d'une utilisation stratégique de l'image.

En revenant au premier volume du recueil, dédié aux vues et spécifiquement inhérent à notre travail, il faut souligner que par rapport au recueil de Carlevarijs, *Il Gran Teatro*, comme son titre le souligne, est doté d'une plus grande intention scénographique. Plus qu'à la concentration sur les caractéristiques individuelles des monuments, il aspire à rendre perceptible la multiplicité de la réalité architecturale vénitienne et de son environnement social, qui reflètent sa valeur civique et politique.⁵⁰⁰ [ill. 63]⁵⁰¹. Les mêmes monuments sont souvent représentés sous plusieurs angles différents: c'est le cas de la Place Saint-Marc, de la Piazzetta et du Pont de Rialto, où la rigueur prospectique est souvent abandonnée pour

medesime cavata dalla miniera della Pittura di Marco Boschini/ In Venezia MDCCXX appresso Domenico Lovisa con licenza dei Superiori e privilegio/ In di il Tomo secondo nel quale si contengono le prospettive delle fabbriche principali di questa Città nobilissima e dell'isole circonvicine dissegnate e intagliate da eccellenti professori. A propos du recueil de Lovisa voir : *Venezianische Veduten. Ein Cicerone durch das Venedig des frühen 18. Jahrhunderts*, cat. exp., Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig/ Niederösterreich, 13. Mai- 28. Oktober 1990, sous la direction de Gregor Martin Lechner et Werner Telesko, Göttweig : Benediktinerstift, 1990.

⁴⁹⁹ Nous signalons en particulier les gravures d'après les peintures de Veronese, Tintoret, Bassano pour la Salle du Grand Conseil représentant la paix de Venise (1177) entre le Pape Alexandre III et l'empereur Federico Barbarossa. En ce qui concerne les représentations allégoriques de Venise nous signalons en particulier les gravures d'après les peintures de Tintoret et Veronese.

⁵⁰⁰ Umberto Franzoi, « Il Gran Teatro di Venezia ». Dans : *Venezia 1717 Venezia 1993. Immagini a confronto*, op. cit., p. 7.

⁵⁰¹ « Veduta della Piazza di S. Marco nell'ultimo giorno di Carnevale ». Dans : *Catalogo. Venezia 1717 Venezia 1993*. A cura di Umberto Franzoi, Maria Giulia Montessori, Alessia Bonannini, Cinisello Balsamo : Silvana Ed., 1993, pp. 220-221.

favoriser un point de vue globalisant et ample. Par rapport aux images de Carlevarjis, on a l'impression que les volumes des bâtiments sont doublés. [ill. 64-67].⁵⁰² Les personnages paraissent aussi avoir une taille beaucoup plus importante : ce ne sont plus des « macchiette » proprement dites, mais des figures détaillées, ayant un rôle aussi important que les bâtiments représentés. Le naturalisme et la caractérisation des gestes des personnages, la différenciation de leur provenance sociale, donnent aux vues un caractère populaire, qui apparaît surtout dans les images dédiées aux fêtes et dans les vues des îles [ill. 68-69]⁵⁰³. Malgré la différence de styles, quasiment aucune des gravures du recueil ne sont signées et ne montrent une qualité artistique particulière. Le but du recueil coïncide avec la promotion touristique : il s'agit d'un catalogue d'images utiles à l'étranger, comme le sous-tend la présence de lettrines, affichées à côté des monuments et éclairées par des légendes au pied de l'image, héritage manifeste de la tradition cartographique.

L'innovation de Lovisa a consisté dans son adhésion à une logique de propagande, tout en ayant recours au *Gran Teatro*, c'est-à-dire à un déploiement théâtral de la ville, et à sa mise en scène, aux yeux du touriste. Si le *Gran Teatro* avait représenté l'effort de donner une image plus compacte et sélective de la ville, il faut attendre jusqu'aux années 1740, pour voir la publication d'autres recueils, « organiques », sur Venise.

À cette époque, Giambattista Albrizzi avec Giambattista Pasquali et Antonio Zatta, figurent parmi les éditeurs qui jouent un rôle essentiel dans la renaissance de l'imprimerie vénitienne, grâce à leur production de livres illustrés.⁵⁰⁴ Descendant d'une dynastie de typographes, éditeurs et libraires, Albrizzi accomplit plusieurs voyages dans sa jeunesse et, dès 1729, publie *Le Novelle della Repubblica delle Lettere*, bulletin recensant les publications les plus récentes en Europe. Grand mécène, il collabore avec des artistes comme Giuseppe Zais, Francesco Zuccarelli, Rosalba Carriera, Felicità Sartori, Francesco Bartolozzi, et atteint l'apogée de la célébrité avec la publication de volumes raffinés, tels que *Les œuvres de Bossuet* et *La Gerusalemme Liberata*, ornés d'illustrations de Giambattista Piazzetta. En 1740, lorsqu'il publie le *Forestiero illuminato, intorno le cose più rare e curiose della città di*

⁵⁰² Graveur non identifié, « Place de S. Marco ». Dans : *Catalogo*, p. 50. / Luca Carlevarjis, « Vue de la place S. Marco. Vers S. Geminiano ». Dans : *Luca Carlevarjis, Fabriche et Vedute*, p. 91 ; Graveur non identifié, « Autre vue du Pont de Rialto ». Dans : *Catalogo*, p. 77 / L. Carlevarjis, « Pont de Rialto. Architecture d'Antonio del Ponte ». Dans : *Luca Carlevarjis, Fabriche et Vedute*, p. 105.

⁵⁰³ Graveur non identifié, « Campo S. Geremia avec la fameuse chasse au taureau ». Dans : *Catalogo*, p. 237 ; Graveur non identifié, « Vue de l'île de la beata Vergine delle Grazie », p. 212.

⁵⁰⁴ Francis Haskell, « Editori e connoisseurs ». Dans : *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze: Sansoni, 1985, pp. 509-512; Giannantonio Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia : Zanetti Editore 1923, pp. 82-83.

Venezia⁵⁰⁵ [ill.70], Albrizzi occupe déjà un rôle essentiel au sein de la vie intellectuelle vénitienne. Le caractère cosmopolite du guide, suggéré par le titre, n'est pas seulement attesté par sa publication en français, quelques années plus tard, en 1768, mais aussi par la dédicace à Federigo Cristiano, prince de Pologne et de Saxe, auquel Albrizzi dédie le guide en signe de reconnaissance pour lui avoir accordé le permis de publier les œuvres de Bossuet sur son territoire.

Dans l'Avis au lecteur, Albrizzi évoque son expérience personnelle de voyageur, afin de vanter le rôle indispensable du guide de voyage pour la connaissance du monde et donc de justifier la nécessité d'en publier un: « *onde rimasi persuaso, che senza il comodo di sì fatti Libri non si renderebbe se non scarsamente appagato il desiderio di un Viaggiatore ; e poco o nulla informato di tante belle memorie, antichità e prerogative, che in ogni genere di cose si conservano ne' particolari Paesi farebbe ritorno alla Patria* ». ⁵⁰⁶

Dans une démarche très professionnelle, Albrizzi met aussi en évidence son rôle spécifique d'éditeur, dont la tâche consiste à rassembler les textes et les images produites par autrui, à les organiser et à les mettre en valeur: « *Non altro merito adunque pretendo io esigere dal Pubblico nel riprodurre le altrui fatiche, fuorchè un benigno compatimento per averle soltanto ordinate nella stampa, e adattate con miglior gusto al genio e al comodo de' Forestieri* ». ⁵⁰⁷ À la suite de l'index des vues contenues dans le guide, Albrizzi trace une brève introduction des origines de Venise, calquée sur l'exemple de guides précédents, dont celui de Sansovino, tout en spécifiant de ne pas prétendre être exhaustif. Son but est plutôt de fournir un résumé des beautés de la ville et guider pas à pas l'étranger dans les lieux qui pourraient satisfaire sa curiosité et ses désirs. La méthode choisie par l'éditeur dans la rédaction du guide est aussi explicitée et participe à en faire un instrument de repère pratique: à la subdivision de la ville en six *sestieri*, correspond la subdivision du guide en six journées. ⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ *Forestiere illuminato/ Intorno le cose più rare, e curiose, / antiche e moderne/ della città di Venezia, / e dell'isole circonvicine ;/ Con la descrizione delle Chiese, Monisterj,/ Ospedali, Tesoro di S. Marco, Fabbriche/ pubbliche, Pitture celebri, e di quanto/ v'è di più riguardevole./ Opera adornata/ Di molte bellissime Vedute in rame delle fabbriche/ più cospicue di questa Metropoli./ Prodotta sotto gli auspicj/ di S.A.R./ Federigo Cristiano/ Principe Reale di Polonia, ed/ Elettorale di Sassonia ec./ In Venezia/ MDCCXL/Presso Giambattista Albrizzi Q. Gir./ Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.*

⁵⁰⁶ « ainsi je me persuadi que sans l'appui de tels ouvrages on ne pourrait que minimalement combler le désir d'un voyageur ; ni le renseigner de toutes ces beaux souvenirs, antiquité et prérogatives », *Avis au lecteur* . Dans: *Forestiere illuminato*, op. cit.

⁵⁰⁷ « Dans la reproduction des efforts d'autrui, je n'exige donc aucun autre mérite du Public si ce n'est que la compassion pour leur avoir donné un ordre lors de l'impression, et adaptées avec le meilleur goût au génie et au confort des forestiers ». Dans : *Ibidem*.

⁵⁰⁸ « Introduction ». Dans: *Forestiere illuminato*..., pp. 6-8.

Le texte est illustré par soixante-dix images, « *molte Carte di vago e delicato disegno* »⁵⁰⁹, de la main de Francesco Zucchi (1692-1764), qui connurent un itinéraire assez tortueux. Zucchi, n'était pas à sa première expérience en tant que graveur de *vedute*. Il avait en effet déjà collaboré à la réalisation du plan iconographique de Venise de Ludovico Ughi, publié par Giuseppe Baroni en 1729: les 16 petites *vedute* entourant le plan, et directement calquées sur les *vedute* de Carlevarijs, lui sont en effet attribuées [ill. 71]⁵¹⁰. Ces images furent ensuite réadaptées dans le recueil intitulé *Teatro delle fabbriche più cospicue in prospettiva, sì pubbliche, che private della città di Venezia*⁵¹¹ publié par Albrizzi en 1740, et quasiment inconnu. De là, elles furent immédiatement transférées au *Forestiere illuminato*. La plupart de ces images présentent exactement les mêmes cadrages que celle de Carlevarijs [ill. 72-73]⁵¹². Quant aux vues plus périphériques, des îles ou des scènes de fêtes, le modèle principal semble avoir été le recueil de Domenico Lovisa [ill. 74]⁵¹³. Toutefois, malgré ces points de repères explicites, Francesco Zucchi a su imposer sa personnalité artistique et son autonomie par une interprétation des images dans un plus petit format, adapté aux exigences du texte, en donnant corps à une image de Venise plus intime et synthétique. Avec le *Forestiere*, Albrizzi avait réussi à créer, pour la première fois, le prototype réussi du genre du guide de voyage illustré, où les images, d'un niveau artistiquement élevé, étaient parfaitement équilibrées avec le texte, tout en conservant une autonomie.

Les *Fabbriche et Vedute* peuvent être considérées comme un événement clé dans l'évolution de l'image de Venise. La *veduta* gravée y acquiert un statut polyvalent: si elle a atteint une « dignité » artistique, elle n'a pas pour autant perdu sa fonction d'image « utile ». Jusqu'à la première moitié du XVIII^e siècle, le recueil de Carlevarijs a fonctionné ainsi en tant que modèle, ses images ayant été dans la plupart des cas directement reprises. Mais l'usage qu'en firent des personnalités comme le Père Coronelli, Domenico Lovisa et Giambattista Albrizzi, nous amènent à considérer son exemple comme une occasion pour réfléchir au statut de l'image et à sa destination. Avec les *Fabbriche et Vedute*, une nouvelle conscience est née :

⁵⁰⁹ « Avis au lecteur ». Dans: *Ibidem*.

⁵¹⁰ « Pianta iconografica della città disegnata da Lodovico Ughi e pubblicata a Venezia nel 1729 ». Dans: G. Cassini, fig. 71, p. 118.

⁵¹¹ *Teatro delle fabbriche più cospicue in prospettiva, sì pubbliche, che private della città di Venezia*, Venezia : Albrizzi : Venise 1740.

⁵¹² Luca Carlevarijs, « Vue de l'église de S. Maria Formosa », eau-forte, 181 x 290 mm. Dans : Isabella Reale, cat. 31, p. 80 ; Francesco Zucchi, « Vue de l'église de S. Maria Formosa », gravure sur cuivre. Dans : *Forestiere illuminato*, p. 165.

⁵¹³ Francesco Zucchi, « Prospetto della chiesa, et isola di S. Clemente de' Padri Eremiti Camadolensi di Monte Corona ». Dans: *Catalogo*, p. 214/ Francesco Zucchi, « Isola di S. Clemente de Padri Camaldolesi ». Dans : *Forestiere illuminato, op.cit.*, p. 345.

elle distingue les différents acteurs participant au processus de circulation de l'image, tels l'éditeur, le mécène, le graveur d'invention et de reproduction, en ouvrant ainsi le grand siècle de la gravure vénitienne.

III. V *Les recueils de vedute « d'artistes »*

À Venise, le XVIII^e siècle rime avec une renaissance touchant tous les domaines artistiques. La gravure ne constitue pas une exception. Un épisode fondamental pour la revalorisation de la gravure, qui n'avait connu au XVII^e siècle que des résultats modestes, fut la création, en 1719, de la *Bottega de Scultori e Stampatori in Rame di Venetia*, par six graveurs : Andrea, Carlo e Francesco Zucchi, Giuseppe Baroni, Alessandro Dalla Via et Gianantonio Bosio.⁵¹⁴ La *Bottega* était une sorte de coopérative, un syndicat qui s'engageait à faire face à la concurrence étrangère et à requalifier l'art de la gravure, en établissant un certain nombre de règles dans le commerce, l'obligation de rétribuer les graveurs de manière équitable et de vendre les estampes dans des lieux précis. Cette expérience, allait se consolider de manière officielle, lorsqu'en 1754, la gravure était incluse dans *l'Arte dei Minatori*, sorte de corporation dont seuls les membres avaient la permission d'imprimer, vendre ou colorier les gravures.⁵¹⁵ Ceux-ci étaient soumis à la supervision des *Riformatori dello Studio di Padova*, qui dès le XVII^e siècle avaient nommé un « soprintendente alle stampe », un surintendant des estampes, dont la principale fonction consistait à vérifier l'application des lois concernant les estampes et dans l'accord du « privilegio di stampa », pour éviter que les estampes ne soient copiées.⁵¹⁶

À ces initiatives « politiques », qui assurent le travail des graveurs et en protègent le statut, fait écho l'activité florissante des éditeurs et des imprimeurs : la reprise de la topographie et chalcographie des Remondini à Bassano, l'impression de livres illustrés, par

⁵¹⁴ Rodolfo Gallo, *L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, Venezia 1941, p. 9 ; Lina Urban, *L'arte dell'incisione nelle « botteghe » del Settecento a Venezia*, Venezia: Centro Internazionale della Grafica Edizioni, pp. 7-13.

⁵¹⁵ « I Minatori soli posson stampare e vender carte in rame, e soli possono miniare tanto le carte, quanto le tele ; e nelle carte vi son comprese le bergamine [pergamene]. L'incider in rame è lavoro libero, e ogn'un che voglia lo può fare sia per diletto sia per professione, e per lucro. Ma quando si tratti di stampar e di vender non lo possimao far se non noi soli Miniatori ». Dans : Rodolfo Gallo, *ibid.*, p. 10.

⁵¹⁶ Lina Urban, *L'arte dell'incisione nelle « botteghe del Settecento a Venezia*, Venezia: Centro Internazionale della Grafica Edizioni 1990, pp. 7-16.

des éditeurs raffinés, comme les Albrizzi, les Pasquali et les Zatta, la présence dans la ville d'un cercle de mécènes exclusifs, comme le consul Joseph Smith et Francesco Algarotti. La gravure, par son caractère de *medium* par excellence, favorise l'échange entre différents niveaux artistiques et artisanaux et le dialogue entre la réalité locale et internationale. Elle peut-être considérée à juste titre comme un emblème de la civilisation artistique de la Venise du XVIII^e siècle sur tous les plans.⁵¹⁷

À partir des années 1740, à Venise, dans le sillage de Luca Carlevarijs, une série de recueils de gravures exécutées par des artistes confirmés voit le jour. Destiné à une catégorie de voyageurs - amateurs d'art, le recueil de gravures cesse d'avoir une priorité utilitaire, comme c'était le cas des guides de voyage ou des volumes tels ceux de Coronelli, Lovisa, Albrizzi, qui attestaient d'une étroite collaboration entre libraires et imprimeurs. Elle devient alors un objet doté d'une valeur uniquement artistique. C'est aussi à cette époque que la feuille individuelle acquiert une physionomie précise d'œuvre d'art et que se définit une différence fondamentale, entre la gravure de reproduction, liée à des exigences pratiques de divulgation, et la gravure dite d'invention. Si dans la première, le graveur est un professionnel du métier et travaille exclusivement d'après les œuvres d'autres artistes, dans la seconde, les artistes gravent l'idée née de leur esprit et considèrent la gravure au même titre que la peinture. Celle-ci, aussi appelée « gravure libre », inaugurée dans le *védutisme* par Luca Carlevarijs, exprime l'idée, l'*inventio*, l'autonomie de l'artiste et connaît son apogée dans la Cité des Doges.

⁵¹⁷ Giandomenico Romanelli, « Il gran teatro dell'incisione : artisti, committenza, pubblico ». Dans : *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, Venezia : Albrizzi Editore, 1983, pp. 9-10.

III.V.I *Les Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum de Michele Marieschi*

En 1742, le Sénat donne son accord pour la publication d'une série de 21 vues de Michele Marieschi (1710-1743), intitulée *Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum prospectus*⁵¹⁸. Elle inaugure ainsi la décennie dorée de la gravure d'invention vénitienne. Marieschi, exécute les vues inspirées de ses peintures, pendant les dernières années de sa trop brève vie, alors qu'il est déjà un artiste confirmé. La publication et la vente des gravures ne sont apparemment pas soutenues par un éditeur en particulier, mais il s'agirait d'une initiative personnelle, comme le souligne l'inscription sur le frontispice, « *Venduntur in vico Sancti Lucae apud eundem Auctorem Venetijs* » [ill. 75]⁵¹⁹. Une telle initiative est très probablement inspirée de la reproduction des œuvres du célèbre Canaletto, à travers les gravures d'Antonio Visentini⁵²⁰, publiées pour la première fois en 1735 et souligne l'ambition de Marieschi d'auto-promouvoir son travail et de soutenir la concurrence de son célèbre collègue.⁵²¹ Le programme et les aspirations du peintre-graveur sont annoncés dans le frontispice, qui ouvre le recueil. Le portrait de Marieschi, de trois quarts, ombragé et regardant le spectateur dans les yeux, apparaît en position centrale, encadré par un cartouche en style rococo et entouré par toute une orgie de motifs décoratifs : angelots, fleurs, feuilles de chêne, fruits, volutes. Contrairement à Carlevarijs, qui dans le frontispice des *Fabrique* affichait le caractère objectif de son travail et présentait les instruments scientifiques « de la raison », Marieschi, décide de mettre en scène, à travers son portrait, son ego d'artiste et annonce ainsi le caractère de la série. La première gravure de la série⁵²² [ill. 76], une vue de Venise depuis le bassin de Saint-Marc, est ornée, au premier plan, d'une dédicace à Marc-Antoine de Beauvau⁵²³, noble

⁵¹⁸ *MAGNIFICENTIORES SELECTIORESQUE URBIS VENETIARUM PROSPECTUS, / quos olim/ MICHAEL MARIESCHI VENETUS PICTOR, ET ARCHITECTUS/ IN PLERISQUE TABULIS DEPINXIT./ nunc vero ab ipsomet accurate delineante, incidente, tijpisque mandante./ iterum in sexdecim oereis tabulis in lucem oeduntur/ VENETIJS MDCCXLI/ cum Excellmi : Senatus permissu ac privil : Venduntur in vico Sancti Lucae apud eundem Auctorem Venetijs, Venise, 1741.*

⁵¹⁹ Michele Marieschi, « Frontispice », eau-forte et burin, 327 x 479 mm. Dans : Federico Montecuccoli degli Erri, *Michele Marieschi. La vita, l'ambiente, l'opera*, cat.1, p. 160.

⁵²⁰ *Prospectus Magni Canalis Venetiarum...*, 1735.

⁵²¹ Federico Montecuccoli degli Erri, « L'ultimo impegno di Marieschi nell'incisione ». Dans : *Michele Marieschi. La vita, l'ambiente, l'opera*, Milano: Bocca Editori, 1999, p. 75.

⁵²² Michele Marieschi, « Dédicace », eau-forte et burin, 330 x 468 mm. Dans : Federico Montecuccoli degli Erri, cat. 2, p. 162.

⁵²³ Le prince Marc de Beauveau (1676-1754) fut tuteur du prince François de Lorraine, duc de Lorraine et empereur. D'abord marquis de Haroué, au sud de Nancy, il est élu prince du Saint-Empire et Prince de Craon en 1722 ; en 1727 Philippe V le fit Grand d'Espagne. Suite à la guerre de succession polonaise (1735), et à

lorrain, à cette époque à Florence à la suite de François de Lorraine. Nommé en 1745 vice-roi de la Toscane, on dit de lui qu'il fut « protecteur des arts »⁵²⁴ et « entouré des plus beaux esprits d'Europe »⁵²⁵. La dédicace à de Beauvau légitime par son caractère officiel, l'ensemble de la série et est aussi révélatrice des échanges entre Marieschi et l'ambiance culturelle de la capitale toscane.⁵²⁶ L'image, canonique, trouve plusieurs antécédents, mais s'affirme, dès le premier coup d'œil, pour sa qualité artistique. Marieschi affiche dans ses *vedute* un tempérament théâtral, qui dérive de sa formation de scénographe et se traduit par une amplification générale des éléments architecturaux. Dans des vues comme la « Place San Marco vers la Basilique »⁵²⁷ [ill. 77], la perspective apparaît forcée, la Place se présentant comme dilatée, et les enfilades des Procuraties infiniment longues ; dans « La Piazzetta »⁵²⁸ [ill. 78], la vision des deux colonnes de Saint-Marc et Saint Théodore apparaît exagérément éloignée et le clair-obscur éclaire l'espace de manière artificielle. De manière générale, dans les *Magificentiores*, l'intention documentaire est dépassée par la recherche d'un rendu pittoresque de l'image. Cette attitude est particulièrement manifeste dans le « Campo des Frari »⁵²⁹ [ill. 79], vue qui trouve un écho dans les gravures de Carlevarijs⁵³⁰ et de Lovisa⁵³¹ [ill. 80]. Contrairement à ses prédécesseurs, Marieschi fait reculer le point de vue, en insérant dans l'image un premier plan narratif, sorte de présentoir qui accompagne progressivement l'œil jusqu'à la vision de l'église, imposante, à l'arrière-plan. Une dame semble s'enfuir vers nous de manière précipitée, un homme de dos, arpentant le pont, le manteau au vent, se dirige dans la direction opposée ; un petit groupe de personnages accompagné d'un chien se bagarre

l'obtention par François de Lorraine du Grand-duché de Toscane, de Beauvau est envoyé à Florence en tant que grand-écuyer du grand-duc de Toscane et président du Conseil de Régence. Il est nommé vice-roi de Toscane en 1745. Marc de Beauvau est également cité par de Brosses dans les *Lettres familières*, ce qui confirmerait la renommée dont jouissait ce personnage à l'époque (Charles de Brosses, « Lettre XXV ». Dans : *Lettres familières*, op. cit., p. 448).

⁵²⁴ *Dictionnaire de Biographie française*, sous la direction de M. Prevost et Roman D'Amet, Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1951, p. 1210.

⁵²⁵ *Nouvelle Biographie Universelle*, Paris : Didot Frères, 1853, p. 59.

⁵²⁶ L'établissement à Venise de figures importantes de la vie culturelle de la Toscane, telle le marquis abbé Orazio Maria Marucelli, protecteur du peintre vénitien Francesco Polazzo (1683-1753) pourrait être à l'origine des contacts entre Marieschi et les nouveaux souverains et expliquerait le rôle de la dédicace à de Beauvau. Les liens entre Marieschi et la noblesse toscane, sont confirmés successivement par la commande du marquis Andrea Gerini de trois gravures à l'artiste pour la série *Scelta di XXIV Vedute delle principali Contrade, Piazze, Chiese, e Palazzi della Città di Firenze*, publiée à Florence en 1744 et dédiée aux nouveaux souverains. Voir : Federico Montecuccoli degli Erri, « L'ultimo impegno di Marieschi nell'incisione », op.cit., pp. 82-83.

⁵²⁷ Michele Marieschi, « Place S. Marco vers la Basilique », eau-forte et burin, 300 x 466 mm. Dans : Federico Montecuccoli degli Erri, cat. 4, p. 164.

⁵²⁸ Michele Marieschi, « La Piazzetta », eau-forte et burin, 313 x 470 mm. Dans : Federico Montecuccoli degli Erri, cat.8, p. 168.

⁵²⁹ Michele Marieschi, « Campo des Frari », eau-forte et burin, 317 x 464 mm. Dans : Federico Montecuccoli degli Erri, cat. 17, p. 177.

⁵³⁰ Luca Carlevarijs, « Eglise des Frari », eau-forte, 181 x 289 mm. Dans : Isabella Reale, ctat. 24, p. 73.

⁵³¹ Anonyme, « Vue du campo de' Frari ». Dans : *Catalogo*, p. 136.

sur le côté droit de l'image. Ces éléments anecdotiques, confèrent un pouvoir dramatique et mystérieux à la scène, renforcé ultérieurement par l'utilisation des jeux d'ombre et de lumière. Parallèlement au traitement théâtral de l'image, la maîtrise du métier de l'eau-forte constitue un apport fondamental et singulier de Marieschi à la gravure vénitienne du XVIIIe siècle. Contrairement à la gravure blonde, qui va distinguer par sa clarté les feuilles de Ricci, Canaletto, Tiepolo, Marieschi préfère une gravure argentée, caractérisée par la recherche des nuances existantes entre le noir et le gris. À l'opposé d'un travail basé sur une économie des moyens, Marieschi privilégie un jeu très dense de tailles, de contre-tailles, de griffures, une dialectique du clair-obscur qui égale par moments les accents veloutés de l'aquatinte.⁵³² En se différenciant des vues solaires et contenues de ses prédécesseurs, Marieschi affiche une Venise fabuleuse et passionnée, dotée d'effets spatiaux et illusoires qui marqueront l'œuvre du jeune Piranesi.⁵³³

À la moitié du XVIIIe siècle, le recueil de Marieschi s'affirme comme l'exemple puissant d'une interprétation personnelle de la *veduta* vénitienne, qui avait été inaugurée dans le recueil de Carlevarijs. En ne s'éloignant pas de leur but didactique, les *Magnificentiores* proposent des points de vues canoniques, des *topoi* immédiatement reconnaissables traités avec un langage totalement inédit. Venise est alors, plus que jamais, offerte aux yeux du spectateur comme *theatrum mundi*, somptueuse.

⁵³² Rainer Michael Mason, « Michele Marieschi : Venise telle que ses vues l'imaginent ». Dans: *Genava*, Tome XXXII, 1984, pp. 121-125.

⁵³³ Dario Succi, « La capricciosa illusione ». Dans : *Marieschi. Catalogo ragionato dell'opera incisa*, Torino : Umberto Allemandi & Co, 1987, pp. 22-24.

III.V.II *Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores: l'entreprise Smith-Visentini-Canaletto*

Les *Magnificentiores* de Marieschi, nous l'avons évoqué, ont sûrement été inspirées par l'initiative éditoriale du consul britannique Joseph Smith qui a fait reproduire, par l'artiste et architecte Antonio Visentini, une série de peintures dues à son principal protégé, Antonio Canal dit le Canaletto. Joseph Smith, grand collectionneur, avait en effet « senti » la gravure comme une opportunité promotionnelle, un moyen efficace de diffuser ultérieurement le répertoire d'œuvres de Canaletto en Angleterre.⁵³⁴ Une première édition de 14 vues, d'après les peintures que Joseph Smith possédait dans son Palais sur le Canal Grande, « *In Aedibus Iosephi Smith Angli* », comme on peut le lire sur la page de titre, paraît en 1735 [ill. 81].⁵³⁵ Au vu du succès obtenu avec cette première édition, qui déclencha une nouvelle demande de *vedute* peintes, Smith décide de poursuivre le projet. C'est ainsi que la série de sujets canalettiens est élargie à 38 vues, divisées en trois parties numérotées, soumises à plusieurs améliorations et modifications (on rajoute à l'ancien titre l'inscription *Elegantius recusi*). Quant à l'impression, Smith décide de s'associer au jeune Giambattista Pasquali, qui vient de fonder une imprimerie en 1736 et se distinguera plus tard pour ses éditions raffinées. La série, complétée et améliorée, voit le jour en 1742, après un long travail et connaît un immense succès et plusieurs éditions jusque dans la deuxième moitié du XIXe siècle.⁵³⁶ La modification des vues, dans l'édition de 1742, serait due, selon l'ingénieuse interprétation de Federico Montecuccoli degli Erri, à la collaboration au projet de Canaletto en personne, et à son intervention dans le traitement de détails, tels le rendu de l'eau.⁵³⁷ Cette collaboration, s'expliquerait par le fait que Canaletto choisit de se confronter lui-même à la gravure pendant ces années. En effet, c'est autour de 1740, alors que la deuxième édition du *Prospectus* est en pleine gestation, que Canaletto commence à travailler aux *Vedute altre prese dai luoghi, altre*

⁵³⁴ Federico Montecuccoli degli Erri, *Canaletto incisore*, Venezia : Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, p. 37.

⁵³⁵ Antonio Visentini d'après Canaletto, *Prospectus / Magni Canalis Venetiarum / addito Certamine Nautico et Nundinis Venetis : / Omnia sunt Expressa ex Tabulis XIV / Pictis ab Antonio Canale, / in Aedibus Iosephi Smith Angli, / Delineante atque Incidente, Antonio Visentini, / Elegantius recusi, ANNO MDCCXLII*, 1735.

⁵³⁶ Giandomenico Romanelli, « Antonio Visentini per la Venezia di Canaletto : rami, disegni, dipinti e architetture ». Dans : *I rami di Visentini per le vedute di Venezia del Canaletto*, catalogo della mostra, Museo Correr Venezia, settembre- novembre 1990, Bergamo: Poligrafiche BOLIS, 1990, pp. 1-7 ; Dario Succi, « Elenco delle edizioni delle prospettive di Venezia ». Dans: *op. cit.*, pp. 15-18.

⁵³⁷ Federico Montecuccoli degli Erri, *Canaletto incisore*, pp. 35-51 ; Federico Montecuccoli degli Erri, « Una storia di 250 anni ». Dans: *I rami di Visentini per le vedute di Venezia del Canaletto*. Catalogue d'exposition, Museo Correr Venezia, septembre- novembre 1990, Bergamo: Poligrafiche BOLIS, 1990, pp. 10-13.

*ideate*⁵³⁸, la série d'eaux-fortes qui allait marquer l'histoire de l'estampe. Visentini et Canaletto font en quelque sorte partie de la même entreprise. L'idée d'équipe est explicitée par le frontispice, dans lequel les deux portraits de Canaletto de trois-quarts et de Visentini de face, figurent côte à côte, insérés dans des ovales [ill. 82]⁵³⁹. Visentini, le « graveur-reproducteur », n'apparaît pas pour autant dans une position de subalterne: il nous regarde droit dans les yeux. Ses gravures correspondent à une période de changement dans la peinture de Canaletto, située autour des années 1730-1735, appelée « période de porcelaine » à cause de la palette claire, des surfaces définies, de l'attention au moindre détail. Malgré leur but reproductif, les gravures de Visentini affirment une interprétation de Venise spécifique, qui tend à accentuer et à exalter ultérieurement le caractère solaire et immobile des peintures. À première vue, celles-ci, font preuve d'une fidélité remarquable, par rapport aux oeuvres de Canaletto: chaque détail y est reproduit avec grande précision. Si nous procédons à une comparaison attentive, nous remarquons pourtant que Visentini a tendance à agrandir la masse des architectures et à élargir l'espace de la composition. Ce qui en résulte, est une impression générale de monumentalité, qu'on peut lire dans des feuilles telles *Il Canal Grande dalle Fabbriche Nuove a Palazzo Vendramin Calergi*⁵⁴⁰ ou *Piazza San Marco verso S. Geminiano*⁵⁴¹ [ill 83, 84]. Mais c'est au moyen de la technique employée, la gravure, dans la traduction en noir et blanc des valeurs chromatiques, que Visentini affiche de manière plus évidente sa vision de la ville. Alors que les peintures de Canaletto, malgré leur sobriété, présentent des jeux de clairs-obscur et sont rendues « vives » par la présence de la couleur et le côté « matérielle » de la touche, le métier de Visentini, caractérisé par un dessin sage et régulier, restitue une image de la ville argentée et suspendue dans un temps indéfini. Autant la Venise de Canaletto que celle interprétée par Visentini, nous renvoie une image rassurante, claire et solide et semble vouloir correspondre à une ville idéale, rationnelle et équilibrée.

Les changements intervenus dans l'œuvre de Canaletto, dès 1730, sont à considérer dans une perspective plus ample, en relation avec les idées philosophiques véhiculées par le

⁵³⁸ Canaletto, *Vedute altre prese dai luoghi, altre ideate*, 1744.

⁵³⁹ Antonio Visentini, « Frontispice », eau-forte et burin, 277 x 434 mm. Dans: *I rami di Visentini per le vedute di Venezia del Canaletto*, cat. 2.

⁵⁴⁰ Antonio Visentini d'après Canaletto, « Le Canal Grande depuis le Fabbriche Nuove à Palais Vendramin Calergi » (*Hinc ab Aedibus Publicis Rivoalti, illinc a SS. Apostolis ad Grimmanam Domum*), eau-forte, 251 x 422 mm. Dans: *I rami di Visentini per le vedute di Venezia del Canaletto*, cat.10. La peinture correspondante : Canaletto, « Le Canal Grande dans les environs de Rialto ». Dans : André Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria. Repertorio iconografico*, vol. II, p. 211, p. 628.

⁵⁴¹ Antonio Visentini d'après Canaletto, « Place S. Marco d'après S. Geminiano » (*Aerae majoris S. Marci Prospectus ad Templum S. Ieminiani*). Dans: *I rami di Visentini per le vedute di Venezia del Canaletto*, 282 x 438 mm, cat. 39. La peinture correspondante : Canaletto, « Place San Marco vers l'ouest ». Dans: André Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria. Repertorio iconografico*, vol. II, p. 276, p. 642.

cercle de Joseph Smith. Le passage à une palette claire dans les peintures de Canaletto, à partir des années 1727-1728, ensuite traduite par Visentini dans la série de gravures représentant une ville figée, pourrait s'expliquer par la divulgation à Venise des idées d'Isaac Newton, dont le résonance s'intensifia à la mort du philosophe anglais, en 1727.⁵⁴² Selon André Corboz, deux aspects de la littérature newtonienne en particulier semblent avoir été transposés par Canaletto dans sa peinture: les expérimentations sur la lumière et les couleurs, le traitement de l'espace. *Opticks*, publié en 1704, peut être considéré comme l'ouvrage fondateur de la théorie des couleurs. Newton y démontre que les couleurs nous apparaissent en raison des phénomènes de réflexion et réfraction de la lumière : si au moyen d'un prisme elles résultent séparées et formant un spectre chromatique, mélangées elles produisent une lumière blanche.⁵⁴³ Cette découverte affirmait le lien indissociable entre couleur et lumière et bouleversa la théorie de la perception. Dans un autre traité, *Philosophiae naturalis principia mathematica*, publié en 1687, Newton présenta une autre idée audacieuse, à l'apogée de l'âge baroque : contre les partisans d'un espace relatif, apparent, déterminé par les corps et la relation avec ce qui les entoure, Newton propose un espace absolu, privé de relations avec les objets, immobile, un cadre de référence par rapport auquel on pouvait définir le mouvement ou le repos. Vers 1730, la peinture de Canaletto, par l'éclaircissement de la palette et par le caractère figé, compact des sujets représentés, pourrait alors avoir un lien avec les idées innovatrices de Newton liées au traitement de la couleur et de l'espace. Il ne s'agit pas d'attribuer à la représentation de la Venise « sous vide » des peintures de Canaletto de cette époque une influence directe de Newton, mais on peut supposer que les idées du philosophe qui étaient « dans l'air », l'aient en quelque sorte marqué. Derrière ce changement, il y aurait probablement encore la figure de Joseph Smith, qui aurait servi de pont entre les théories de Newton et l'œuvre de Canaletto. Par les choix opérés dès les premières années de son activité de mécène, Smith déclare son affinité envers le philosophe. Dans sa collection, figure en effet une tempera, aujourd'hui à Windsor, commanditée à Marco Ricci (1676-1730) et exécutée une année après la mort de Newton, représentant son tombeau allégorique dans une mise en scène au caractère célébratif.⁵⁴⁴ Marco Ricci, dont le rôle novateur dans le développement de la « veduta capricieuse » a déjà été souligné, va être le premier artiste en Italie à appliquer

⁵⁴² André Corboz, « Vuoto atmosferico, pittura chiara e Newton ». Dans: *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, vol. I, Milano : Electa 1985, pp. 171-174.

⁵⁴³ Newton utilisa un prisme afin de décomposer la lumière blanche en un spectre de couleurs, il utilisa un objectif avec un deuxième prisme afin de recomposer le spectre multicolore en lumière blanche. Il démontra ainsi que la couleur était située dans la lumière et non pas dans le verre.

⁵⁴⁴ Marco Ricci, *Tombeau allégorique de Newton*, 1728, Windsor, collections royales. Voir : André Corboz, « Vuoto atmosferico, pittura chiara e Newton », p. 174.

l'expérimentation des principes de l'*Opticks* dans son œuvre, en essayant de rendre tangible la qualité physique de la lumière. Sa production gravée en particulier, où les objets paraissent diversement colorés par l'inégale incidence de la lumière, devenant ainsi un modèle incontournable pour Canaletto. Le soutien de Newton par Smith s'exprime aussi par la diffusion de son œuvre: non seulement il fait connaître à Venise l'*Opticks* et les *Principia mathematica*, mais il fait aussi publier auprès de l'éditeur et collaborateur Giambattista Pasquali différentes traductions : *Elementi delle matematiche ovvero trattato della grandezza in generale, che contiene in tutta la sua estesa l'aritmetica, l'algebra e l'analisi ; aggiuntavi l'invenzione e la spiegazione delle permutazioni, e del binomio e infinitomio di Newton* (1744) ; *La lettera d'un fisico sopra la filosofia newtoniana accomodata all'intendimento di tutti dal Signor de Voltaire* (1739).

Parmi les intellectuels qui fréquentent le cercle de Smith, il faut mentionner le collectionneur et mécène Francesco Algarotti, auteur du traité *Il newtonianismo per le dame, ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*, publié en 1737⁵⁴⁵. Son lien avec Smith et son rôle de vulgarisateur eût certainement une incidence sur les choix esthétiques de Canaletto et Visentini notamment. L'interprétation, en gravure, d'une Venise monumentale et géométrique, trouverait aussi une explication dans l'activité de Visentini en tant qu'architecte et théoricien de l'architecture. Influencé par les théories palladiennes et par le *leadership* de Smith, Visentini aurait opté pour la représentation d'une image de la ville construite, pour l'aspiration à une architecture rationnelle et régie par la logique.⁵⁴⁶

L'exemple de la reproduction des tableaux de Canaletto par Visentini, le stratagème publicitaire de Smith, la répercussion sur le travail de Canaletto, l'intervention de facteurs « idéologiques », comme la philosophie de Newton, nous indiquent que l'image de Venise doit être soumise à un type de lecture plurielle. La *veduta* vénitienne ne recouvre plus un seul but, didactique, lié à la diffusion des points de vue canoniques de l'image de Venise. Ceux-ci sont en quelque sorte déjà acquis. Elle véhicule, à travers la gravure, l'image de l'œuvre d'un artiste, Canaletto, dans une phase spécifique de son travail, la volonté de son commanditaire, Joseph Smith, l'influence d'Algarotti, l'interprétation de Visentini. Le style, la manière de représenter les vues, se révèle alors plus important que les vues elles-mêmes. Ainsi, la Venise qui en résulte est une ville figée dans un espace mythique, cristallin, idéal, mais s'offrant à

⁵⁴⁵ André Corboz, « Vuoto atmosferico, pittura chiara e Newton ». Dans : *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, op.cit., p. 173.

⁵⁴⁶ Giandomenico Romanelli, « Antonio Visentini per la Venezia di Canaletto : rami, disegni, dipinti e architetture ». Dans : op. cit., p.6.

une variété de représentations conditionnées par les circonstances particulières de chacune d'elles.

III.V.III *Canaletto, Vedute altre prese dai luoghi, altre ideate*

À partir des années 1740, en contraste avec les images « lisses » de la période précédente, l'intérêt de Canaletto pour le *capriccio* et la manipulation du réel s'amplifie. Grâce à l'ouvrage fondamental d'André Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*⁵⁴⁷, on a enfin reconnu la constante capricieuse de l'oeuvre de Canaletto qui a contribué à démentir sa réputation de peintre objectif, réaliste et photographique. L'augmentation de *capricci* au sein de sa production artistique s'expliquerait aussi par des circonstances historiques et notamment par la guerre de succession autrichienne, qui, en bloquant le tourisme, aurait provoqué une diminution de la demande de vues « réelles », en cédant la place à d'autres sujets.⁵⁴⁸ Si, entre 1742 et 1744, Canaletto avait déjà produit une série de peintures et de dessins capricieux avec des sujets romains et vénitiens, l'exemple le plus important de ce genre de composition est certainement à identifier dans la série de treize dessus de porte que Canaletto exécuta pour Joseph Smith entre 1743 et 1744. Ces œuvres, longtemps négligées à cause de leur connotation « décorative », peuvent être considérées comme un exemple cohérent et emblématique du vocabulaire capricieux. Des bâtiments, pour la plupart des architectures de Palladio, ou des monuments facilement reconnaissables, y sont réunis et combinés avec l'environnement vénitien, de manière imaginaire: l'église de San Giorgio Maggiore apparaît dépourvue de son clocher, un muret surmonté par une statue a été ajouté dans la partie gauche de la composition, (*Capriccio con San Giorgio Maggiore*) [ill. 85], les quatre chevaux de bronze surmontant habituellement le portail principal de Saint-Marc sont positionnés devant le Palais Ducal, (*Capriccio con i quattro cavalli*) [ill. 86], le pont de Rialto projeté par Palladio et qui n'a jamais existé est mis en scène par Canaletto, (*Capriccio palladiano con il ponte di Rialto*) [ill. 87]. Le but d'un tel projet est encore une fois à mettre en relation avec le dessein idéologique du « Club-Smith ». Les 13 dessus de porte peuvent

⁵⁴⁷ André Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Vols. I-II, Milano : Electa, 1985.

⁵⁴⁸ W.G. Constable, *Giovanni Antonio Canal 1697-1768*, Oxford : At the Clarendon Press 1962, vol. I, p. 122, André Corboz, « Itinerario canaletiano ». Dans: *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, p. 240.

être considérés comme un instrument de propagande du modèle néo-palladien anglais en Vénétie. Palladio y est promu et théorisé comme le plus grand modèle formel d'une architecture future, en réaction au baroque, qui va culminer avec l'expérience néo-classique.⁵⁴⁹ L'alliance Smith-Algarotti, qui s'était déjà vérifiée dans la diffusion des idées philosophiques de Newton, se renouvelle dans les années 1740, et peut être considérée le moteur d'un mécénat voué à la réalisation des idéaux néo-palladiens à travers une peinture programmatique qui visualise les phantasies d'une élite éclairée.⁵⁵⁰ Comme le suppose Francis Haskell, l'arrivée à Venise en 1743 de Francesco Algarotti aurait été déterminante dans le choix des sujets des *overdoors* et aurait influencé le tournant capricieux des commandes du consul Smith à Canaletto.⁵⁵¹ Algarotti, dans la même période, allait en effet également participer à la diffusion du modèle palladien, par une commande à Antonio Visentini de deux peintures représentant les architectures de San Francesco della Vigna et du Redentore. Mais surtout, il allait commanditer à Canaletto, vers 1744, une toile représentant le projet palladien du pont de Rialto⁵⁵² [ill. 88], reprenant ainsi un thème déjà développé dans les dessus de porte. Dans la vue capricieuse, le pont imaginé par Palladio apparaît entouré à droite, par le Palazzo Chiericati, aujourd'hui le Museo Civico di Vicence, qui remplace le Fondaco dei Tedeschi et à gauche par une autre architecture palladienne, la Basilique de Vicence. Ce collage d'édifices et cette manipulation du réel, est documenté et théorisé, quelques années plus tard, dans une célèbre lettre datée 1759 à Prospero Pesci, où Algarotti identifie le tableau en question comme le premier exemple d'un nouveau genre de peinture capricieuse: « *Il primo quadro che io feci lavorare in tal gusto... In luogo adunque del ponte di Rialto quale ora si vede, ed è opera di un tal Jacopo, si è posto il ponte designato già dal Palladio per quel luogo, il quale è bene il più bello e ornato edificio che vedere si possa... Tal fabbrica lodata a ragione dell'autor suo dipinta e soleggiata dal pennello del Canaletto, di cui mi sono servito, non le posso dire il bello effetto, massime specchiandosi nelle sottoposte acque. Alla destra di essa in luogo del fondaco vi si è posto il palazzo Chiericato del*

⁵⁴⁹ À partir de la moitié des années 1750, Smith se voue à la promotion et à la diffusion des théories architectoniques néo-palladiennes. En 1768 il fait réimprimer les *Quattro libri di Palladio*.

⁵⁵⁰ Annalia Delneri, « Smith e Algarotti: la splendida utopia ». Dans: *Capricci veneziani del Settecento*, catalogo della mostra a cura di Dario Succi, Torino: Umberto Allemandi & C., pp. 65-76, André Corboz, « Venezia negata ». Dans: *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*. Catalogo della mostra a cura di Lionello Puppi et Giandomenico Romanelli, Venezia, Ala Napoleonica Museo Correr, maggio-luglio 1985, pp. 71-75.

⁵⁵¹ Francis Haskell, *Mecenati e pittori...*, p. 470; Lionello Puppi, « Una città che « fabbricar potrebbesi » e la città negata. Divagazioni intorno a temi di « capriccio architettonico » del Canaletto e del Bellotto ». Dans: *Capricci veneziani del Settecento...*, p. 210.

⁵⁵² Canaletto, *Capriccio con il ponte di Rialto secondo il progetto di Palladio, il palazzo Chiericati e le Logge palladiane di Vicenza*, 56 x 79 cm, Parma, Galleria Nazionale. Dans: André Corboz, p. 657, P337 ; Constable, p. 405, n. 458 a.

*medesimo Palladio.... Alla sinistra del ponte si scende in una piazza ricinta di portici e da un lato fasciata dal canale ; e in mezzo ad essa sorge la Basilica di Vicenza o sia il Palagio detto Ragione... Ella può ben credere che non mancano al quadro nè brache nè gondole che fa in eccellenza il Canaletto, nè qualunque altra cosa trasferir possa lo spettatore in Venezia ».*⁵⁵³

C'est au sein de cette période « expérimentale » que se situe l'exécution des gravures de Canaletto, *Vedute altre prese da i Luoghi altre ideate*. La chronologie du recueil a suscité plusieurs interrogations et versions contradictoires.⁵⁵⁴ La phase initiale de la création des gravures se situerait autour de 1741, comme en témoigne l'inscription de la main de Canaletto dans une des gravures, le *Caprice aux édifices vénitiens*. Déterminer l'accomplissement de l'exécution des gravures, ainsi que la date de leur première publication paraît cependant plus problématique. Selon les recherches les plus récentes, l'exécution d'une partie de la série se situerait avant le départ de Canaletto pour l'Angleterre, en 1745-1746, la fin et la publication du recueil coïncideraient avec son bref retour à Venise, en 1751.⁵⁵⁵

La gravure représente un cas isolé, exceptionnel, dans la production artistique de Canaletto : c'est une parenthèse de repli créatif, une pause de liberté et de génie sans précédent. Mais c'est aussi, sûrement, une nouvelle manœuvre commerciale. Il s'agirait, encore une fois, d'une initiative de Joseph Smith, qui fait publier à ses frais la série de 31 eaux-fortes. Et, en effet, la dédicace au consul britannique, est inscrite sur la surface d'un édifice classique en ruine et souligne, par la réunion des noms de Canaletto et de Smith en caractères majuscules, la reconnaissance personnelle de l'artiste envers son principal commanditaire [ill. 89]⁵⁵⁶. La série compte dix feuilles de grand format. Parmi ces vues, représentant des lieux périphériques, certaines sont identifiables grâce au titre gravé par Canaletto lui-même, sur la marge inférieure de la feuille, (*La Torre di Malghera, Mestre, Al Dolo, Alle Porte del Dolo, Le Porte del Dolo, S. Giustina in Prà della Valle, Prà della Valle, Il villaggio sul fiume (Il*

⁵⁵³ Francesco Algarotti, « Lettera a Prospero Pesci, 28 settembre 1759 ». Dans : *Opere*, VIII, pp. 89-100.

⁵⁵⁴ Pour une historique de la chronologie voir : Dario Succi, « L'album di acquaforti di Canaletto per Joseph Smith ». Dans : *Canaletto & Visentini. Tra Venezia e Londra*, catalogo della mostra a cura di Dario Succi, Castello di Gorizia, 7 giugno- 21 settembre 1986, Cittadella : Bertinello ; Venezia : E. Tedeschi, 1986, pp. 107-110.

⁵⁵⁵ La fixation d'une date si tardive par rapport à la chronologie traditionnelle, (qui situait l'exécution des gravures entre 1735-1744 et leur première publication en 1744), s'expliquerait par l'absence, improbable et éclatante du volume dans la bibliothèque de J. Smith d'après son registre en 1750. La raison de cette absence trouverait une explication dans le fait que le recueil n'aurait pas été encore complété à cette époque. En effet le départ de Canaletto pour Londres en 1746, aurait déterminé l'interruption du travail, qu'il accomplira en 1750-1751 seulement, lors de son bref retour à Venise. Federico Montecuccoli degli Erri, « Canaletto e l'incisione ». Dans : *Canaletto incisore*, pp. 81-98.

⁵⁵⁶ Canaletto, « Frontespizio ». Dans : *Canaletto incisore*, fig. 1.

Dolo) [ill. 90].⁵⁵⁷ La deuxième partie est formée des 21 gravures restantes, de petit format, où la plupart des lieux ne correspondent pas à la réalité, mais sont probablement des assemblages capricieux. Seules quatre d'entre elles sont titrées, en bas au centre, et représentent des vues de Venise, (*La Libreria*, *La pietra del bando*, *Le Procuratie nuove S. Geminiano*, *Le Prigioni*) [ills. 91-94]⁵⁵⁸.

Par rapport aux vues auxquelles nous avons été habitués dans les gravures des guides de Misson, de Carlevarijs, de Lovisa et de Marieschi, nous réalisons ici qu'un changement fondamental s'est produit. Les bâtiments représentés sont certes reconnaissables, mais ce ne sont plus eux le sujet principal de l'image : les vues de Canaletto, dont seulement 1/3 sont identifiables avec des lieux connus, se situent au-delà de toute préoccupation topographique ou documentaire. Autant dans les vues capricieuses que dans les vues périphériques ou vénitiennes, la réalité est à chaque fois manipulée, combinée, subordonnée à la nécessité lyrique.

On remarquera que les vues de Venise, en petit format, et de taille moins importante, ne sont pas des vues conventionnelles. L'attention est portée sur une atmosphère et sur l'interaction entre la lumière et l'environnement plutôt que sur les bâtiments censés illustrer pour les voyageurs les bâtiments incontournables de la ville. Dans le *Mercato sul molo*, la coupole de la célèbre église palladienne est reléguée à l'arrière-plan, pour laisser place au désordre vivant de la foule ; dans *La Piera del Bando*, *Le Prigioni*, *La Libreria*, notre œil est captivé par le ciel, par la réaction de la lumière sur la pierre plutôt que par l'identité des monuments célèbres [ills. 95].

La technique de l'eau-forte et le traitement de la lumière ont un rôle capital dans la restitution de cette atmosphère. L'utilisation de tailles simples, de longueur différente, ondulantes, mouvementées, répétées, donne comme résultat un effet de ruissellement irrégulier. Avec une sensibilité qu'on pourrait qualifier de pré-impressionniste, Canaletto s'intéresse à la réaction des objets au contact de la lumière, à leur vibration lumineuse. Et c'est en effet la lumière, la vraie protagoniste des gravures de Canaletto.

Mais pourquoi le recours à ce langage inédit, pourquoi cette révolution ? La gravure constitue un acte unique, génial chez Canaletto. Cela ne suffit pourtant pas comme explication. Il faut laisser de côté un romantisme réconfortant et considérer à nouveaux les motivations pratiques. Comme nous l'avons constaté dans la lecture du frontispice, les *Vedute* scellent de manière définitive, presque plateale, l'union Smith-Canaletto. À la même époque,

⁵⁵⁷ Dans : Federico Montecuccolo degli Erri, *Canaletto incisore*, figgs. 2-9.

⁵⁵⁸ Dans : Federico Montecuccoli degli Erri, *Canaletto incisore*, figgs. 15-18.

comme nous l'avons constaté, une autre collaboration entre Smith et Visentini, produisait des images totalement différentes, deux Venises opposées. L'une lisse, solide, rassurante. L'autre inédite, tremblante, prête à s'envoler en rêve. Derrière: le même artiste et la même œuvre. C'est peut-être ici que nous pouvons identifier la clé de tout. Smith, et peut-être Canaletto lui-même, veulent offrir au public de nouveaux stimuli, ils veulent éviter de se reposer sur du « déjà-vu ». Ils veulent lui offrir l'image d'une « contre-Venise ». Il est difficile de distinguer la part de liberté, de vrai caprice, de celle soumise à l'aspect commercial. Il y a probablement un peu des deux. On le réalise en observant encore une fois le frontispice, qui réunit les deux dimensions et les deux éléments clés de lecture de la série : l'élément commercial et celui plus personnel. Dans l'inscription de son nom et de celui de Smith, Canaletto affiche à la fois sa personne et sa dépendance au mécène. Dans le titre de la série « *vedute altre prese dai luoghi, altre ideate* », Canaletto annonce lui-même la nature capricieuse des vues qui vont suivre et sa prédilection pour une *ars combinatoria*, soulignant aussi le caractère complexe de son œuvre. Le recueil de Canaletto est emblématique des ambitions propres à la gravure d'invention et marque le point d'arrivée d'une nouvelle conception de la *veduta*, personnalisée. Bien qu'il s'agisse des deux facettes d'un même projet commercial, la comparaison avec le projet que Visentini exécutait pendant ces mêmes années prouve la différence fondamentale entre gravure d'invention et gravure de reproduction.

Exemple majeure de la cohabitation de *veduta* et *capriccio*, le recueil de gravures de Canaletto vient confirmer la contiguité et la complémentarité, et non l'opposition des genres, ce qui confirme l'acception de « veduta capricieuse » utilisée dans ce travail.⁵⁵⁹ À titre de comparaison, il est utile de rappeler que dans ces mêmes années paraissent à Venise les recueils d'eaux-fortes énigmatiques de Giambattista Tiepolo, délibérément appelés *Capricci*⁵⁶⁰ et *Scherzi di fantasia*⁵⁶¹. Ces feuilles, d'une liberté et d'une imagination exceptionnelles, circulent aussi probablement dans le cercle de Smith.⁵⁶² Tout en étant totalement denoués de la thématique du védutisme, elles expriment l'apologie de la gravure d'invention et se situent dans un rapport de continuité avec les gravures de Canaletto. Elles constituent certainement un autre visage de la Venise de l'esprit. [ill. 96]

⁵⁵⁹ Voir p. 120.

⁵⁶⁰ Giambattista Tiepolo, *Capricci*, suite de 10 eaux-fortes, 1743. (2^{ème} édition en 1749).

⁵⁶¹ Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia*, suite de 24 eaux-fortes, 1743-1756. (éditions en 1773, 1774, 1775, 1778).

⁵⁶² Anton Maria Zanetti le Vieux, habitué du cercle de Smith, rajouta les *Capricci* de Tiepolo à la fin du second volume de ses estampes en chiaroscuro éditées en 1743.

Note conclusive

Ce chapitre occupe une position centrale au sein de notre travail : il scande une sorte de « pause iconographique », entre la partie dédiée au *Nouveau Voyage* et le chapitre final, où il est question de la réception de l'ouvrage de Misson dans la littérature du XVIII^e siècle. Cette longue lignée qu'on voit se dessiner entre le graveur anonyme du *Nouveau Voyage* et les eaux-fortes de Canaletto, représente l'occasion de « mettre à l'épreuve » le deuxième volet constitutif du mythe de Venise que nous avons retenu pour notre analyse : l'image gravée.

Le traitement du corpus iconographique suit la même logique méthodologique que celle observée pour le corpus littéraire, à savoir une approche comparative. Les gravures du *Nouveau Voyage*, le recueil charnière de Luca Carlevarijs, les recueils de *vedute* d'artistes constituent les trois mouvements principaux de l'image de Venise : de l'illustration anonyme, au recueil ayant une fonction didactique, aux chefs d'œuvres de l'art du XVIII^e siècle. Ces passages, dans un même chapitre, peuvent paraître parfois « osés », surtout lorsqu'on compare des images issues de mondes différents. Nous avons essayé de nous demander à chaque fois ce qu'elles dissimulaient. À l'instar des textes, les images aussi, doivent être considérés comme des « dispositifs », dotées d'intentions sousjacentes d'ordre publicitaire, idéologique ou économique. Ces images qui nous paraissent familières, car elles partagent une source commune, une racine iconique qui trouve son origine dans la cartographie et le védutisme, sont dotées de significations différentes qui dépendent du contexte dans lequel elles ont été conçues et produites.

L'évocation de la Venise figée de Visentini, la nature capricieuse des eaux-fortes de Canaletto et les circonstances inédites de leur production doivent nous amener à réfléchir à la diversité des stratégies de circulation de ces images par rapport aux images des guides de voyage. En particulier, les feuilles de Canaletto, comme plus tard les *Capricci* de Tiepolo, semblent être destinées à un public d'initiés et d'amateurs, personnifié par le cercle de Smith. Variations poétiques de graphie et de lumière, à la différence des gravures d'invention ou du document « fidèle », elles nous prouvent que Venise n'a plus besoin d'être nommée ou décrite. Démontée et cachée elle se laisse désormais apercevoir par bribes ou elle dévoile des aspects mineurs et inédits.

Les images de cette Venise au tissu urbain renouvelé ou méconnaissable, seraient plutôt à lire comme un lieu de débat, réceptacle d'idées nouvelles véhiculées par le cercle de Smith, en contraste avec l'isolement réel de la ville à cette époque. Les *connoisseurs*, à l'origine des commandes des recueils de gravures d'artiste, conçoivent les images comme

manœuvres commerciales, mais aussi comme instruments de persuasion et vecteurs idéologiques, liés notamment à la place accordée à l'imagination ou à la raison dans l'art. La Venise qui en résulte, secrète, à décoder, ne serait-elle peut être l'expression des valeurs d'une société libre, un lieu à réinventer, une nouvelle utopie ?

IV. L'héritage du modèle de Misson au XVIIIe siècle

IV.I Critiques et polémiques

L'immense popularité que suscita le *Nouveau Voyage* auprès du public s'examine à travers la réception de l'ouvrage au sein de la littérature de voyage même, et en particulier dans les controverses qu'il suscita. En parcourant la littérature critique, peu nombreuse entre le XVIIIe et les débuts du XXe siècles, on est surpris par la description, « en négatif », du *Nouveau Voyage*. Comme si tout le succès du guide était à créditer à son caractère polémique ou à son inexactitude. Cette mauvaise réputation est essentiellement l'héritage des polémiques « directes », auxquelles l'auteur répondit personnellement. Une véritable guerre, « à coups de préfaces », éclata entre François-Maximilien Misson et Casimir Freschot (1640-1720), bénédictin de la congrégation de Saint-Vanne et vieil ennemi de Misson.⁵⁶³

Freschot, dans la préface des *Remarques historiques et critiques faites dans un Voyage d'Italie en Hollande, l'an 1704*⁵⁶⁴, attaque le premier Misson en le ridiculisant, « non pas des sotises incroyables dont il s'est chargé, mais de la crédulité avec laquelle il les a reçues ». Freschot faisait référence à la légèreté avec laquelle il a reporté des informations fausses, surtout afin de condamner le culte des reliques, dont l'exemple majeur restait l'anecdote de l'âne de Vérone.⁵⁶⁵

Misson répond dans la Préface du *Voyage et aventures de François Leguat*⁵⁶⁶, publié en 1689, en accusant Freschot de s'être caché sous l'anonymat: « D'où il s'ensuit naturellement que les auteurs de relation qui n'ont point de nom sont presque toujours des fripons et des fourbes qui imposent au public et qui d'ordinaire ont quelque lâcheté pour principal but ».

⁵⁶³ Après avoir vécu en Italie et en Hollande, Freschot rentre en France et est réintégré dans la congrégation de Saint-Vanne en 1718. Il affirme ses positions politiques et théologiques, son anti-protestantisme en particulier, dans ses récits de voyage. Toutefois sa position confessionnelle reste douteuse et controversée. Il est possible qu'il se soit éloigné du catholicisme officiel vers 1704 et se soit rapproché du jansénisme, ce qui expliquerait son établissement en Hollande en 1704. Néanmoins il représente un des rares voyageurs catholiques à avoir employé le style épistolaire, probablement pour mieux marquer son opposition envers Misson. Voir : B. Cladders, *op. cit.*, p. 45, p. 255, pp. 279-280.

⁵⁶⁴ P. Freschot, *Remarques historiques et critiques faites dans un Voyage d'Italie en Hollande, l'an 1704*, Cologne: Le Sincère, 1705.

⁵⁶⁵ Particulièrement méprisant aux yeux de Freschot est le passage sur « la relique de la Mulette », référé à la sculpture de l'âne de Jésus Christ lors de son entrée à Jérusalem, conservée à l'église de Santa Maria in Organo. Misson aurait calomnié les Véronais en ridiculisant leur culte pour la statue représentant l'animal et en soulignant de conséquence leur absence d'attention pour la figure de Jésus Christ.

⁵⁶⁶ *Voyage et aventures de François Leguat et de ses compagnons en deux îles désertes des Indes orientales (1690-1698)*, 1708.

*L'impudent anonyme que l'on connaît, et qui a forgé ce tissu de fables selon sa pratique ordinaire, n'a eu d'autre vue, après l'espoir de quelque vil et honteux profit, que celle d'insulter, contre toute justice, une personne qu'il devrait honorer, et l'épargne depuis trop longtemps. Il est bon de faire quelques fois remarquer au public certains vilains tours qu'on lui joue et dont il n'y a que peu de personnes qui s'aperçoivent ».*⁵⁶⁷

À cette colère, Freschot répond à son tour dans sa *Nouvelle relation de la ville & République de Venise*, parue en 1709. Il y défend non seulement la pratique de l'anonymat, mais confrime aussi la crédulité de Misson et la superficialité de sa relation, en s'appuyant directement sur des erreurs qu'il aurait trouvées dans sa description de Venise.⁵⁶⁸

Quelques années plus tard, l'érudit, dramaturge et historien italien Scipione Maffei⁵⁶⁹ (1675-1775), poursuit la polémique commencée par Freschot dans les pages de *Verona illustrata*⁵⁷⁰, où il adresse à Misson une critique particulièrement âpre. Maffei s'applique à démonter pas à pas l'attitude malhonnête de Misson dans sa description de Vérone, qu'il qualifie de déplaisante, pauvre, sale, dont il diminue l'importance des monuments et ridiculise la vénération des reliques⁵⁷¹. Le but est aussi de contraster de manière plus générale « *l'astio e l'imperizia di quest'uomo* »⁵⁷², qui empoisonnent l'image de l'Italie et qui influencent ainsi les voyageurs et les lecteurs étrangers. En l'accusant, Maffei, rend compte en même temps de l'extrême popularité de l'ouvrage de Misson:

*« Sopra tutte l'opere de' Viaggiatori fortunata fu quella di Massimiliano Misson, che in più tomi un Viaggio d'Italia descrisse. Senza que' libri più e più volte ristampati non sogliono venire in Italia i nobili Oltramontani; ed incredibile è però il danno, che ne ricevono, attesa la fede, che a quanto in esso sta scritto dimostrano ».*⁵⁷³

Il est intéressant de considérer un autre témoignage de la fortune critique du *Nouveau Voyage* dans le *Voyage d'Espagne et d'Italie* du Père Labat, relation de voyage parue en 1730 qui se distingua au XVIIIe siècle par un nouveau style personnel et ironique.⁵⁷⁴ La volonté

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ Casimir Freschot, *Nouvelle relation de la ville de Venise*, Utrecht : Guillaume van Poolsum 1709, pp. 432-456.

⁵⁶⁹ Maffei publia plusieurs textes de théâtre, mais aussi des traités politiques, sur le gouvernement vénitien notamment (*Consiglio politico presentato al governo veneto*, 1738). L'oeuvre monumentale *Verona illustrata*, 1731-1732, représente un hommage à l'histoire de sa ville natale.

⁵⁷⁰ Scipione Maffei, *Verona illustrata*, Verona: Vallarsi e Berno 1732, tome III, pp. 530-537.

⁵⁷² « la hargne et l'impéritie de cet homme ». Scipione Maffei, p. 533.

⁵⁷³ Scipione Maffei, p. 531.

⁵⁷⁴ Jean-Baptiste Labat (1663-1738). Après avoir voyagé dans les Antilles françaises, le Père Labat s'établit en Italie, au service de l'ordre dominicain, en 1705-1706 et de 1708 à 1715. Il est aussi l'auteur des *Voyages aux*

générale de corriger les erreurs de Misson exprimée dans la Préface, ainsi que d'autres passages, plus sarcastiques dénonçant les diffamations de Misson et rappelant sa condition d'exilé, sous-tendent la volonté de Labat de rectifier l'image négative de l'Italie que Misson avait grandement contribué à diffuser :

« [...] quand quelques Ecrivains comme M. l'Abbé Baudrand, M. Misson & d'autres se sont trompés, je n'ai pas oublié de le faire remarquer, afin que les erreurs dans lesquelles ils sont tombés, ne trompent pas plus long-tems ceux qu'ils avoient déjà séduits »⁵⁷⁵ ; « [...] que Saint-Antoine de Padouë que l'on invoque pour les choses perduës, lui fit retrouver son bon sens qui paroît fort égaré dans une infinité d'endroits de ses lettres, ce qu'on peut dire pour l'excuser, c'est que dans la triste situation où se trouve un réfugié dans un pays étranger, il a crû devoir se ménager l'esprit de la populace, ne pouvant pas esperer l'approbation d'honnêtes gens. *Paupertas cogit ad turpia* ». ⁵⁷⁶

Les premiers jugements de Freschot, de Maffei et de Labat, se répandent aux XVIIIe et XIXe siècles, et sont repris dans des ouvrages de références, tels les dictionnaires ou les biographies. Dans le *Grand Dictionnaire Historique*, en effet, Louis Moreri s'inspire implicitement de Freschot lorsqu'il écrit : « On lui reproche d'avoir été trop crédule par rapport à tout ce qui est contraire aux Catholiques »⁵⁷⁷. En 1861, dans la *Nouvelle Biographie générale*⁵⁷⁸ publiée par Firmin Didot, la fortune du *Nouveau Voyage* de Misson est encore clairement reliée à cette polémique, et nous pouvons retrouver la même tonalité négative dans la *Biographie universelle*, publiée chez Michaud en 1821 : « Un bénédictin francomtois, le P. Freschot, dans les Remarques historiques et critiques faites dans un voyage d'Italie, etc., Cologne, 1705, 2 vol. in-8., a relevé avec force les railleries que Misson s'est permises contre les usages de l'Eglise romaine ». ⁵⁷⁹

îles françaises de l'Amérique paru à Paris en 1722. Voir : Hermann Harder, *Le président de Bosses et le voyage d'Italie au dix-huitième siècle*, op. cit., pp. 130-135.

⁵⁷⁵ Père Jean-Baptiste Labat, *Voyages en Espagne et en Italie dans les années 1705 et 1707*, Paris, 1730, tome 1, p. 4.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, tome II, p. 226

⁵⁷⁷ Louis Moreri, *Le Grand Dictionnaire Historique*, 1759, vol. V, p. 576. (Dans les éditions précédentes du Dictionnaire la note contre Misson n'apparaît pas).

⁵⁷⁸ « Les railleries de l'auteur contre les usages de l'Eglise romaine lui attirèrent de la part du P. Freschot une longue réponse, intitulée *Remarques historiques et critiques faites dans un voyage en Italie* (Cologne, 1705, 2 vol. in-8o). Misson s'étant justifié dans la préface des *Voyages et Aventures de François Leguat*, qu'il édita, son adversaire répliqua avec vivacité dans la *Nouvelle relation de la ville de Venise...* ». Dans: *Nouvelle Biographie générale depuis les temps plus reculés jusqu'à nos jours. Avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter*. Publiée par MM. Firmin Didot Frères. Sous la direction de M. Le Dr Hoefer, Tome Trente-Cinquième, Paris : Firmin Didot Frères, 1861.

⁵⁷⁹ *Biographie universelle, ancienne et moderne (...)*, tome XXIX, Paris : Michaud, 1821, p. 146.

Au début du XXe siècle, on peut « sentir », dans les premières études sur la littérature de voyage en Italie de Camillo van Klenze⁵⁸⁰ ou Eugenio Agnanine l'héritage de ces polémiques, et la co-relation entre les défauts du guide et sa popularité⁵⁸¹. Une réévaluation de la figure de Misson, devra attendre l'étude de René Michéa sur l'*Italianische Reise* de Goethe, qui voit le *Nouveau Voyage d'Italie* comme précurseur de la littérature de voyage du XVIIIe siècle.⁵⁸² Dans la même lignée, se situe l'ouvrage, fondamental, de Hermann Harder, *Le Président De Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*⁵⁸³. Il consacre pour la première fois une étude approfondie aux aspects formels et thématiques du *Nouveau Voyage*, considéré comme un ouvrage indispensable à la compréhension de l'évolution de l'image de l'Italie au XVIIIe siècle. C'est à partir de cette étude capitale, que voient le jour toute une série d'articles sur des aspects spécifiques du *Nouveau Voyage* : la particularité de sa méthode⁵⁸⁴, ses liens avec la littérature du Refuge et la République des Lettres⁵⁸⁵, sa place dans l'histoire des idées⁵⁸⁶, son importance par rapport à d'autres guides⁵⁸⁷ et dans la littérature de voyage en général.

⁵⁸⁰ « We find the book frequently quoted- often in a hostile spirit, to be sure- throughout the eighteenth century and even into the nineteenth. (...) The method is absolutely uncritical, and the information is often unreliable ». Dans: Camillo van Klenze, *The Interpretation of Italy during the last two centuries. A contribution of Goethes Italianische Reise*, Chicago : The University of Chicago Press 1907, pp. 13-14.

⁵⁸¹ « L'opera di Misson ebbe una fortuna straordinaria nel secolo seguente, ma ciò che forse gli assicurò successo furono più i suoi difetti e le sue manchevolezze che non i suoi pregi ». (L'œuvre de Misson eut une fortune extraordinaire le siècle suivant, mais son succès fut peu-être dû plus à ses défauts et à ses lacunes que non à ses qualités). Dans: « L'Italia vista da' viaggiatori francesi del secolo XVII », *Nuova Rivista Storica*, 1937 Eugenio Agnanine, 1937, p. 23.

⁵⁸² René Michéa, *Le voyage d'Italie de Goethe*, Paris : Aubier, 1945.

⁵⁸³ Hermann Harder, *Le Président De Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Genève : Slatkine, 1981.

⁵⁸⁴ R. Grazia Zardini Lana, « Misson e Verona ». Dans : *Bollettino del C.I.R.V.I.*, juillet-décembre 1983, année IV, II, pp. 159-175 ; Sylviane Léoni, « De la description inventaire à la lettre galante ». Dans : *Voyageurs français à Vérone*, Genève : Slatkine 1984, pp. 33-59.

⁵⁸⁵ Bruna Conconi, « Echi della République des Lettres nel *Nouveau Voyage d'Italie* di Maximilien Misson. Dans : *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature française offerts à Enea Balmas*, Tome I : Moyen Age- XVIIIe siècle, Paris : Editions Klincksieck 1993, pp. 787-819.

⁵⁸⁶ Pierre Laubriet, « Les Guides de voyages au début du XVIIIe siècle et la propagande philosophique », pp. 269-325.

⁵⁸⁷ Paolo Carile, « Nicolas Audebert et Maximilien Misson à Bologne. Relecture de deux « archétypes » du voyage en Italie au XVIe et au XVIIe siècles ». Dans : *Huguenots sans frontières. Voyage et écriture*, pp. 245-274 ; Elio de Domenico, « François Deseine e il suo *Nouveau Voyage d'Italie*. Dans : *Bollettino del C.I.R.V.I.*, janvier-juin 1989, année X, II, pp. 159-175.

IV.II *L'héritage du modèle de Misson dans la littérature de voyage du XVIIIe siècle*

La tradition pédagogique et scientifique, développée tout au long du XVIIe siècle, confère au voyage une valeur institutionnelle et constitue un socle indispensable pour le développement de sa fortune au XVIIIe siècle, âge d'or du *Grand Tour*.

On assiste en effet à une « explosion » du voyage en Italie, en particulier entre 1764 et 1796,⁵⁸⁸ et à un accroissement considérable de la publication des récits de voyage.⁵⁸⁹ Celui-ci, n'est plus le privilège absolu de l'aristocratie et des humanistes, mais s'ouvre à d'autres catégories sociales: bourgeois, femmes, savants, artistes, philosophes, naturalistes, et assume une connotation cosmopolite.

À côté du voyage de formation, ou *Grand Tour*, on compte le voyage philosophique ou artistique, professionnel ou géographique, avec les grandes expéditions de Bougainville, Cook, Lapérouse. Au-delà des nationalités différentes et des spécificités, les voyageurs sont mus par une motivation commune: la curiosité de connaître « l'autre », le différent, tout en croyant à l'unité de la nature humaine. Cette « démocratisation » de la pratique apodémique se traduit par la promotion de la littérature de voyage de masse et par une acculturation de l'Europe entière. L'analyse et la description des différentes mœurs, langues, lois, topographies des provinces traversées reflètent un des fondements clés de l'esprit optimiste des Lumières soutenues par des philosophes tels que Hume⁵⁹⁰ et Voltaire⁵⁹¹: reconnaître dans la diversité les principes d'une morale commune à toute l'humanité.⁵⁹² Celle qui a été définie

⁵⁸⁸ Cette longue période de paix en Europe s'étend de la fin de la guerre des Sept Ans (1763) à l'occupation de Napoléon en 1796.

⁵⁸⁹ « Ainsi doit-on se rappeler que le XVIIIe siècle a publié deux fois plus de textes que le XVIIe et sept fois plus que le XVIe, soit respectivement 3540, 1566 et 456 titres, recensés par Boucher de la Richarderie dès 1808. En ce qui concerne la géographie, dans l'ensemble, c'est l'Europe qui progresse le plus : 53% des récits entre 1700 et 1799, 35% avant 1700, 25% avant 1600 ». Daniel Roche, « Voyage ». Dans Vincenzo Ferrone et Daniel Roche, *Le monde des Lumières*, Paris : Fayard, 1999, p. 355.

⁵⁹⁰ David Hume, « Recherches sur l'entendement humain et les principes de la morale ». Dans: *Œuvres philosophiques de M. Hume*, Paris 1764.

⁵⁹¹ Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, Tome II, (R. Pomeau dir.), Paris : Editions Garnier 1963.

⁵⁹² Yves Hersant, « Grand Tour » e Illuminismo. Dans: *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, a cura di Cesare De Seta, Napoli: Electa 2001, pp. 20- 27.

comme « l'académie itinérante la plus indépendante que la civilisation occidentale ait jamais connu⁵⁹³ », reflète dans les écrits et les témoignages qu'elle nous laisse, une soif de connaître le monde pour mieux l'organiser.

L'article « Voyage, voyageur » de l'Encyclopédie, rend compte du nouvel idéal pédagogique du voyage des Lumières, de sa portée universelle et individuelle à la fois : « *Les hommes de l'Antiquité ont jugé qu'il n'y avait de meilleure école de la vie que celle des voyages, école où l'on apprend la diversité de tant d'autres vies, où l'on trouve sans cesse quelque nouvelle leçon dans ce grand livre du monde ; & où le changement d'air avec l'exercice sont profitables au corps & à l'esprit.*⁵⁹⁴

L'idée d'utilitas, d'expérimentation, née de l'esprit scientifique du XVIIe siècle, va assumer une connotation universelle au XVIIIe siècle et représente la fin ultime de la pratique du voyage, tout en étant complémentaire à l'expression de la subjectivité du voyageur. Le voyageur des Lumières travaille pour le bien de l'humanité, la mobilité devient une possibilité d'améliorer la société et recouvre un rôle clé dans la formation de l'homme nouveau. Ce concept de « voyage éclairé », se reflète dans la littérature de voyage qui enregistre les ambitions de l'homme des Lumières et connaît une popularité sans précédent à cette époque, en particulier dans les guides. C'est ici qu'on peut mesurer les traces des guides précédentes, l'acculturation, la méthode de l'observation, la création de stéréotypes, l'esprit critique de l'auteur, tous les paramètres qui permettent de définir le voyage comme une « démarche intellectuelle ». ⁵⁹⁵ Les manuels d'instruction, ainsi que les préfaces et la structure des guides, présentent le voyage comme une pratique organisée, anticipée grâce à des lectures préalables : à travers l'organisation du temps et de l'espace, ils révèlent une volonté de contrôler une réalité fluide, de la classer, afin de mieux la saisir. La littérature de voyage du XVIIIe siècle est une radiographie des débats intellectuels et philosophiques chers aux Lumières, le lieu où on exerce une critique historique et sociologique d'un pays donné. Plusieurs thèmes y sont traités : l'Italie devient le terrain d'expérimentation des valeurs esthétiques, de la naissance d'un goût pour la production artistique, mais aussi la rencontre avec l'étranger, avec un

⁵⁹³ Cesare De Seta, *Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century* ». Dans : *Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century* », cat. exhib., edited by Andrew Wilton and Ilaria Bignamini, Tate Gallery, London, 10 October 1996- 5 January 1997, Rome, 5 February 1997-7 April 1997, London : Tate Gallery, 1996, p. 13.

⁵⁹⁴ *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des Métiers, Tome Dix-septieme VENERIEN-Z, A Neufschastel, chez Samuel Faulche & Compagnie, Libraires * Imprimeurs, MDCC.LXV*, New York: Readex Microprint Corporation, 1969, p. 1089.

⁵⁹⁵ Daniel Roche, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris: Fayard 2003, p. 68.

gouvernement et une mentalité différents.⁵⁹⁶ Cette confrontation avec l'ailleurs, la compréhension, l'objectivité, la découverte de l'unité humaine, n'est en réalité qu'une donnée théorique. Bien souvent, c'est la perpétuation des clichés et des préjugés propres à chaque voyageur qui prend le dessus, ce qui fera dire à Jean-Jacques Rousseau : « ...ces gens qui ont tant décrit des choses n'ont dit que ce que chacun savait déjà, n'ont su apercevoir à l'autre bout du monde que ce qu'il n'eût tenu qu'à eux de remarquer sans sortir de leur rue ». ⁵⁹⁷

Dans le même siècle, à côté du voyageur éclairé et encyclopédique, voué à une enquête de la réalité, apparaît le voyageur subjectif, qui trouve en Charles De Brosses un de ses représentants les plus célèbres. Même si les voyageurs des Lumières ont pour but commun d'accroître et de diffuser leurs connaissances au nom du progrès, il serait simpliste de croire que leurs visions soient unitaires. Les productions littéraires du Grand Tour, malgré leur caractère normatif et codifié, reflètent à chaque fois un rapport différent avec le pays visité, elles sont le résultat d'une expérience personnelle. Nous préférons alors parler d'un « discours contradictoire des Lumières » ⁵⁹⁸, où l'objectivité, l'utilité, cohabitent toujours avec la sensibilité et le moi du voyageur.

Ainsi, la réception du modèle de Misson et son interprétation au sein d'une série d'exemples clés de la production de la littérature de voyage du XVIIIe siècle, devrait nous aider à saisir cette hétérogénéité, à nous forger une idée, même partielle, de l'évolution de l'interprétation de l'Italie et des différents sens qu'assument les Lumières à cette époque. Dans les pages qui suivent, les critères qui ont présidé au choix des auteurs des relations de voyage, ont été dictés par l'importance qu'ils recouvraient dans l'évolution de l'image de Venise et par la relation qu'ils entretenaient avec le modèle missonien. La référence au *Nouveau Voyage* est déclinée chez chacun d'entre eux de manière explicite ou indirecte, et vise à démontrer le rôle incontournable joué par Misson dans la fabrication de l'image de Venise au XVIIIe siècle.

⁵⁹⁶ Eric Le Grandic, « Le siècle de Lumières et la tradition du voyage en Italie. Les récits de voyage en Italie comme contribution au débat esthétique philosophique et moral au XVIIIe siècle. Dans : *Diffusion du savoir et affrontement des idées 1600-1770 (...)*, Montbrison : Association du centre culturel, 1993, pp. 123-135.

⁵⁹⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'inégalité*, Pléiade, iii. 212.

⁵⁹⁸ Friedrich Wolfzettel, « Entre deux paradigmes : Le discours contradictoire des Lumières ». Dans : *Le discours du voyageur*, pp. 231-311.

IV.II.I Misson et Deseine: deux « Nouveaux voyages » rivaux

Le XVII^e siècle se clôt avec le *Nouveau Voyage d'Italie*⁵⁹⁹, attribué au catholique français François Deseine⁶⁰⁰. La préface de ce guide, qui connut une immense popularité, a la valeur d'un bilan et marque la transition vers le siècle des Lumières. Les concepts de cosmopolitisme et de voyage comme forme de progrès et de connaissance y sont déclarés, sous l'égide de la métaphore spirituelle: « *La vie du monde est un pelerinage, & nous sommes tous voyageurs sur la terre, où il n'a rien de permanent, & où au contraire toutes choses sont passagères, on n'appelle voyageur que celui qui étant sorti de sa patrie, a vû d'autres Regions que son païs natal, & a conversé avec des gens dont le langage, les mœurs, & les coùtumes sont diferentes de celles parmi lesquelles il avoit été élevé (...) on est persuadé que les voyages forment le jugement, & perfectionnent l'homme, qu'on prétend être comme ces plantes qui ne peuvent porter de bons fruits qu'après avoir été transplantées* ». ⁶⁰¹

Le *Nouveau Voyage* de Deseine est aussi le premier guide qui rivalise ouvertement avec le guide de Misson, à commencer par le titre.⁶⁰² Dans la Préface, Deseine, en faisant l'éloge de son propre texte, en profite pour adresser une critique à d'autres Voyages d'Italie, qui « *ne parlent que de ce qu'ils ont vû en passant, & souvent avec beaucoup de negligence* »⁶⁰³. Dans cette négligence, on peut deviner une pique dirigée contre Misson. La réponse véhémement de Misson, paraît dans l'édition de 1701. Elle est dirigée à un certain E.D.R, qu'on sait être le pseudonyme de Deseine et que Misson fait semblant, ironiquement,

⁵⁹⁹ François Deseine, *Nouveau Voyage d'Italie. Contenant une description exacte de toutes ses Provinces, Villes & lieux considerables, & des Isles qui en dépendent (...)*, Lyon: Jean Thioly 1699. L'attribution de l'œuvre à Deseine a posé des doutes aux chercheurs, car le nom de Deseine n'apparaît pas dans le frontispice et le « privilège du Roi » signale l'auteur avec le monogramme E.D.R. La dédicace au Cardinal Janson-Fourbin est cependant signée François Deseine. Malgré sa popularité l'ouvrage de Deseine n'aurait connu une seule édition et aucune traduction.

⁶⁰⁰ François-Jacques Deseine (Paris ?-Rome 1715). Nous connaissons très peu d'éléments de la biographie de Deseine : après avoir voyagé en France et en Italie, il se serait établi à Rome où il exerça l'activité de libraire. Voir: J. Michaud, *Biographie universelle*, Paris, 1811. Deseine fut aussi l'auteur de: *Description de la ville de Rome en faveur des étrangers*, Lyon, 1690; *Biblioteca Slusiana, sive librorum catalogus quos Joannes Gualterius cardinalis Slusius sibi congesserat*, Rome, 1690; *Tavole della Geografia di Nicolas Sanson, trasportate in italiano e accresciute da Francesco Deseine*, Rome, 1690; *Rome ancienne et moderne*, Leyde, 1713.

⁶⁰¹ « Préface ». Dans: Deseine, *op.cit.*, 1699.

⁶⁰² Sur le *Nouveau Voyage* de Deseine et sur sa rivalité entre avec Misson voir: Elio de Domenico, « François Deseine e il suo *Nouveau voyage d'Italie* ». Dans: *Bollettino del C.I.R.V.I.*, gennaio-giugno 1989, anno X, pp. 85-132.

⁶⁰³ « Préface ». Dans: Deseine, *op.cit.*, 1699.

de ne pas connaître, stratagème qui ne fait que renforcer la critique. En répliquant à celui qui l'accuse d'inexactitude, Misson identifie Deseine avec le prototype du voyageur « livresque », sans personnalité et dépourvu d'esprit critique :

*« J'ai parcouru un autre livre, qui fut publié il y deux ans, sous un titre pareil à celui du Voyage que nous avons imprimé. Ce n'est pas Mr. François Deseine qui est l'auteur de cette méchante compilation. Un honnête homme, et un homme d'esprit comme lui, car je le connais fort bien, est tout à fait incapable d'une hardiesse pareille à celle de ce misérable Rapsodiste, qui se cachant sous je ne sais quel nom d'E.D.R., comme cela paraît dans le privilège, a cru qu'il pourrait impunément imposer au public. Cet homme dit dans sa Préface, avec une audace presque incroyable, qu'il a été partout et plusieurs fois, afin de rendre ses descriptions très exactes ; traitent les autres Relations d'Italie d'ouvrages très imparfaits en comparaison, du sien. Son titre est faux, car ce prétendu voyageur ne voyage point; il saute de ville en ville, en pillant ça et là ses méchants livres, ne faisant aucun usage de son esprit pour lier un peu les matières ; (...) nulle transitions, nulle critique, rien qui égaye, tout aride, et mille choses inutiles et fausses ».*⁶⁰⁴

La rivalité entre Deseine et Misson naît d'une opposition bien plus profonde, dictée par leur appartenance confessionnelle différente. Au guide de l'anticléric Misson, Deseine veut substituer celui du bon catholique. À commencer par la dédicace, adressée à Monseigneur le Cardinal de Janson-Fourbin, évêque et Comte de Beauvois, il vise un public différent, pour lequel l'Italie est le pays privilégié pour connaître les lieux saints. Toute son interprétation positive de l'Italie, dépend, d'ailleurs, de ce facteur. Même dans la description des clichés sur le peuple italien, perpétuation d'une tradition ethnocentriste, l'élément confessionnel, « ils sont tous bons catholiques », devient le critère décisif, qui prévaut sur le reste :

« A la verité je me suis peu étendu sur les mœurs, & coùtumes des Italiens, mais qui ne sçait que ce sont les peuples les plus subtils de l'Europe, qui ne le cedent point aux François en politesse, & civilité, ni aux Espagnols en pénétration, & solidité de jugement, il est vrai qu'on les accuse de n'être pas si francs, & sincères que les Allemans, ni si simples que les Polonois, mais aussi ils ne sont pas si inconstants que les Anglois, ni si voluptueux que les Asiatiques, ils ne connoissent point la perfidie si commune parmi les Grecs, ni la cruauté si fréquente en

⁶⁰⁴ F.M. Misson, « L'auteur au libraire sur la cinquième Edition ». Dans : *Voyage d'Italie*, vol. I, 1701, pp. 27 - 28.

*Afrique. Ils sont tous bons catholiques, & leur piété paroît dans la magnificence de leurs Eglises, Couvens, Colleges, Hôpitaux, & Oratoires de Confrairie ».*⁶⁰⁵

D'un point de vue méthodologique, Deseine, comme il l'annonce dans la préface, choisit la description, qu'il présente comme la plus exacte possible, fruit d'une observation attentive, combinée avec l'utilisation de sources écrites. Le travail de terrain est donc complété par l'utilisation de livres sur des sujets spécifiques, les beaux-arts, par exemple, par des auteurs incontournables tels Vasari, mais aussi le comte Malvasie⁶⁰⁶, Jean Cinelli⁶⁰⁷, Baglione⁶⁰⁸ et Bellori⁶⁰⁹, envers lesquels il reconnaît avoir une dette et qu'il s'applique à citer. Le chapitre VI, entièrement dédié à Venise, consacre plusieurs pages à une description minutieuse et monotone des charges des nobles Vénitiens et des citoyens. Le caractère purement descriptif et compilateur du texte atteint son apogée lorsque Deseine dresse un tableau afin d'évaluer le nombre des habitants, des paroisses, des couvents, des monastères de Venise.⁶¹⁰ Il poursuit avec la description des six *sestieri* de la ville et des monuments qui s'y trouvent. Son texte, scandé par les chiffres, vise à avoir un contrôle quasi mathématique sur la ville et ne laisse la place à aucune considération personnelle. Voici comment il s'y prend avec le Pont du Rialto: « *On fait état qu'il y a à Venise environ 14 mille gondoles, & 450 ponts dont celui de Rialte qui est le seul sur le grand Canal a coûté près de 300 milles ducats à bâtir (...). On y monte par trois rangs de degrez, le Grand Canal sur lequel ce pont est bâti, a 1300 pas de long, & 40 de large. Il fut bâti en 1587. Ses fondements sont appuyez sur dix milles pilotis d'ormes (...)* ». ⁶¹¹

Tout le guide de Deseine s'oppose à celui de Misson. On pourrait même dire qu'il s'efforce par sa forme, son style et son contenu de proposer un anti-modèle missonien. Parfois ces efforts sont bien évidents, comme on l'a remarqué dans les déclarations de la préface, et se manifestent par des provocations adressées à Misson. Mais dans le reste de son guide, l'opposition apparaît « en creux », de manière implicite. Dans l'absence d'un avis subjectif, dans l'emploi de la forme impersonnelle, dans les chiffres utilisés, une volonté de s'approprier la ville de manière rigoureuse et rationnelle transparaît. Le rationalisme de

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ Carlo Cesare Malvasia (Bologne, 1616-1693). Son *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi*, 1678 est la principale source sur les artistes du XVIIe siècle d'Emilie-Romagne.

⁶⁰⁷ Giovanni Calvoli Cinelli (Florence, 1625-1706). Il publie en 1677 une nouvelle édition complétée et enrichie de *Le bellezze della città di Firenze* écrit par Francesco Bocchi.

⁶⁰⁸ Cesare Baglione (env. 1525-1590). Il est l'auteur de *Le nove chiese di Roma*, 1639 ; *Vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori dal pontificato di Gregorio XIII nel 1572 fino ai tempi di Papa Urbano VIII*, 1642.

⁶⁰⁹ Giovanni Pietro Bellori (1613-1696). En 1672 il publie son chef d'œuvre, les *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*.

⁶¹⁰ François Deseine, *op.cit*, 1699, p. 183.

⁶¹¹ François Deseine, 1699, *op.cit*, p. 185.

l'auteur ne se distingue pas par l'exercice d'un esprit critique, par la mise en discussion des données, mais par l'affirmation. Une affirmation qui ne permet pas de doutes. Toutes les descriptions et les observations, dans le guide de Deseine, sont dictées par la foi. Ainsi, dans la description de la Basilique de Saint-Marc, l'architecture de l'église et son contenu artistique ne sont jamais purement esthétiques ou matériels mais toujours mis en relation avec la fonction liturgique de l'édifice: « *Au milieu de la même Eglise à main droite, il y a une grande porte peinte en Mosaïque, où l'on voit les effigies de Saint Dominique, & de Saint François, qu'on tient y avoir été faites par les soins de l'Abbé Joachim plusieurs années avant la naissance de ces Saint Fondateurs d'ordre, & les différentes figures de la marqueterie du pavé sont à ce qu'on dit des predictions, ou propheties du même auteur* ». ⁶¹²

Cette attitude se révèle aussi dans les parties, peu nombreuses, où Deseine se livre à des observations sur la société vénitienne. Par conséquent, les courtisanes paraissent comme un péché duquel il faut fuir, plutôt que comme un problème social:

« *Un autre mal plus à craindre que celui-la, & plus difficile à éviter sans une aide puissante de la grace, ce sont les courtisanes, dont le nombre est excessifs, & la liberté effrénée, mais elles sont plus traîtresses que les syrènes, & plus avides que les harpies, outre qu'elles sont toutes infectées de certains maux qu'elles communiquent inmanquablement à ceux qui s'en approchent de trop prez, ce qui fait souvenir long tems d'elles. Ainsi toutes sortes de raisons concourent à les faire avoir en horreur, la consience, l'interest, & l'amour de la santé* ». ⁶¹³

La fortune et la réception que connut le *Nouveau Voyage d'Italie* de Deseine au sein de la littérature de voyage du XVIII^e siècle peut-être un autre indice intéressant afin de comprendre la distance qui le sépare de Misson. Nous avons déjà pu constater la hargne que nourrissait pour Misson le Père dominicain Labat dans ses mémoires de voyages, sentiment évidemment dicté par la tentative de renverser la négativité de l'Italie catholique. ⁶¹⁴ Dans cette même relation de voyage, en revanche, Labat propose à plusieurs reprises Deseine comme guide de référence et il s'applique même à nous fournir des détails biographiques à son propos: « [...] *Un des plus exactes, & le plus recent est le Sieur François de Seine libraire François établi à Rome, qui nous a donné une très-belle description de Rome ancienne, & moderne imprimée à Leyde en 1723 en dix petits volumes in douze, bien imprimés & très- chers, à laquelle je prie le lecteur d'avoir recours* ». ⁶¹⁵ Et voilà le traitement

⁶¹² François Deseine, *op.cit.*, 1699, p. 199.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 207.

⁶¹⁴ Voir chapitre IV.I de ce travail.

⁶¹⁵ Père Jean-Baptiste Labat, *Voyages en Espagne et en Italie dans les années 1705 et 1707, 1730*, *op. cit.*, pp. 193-194, tome III.

qu'il réserve à Misson, à propos de la visite à la Basilique de Saint-Dominique à Bologne : « On fait voir dans le preau d'un des cloîtres de ce couvent un cyprès que la tradition constante assure avoir été planté par nôtre Patriarche S. Dominique. Si M. Misson l'avait vû, il n'auroit pas manqué d'en faire une relique, & une histoire pour divertir les bateliers de la Tamise ». ⁶¹⁶

Comme l'a relevé Pierre Laubriet, le fait que Labat ne donne aucune indication précise sur Misson, mais il fasse ironiquement des allusions à son exil en Angleterre notamment, alors qu'il s'applique au contraire à rappeler l'identité de Deseine, comme s'il était peu connu, nous donne une indication concernant la fortune critique des deux ouvrages.⁶¹⁷ Un deuxième exemple célèbre, *Les lettres familières* de De Brosses voit la réunion des deux nouveaux voyages rivaux au sein du même ouvrage. Lorsque le Président libertin se voit confisquer par les douaniers italiens son guide fétiche, *Le Nouveau Voyage de Misson*, il déclare avec résignation : « Je me suis rejeté, pour me guider dans ma course, sur une plate et longue description de Rome, par Deseine ». ⁶¹⁸ Ce dernier passage, s'il résume le caractère général des relations de voyage en Italie à la fin du XVIIe siècle, des relations utiles et documentées, mais dépourvues d'esprit critique, dont le *Nouveau Voyage* de Deseine est un emblème, fait ressurgir, par contraste, le caractère novateur de Misson.

Ainsi à l'aube du siècle des Lumières, le guide de Deseine représente une alternative face au guide de Misson, une manière opposée et complémentaire de concevoir le voyage d'Italie.

⁶¹⁶ *Ibidem*, p. 256, tome II.

⁶¹⁷ Pierre Laubriet, « Les Guides de voyages au début du XVIII^e siècle et la propagande philosophique », *op. cit.*, p. 319.

⁶¹⁸ Charles de Brosses, Charles de Brosses, *Lettres familières*, 1991, p. 649.

IV.II.II *L'examen de la réalité vénitienne dans les Remarks de Joseph Addison*

Le début du XVIII^e siècle voit la publication d'un modèle dans l'histoire du *Grand Tour* : les *Remarks on several Parts of Italy*⁶¹⁹. Parues pour la première fois à Londres, en 1705, traduites en français et en néerlandais, rééditées en 1733, 1736, 1745, les *Remarks* connaissent un immense succès et deviennent le *vademecum* du voyageur anglais.⁶²⁰ Leur auteur, l'anglais Joseph Addison⁶²¹, poète, homme politique et fondateur du magazine *Spectator*⁶²², incarne en effet un nouveau type de voyageur. Ce n'est plus l'aristocrate cherchant à accomplir sa formation, figure d'ailleurs ridiculisée et critiquée par Addison lui-même dans les pages du *Spectator*⁶²³, mais le représentant de la *middle-class* cultivée. L'humaniste et l'homme d'Etat qui voyage en Italie sur les traces de l'Antiquité, tout en gardant un œil attentif sur les institutions contemporaines, convergent dans les *Remarks* et inaugurent un nouvel âge du *Grand Tour*. L'œuvre d'Addison confirme l'image négative de l'Italie, mise en place par les guides qui l'ont précédée, mais elle le fait avec une nouvelle conscience, en comparant la splendeur du passé à la misère du présent, comme si l'Italie était un objet ou un musée à parcourir et à analyser.⁶²⁴

Lors des ses longues études universitaires à Oxford, le jeune Addison, indifférent aux attentes familiales qui le destinaient à une carrière ecclésiastique, avait déjà révélé son penchant politique en faveur du parti orangiste avec le dialogue *Titryus et Mopse*, contribution

⁶¹⁹ Joseph Addison, *Remarks on several Parts of Italy, In the years 1701, 1702, 1703*, London : Jacob Tonson 1705. Outre à la traduction française, en 1722, les *Remarks* furent rééditées en 1736, 1745 et 1761, ce qui confirme la diffusion de l'ouvrage et son importance dans l'histoire du *Grand Tour*.

⁶²⁰ Vittor Ivo Comparato, « Viaggiatori inglesi in Italia tra Sei e Settecento : la formazione di un modello interpretativo ». Dans : *Quaderni storici*, 1979, n. 42, p. 865.

⁶²¹ Joseph Addison (1672-1719). Après avoir accompli son voyage en France et en Italie, de retour en Angleterre, Addison est engagé dans le gouvernement Whig. Il devient sous-secrétaire et ensuite secrétaire d'Etat entre 1717-1718. En 1711 il fonde le magazine *Spectator* avec Richard Steele. Il écrit plusieurs essais et œuvres de fiction dont la plus connue reste *Cato, a tragedy*, parue en 1712. Pour des précisions sur la biographie de Joseph Addison voir : Peter Smithers, *The life of Joseph Addison*, Oxford : At The Clarendon Press, 1954.

⁶²² A propos d'Addison et de son activité de journaliste voir : Alain Bony, *Joseph Addison, Richard Steele. The Spectator et l'essai périodique*, Didier Erudition : CNED, 1999.

⁶²³ Joseph Addison et Steele critiquent âprement dans le *Spectator* du 3 septembre 1712 les *grandtourists* faisant partie de la noblesse. Voir: Daniele Niedda, *Joseph Addison e l'Italia*, Roma: Bulzoni Editore 1993, pp. 34-35.

⁶²⁴ Franco Venturi, « L'Italia fuori d'Italia ». Dans: *Storia d'Italia*, vol. 3, *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino: Einaudi, 1973, p. 1011.

personnelle aux *Vota Oxoniensa pro Guglielmo Rege*.⁶²⁵ Grâce à la protection de deux hommes d'Etat influents tels Charles Montagu et John Somers, il obtient une bourse gouvernementale de 200 £ visant à financer son séjour sur le Continent entre 1699 et 1703, en vue d'un futur emploi dans la fonction publique.⁶²⁶

Au-delà de leur apport novateur, l'intérêt des *Remarks* réside dans leur relation avec le *Nouveau Voyage* de Misson. Il s'agit d'un lien fort, scellé par des circonstances éditoriales: les *Remarks* sont en effet traduits en français en 1722 et insérés en tant que quatrième volume, à la suite de la cinquième édition du *Nouveau Voyage d'Italie*.⁶²⁷ Le titre de l'ouvrage d'Addison⁶²⁸, où l'on spécifie la fonction, « *pour servir au voyage de Mons. Misson* », confirme le lien direct entre les deux auteurs. La préface d'Addison, dont les écrits, et en particulier les *Remarks*, représentent une autorité à cette époque, a en quelque sorte un but publicitaire, il s'agit d'une manœuvre éditoriale, vouée à relancer le guide de Misson. Comme il est souligné dans « L'Avis des libraires » : « *Le témoignage que lui rend Mr. Addison dans sa petite préface, ne peut être avantageux, le jugement favorable d'un aussi grand Connoisseur, & qui a été sur les Lieux, est un véritable Panegyrique* ». Dans la Préface, Addison, qui n'a pas peur d'afficher ses sources, cite les auteurs qui ont avant lui contribué à la connaissance de l'Italie : l'Evêque de Salisbury (Gilbert Burnet), le prêtre catholique Richard Lassels et le botaniste John Ray, mais il érige Misson comme référence absolue: « *Monsieur Misson est entré dans un détail plus exact, en général, qu'on n'avoit fait avant lui, et nous a donné, mieux qu'aucun autre, Le Plan du Pais avec des Couleurs aussi vives que naturelles* ». C'est seulement dans la partie conclusive qu'Addison distingue les caractéristiques et la spécificité de son propre ouvrage, fruit d'un voyage érudit et centré

⁶²⁵ Dans sa production poétique Addison adresse également des dédicaces à Charles Montagu et à Sir John Somers, personnages influents du parti *whig*. Voir : Daniele Niedda, *op.cit.*, pp. 31-32.

⁶²⁶ Alors qu'il était en France, Addison se voit ôter sa bourse à cause des désordres politiques de ces années qui provoquent le licenciement de Montagu et les démissions de Somers du gouvernement. Addison décide de poursuivre cependant le voyage en devenant tuteur de deux jeunes aristocrates anglais. Voir : Daniele Niedda, *op. cit.*, p. 32.

⁶²⁷ VOYAGE/ D'ITALIE/ DE/ MONSIEUR MISSON, / Avec un Mémoire contenant des avis utiles à/ ceux qui voudront faire le même voyage./ CINQUIEME EDITION,/ Plus ample et plus correcte que les précédentes, enrichie de nouvelles Figures/ ET /Augmentée d'un quatrième volume traduit/ de l'Anglois, & contenant les Remarques/ QUE/ MONSIEUR ADDISON/ A faites dans son voyage d'Italie./ A UTRECHT/ Chez GUILLAUME VANDE WATER, ET JAVQUS VAN POOLSUM/ MDCCXXII. Cette édition, conservée à la Biblioteca Nazionale Marciana, contient l'inscription suivante au dessus du frontispice, en haut au centre : « Liber damnatus ».

⁶²⁸ REMARQUES/ Sur divers Endroits de/ L'Italie, /PAR/ MONS. ADDISON./ Pour servir au/ VOYAGE/ DE/ MONS. MISSON. / TOME QUATRIEME/ A UTRECHT, Chez Guillaume vande WATER/ ET/ JACQUES van POOLSUM/ MDCXXII.

essentiellement sur une confrontation entre les sources des poètes anciens et les lieux visités en Italie.

La déclaration des sources et plus précisément l'accent mis sur l'apport de Misson, qui se distingue par son exactitude, constitue à nos yeux un élément fondamental pour saisir l'évolution du Grand Tour opéré par Addison. En effet, compte tenu de l'immense fortune que connurent les *Remarks* et le modèle durable qu'elles représentèrent, nous pouvons constater la force de l'héritage de Misson, que Addison a actualisé et réitéré au XVIII^e siècle.

Plutôt que de revisiter des mémoires classiques, Venise représente pour Addison l'occasion privilégiée de mener une enquête dans le pays « réel ». Dans les premières considérations, à propos de ses caractéristiques physiques et géographiques, Addison fait preuve d'un esprit logique, en reliant ses observations à des circonstances concrètes. Ainsi, lorsqu'il s'attache à expliquer le mythe de la puissance de Venise, due à la particularité de sa situation géographique, il le fait en évoquant des circonstances militaires, et en démontrant la difficulté des Flottes ennemies à pénétrer dans la ville, tant par voie terrestre que par voie maritime. Toujours en suivant la même démarche et en imaginant la ville encerclée par l'ennemi, il estime que ce serait la situation naturelle de la ville qui sauverait les habitants et leur permettrait de vivre en autarcie « *par la grande quantité de poisson que la Mer leur fournit, & qu'on peut prendre au milieu même des Rues, ce qui est un Magasin naturel, que très peu de villes peuvent se vanter d'avoir, si un Ennemi les pressoit de tous côtes* ». ⁶²⁹ Ou alors, Addison révèle une sensibilité écologique précoce envers l'équilibre lagunaire, et en particulier face au danger que court la ville à cette époque, contrairement à aujourd'hui, non pas d'être submergée par l'eau, mais de se retrouver sur la terre ferme. Sa préoccupation l'amène, comme il dit, à consulter l'autorité suprême de l'époque en matière géographique, le Père Vincenzo Coronelli ⁶³⁰, qui le rassure et le renseigne sur la pratique de nettoyage et de « désengorgement » des fonds des canaux de la boue et du sable.

Addison poursuit sa description de Venise avec l'analyse de la situation commerciale de la ville. En suivant un point de vue matérialiste et libéral, il met en évidence le désavantage vénitien, dû aux tarifs de douane trop élevés, à la perte du monopole de l'exportation des marchandises et à son incapacité à s'adapter aux nouvelles situations. L'innovation de l'auteur, qui explique une situation de décadence générale en partant d'un aspect précis, le commerce, reflète aussi la conception, bourgeoise, du Grand Tour et les intérêts

⁶²⁹ Joseph Addison, *Remarques...*, p. 51.

⁶³⁰ Voir chapitre III.IV.I de ce travail.

diplomatiques et commerciaux des anglais pour lesquels l'Italie est un centre crucial de la politique en Méditerranée.⁶³¹ Contrairement à Misson, qui ne s'intéresse guère à l'aspect commercial de Venise, Addison identifie dans la négligence des nobles envers les activités marchandes, un signe de l'inadaptation de la ville aux changements de son époque et fait preuve d'une capacité d'examen et d'analyse.

Addison survole les églises et les trésors artistiques de Venise, pour lesquels il renvoie aux guides de Lassels et de Misson, et se concentre sur l'analyse du fonctionnement politique de la ville. La constatation de la faiblesse militaire de Venise, à travers la description de l'Arsenal, joue de l'opposition entre un passé glorieux et un présent d'impuissance: « *Le quartier où sont les armes paroît fort: & c'étoit il y a cent ans, quelque chose de fort extraordinaire; mais aujourd'hui, la plus grande partie de ces armes ne sont d'aucun usage* ». ⁶³² L'affaiblissement vénitien est expliqué au moyen d'épisodes politiques cruciaux, comme la décision d'élargir l'expansion à la terre-ferme, qui aurait représenté une grande erreur pour Venise, car elle l'aurait conduite à la perte de contrôle de ses conquêtes maritimes. Contrairement à ses prédécesseurs, Addison se livre à des projections et essaie d'expliquer les mécanismes qui ont conduit la ville à la faiblesse actuelle: « *Comme cette République a été autrefois beaucoup plus puissante qu'elle n'est à présent, il y a apparence qu'elle ira plutôt en diminuant qu'en augmentant ; Car tout le monde sait comment elle a trompé tous ses Voisins, & qu'il y en a quelques uns, qui sont capables de lui rendre la pareille* ». ⁶³³

La description qui suit, concernant le système politique vénitien, contient tout l'héritage des condamnations anti-papistes et de la corruption, lues dans les ouvrages de Burnet et de Misson. Mais Addison va plus loin dans son analyse. Alors que Misson et Burnet décrivent et dénoncent, en mettant en avant leur opinion, chez Addison la décadence vénitienne n'a pas besoin d'être relevée : elle est en quelque sorte déjà acquise et constatée. Addison essaie plutôt de déceler les rouages qui participent au maintien de la stabilité et de l'apparente harmonie du gouvernement vénitien. Ceux-ci sont identifiés sous forme de maximes, en donnant ainsi une interprétation durable du modèle vénitien. « *Favoriser l'oisiveté et le luxe dans la Noblesse ; entretenir l'ignorance, & le libertinage dans le Clergé ; exciter toujours de Factions parmi la Populace ; tolérer les vices, & les débauches des Couvens ; fomenteur des dissensions entre les Nobles de terre ferme ; traiter un honnête homme avec mépris, & avec*

⁶³¹ Vittor Ivo Comparato, *op. cit.*, p. 868.

⁶³² Joseph Addison, *Remarques*, p. 57.

infamie, ce sont les raffinements Vénitiens, pour la conservation, comme pour l'agrandissement de leur République ».⁶³⁴ Si l'on compare ce bref passage à la longue démonstration de Misson présentée dans la lettre XVII vouée à démolir le gouvernement vénitien et le mythe de sa « durabilité », on réalise l'importance du lien entre des deux auteurs mais aussi le nouvel apport d'Addison à l'analyse de la situation de la ville.⁶³⁵ Si Addison s'est apparemment basé sur le texte de Misson, qui se distingue par un style personnel, dialogique et non dépourvu d'ironie, il a essayé d'en produire une synthèse et de viser l'essentiel : son support et complément au voyage de Misson, comme il l'indique dans le titre, consisterait dans son caractère plus incisif et objectif.

Addison parvient à proposer un modèle durable d'interprétation culturelle et politique de l'Italie grâce au jugement analytique de la réalité, qui correspond à un tournant dans la société anglaise et serait redevable de son rôle de politicien en formation. En effet, comme nous l'avons constaté, l'analyse de la situation commerciale, la décadence vénitienne ne sont plus vues seulement à travers le filtre d'un regard purement polémique, mais comme occasion de jugement et de confrontation avec un modèle politique et économique, attitude qui confirme la médiation des *Remarks* vers un nouvel horizon de public.

En opérant une transition du stade de l'observation et de la dénonciation à celui de l'analyse et de l'enquête, en comparant la situation passée à celle présente, Addison réalise une synthèse de la tradition qui le précède, dont Misson se distingue parmi les chefs de file. Addison a ainsi un rôle de « stabilisateur » d'une vision anti-italienne. Mais si pour ses

⁶³⁵ [...] « La République de Venise se maintient, dit-on, depuis douze ou treize cens ans : Quelle merveille, ajoute-t-on, & quelle plus grande preuve pourroit-on demander de l'excellence de son Gouvernement ? Je dis que quand on s'en tient là, sans autre examen, on tire une fausse conséquence d'un principe très mal établi. Pour raisonner juste, en parlant de cette matiere, il faudroit qu'effectivement la République de Venise se fût toujours maintenue par un même Gouvernement. On pourroit admirer alors la sage & heureuse conduite de ses Conseils, qui par les divers ressorts de leur prudence, auroient ainsi conservé leur état, pendant une si longue suite de siècles ; mais l'affaire ne va pas ainsi ; à quoi sert-il de vouloir dissimuler ce qui est vû & au sçu de toute la Terre ? ». [...] « Ma seconde remarque sur cette Politique qui fait tant de bruit, c'est que la Seigneurie de Venise étant renfermée dans des bornes assez étroites, en comparaison des grands Etats du monde ; & toute l'ambition de cette République, je parle principalement de la République d'aujourd'hui, ne consistant qu'à vivre doucement & en bonne paix avec toute la terre ; je ne vois pas qu'il faille de si grandes souplesses d'esprit, ni de si hauts efforts de génie, pour se maintenir tranquillement ». [...] « Je pourrois ajouter pour troisième remarque, que la merveilleuse Politique de Venise n'a pas empêché les diverses décadences, dans lesquelles cet Etat est tombé. Les Républicains ne parlent d'autres choses que de leur liberté. Ces pauvres gens sont esclaves de leurs Maîtres, comme le sont tous les autres peuples, sous quelques domination qu'ils vivent ; & cependant ils se sont mis en tête je ne sçai quelle prétenduë liberté, comme si chacun d'eux étoit quelque petit Souverain. Mais il faut avoüer que les habitants de Venise ont plus de raison que personne, de se vanter de la leur. Je vous dirai en deux mots ce que c'est que cette liberté. Ne vous ingérez en façon quelconque dans les affaires de l'Etat ; ne commettez point de crimes énormes, punissables par la Justice, de telle maniere que leur trop d'éclat, oblige nécessairement à en faire la recherche ; & du reste, faites sans aucune reserve tout ce que bon vous semblera, sans appréhender seulement le qu'en dira-t-on, voilà la liberté de Venise ». Dans : François-Maximilien Misson, *Nouveau Voyage*, op.cit., pp. 260-263.

prédécesseurs, cette vision s'était développée principalement à travers la dénonciation des méfaits de la religion catholique, Addison, par son regard analytique et détaché, et par la considération du modèle commercial dans l'analyse de l'image italienne, marque une nouvelle phase, bourgeoise, du *Grand Tour*.

IV.II. III *Montesquieu et le voyage comme expérience sociologique*

Dans le sillage de Joseph Addison et de son goût pour l'observation des mécanismes qui sous-tendent la réalité, se situe un voyageur célèbre du XVIII^e siècle: Montesquieu. Le voyage qu'il accomplit entre 1727-1728 en Italie et dont les notes ne seront publiées qu'au XIX^e siècle⁶³⁶, représente pour lui la première occasion de quitter la France. Il faut souligner le statut particulier de ce texte, un journal intime, qui n'était pas destiné à être connu et dont la réception au XVIII^e siècle fut par conséquent inexistante. Les notes de voyage de Montesquieu constituent néanmoins une étape indispensable pour saisir l'élaboration de sa pensée et mériteraient d'être considérées en relation avec la globalité de son œuvre. À nos yeux, elles représentent un exemple particulier et unique car elles signifient l'occasion de vérifier l'importance de l'expérience personnelle du voyage, qui trouve un parallèle avec le modèle missonien, et qui va germer dans ses œuvres ultérieures. La confrontation entre Antique et moderne que propose l'Italie, a une importance capitale dans le développement d'un goût artistique et surtout de la réflexion historique et politique qui prendra forme dans son œuvre majeure, *L'Esprit des lois*. C'est en quelque sorte la réalisation d'une expérience de dépaysement et de confrontation à « l'autre », que Montesquieu avait déjà commencée, d'un point de vue strictement littéraire, avec la rédaction des *Lettres persanes*⁶³⁷.

Les « villes phares » du périple de Montesquieu sont incontestablement Florence et Rome. Cependant, il ne néglige pas Venise, pour laquelle il avait déjà exprimé sa curiosité à travers les mots de Rhédi, décrivant sa surprise à Usbek à la vue de la ville: « *On peut avoir vu toutes les villes du monde et être surpris en arrivant à Venise: on sera toujours étonné de voir une ville, des tours et des mosquées sortir de dessous de l'eau, et de trouver un peuple innombrable dans un endroit où il ne devrait y avoir que du poisson* ». ⁶³⁸ Dans la partie dédiée à Venise, première ville italienne que Montesquieu rencontre en venant de l'Autriche, on réalise que le but de l'auteur n'est pas celui de guider ni d'instruire. ⁶³⁹ Il s'agit plutôt d'un

⁶³⁶ Charles-Louis de Secondat Montesquieu, *Voyages*, publiés par le baron Albert de Montesquieu, Bordeaux: G. Gounouilhou, 1894-1896.

⁶³⁷ Le roman épistolaire est publié anonyme pour la première fois en 1721 par Jacques Desbordes à Amsterdam, dissimulé sous le pseudonyme *A Cologne chez Pierre Merteau*.

⁶³⁸ « Lettre XXXI. Rhédi à Usbek ». Dans: Montesquieu, *Lettres persanes*, présentation par Laurent Versini, Paris : Flammarion, 1995, pp. 87-88.

⁶³⁹ À propos de la partie consacrée à Venise voir en particulier : Henri Roddier, « Montesquieu et Venise ». Dans : *Venezia nelle letterature moderne : atti del primo congresso dell'Associazione internazionale di*

journal, constitué de notes éparées, dépourvues d'une structure narrative précise, touchant aux arguments les plus divers, de la politique à la géographie, au commerce, aux mœurs et aux arts. Montesquieu s'intéresse à tout. Par son ouverture aux différents aspects de la réalité et par son éclectisme, nous pouvons supposer que l'auteur avait lu le guide de Misson, et en particulier les instructions contenues dans le *Mémoire pour les voyageurs*. Deux points forts émergent de son texte sur Venise: le portrait de la décadence et une attention pour les aspects physiques de la réalité observée, points qui trouvent une analogie avec les textes de Misson et d'Addison. La ville décrite par Montesquieu est, depuis les premiers paragraphes, la ville du « dehors », qui en met plein la vue, mais qui demeure superficielle et suscite chez l'auteur, d'habitude très froid, des avis passionnés et catégoriques: « *Mes yeux sont très satisfaits à Venise; mon cœur et mon esprit ne le sont point. Je n'aime point une ville où rien n'engage à se rendre aimable et vertueux* ». ⁶⁴⁰

L'insatisfaction de Montesquieu dérive de l'observation du concept de liberté vénitienne, opposé à la recherche de la vertu, et se concrétise dans le portrait des Vénitiens, « *gens disgraciés* » [...] ; « *qui ont pris le parti de mener une vie oisive et indépendante, qui vivent à Venise, et ils deviennent misanthropes à faire pitié* ». ⁶⁴¹

La description de l'état de la prostitution à Venise, auquel Montesquieu dédie plusieurs paragraphes et semble le préoccuper de manière quasi obsessionnelle, est particulièrement féroce, exprimée au moyen d'un langage brut: « *Les p..... de Venise, exécrables p..... ; intéressées jusques à donner du dégoût au plus déterminé ; fort gâtées et peu belles ; ayant, enfin, les défauts de la profession plus que celles d'aucun pays du monde* ». ⁶⁴² Cette condamnation de la prostitution ne dédaignera pas le voyageur d'en faire l'expérience sur sa peau : ce détail piquant, tu dans le journal, apparaît cependant dans sa correspondance : « *Je vis ici sous les lois d'une belle qui me dit toujours ah ! caro ; &, comme elle m'a usé tous mes condoms, je vais la répudier en faveur de M. Jacob* ». ⁶⁴³

Dans un mécanisme semblable à celui constaté dans le texte de Misson, la cible que Montesquieu vise à travers les prostituées, ce sont les nobles, leur laxisme, la superficialité de

letteratura comparata, Venezia ; Roma : Istituto per la collaborazione culturale, 1971, pp. 33-41 ; Badreddine Kassem, « La licence des mœurs en Italie ». Dans : *Décadence et absolutisme dans l'œuvre de Montesquieu*, Thèse de doctorat, Genève : Droz, 1960, pp. 159-164.

⁶⁴⁰ Montesquieu, « Voyages ». Dans: *Œuvres complètes*, texte présenté et annoté par Roger Caillois, Paris: Gallimard 1949, p. 559.

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 547.

⁶⁴² *Ibidem*, p. 552.

⁶⁴³ Lettre de Montesquieu à Waldegrave, le 3 septembre 1728. « Correspondance ». Dans *Œuvres complètes*, op. cit., Tome III, p. 909. Montesquieu avait accompli la première étape de son voyage, en Allemagne et Autriche, en compagnie de Milord Waldgrave, neveu du Maréchal de Berwick et ambassadeur d'Angleterre à Vienne.

leur titre, qui font de la République, plutôt qu'un exemple de démocratie, un régime oligarchique : « *Quant à la liberté, on y jouit d'une liberté que la plupart des honnêtes gens ne veulent pas avoir : aller de plein jour voir des filles de joie ; se marier avec elles ; ne pas faire ses pâques ; être entièrement inconnu et indépendant dans ses actions : voilà la liberté que l'on a* ». ⁶⁴⁴ Dans l'observation des mœurs de la plus vieille République du monde, à offusquer Montesquieu est surtout l'hypocrisie et la perversion donnée à la signification du mot liberté. Comme si le témoignage vénitien constituait un modèle négatif, la vraie valeur de ce concept fondamental, basé sur le respect des lois, sera donnée en exemple et théorisée plus tard, dans *L'Esprit des lois*. ⁶⁴⁵

En ce qui concerne l'observation des mœurs vénitiennes, très peu de lignes sont consacrées au reste de la population. Une des seules observations, révélant une attitude déterministe, concerne la constatation du peu d'intérêt que les Vénitiens et les Italiens en général voueraient à la promenade, contrairement aux Français : « *Il me paroît que la promenade est précisément un besoin des François : les nations méridionales sont trop languissantes, et les septentrionales, trop pesantes. Il y a à Venise des jardins dans les villes voisines: presque personne ne s'y promène* ». ⁶⁴⁶ L'action du climat sur le comportement des Vénitiens, en l'occurrence le renoncement à la promenade, est un exemple ultérieur d'un concept fondamental issu du déterminisme matériel qui confluera dans *L'Esprit des Lois*, à savoir l'existence en chaque nation, d'un « esprit général », un caractère commun, résultante d'un ensemble de faits particuliers : « *Plusieurs choses gouvernent les hommes : le climat, la religion, les lois, les maximes du gouvernement, les exemples des choses passées, les mœurs, les manières, d'où il se forme un esprit général qui en résulte* ». ⁶⁴⁷

La critique de la liberté des mœurs vénitiennes instaure une analogie avec le guide de Misson, ce qui nous fait penser que Montesquieu l'a utilisé comme source ⁶⁴⁸ et s'en est

⁶⁴⁴ Montesquieu, « Voyages », op. cit., p. 548.

⁶⁴⁵ « *La liberté politique ne consiste point à faire ce que l'on veut. Dans un Etat, c'est-à-dire dans une société où il y a des lois, la liberté ne peut consister qu'à pouvoir faire ce que l'on doit vouloir, et à n'être point contraint de faire ce que l'on ne doit pas vouloir. Il faut se mettre dans l'esprit ce que c'est que l'indépendance, et ce que c'est que la liberté. La liberté est le pouvoir de faire tout ce que le lois permettent ; et si un citoyen pouvait faire ce qu'elles défendent, il n'aurait plus de liberté, parce que les autres auraient tout de même ce pouvoir* ». Montesquieu, « Esprit des lois », livre XI, chap. III. Dans : *Œuvres complètes de Montesquieu, Œuvres complètes de Montesquieu, publiées par André Masson*, Nagel : Paris, 1950, pp. 205-206.

⁶⁴⁶ Montesquieu, « Voyages », op. cit., p. 552.

⁶⁴⁷ Montesquieu, « Esprit des lois », livre XIX, chap. IV. Dans : *Œuvres complètes de Montesquieu*, op. cit., p. 412.

⁶⁴⁸ La quatrième édition du guide de Misson aurait figuré dans le catalogue des livres de Montesquieu à la Brède sous le no. 2750 et elle aurait été emportée en Italie. Montesquieu cite directement Misson comme source dans son compte-rendu sur Florence (*Œuvres complètes*, p. 1337). À ce propos voir: Paul Laubriet, « Les Guides de voyages au début du XVIIIe siècle et la propagande philosophique ». Dans: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. XXXII, 1965, pp. 319 et 322.

directement inspiré. Mais, si c'est le cas, Montesquieu porte sur Venise, à la différence de Misson, un regard d'observateur, détaché. Comme chez Addison, ce n'est pas l'indignation qui l'anime, c'est la constatation d'un état des choses, comme s'il observait un bateau en train de couler. Montesquieu précise que la décadence a également une répercussion extérieure : elle détermine la diminution de l'affluence des étrangers dans la ville.⁶⁴⁹ Cette information, représente une attitude innovatrice: Montesquieu devient observateur de la pratique du Grand Tour, il démontre un intérêt sociologique et participe au débat sur l'utilité pédagogique du voyage.

Un deuxième aspect qui caractérise le Montesquieu-voyageur, réside dans la finesse et dans la précision de ses observations sur le monde qui l'entoure, tant d'un point de vue physique que scientifique. La nécessité de voir, toucher, expérimenter, pour ensuite décrire, apparente Montesquieu à Misson et aux préceptes de la Science Moderne. Cette attitude pragmatique se traduit par exemple dans la perception de la lagune de Venise, depuis le haut du clocher de Saint-Marc où l'on trouve un écho direct avec une coutume missonienne, tout comme dans les paragraphes descriptifs, où Montesquieu comptabilise, avec une précision de statisticien, le nombre d'îles, de rues, de paroisses, de vaisseaux et d'armes abritées dans l'Arsenal.⁶⁵⁰ La description de sa visite des manufactures de verre et de glace est, par exemple, emblématique de la nécessité pour le voyageur de « faire l'expérience de la réalité ». Il précise avoir récolté sur place différents échantillons de terre, des débris de pots, de cailloux, de cendre de soude de Malte, et les avoir ensuite numérotés : *« Ce qui est important pour faire les glaces, c'est la terre pour les pots où on met la matière. Celle de Venise vient de Vicence, et j'en ai pris un morceau tel qu'il sort de sa minière, et seulement pétri : il est marqué no. 1. On le mêle avec égale quantité de brisures de pots qui ont servi: il y a une montre, marquée no. 2. On fait broyer le tout en poudre impalpable, et on en fait les pots en question. On prend les cailloux qui viennent de Vérone : j'en ai pris un marqué no. 3. On les mêle avec partie égale de cendre de soude de Malte : j'en ai aussi pris un morceau marqué no. 4. Ces deux choses mêlées, on les mets au fourneau ; se cuisent et se mettent en grumeaux ; et on les mets ensuite cuire dans les pots »*.⁶⁵¹

Plusieurs passages techniques concernent le système de nettoyage et de curage des canaux et des ponts. Montesquieu s'intéresse particulièrement aux machines, conçues par le comte de Bonneval, officier d'artillerie et inventeur, qui l'accompagne et l'informe tout au long de son

⁶⁴⁹ Montesquieu, « Voyages », *op. cit.*, p. 547.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, pp. 567, 569, 575.

⁶⁵¹ *Ibidem*, p. 553.

séjour à Venise⁶⁵². Après la description minutieuse des machines conçues par Bonneval, Montesquieu tient à proposer sa solution personnelle: « *L'embarras du nettoisement de la lagune de Venise, c'est de vider les bateaux pleins de boue, qu'il faut qu'un homme ôte avec la pelle. J'ai imaginé un bateau qui tirera plusieurs bateaux de cuir ou de cuivre, qui se renversent d'un coup de main, parce qu'il sont petits* ». ⁶⁵³

La capacité d'analyse de Montesquieu, découle aussi de sa lecture de la situation commerciale de Venise, qui trouve apparemment sa source dans le guide d'Addison⁶⁵⁴. Il décrit la perte de l'indépendance économique de Venise, malgré sa situation géographique privilégiée, à l'aide de plusieurs exemples détaillés tels la description de la pratique de la contrebande et l'absence de port franc. Le déclin manifeste de Venise se traduit aussi par d'autres informations d'ordre politique à propos de la rente du Doge « *environ 12.000 ducats d'argent qu'il dépense la moitié de son revenu en quatre repas qu'il donne* »⁶⁵⁵, du montant de la vente des titres de noblesse qui « *se vend cent mille ducats d'argent* », ⁶⁵⁶ ou alors de l'inefficacité du Conseil des Dix « *Un noble qui laissa prendre par peur une place imprenable dans la Morée n'a été condamné qu'à la prison et on le ballote tous les ans pour sa grâce* »⁶⁵⁷; détails qui dénoncent un certain cynisme et froideur et renforcent l'idée d'un intérêt pour les aspects les plus techniques de la réalité. Le caractère éclairé et contemporain des notes de Montesquieu se lit également dans le compte-rendu des différentes rencontres, italiennes et étrangères, pendant le séjour à Venise, et dont certaines, comme l'Abbé Conti⁶⁵⁸ et le Père Lodoli⁶⁵⁹, constituent les contacts avec le monde intellectuel des Lumières italiennes.

La constatation de la décadence et le témoignage des différents aspects de la réalité vénitienne qu'on rencontre dans le journal de Montesquieu, si elles sont disparates et ne semblent pas guidées par une logique précise, elles sont révélatrices d'une ligne de conduite capitale à la compréhension générale des idées de Montesquieu. Comme il a été relevé par

⁶⁵² Le comte Claude-Alexandre de Bonneval (1675-1747). Après s'être rebellé au prince Eugène d'Autriche au service duquel il avait travaillé, condamné à mort et gracié, il se réfugie à Venise et ensuite dans l'Empire Ottoman, où il se convertira à l'Islamisme et deviendra Ahmet Pascià.

⁶⁵³ Montesquieu, « *Voyages* », *op.cit.*, p. 556.

⁶⁵⁴ Joseph Addison, *Remarques...*, *op.cit.*, pp. 48-49 (voir aussi chapitre IV.II.II de ce travail).

⁶⁵⁵ Montesquieu, « *Voyages* », *op.cit.*, p. 560.

⁶⁵⁶ Montesquieu, « *Voyages* », *op.cit.*, p. 567.

⁶⁵⁷ Montesquieu, « *Voyages* », *op.cit.*, p. 547.

⁶⁵⁸ Antonio Schinella Conti (1677-1749), physicien, mathématicien et philosophe. Après des séjours en France et en Angleterre, où il côtoie Malebranche, Fontenelle et Newton, il s'établit à Venise en 1726. Conti contribua à divulguer les découvertes de Newton en optique en Italie.

⁶⁵⁹ Carlo Lodoli (1690-1761), théoricien de l'architecture, enseignant et prêtre franciscain. En s'opposant au baroque, Lodoli joua un rôle dans la préconisation d'une architecture fonctionnelle et rationnelle. Il fréquentait assidûment le cercle de Joseph Smith.

Jean Starobinski, la réflexion de Montesquieu s'applique à tous les domaines du savoir et sa philosophie instaure un rapport avec tous les aspects du réel, sans créer de hiérarchies. L'image et l'acte que le mieux traduiraient cet intérêt sociologique, où « tout se tient », serait la vue, le regard, qui s'étend et embrasse la globalité des faits et appréhende les liens entre les choses.⁶⁶⁰ Lors de l'expérience vénitienne, l'analyse d'éléments particuliers constituerait l'état embryonnaire d'une réflexion plus systématisée et globale qui prendra forme dans l'œuvre publiée en 1748 qui occupera Montesquieu toute une vie, *L'Esprit des Lois*. Plus précisément, les détails et les informations réunies en Italie devaient permettre à Montesquieu de se faire une idée sur un modèle politique précis, le gouvernement républicain, qu'il avait jusque-là connu à travers ses exemples anciens et qu'il comparait aux deux autres systèmes politiques, le gouvernement despotique et celui monarchique. Afin de préserver la liberté des individus, concept clé et moteur de sa réflexion, il faut, selon Montesquieu, que « le pouvoir arrête le pouvoir ». C'est ainsi que le célèbre chapitre VI du livre XI, sur l'exemple de la Constitution anglaise est dédié à la théorie de la séparation des pouvoirs, principe fondateur de *L'Esprit des Lois*. Venise, mais aussi Gênes et Lucques seraient des exemples de modèles politiques imparfaits et despotiques, car ils confondraient la distribution des pouvoirs : « Dans les républiques d'Italie, où ces trois pouvoirs sont réunis, la liberté se trouve moins que dans nos monarchies [...]. La vérification de la subsistance du despotisme et de la non représentation des pouvoirs, constatée pendant le voyage, y est aussi théorisée : « Ainsi, à Venise, le grand conseil a la législation, le prélat l'exécution, les quaranties le pouvoir de juger. Mais le mal est que ces tribunaux différens sont formés par des magistrats du même corps ; ce qui ne fait guère qu'une même puissance ».⁶⁶¹

Le modèle défectueux de Venise doit contribuer à éclairer, par comparaison, un modèle général de République qui se rapproche de celui imaginé par Montesquieu : le cas particulier et arbitraire doit en somme servir à comprendre un modèle universel, le plus juste possible. C'est dans cette relation entre les notes de voyage et *L'Esprit des Lois*, que nous pouvons déceler une méthode sociologique avant la lettre : l'observation des éléments distincts constitutifs de la société vénitienne et leurs rapports, déterminerait son esprit général, la décadence, qu'on retrouve synthétisée dans *L'Esprit des Lois* comme exemple de République despotique que l'action de l'homme peut contribuer à améliorer.⁶⁶²

⁶⁶⁰ Jean Starobinski, *Montesquieu*, Paris : Seuil, 1994 (1^{re} édition 1953), pp. 9-13 ; pp. 27-34.

⁶⁶¹ Montesquieu, « Esprit des lois », *op. cit.*, livre XI, chap. VI, p. 49.

⁶⁶² Moncef Chelli, « Montesquieu sociologue ». Dans : *Analyses et réflexions sur Montesquieu, De l'esprit des lois. La nature et la loi*, Paris : Edition Marketing, 1987, pp. 31-41.

Les notes de voyage représentent l'occasion pour l'auteur de voir en personne différentes formes de modèles politiques et sont en quelque sorte le lieu d'expérimentation et de gestation de théories futures, point de départ pour une entreprise plus ample, de connaissance globale de l'Italie.⁶⁶³ Le journal de Montesquieu s'il mérite d'être considéré comme une étape fondamentale à la compréhension de la globalité de l'œuvre du philosophe, il crée également la typologie d'un voyage-connaissance, forme d'interrogation de la réalité, et peut être considéré comme un ouvrage capital pour saisir les ambitions du voyage éclairé. Il peut, par conséquent, être vu comme le successeur du *Nouveau Voyage* de Misson et des *Remarks* d'Addison, par ses analogies et par la reprise et le développement de l'attitude critique inaugurée par ces deux auteurs.

⁶⁶³ « Montesquieu: son *Voyage en Italie* et *l'Esprit des Lois* ». Dans: Hermann Harder, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Genève: Slatkine, 1981, pp. 117-129.

IV.II. IV Les *Lettres familières* de Charles de Brosses et les *Lettres sur l'Italie* d'Anne-Marie du Boccage

L'écriture des *Lettres Familières*⁶⁶⁴ est née d'un prétexte: la recherche des manuscrits de Salluste dans les bibliothèques italiennes, en vue d'une publication⁶⁶⁵ : celle-ci verra le jour en 1777 seulement et confirmera les intérêts humanistes de Charles de Brosses⁶⁶⁶. Mais ces *Lettres Familières*, qui ont accaparé l'attention de plusieurs chercheurs et constituent une étape obligée dans l'examen du voyage en Italie au XVIIIe siècle, ont aussi un caractère de guide et révèlent un intérêt pour plusieurs aspects de l'Italie de cette époque.⁶⁶⁷ C'est plus particulièrement la rencontre entre le monde de l'histoire romaine et les détails les plus concrets de la réalité qui font la singularité de cette œuvre. Leur lecture, nous donne également la possibilité d'appréhender une catégorie spécifique de voyageurs, issus de l'aristocratie dijonnaise, et de saisir ainsi une période d'évolution intellectuelle particulièrement intéressante. La vie culturelle de Dijon, dominée à cette époque par l'esprit humaniste et les études classiques, présentait un esprit traditionnel et fermé par rapport aux nouveaux intérêts scientifiques qui animaient la société parisienne.⁶⁶⁸ Jean Bouhier (1673-

⁶⁶⁴ Charles de Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie, avec des notes relatives à la situation actuelle de l'Italie, et la liste raisonnée des tableaux et autres monuments qui ont été apportés de Rome, de Venise etc.*, Paris: Ponthieu, 3 vol., an VII (1798-1799) ;(édition par A. Serieys). On se réfère ici à l'édition suivante: Charles de Brosses, *Lettres familières*, éd. G. Cafasso, L. Norci Cagiano, Napoli : Centre Jean Bérard, 1991.

⁶⁶⁵ Charles de Brosses, *Histoire de la République romaine, dans le cours du VIIe siècle par Salluste, en partie traduite du latin, en partie rétablie et composée sur les fragments qui sont restés de ses livres perdus, remis en ordre*, Dijon, Frantin, 3 vol., 1777.

⁶⁶⁶ Charles de Brosses, Comte de Tournai et Baron de Montfalcon, (1709-1777). Après sa scolarité chez les Jésuites, De Brosses accomplit des études de droit à l'Université de Dijon. En 1730, il hérite de la charge paternelle de Conseiller parlementaire à Dijon. En 1739, il entreprend un voyage en Italie de neuf mois accompagné de sept représentants de la noblesse de robe bourguignonne. Suite à ce voyage, il acquiert la charge parlementaire de Président à mortier.

⁶⁶⁷ Cesare de Seta, « Le lettere di Charles de Brosses ». Dans: *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli : Electa 2001, pp. 123-126; *Charles de Brosses 1777-1777*. Actes du colloque organisé à Dijon du 3 au 7 mai 1977, Genève: Slatkine, 1981; *Charles de Brosses et le voyage lettré au XVIIIe siècle*. Textes rassemblés par Sylviane Leoni, Colloque de Dijon, 3-4 octobre 2002, Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 2004; Marc Fumaroli, « Les Lettres familières du Président de Brosses : le voyage en Italie comme exercice du loisir lettré ». Dans : *Le loisir lettré à l'âge classique*. Essais réunis par Marc Fumaroli, Philippe-Joseph Salazar et Emmanuel Bury, Genève : Droz, 1996, pp. 331-349 ; Hermann Harder, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Genève: Slatkine, 1981; René Michéa, *Le voyage en Italie de Goethe*, Paris : Aubier, 1945; Franco Venturi, « L'antiutopia del presidente De Brosses ». Dans: *L'Italia fuori d'Italia, Storia d'Italia*, Vol. 3, *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino: Einaudi, 1973, pp. 1030-1032.

⁶⁶⁸ « L'œuvre du Président de Brosses, son évolution intellectuelle et la vie culturelle de Dijon au XVIIIème siècle ». Dans: Hermann Harder, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, p. 242.

1746), Président du Parlement, humaniste et philologue, y avait joué un rôle clé, avec la création de la « Société Bouhier », dont les membres, De Brosses inclus, étaient essentiellement des représentants de la noblesse de robe. Ce cercle élitare et cultivé, intéressé à l'étude des textes anciens, dont on retrouve la trace dans de nombreux voyages d'Italie, allait connaître une remise en question vers 1750. « L'Académie de Dijon⁶⁶⁹ », en particulier, créée en 1740 et intéressée à la divulgation de sujets d'actualité et ouverte à la bourgeoisie, allait représenter une rivale pour le monde culturel de la noblesse de robe et ses traditions. La position novatrice de l'Académie, contraignit les dignitaires du Parlement à une attitude d'ouverture envers leur époque. En 1760, nous retrouvons De Brosses en qualité de membre de l'Académie, et c'est à la lumière d'un compromis entre humanisme et nouvelles idées philosophiques, que nous devons envisager la lecture des *Lettres familières sur l'Italie*.⁶⁷⁰ De Brosses incarne, à travers son écriture, la mentalité de la seigneurie provinciale, opposée à la bourgeoisie émergente, opposée au Roi, mais essayant de trouver une ouverture avec l'idéologie des Lumières.⁶⁷¹

En 1739, Charles de Brosses, accompagné d'un groupe de cinq notables bourguignons, quitte sa fonction de Conseiller au Parlement de Dijon, pour un voyage qui va l'amener en Italie pour la durée d'une année environ. Les *Lettres familières*, commencées vers 1740, achevées en 1755, quinze ans après le voyage et publiées de façon posthume, en 1799, sont le fruit d'une histoire éditoriale complexe.⁶⁷² Grâce à la découverte de la correspondance privée de Charles de Brosses avec son cousin Loppin⁶⁷³, on a pu démontrer que les *Lettres familières* étaient loin d'être une création épistolaire immédiate et « authentique ». Seules neuf des lettres auraient été réellement adressées aux amis dijonnais, le restant ayant été élaboré sur le souvenir du voyage, au retour de de Brosses en France.⁶⁷⁴ Opposé à la publication, pendant la période de la rédaction et jusqu'à sa mort, peut-être par peur de susciter des commentaires sur sa conduite et sur celle de ses amis, de Brosses ne fit circuler le manuscrit que dans un cercle restreint. Contre la volonté du Président et à l'insu de

⁶⁶⁹ L'Académie de Dijon va décerner en 1750 le premier prix au *Discours sur les Sciences et les Arts* de Jean-Jacques Rousseau.

⁶⁷⁰ « L'œuvre du Président de Brosses, son évolution intellectuelle et la vie culturelle de Dijon au XVIIIème siècle ». Dans: *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, pp. 243-248.

⁶⁷¹ Hermann Harder 1981, p. 252.

⁶⁷² Pour un historique des éditions des *Lettres* et les différentes phases de leur rédaction: Letizia Norci Cagiano, « Les éditions des *Lettres familières* : analyse et perspectives ». Dans: *Charles de Brosses 1777-1777*, pp. 15-34. « Introduction ». Dans: Charles de Brosses, *Lettres familières*, 1991, tome I, pp. 19-59.

⁶⁷³ Charles de Brosses, *Lettres à Charles-Catherine Loppin de Gemeaux*, publiées pour la première fois, avec une introduction et des notes par Yvonne Bezard, Paris, Firmin-Didot, 1929.

⁶⁷⁴ Letizia Norci Cagiano, « Les éditions des *Lettres familières* : analyse et perspectives », p. 15.

ses descendants, le manuscrit fut publié la première fois par Antoine Sérieys, en 1799.⁶⁷⁵ Loin d'être une création indépendante, les *Lettres* sont le fruit d'un voyage livresque. Elles présentent un caractère intertextuel exemplaire: l'apport, l'utilisation et la composition des sources, d'ailleurs souvent déclaré, a un rôle capital.⁶⁷⁶ Si de Brosses emporta sûrement avec lui le *Nouveau Voyage* de Misson et la *Rome moderne* de Deseine, sa bibliothèque s'enrichit de plusieurs ouvrages achetés sur place et censés documenter ses propos. Un deuxième volet, plus vivant, des sources du Président de Brosses est représenté par la rencontre et les relations qu'il tissa avec les Français résidant en Italie et les savants italiens, figures qui apparaissent dans les *Lettres* et qui relèvent la curiosité générale de leur auteur pour l'humanité.⁶⁷⁷ On sait que le *Nouveau voyage d'Italie* de Misson, apparemment dans l'édition de 1722, a été la référence principale de de Brosses.⁶⁷⁸ Non seulement les deux recueils présentent une analogie dans la forme, épistolaire, mais à l'intérieur du texte même, de Brosses renvoie plusieurs fois à Misson.⁶⁷⁹ Par conséquent, on peut comprendre la colère de l'auteur lorsqu'il se voit confisquer le deuxième volume du guide de Misson, qu'il considérait comme le principal et le plus important de son voyage, par les douaniers: « *Les maudits commis de la douane fouillaient mes hardes et trouvèrent sur le coussin de ma chaise le second volume de Misson aussitôt confisqué au profit de l'Inquisition. C'est justement le volume de Rome. Voilà mon guide-âne perdu. Ainsi vous voyez que je ne pourrai plus rien vous dire. Je suis dans le cas de ce cardinal dont parle Satire Ménipée : Son éloquence il n'a pu faire voir, / Faute d'un livre où gît tout son savoir / Seigneurs Etats, excusez ce pauvre homme, / Il a laissé son calepin à Rome* ». ⁶⁸⁰

Aux yeux de de Brosses, Misson représente un modèle par ses emprunts, mais aussi par ses prises de distance. C'est dans le creux de ces analogies et ces différences que l'on peut lire deux personnalités et deux manières de concevoir Venise.

⁶⁷⁵ Deux autres éditions suivirent celle de 1799, par Romain Colomb, en 1836, par Yvonne Bézard, en 1930. La dernière édition, de 1991, par G. Cafasso et L. Norci Cagiano, grâce à une analyse des manuscrits et des éditions précédentes, vise à restituer l'œuvre dans la version plus fidèle aux intentions de l'auteur.

⁶⁷⁶ Hermann Harder, « La matière des *Lettres Familières sur l'Italie* et les sources du Président de Brosses ». Dans: op. cit., pp. 274- 279 ; Letizia Norci Cagiano, « Les sources des *Lettres familières* ». Dans: *Charles de Brosses et le voyage lettré au XVIII^e siècle*, op. cit., pp. 21-31.

⁶⁷⁷ Letizia Norci Cagiano, « Introduction ». Dans: Charles de Brosses, *Lettres familières*, 1991, tome I, pp. 8-19.

⁶⁷⁸ Paolo Carile, « Parcours intertextuels : Misson et de Brosses en Italie ». Dans: *Charles de Brosses et le voyage lettré au XVIII^e siècle*, op. cit., pp. 43-53 ; Letizia Norci Cagiano, « Introduction ». Dans : Charles de Brosses, *Lettres familières*, 1991, op.cit., tome I, p. 27.

⁶⁷⁹ Paolo Carile a identifié 26 renvois au guide de Misson. Paolo Carile, « Parcours intertextuels », op.cit., p. 49. Dans l'index des noms de l'édition de 1991 nous en avons compté 48 en tout.

⁶⁸⁰ Charles de Brosses, *Lettres familières*, 1991, op.cit., tome II, p. 649. Selon Letizia Norci Cagiano de Brosses aurait sûrement racheté le volume confisqué, car il figure dans le catalogue de sa bibliothèque.

Les *Lettres familières* ne s'affirment comme un ouvrage novateur, ni par leur contenu, ni par l'itinéraire qu'elles retracent. Elles répondent, en cela, à toutes les conventions de la littérature de voyage de l'époque et doivent beaucoup à leurs précurseurs. Là où on reconnaît la patte de de Brossette et un changement par rapport aux voyageurs qui le précèdent, c'est sans doute dans le style des *Lettres*. L'habileté stylistique de de Brossette, a d'ailleurs conduit pendant longtemps à interpréter ses lettres comme originales. Elle consiste à remanier, personnifier et à actualiser des thèmes et des lieux communs établis par ses prédécesseurs, en parvenant à nous donner l'impression de se trouver face à un texte nouveau.⁶⁸¹ En s'appuyant de manière ouverte et déclarée sur des sources véridiques, de Brossette peut se livrer au jeu du « beau style, qui se vérifie dans l'utilisation de différents registres linguistiques et dans la mise en évidence du « moi » notamment. En ayant assuré une des conditions déontologiques propres au voyage du XVIII^e siècle, être utile, de Brossette en assure le deuxième pôle, être agréable, plaire, en donnant lieu à un texte à mi-chemin entre la relation documentaire et la fiction littéraire.⁶⁸²

Les lettres XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX de Venise

De Brossette décrit sa première impression de Venise à Monsieur de Blancey, par une boutade, qui exprime le ton général des *Lettres*: « *A vous dire vrai, l'abord de cette ville ne me surprit pas autant que je m'y attendais. Cela ne me fit pas un autre effet que la vue d'une place située au bord de la mer, et l'entrée par le Grand Canal fut, à non gré, celle de Lyon ou de Paris par la rivière* ». ⁶⁸³ La minimisation de Venise, sa comparaison avec Lyon et Paris, sont contredites à peine quelques paragraphes plus loin, où de Brossette n'échappe pas au *topos* de la singularité de Venise: « *En un mot, cette ville-ci est si singulière, par sa disposition, ses façons, ses manières de vivre à faire mourir de rire, la liberté qui y règne et la tranquillité qu'on y goûte, que je n'hésite pas à la regarder comme la seconde ville d'Europe, et je ne sais si Rome me fera revenir de cette prévention* ». ⁶⁸⁴

Ces opinions, contradictoires, confirment le caractère livresque des *Lettres Familières*. La liberté, et en même temps la dépendance absolue de de Brossette par rapport à la tradition qui le précède, transparaissent aussi dans la concision qui caractérise sa description de Venise, dans

⁶⁸¹ Hermann Harder, « La matière des *Lettres Familières sur l'Italie* et les sources du Président de Brossette », *op. cit.*, pp. 274-279.

⁶⁸² Hermann Harder, « Le style des *Lettres Familières* et la mentalité du Président de Brossette », *op. cit.*, pp. 306-322.

⁶⁸³ Charles de Brossette, *Lettres familières* 1991, p. 266.

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

l'omission de longues descriptions sur l'arrivée dans la ville, sur l'équilibre lagunaire, sur le nombre de milles qui séparent la ville de la terre ferme. Dans le texte de de Brosses, on ressent tout de suite une capacité de synthèse et une tendance du texte à « glisser », une liberté de sauter « du coq à l'âne ». Et, en effet, de Brosses passe avec grande désinvolture à la description de la gondole. Il développe peut-être ce thème en suivant le modèle de Misson, qui avait également procédé à la comparaison entre gondole et carrosse tout en faisant une description minutieuse de la barque et de la conduite des gondoliers. Si les thèmes traités sont les mêmes que ceux de Misson, on constate ici une nouvelle vivacité de langage, qui lui fait comparer le bec avant de la gondole « *à la gueule ouverte du requin* », et qui fait exprimer des mots d'admiration pour l'habileté des gondoliers, qui « *glissent on ne sait comment et tournent en un coup de main cette longuissime machine sur la pointe d'une aiguille* ». ⁶⁸⁵

Dans un procédé semblable à celui utilisé dans la première découverte de la ville, lorsqu'il s'agit d'entamer la description de la Place Saint-Marc, de Brosses commence d'abord par la rabaisser, en la comparant à la place Vendôme: « *elle est fort au-dessous de la place Vendôme, tant pour la grandeur que pour le coup d'œil des bâtiments* », pour se démentir plus loin avec des termes superlatifs, « *la plus belle et la plus curieuse place du monde* ». ⁶⁸⁶

De Brosses ne procède pas à la description minutieuse de toutes les parties composant la place. Il peut se permettre d'être moins scolaire que ça, de se concentrer exclusivement sur les endroits qu'il affectionne le plus, d'en donner une idée presque cinématographique, comme dans le cas de la Piazzetta: « *C'est une autre place plus petite que la première, formée par le palais Saint-Marc et le retour du bâtiment des Procuraties neuves. La mer, large en cet endroit, la termine. C'est de là qu'on voit le mélange de terre, de mer, de gondoles, de boutiques, de vaisseaux et d'églises, de gens qui parlent et qui arrivent à chaque instant* ». ⁶⁸⁷

Cette liberté stylistique dérive de l'utilisation des sources, qui constituent un *background* acquis et commun à chaque lecteur, et en particulier de Misson. A propos de Venise, il constitue en effet le renvoi par excellence, comme en témoigne de Brosses : « *Je ne m'aviserai pas d'entrer avec vous dans le même détail sur l'article de Venise, que j'ai fait en parlant d'autres villes ; ce serait une chose à ne jamais finir, et, pour plus d'abréviation, je ne vous en dirai rien du tout, d'autant mieux que je n'aurais souvent qu'à répéter ce qu'a dit Misson* ». ⁶⁸⁸

⁶⁸⁵ *Ibid.*, pp. 267-268.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, pp. 268-269.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 269.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, pp. 269-270.

De Brosse décide de survoler le gouvernement vénitien, pour lequel il renvoie à Amelot de la Houssaye, et de se concentrer sur un aspect bien plus piquant: les mœurs sexuelles des vénitiens et les courtisanes. L'auteur se montre non seulement tolérant et admiratif à l'égard du libertinage, « *C'est une bonne police qui devrait être reçue partout* »⁶⁸⁹, mais il affiche aussi un certain cynisme à propos de la pratique des mariages forcés, et c'est comme cela qu'il décrit la victime choisie: « *En se mariant elle devient un meuble de communauté pour toute la famille, chose assez bien imaginée, puisque cela supprime l'embarras de la précaution et que l'on est sûr d'avoir des héritiers du sang* ». ⁶⁹⁰ Là où Misson voyait dans le libertinage et dans les mariages forcés une grave atteinte à la morale, de Brosse affiche un côté frivole et provocateur, qui se manifeste dans la mise en avant du « moi », et dans le dévoilement apparemment naïf de ses penchants: « *En vérité ce serait du côté des religieuses que je me tournerais le plus volontiers si j'avais un long séjour à faire ici. Toutes celles que j'ai vues à la messe, au travers de la grille, causer tant qu'elle durait et rire ensemble, m'ont paru jolies et mises de manière à faire bien valoir leur beauté. Elles ont une petite coiffure charmante, un habit simple mais bien entendu, presque tout blanc qui leur découvre les épaules et la gorge ni plus ni moins que les habits à la romaine de nos comédiennes* ». ⁶⁹¹

Dans la recherche d'une complicité quelque peu machiste avec son lecteur, et peut-être afin de marquer une opposition ultérieure avec les voyageurs qui condamnent la prostitution, de Brosse décrit les difficultés qui peuvent survenir pour les étrangers voulant se faire introduire dans le « beau monde ». Comme on l'avait déjà constaté avec Thomas Coryate, mais dans un but opposé, de Brosse raconte au lecteur une anecdote personnelle afin de le rassurer et non de le mettre en garde. Il lui décrit la rencontre avec une célèbre courtisane de Venise, la Bagatina, qui à sa grande surprise s'est révélé être la femme d'un noble vénitien. Le langage de de Brosse s'efforce de montrer une assurance et une froideur protocolaire dans la matière, en renseignant son lecteur par une série de maximes, qui laissent sous-entendre une certaine expérience: « *Elles ont un usage politique assez bien trouvé, c'est de ne rien accorder qu'à la seconde entrevue, parce que, disent-elles, il faut connaître avant que d'aimer. Au moyen de ce, on leur fait au moins deux visites, et elles reçoivent des appointements doubles pour un seul service* ». ⁶⁹² Afin de conclure le chapitre sur la prostitution et de renforcer la dimension épistolaire, de Brosse adresse un clin d'œil à son correspondant en l'incluant dans la

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 271.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 271.

⁶⁹¹ *Ibid.*, pp. 272-273.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 275.

narration: « *Je crois que voilà un chapitre traité à fond. J'ai eu la complaisance de le faire en votre faveur, sachant que vous êtes un petit homme fort vicieux* ». ⁶⁹³

Après avoir renseigné son correspondant, Monsieur de Neuilly, sur la noblesse vénitienne et sur sa manière de s'habiller, il décrit pas à pas la pratique du ballottage des voix du Grand Conseil. Mais la partie la plus originale de la lettre XV du séjour vénitien, concerne certainement l'expérience personnelle de de Brosses : la réflexion de sa condition de voyageur étranger en Italie. Le caractère secret et distant des Vénitiens est un *leitmotiv* de plusieurs guides, dont celui de Misson. Quant à de Brosses, il affronte ce thème récurrent de manière novatrice, à travers la relation d'épisodes mondains, vécus à la première personne, visant à jeter le ridicule sur la société vénitienne: « *J'ai été quelquefois à la conversation chez la procuratresse Foscarini, maison d'une richesse immense, et femme très gracieuse d'ailleurs ; pour tout régal, sur les trois heures, c'est-à-dire à onze heures du soir de France, vingt valets apportent dans un plat d'argent démesuré une grosse citrouille coupée en quartiers, que l'on qualifie du nom d'angouri ou melon d'eau, mets détestable s'il en fut jamais. Une pile d'assiettes d'argent l'accompagnent ; chacun se jette sur un quartier, prend par-dessus une petite tasse de café et s'en retourne à minuit souper chez soi, la tête libre et le ventre creux* ». ⁶⁹⁴ Cette franchise à démasquer les formalités, signe d'un caractère de bon vivant dijonnais, est aussi le témoignage de la solitude du voyageur, de son manque de repères, et, plus généralement, de la superficialité des rencontres pendant les voyages.

La lettre XVI, à Monsieur de Quintin, retrace les étapes obligées des itinéraires présents habituellement dans les guides et est en grande partie dédiée à la description de la Basilique de Saint-Marc, de la Bibliothèque et de l'Arsenal. La vision négative de la Basilique de Saint-Marc retient particulièrement notre attention, car elle dénote la volonté d'une indépendance de jugement par rapport à la tradition précédente et confirme le goût de de Brosses pour les antiquités: « *Vous pouvez avoir sur son chapitre de fausses idées qu'il est de mon devoir de narrateur de ne vous point laisser. Par exemple vous connaissez de réputation le palais de Saint-Marc ; c'est un vilain monsieur, s'il en fut jamais, massif, sombre et gothique, du plus méchant goût* ». « *Vous vous estes figuré que c'étoit un lieu admirable; en quoi vous vous trompez bien fort ; c'est une église à la grecque, basse, impénétrable à la lumière, d'un goût misérable, tant en dedans qu'en dehors, couverte de sept dômes revêtus en*

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 275.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 285.

*dedans de mozaïques à fond d'or, qui les font ressembler bien mieux à des chaudières qu'à des coupoles ».*⁶⁹⁵

*« Je ne vous parelay ni des reliques, que Misson a traitées à fond, ni du trésor. Ce n'est pas que je [ne] pusse, se je voulois, vous en faire une docte et ample description ; mais dans le vray, je ne l'ay pas vu. Il y a à cela trop de mistères et trop peu de curiosité ».*⁶⁹⁶

Contrairement à la Basilique, La Bibliothèque de Saint-Marc représente pour de Brosses un lieu digne d'attention et en affinité avec ses intérêts d'humaniste, au centre de son voyage. Dans les *Lettres familières*, de Brosses y situe la rencontre avec Anton Maria Zanetti di Alessandro (dit le Jeune) et évoque son intérêt pour le *Muzaeum Venetianum*⁶⁹⁷, catalogue des statues qui se trouvaient dans le vestibule de la Bibliothèque, exécuté par Anton Maria Zanetti di Alessandro en collaboration avec son cousin, Anton Maria Zanetti di Girolamo, dit le Vieux.

*« Avant que de sortir de la place Saint-Marc, je veux vous mener à la bibliothèque. Le vaisseau en est beau et bien orné de peintures ; mais la quantité des livres est au-dessous de ce qu'en ont en France certains particuliers. Le cabinet ou salon des manuscrits est plus à remarquer ; la quantité en est fort considérable ; presque tous viennent du cardinal Bessarion. Ils sont fort bien tenus, d'une bonne conservation et entre les mains d'un bibliothécaire de la première distinction ; c'est le procureur Tiepolo. Il a sous luy Zanetti, jeune homme qui ne paroît pas manquer d'érudition et fort communicatif ».*⁶⁹⁸

Les deux cousins Zanetti sont en effet des acteurs de premier plan de la vie artistique et intellectuelle de la Venise du XVIII^e siècle. Anton Maria Zanetti le Jeune, *custode* de la Bibliothèque de Saint-Marc est un témoin central d'une attention croissante pour la préservation du patrimoine vénitien. Nommé en 1773 *Ispettore alle pubbliche pitture*, il établit avec son cousin l'inventaire des statues de la Bibliothèque Marciana, dont il est question dans le texte de de Brosses. Son intérêt pour le patrimoine artistique vénitien se traduit également par sa ré-édition du guide de Boschini⁶⁹⁹, dont de Brosses se serait inspiré

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 290.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 291.

⁶⁹⁷ Anton Maria Zanetti di Alessandro, Anton Maria Zanetti di Girolamo, *Delle antiche statue greche e romane che nell'antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, Venise, s.e., 2 vol., 1740-1743.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 293.

⁶⁹⁹ Anton Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pitture de la città di Venezia e Isole circonvicine : O sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere che uscirono dal 1674 sino al presente 1733*, Venise, 1733. La *Descrizione* de Zanetti, aurait vraisemblablement fait partie de la bibliothèque « itinérante » de de Brosses. Voir : Letizia Norci Cagiano, « Introduction », *op.cit.*, p. 10.

dans la lettre successive, le *Mémoire des principaux tableaux de Venise avec de courtes remarques*.⁷⁰⁰ Anton Maria Zanetti le vieux, quant à lui, est un des représentants majeurs de l'*intelligentsia* vénitienne : habitué du cercle de Joseph Smith, graveur, collectionneur et amateur d'art il est un des personnages vénitiens les plus importants de son époque, en contact avec un réseau international.⁷⁰¹

Les contacts directs ou indirects que de Brossette noue avec les deux Zanetti, sont à nos yeux particulièrement représentatifs de son implication avec la réalité patrimoniale et artistique de la ville. La référence au catalogue des statues des deux Zanetti et l'établissement d'un *Mémoire des principaux tableaux de Venise avec des courtes remarques* où de Brossette répertorie principalement les œuvres des XVI^e et XVII^e siècles, sont symptomatiques de l'intérêt humaniste de de Brossette et de sa sensibilité d'amateur d'art, caractéristiques que l'on ne retrouve pas chez Misson. En particulier, la référence au recueil de gravures des Zanetti et au guide de Boschini, peut nous inviter à réfléchir à une autre forme de circulation de l'image. L'évocation directe ou indirecte de l'image fait en effet irruption dans le récit de voyage et annonce ainsi une organisation des sources écrites et visuelles que nous allons retrouver chez des voyageurs comme Lalande notamment. Dans les lettres vénitiennes de de Brossette, la référence au recueil de gravures des Zanetti, le suivi du guide de Boschini, ou, ailleurs, l'allusion à la gravure et à son efficacité,⁷⁰² nous rendent attentifs aux différents rôles et stratégies de diffusion qu'assume l'image à cette époque. Son rôle de modèle, de source, représentation en fait un élément de communication efficace et polyvalent qui a désormais atteint une autonomie par rapport au texte.

La franchise des opinions et l'idée de proximité avec le lecteur qu'on peut constater chez de Brossette, rendue à travers un registre linguistique naturaliste, un ton colloquial et l'utilisation d'expressions populaires dans la description des personnes et des scènes est une autre caractéristique particulièrement frappante des *Lettres*. Ainsi, dans la lettre XVIII, dans le chapitre dédié à la musique et aux festivités vénitiennes, il dit à propos de Vivaldi et des orphelines jouant la musique dans les hôpitaux : « *C'est un vecchio qui a une furie de composition* »⁷⁰³ : « *Aussi chantent-elles comme des anges et jouent du violon, de la flûte, de*

⁷⁰⁰ *Ibid.*, pp. 301-330.

⁷⁰¹ Voir chapitre III.IV de ce travail, p. 137.

⁷⁰² Si dans les lettres sur Venise de Brossette ne fait pas appel à des images en particulier, d'autres exemples dans les *Lettres familières* nous démontrent l'importance de l'image dans la description et parfois même son pouvoir de remplacer les mots : « *D'ailleurs il faudroit de beaux in folio pour donner une idée succincte de Rome et tant d'autres l'ont déjà fait ! Qu'en pourray-je dire que vous n'eussiez tout déjà vu ou pu voir ?* ». « Lettre XXIX, Route de Rome à Naples ». Dans : Charles de Brossette, *Lettres familières*, *op.cit.*, p. 491.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 333.

*l'orgue, du hautbois, du violoncello, du basson ; bref il n'y a si gros instrument qui puisse leur faire peur ».*⁷⁰⁴

Ou voici comment il décrit le jeu appelé forces d'Hercule: « *Une certaine quantité d'hommes tout nuds se rangent dans le canal en nombre égal, vis à vis les uns des autres, sur deux lignes ; de petites planches étroites leur portent de deux bouts sur les épaules ; d'autres hommes montent debout sur ces planches ; un autre rang d'hommes sur ceux-cy par la même méthode et ainsy par gradation jusqu'à ce qu'il n'a ait qu'un homme sur la teste duquel monte un enfant ».*⁷⁰⁵

De manière générale, nous pouvons affirmer que par leurs stratégies rhétoriques ou stylistiques, les *Lettres familières* essaient de faire oublier leur caractère public et de créer une illusion d'intimité. Cette volonté est particulièrement présente lorsque de Brosses instaure un lien affectif avec ses correspondants: « *Adieu et à revoir, mon doux et cher objet ; je ne vous quitte pas pour longtemps et je vais bientôt reprendre ma narration »*⁷⁰⁶, ou alors lorsqu'il se met en scène, « en temps réel », en se représentant par exemple dans l'acte d'écrire:

*« C'est demain cependant qu'il me faudra quitter mes douces gondoles. J'y suis actuellement en robe de chambre et en pantoufles/ à vous écrire, au beau milieu de la grande rue, bercé par interim d'une musique céleste. Qui pis est, il faudra me séparer de mes chères Ancilla, Camilla, Faustolla, Julietta, Angeletta, Catina, Spina, Bagatina, et cent mille autres choses en a plus jolies les unes que les autres ».*⁷⁰⁷

C'est dans ces lignes, d'un égocentrisme nostalgique, teinté d'ironie, que de Brosses remet à nouveau l'accent sur la vraie raison de son voyage en dressant la liste des « choses en a », qui se résume avec puissance toute la dimension auto-référentielle des *Lettres*. C'est aussi dans ces lignes, que l'on peut mesurer tout ce qui le sépare de Misson. *Les lettres familières* n'ont ni le sérieux ni l'engagement idéologique de l'auteur huguenot. De Brosses ne dresse pas une critique sévère de l'Italie. Sa légèreté envers la prostitution vénitienne, son désintérêt pour les questions religieuses, thèmes qu'il se limite à traiter par le biais de l'ironie, décèlent une mentalité basée sur le compromis.⁷⁰⁸ Sa position est essentiellement celle d'un conservateur. Homme aux intérêts multiples, aimant la belle vie, de Brosses représente la demi-mesure.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 333.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, 336.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 287.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, pp. 336-337.

⁷⁰⁸ En matière de religion, De Brosses se distingue de la majorité des philosophes par son attitude conservatrice. Il se montre par exemple contraire à la disparition de la Compagnie de Jésus, saluée comme une victoire de la raison par Voltaire. Voir H. Harder, *op.cit.*, p. 258.

C'est dans la verve et dans une autodérision malicieuse, que réside la nouveauté de ses Lettres, et aussi son échappatoire.

Quelques années après le Président de Brosses, Anne-Marie Du Boccage⁷⁰⁹ (1710-1802), femme de lettres issue de la haute bourgeoisie de Rouen, accomplit un voyage en Italie en 1757-1758. Celle qui est considérée, avant Madame de Staël, comme une des pionnières du Grand Tour, publie ses *Lettres sur l'Italie* en 1767⁷¹⁰. Dans son cas aussi, le choix du style épistolaire correspond à une fiction littéraire: les lettres qu'elle prétend adresser à sa sœur, restée en France, sont en effet destinées à la publication depuis le début. La personnalité de l'auteur y est affirmée, tout en laissant la place à une information de type objectif et factuel.

À Venise, l'itinéraire de Madame Du Boccage ne s'écarte pas des itinéraires habituels. On y retrouve des *topoi* récurrents, comme l'arrivée en bateau par la Brenta, la description des gondoles, la participation à la fête du Bucentaure, l'observation des mœurs vénitiennes, la visite de la Place Saint-Marc et de l'Arsenal. Mais le ton est celui de la subjectivité. Une subjectivité qui ne connaît ni le cynisme ni les clins d'œil malicieux d'un de Brosses, mais s'exprime par une plume poétique, dans des descriptions préluant le Romantisme et donnant une importance nouvelle aux éléments naturels et au paysage. Elle témoigne de l'intérêt pour un registre pittoresque, typique du XVIII^e siècle. Ainsi, c'est avec une grande attention accordée aux éléments atmosphériques, que Madame Du Boccage décrit son arrivée à Venise ou, plus loin, l'ambiance régnant pendant la Fête du Bucentaure: « *L'amas d'isles, que nous découvrimes, se sépara insensiblement à nos yeux attentifs, comme les nuages d'une décoration & nous laissa voir une ville flottante, où nous entrâmes par un large canal, orné de Palais enchantés...* ». ⁷¹¹ « *Imaginez-vous des rivages bordés d'une foule de peuple, dont les cris percent les cieux, la mer couverte de gondoles & de félouques remplies de musique, le bruit des canons des Châteaux & des vaisseaux, cent banderolles déployées, & dans le lointain, malgré le soleil, qui brilloit sur les toits de la ville, la cime des montagnes du Tirol couvertes de neige ; voilà le tableau qui charmoit nos regards à midi le jour de l'Ascension* ». ⁷¹²

⁷⁰⁹ L'écrivaine, poétesse et dramaturge Anne-Marie Fiquet Du Boccage reçut en 1746 le premier prix de l'Académie de Rouen.

⁷¹⁰ Nous faisons ici référence à l'édition de 1771: *Lettres de Madame du Boccage. Contenant ses voyages en France, en Angleterre, en Hollande et en Italie, faits pendant les années 1750.1757 & 1758*, Dresde: George Conrad Walther, 1771.

⁷¹¹ *Ibid.*, pp. 122-123.

⁷¹² *Ibid.*, p. 125.

Une autre stratégie rhétorique de la subjectivité, qu'on avait déjà connue chez de Brosses, consiste dans la présentation de clichés propres à la littérature de voyage : l'implication directe de l'interlocuteur permet de décrire, par exemple, la difficulté à s'insérer dans les milieux sociaux vénitiens. Dans ses lettres, Anne-Marie du Boccage s'adresse à sa sœur et lui narre une situation réellement vécue: *« Vous me demandez, ma chere Sœur, comment je ferai, pour me présenter dans les lieux, où je suis inconnue. La politesse en Italie, comme à Londres et même en Hollande, est de prévenir les étrangers sur les visites ; les amis des personnes, auxquelles ils sont recommandés, s'en font surtout un devoir : nous avons le bonheur de l'être à Mesdames Condolmer & Cornaro, nobles Vénitiennes. Celle-ci, dans les charmes d'un nouvel hymen, m'a fait présent des Poésies imprimées pour sa noce. Dans tout le pays la mode ordonne aux versificateurs de la connoissance des mariés, de rimer un sonnet ou une épithalame en leur honneur. Ce genre m'étoit inconnu : il a fallu débiter & louer sans connoître. J'offris des vers & quelques bagatelles Parisiennes, dont les Dames étrangères daignent faire cas, à la jeune mariée , & à sa très jeune mère, qui veulent bien m'honorer de leurs conseils, & se charger de me conduire »*.⁷¹³ La proximité avec le lecteur de Madame Du Boccage se manifeste aussi dans une observation attentive des mœurs vénitiennes, dans le témoignage de leur évolution et de leur état actuel. À propos de la condition de la femme vénitienne, l'auteur tient à rectifier les opinions livrées par Misson et à démontrer leur passéisme. Pour nous, cette information est très intéressante parce qu'elle confirme l'importance dont jouit encore le *Nouveau Voyage*, malgré sa désuétude : *« Quand je lis dans Misson, que les Vénitiennes vivent dans la plus grande contrainte ; je vois qu'en cent ans les mœurs changent totalement. On m'assure, qu'ici une jeune mariée, ou autre, qui s'ennuie à l'Opéra, après minuit, propose à son Sigisbé un plaisir piquant, pour quiconque va toujours par eau ; c'est de courir une poste. Aussi-tôt ils montent en gondole, font trois quarts de lieue pour gagner la terre, courent une poste en chaise, prennent du caffè, retournent à leur bateau, qui les ramene au jour à la ville. L'habitude de la liberté y modère, sans doute, l'empressement d'en jouir »*.⁷¹⁴

C'est enfin dans la description des lieux visités que se décline une autre facette de la personnalité de l'écriture de Madame du Boccage. La considération de l'Arsenal révèle une précision dans l'observation des détails et de la configuration du lieu. Il s'agit d'une description progressive, allant de la vue générale et éloignée d'une *« isle de vingt stades en circuit, gardées par des dogues & des murs flanqués de tours »*, à la considération d'un

⁷¹³ *Ibid.*, pp. 124-125.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 132.

vaisseau en particulier. Comme si elle utilisait un zoom avant, l'auteur choisit de se focaliser sur un objet choisi et de le considérer non seulement par son regard mais aussi par une approche de type « physique »: « ...Ils maintiennent toujours en état les agrès nécessaires à une multitude de vaisseaux, enfermés chacun sous une arcade, où l'eau de la mer les baigne. Nous escaladâmes un des plus gros, mis à sec. Du bas de la quille au gouvernail, imaginez-vous atteindre par un escalier postiche au faîte d'une haute maison, assez longue pour qu'on ait peine à se reconnoître d'un bout à l'autre ». ⁷¹⁵

Les *Lettres* du Président de Brosses et celles de Madame du Boccage, tout en représentant des cas isolés, par leur particularité, préludent à une nouvelle conception du voyage en Italie. La forme épistolaire et le style dialogique, qu'ils empruntent peut-être à Misson, n'ont pas pour but ultime d'instruire le voyageur, ou du moins, seulement partiellement. L'émergence de la subjectivité, qui se traduit dans le ton confidentiel, dans l'attention pour le détail, dans la référence autoréflexive de la pratique du voyage, annoncent une nouvelle conception du Grand Tour, où la personnalité du voyageur assume une place prépondérante. Le témoignage de de Brosses et de Du Boccage, s'inscrit à mi-chemin entre le but didactique et l'expérience personnelle. S'ils sont imprégnés de sources et de références livresques, ils essaient aussi de s'en détacher ; si leur but est d'être originaux et de jouer sur le registre de l'intimité et de l'histoire privée, ils sont aussi conscients que leur public recherche une information universelle. L'intérêt de leurs textes réside dans leur ambiguïté, dans leur être « entre-deux » : c'est pour cette raison qu'ils ont joué un rôle dans une évolution qui va conduire au voyage sentimental.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 138

IV.II.V Vers une réévaluation de l'image de Venise : Le relativisme dans les *Nouveaux mémoires* de Pierre-Jean Grosley

À l'opposé des exemples de Charles de Brosse et d'Anne-Marie du Boccage, une deuxième tendance générale du XVIII^e siècle résume l'esprit rationnel des Lumières et aspire à la restitution d'une vision complète et programmatique de l'Italie. À partir des années 1720, on assiste à la tentative de remplacer le guide de Misson par des publications qui se révèlent plus soucieuses d'exactitude et de rigueur, que de l'affirmation de la personnalité de l'auteur. C'est en particulier le cas des guides de Joachim Christoph Nemeitz⁷¹⁶, de Johann Georg Keyssler⁷¹⁷ ou de Monsieur de Blainville⁷¹⁸. À partir des années 1760, cette volonté de fournir un portrait complet et définitif de l'Italie est particulièrement frappante. Un ouvrage doit ici retenir notre attention, car il affirme une volonté de se libérer de la tradition précédente, tout en voulant broser un portrait exhaustif de l'Italie. Il s'agit des *Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie et les Italiens par deux gentils hommes suédois*⁷¹⁹, de Pierre-Jean Grosley⁷²⁰, « un des derniers ouvrages de ce Voyage d'Italie traditionnel, qui se propose d'informer sur les différents aspects de l'Italie, tout en distrayant le lecteur⁷²¹ ». Le texte de Grosley, qui s'inscrit dans la littérature de voyage classique, par son caractère de guide et par ses ambitions universelles, est le fruit de deux séjours en Italie ; le premier pendant la guerre de succession d'Autriche, entre 1740 et 1748, le deuxième en 1758. Dans les *Nouveaux mémoires*, ce qui doit retenir notre attention et nous montrer un tournant par rapport à la littérature de voyage, est sans doute la recherche d'un relativisme dans la perception de l'Italie. Cette nouvelle conscience et l'effort de Grosley de ne pas porter de jugement, d'adresser un regard neutre sur le pays, se manifeste dans le choix fictif d'attribuer les lettres, non pas à soi-même, ou à un auteur français, mais à deux gentilshommes suédois. Un choix qui représente aussi l'occasion d'attaquer la France, pays où les deux voyageurs suédois

⁷¹⁶ *Nachlese besonderer Nachrichten von Italien, als ein Supplement von Misson, Burnet, Addison und andern... Zum Nutzen derjenigen insonderheit, so in Italien zu reisen gedencken, aus seinem gehaltenen Diario aufrichtig mitgetheilt von Joachim Christoph Nemeitz*, Leipzig 1726.

⁷¹⁷ Johann Georg Keyssler, *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien...*, Hanover, 1740.

⁷¹⁸ *Travels through Holland, Germany, Sicily, but especially Italy, by the late Monsieur de Blainville...*, London 1757.

⁷¹⁹ Pierre-Jean Grosley, *Nouveaux Mémoires ou observations sur l'Italie et les Italiens par deux gentils hommes suédois*, 1764.

⁷²⁰ Historien français, Grosley (1718-1785) séjourne en Italie en tant qu'administrateur militaire du maréchal de Maillebois.

⁷²¹ H. Harder, *op.cit.*, 1981, p.140.

auraient vécu pendant trois ans avant d'arriver en Italie et surtout les voyageurs français. À travers les mots des suédois, Grosley critique la tradition anti-italienne des voyageurs français et propose son programme de relativisme:

«Ainsi pour un François & pour tout homme qui en a l'air, l'Italie est comme un pays ennemi dont toutes les avenues sont fermée & tous les postes exactement gardés. Il faut établir d'abord qu'on n'est pas aventurier, laisser entrevoir ensuite que la légèreté de l'air & du ton n'exclut pas toujours la solidité du caractère ; enfin avec les meilleures recommandations, il faut se déterminer à subir un examen plus ou moins long, & dans lequel il entre autant de politesse que de réserve. Lorsqu'il est favorable, l'amitié en est le fruit: amitié qui met bientôt dans le commerce autant de chaleur que l'on avoit trouvé de froid & de glace dans le début. Cela soit dit, & pour justifier les Italiens, & pour préparer les François à un préalable aussi éloigné de leurs mœurs que peu agréable ; mais sans lequel ils ne voyent les Italiens, que comme on voit les tableaux & leurs statues »⁷²².

Dans le deuxième tome des *Nouveaux Mémoires*, dédié à Venise, Grosley admet la dépendance qui le lie à la tradition précédente, la « non-nouveauté » que son guide représente, et revendique, en même temps, la liberté d'exposer les arguments sur Venise en suivant l'ordre du hasard, comme l'avait déjà déclaré Misson: *« Sans prétendre à des nouvelles découvertes notre séjour en cette ville ne fut employé qu'à suivre & à vérifier les observations des relateurs & des voyageurs. Ainsi cet article n'offrira que des choses communes & triviales, dont l'exactitude & la vérité feront tout le mérite. Je vais les présenter sans ordre, sans liaison & comme le hasard nous les a offertes »*.⁷²³

Même si le voyage de Grosley ne représente pas une œuvre révolutionnaire et que son but principal est d'être exhaustif et véridique, il en transparaît néanmoins une nouveauté de regard et une attitude inédite envers la réalité. Ces caractéristiques peuvent se lire dans les descriptions du contexte dans lequel le voyage se déroule. Les personnalités rencontrées y reflètent une ambiance cosmopolite et la facilité de contacts, particulièrement avec les artistes : *« L'Avocat Goldoni, le Scarlati, Musicien connu dans toute l'Europe, & un jeune Citoyen de Bâle »*⁷²⁴, qui donne au voyage un caractère personnel.⁷²⁵ La rencontre avec Goldoni est particulièrement emblématique de la dimension sociale du voyage de Grosley: *« Nous passions quelques fois des journées entières avec ce Molière Venitien, qui nous*

⁷²² P.-J. Grosley, *Nouveaux Mémoires*, 1764, tome I, pp. 3-4.

⁷²³ *Ibid.*, tome II, p. 2.

⁷²⁴ *Ibid.*, tome II, p. 3.

⁷²⁵ Alors qu'il était difficile à Venise pour un voyageur étranger d'être accueilli dans les cercles des nobles, d'autres catégories sociales, tels les diplomates, les artistes et les courtisanes étaient décidément plus accessibles.

*montrait une véritable affection. Ces journées commençoient par le chocolat, que nous allions prendre dans son cabinet, & elles se terminoient par des concerts publics ou particuliers, où nous étions admis sous ses auspices ».*⁷²⁶

Plus que dans l'intérêt pour les attractions artistiques ou architecturales de la ville, la fraîcheur du regard de Grosley s'exprime dans la grande attention qu'il accorde à l'humanité qui l'entoure. En particulier, il aime observer les différentes professions ou classes sociales, à commencer par les charlatans ou les chanteurs qui animent la Place Saint-Marc, les libraires, parmi lesquels il mentionne le célèbre Pasquali, mais aussi l'atmosphère des cafés: « *nous en avons épousé un que tenoit un Grec, sous le portique des nouvelles Procuraties. Ses liqueurs chaudes & froides, également excellentes, étoient administrés par un jeune Grec, dont la tête toujours nue & rasée, étoit, par son exact rondeur, le symbole de son esprit ».*⁷²⁷

Toujours grâce à l'observation de la vie sociale, Grosley relève la différence fondamentale qui sépare la Venise des Saint-Didier, de la Haye, Misson, de la Houssaye, de la Venise qu'il a sous les yeux: l'état de la galanterie vénitienne, autrement dit des courtisanes, jadis florissant et aujourd'hui en déclin: « *Or cet état n'existe plus que dans les relations : des palais titrés & d'infâmes galetas le partagent aujourd'hui. L'Inquisition d'Etat ne sévit que contre les excès qui peuvent deshonoré à un certain point des familles illustres : il a aussi l'œil ouvert sur le commerce que les loix interdisent aux Gentilles-Donnes avec les Ministres Etrangers, ou avec les gens qui tiennent à ces Ministres ».*⁷²⁸

Après avoir assisté à une séance de ballottage dans la Salle du Grand Conseil, Grosley procède à la présentation du Doge, en l'occurrence le Doge Francesco Loredan, le personnage le plus emblématique de la République. Il le décrit non comme s'il s'agissait d'un symbole abstrait et éloigné, mais en l'impliquant dans la narration. La description révèle une humanité et un réalisme surprenants: « *...j'entendis quelque bruit ; & me retournant prestement, j'aperçus le Doge qui traversoit cette pièce immense, accompagné seulement de deux ou trois personnes. Imaginez un vieillard octogenaire, mais avec toute la fraîcheur d'un homme de soixante ans, de la grande taille, & bien sur sa jambe. Il portoit le bonnet ducal ou Corno. Une chevelure d'une blancheur éblouissante, bien fournie & légèrement frisée par les extrémités, lui accompagnoit le visage & retomboit par-dérrière jusqu'au milieu des épaules. Il avoit une grande robe rouge, avec les revers, les paremens & l'étole d'une autre couleur.*

⁷²⁶ *Ibid.*, tome II, p. 6.

⁷²⁷ *Ibid.*, tome II, p. 11.

⁷²⁸ *Ibid.*, tome II, p. 15.

*J'appris depuis, avec le plus grand étonnement, qu'il étoit aveugle : ce que n'annonçoit ni l'état de ses yeux, ni la fermeté de sa démarche ».*⁷²⁹

La même bienveillance envers les figures vénitiennes, et la même quête de relativisme, anime sa description des gondoliers, à travers laquelle il véhicule une critique de la société française. Dans un mécanisme semblable, mais opposé à celui que nous avons pu constater dans les guides de voyages précédents, Grosley utilise la comparaison entre le langage des gondoliers et celui des cochers français ou anglais, mais cette fois afin de rabaisser son pays d'origine: « *En comparant le ton de ces gens, aux injures qu'en semblables occurrences vomissent les Cochers, les Fiacres & Cherretiers de Paris & de Londres, on prendroit les Gondoliers de Venise pour de religieux & saints personnages, qui, à l'exemple de S. Christophe, passent les voyageurs par charité et par esprit de religion. Cette dissimilitude de langage & de ton a sa principale cause dans la sobriété des derniers : vertu au reste tellement commune à tous les Italiens, que, pendant mon séjour au-delà des monts, il ne m'est jamais arrivé de rencontrer un homme yvre, même dans la lie du peuple ».*⁷³⁰

Après avoir décrit l'état de la religion à Venise, ses controverses avec Rome, la cohabitation dans la ville du culte chrétien, juif, arménien, grec, Grosley dédie une rubrique à la censure des livres, branche de l'Inquisition Ecclésiastique. Opérée par les *Riformatori dello studio di Padova*, celle-ci se distingue par sa tolérance, en permettant la traduction d'ouvrages français, interdits ailleurs, et d'ouvrages italiens. Parmi ces derniers, Grosley nomme trois ouvrages d'Antonio Muratori, le *Traité de la meilleure dévotion*, le *Traité des défauts de la jurisprudence* et les *Antiquités italiennes du moyen âge*, en soulignant que « *le seul tempérament dont Pasquali ait usé à l'égard de ce dernier ouvrage, s'est réduit à transférer à Milan le lieu de l'impression : In Milano, à spese di J.B. Pasquali ».*⁷³¹ L'exemple de la censure des livres n'est pas seulement un témoignage précieux sur la situation de la participation des intellectuels italiens au débats du XVIIIe siècle, mais permet aussi à Grosley de redimensionner l'opinion négative qu'on nourrit généralement à propos de l'Inquisition: « *Telles sont les facilités que l'on trouve à Venise avec cette Inquisition d'Etat, dont les relations nous font de si affreuses peintures. Elle n'est ni plus vigilante, ni plus cruelle que la Police de Paris, établie et fixée par un homme à qui les relations de sa famille avec Venise, n'ont pas été inutiles pour ce grand établissement ; & ce fameux Canal Orfano, où l'on jette*

⁷²⁹ *Ibid.*, tome II, p. 26.

⁷³⁰ *Ibid.*, tome II, p. 29.

⁷³¹ *Ibid.*, tome II, p. 58.

*les gens cousus dans un sac, ressemble assez aux Oubliettes, où, suivant le peuple de Paris, on fait passer en France les gens suspects au Gouvernement ».*⁷³²

Parmi les différentes rubriques qui enrichissent encore la description de Venise, Grosley voue une attention particulière à l'état du commerce à Venise. Il identifie les événements historiques que la découverte du Cap de Bonne Espérance et l'abandon de l'activité commerciale par les nobles comme les causes principales de son déclin. Dans son effort pour comprendre les mécanismes, plus que dans une critique directe, se lit une analogie avec Montesquieu, auteur pour qui il nourrit un grand respect et dont il a certainement lu *l'Esprit des lois*, auquel il dédie une rubrique à l'intérieur même de la partie consacrée à Venise.⁷³³

Le relativisme de Grosley s'exprime par la recherche d'un nouveau regard sur la communauté italienne, et par la tentative de comprendre d'abord les mécanismes sociaux, sans céder aux préjugés. Cette sympathie dans la considération de l'Italie et des Italiens passe aussi par une tentative d'objectivisation, au moyen de textes littéraires: « *Uniquement dans la vûe de prémunir le Public contre les jugemens que se permettent des etrangers sur une Nation quelconque, nous présenterons ici divers jugemens portés en différens tems, sur les Italiens, par des Auteurs du moyen âge & des derniers siècles... ».*⁷³⁴

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, Grosley déclenche le début d'un processus de critique sur la littérature de voyage produite jusqu'à alors, et inaugure une réévaluation de l'Italie, qui vise à renverser la tradition anti-italienne promue par Misson.

⁷³² *Ibid.*, tome II, p. 61.

⁷³³ *Ibid.*, tome II, p. 67.

⁷³⁴ *Ibid.*, tome III, p. 288.

IV.II.VI La Venise des encyclopédistes : les récits-guides de l'Abbé Richard et de Jérôme De Lalande

La tentative de Grosley est récupérée, développée et inscrite dans une logique par deux « voyageurs- compilateurs », l'Abbé Jérôme Richard (1720-1795) et l'astronome Jérôme De Lalande⁷³⁵ (1732-1807), qui marquent, avec leurs ouvrages, l'apogée du récit-guide rationnel. La *Description historique et critique de l'Italie*⁷³⁶, fruit d'un voyage que l'Abbé Richard accomplit en 1761, est, comme son titre l'indique, un ouvrage censé réunir toutes les informations jusqu'alors existantes sur l'Italie. L'attention à l'humanité, aux différentes classes sociales, l'attitude bienveillante envers l'Italie, qu'on avait déjà ressentie chez Grosley, se profile chez Richard de manière évidente. Dans le *Discours préliminaire*, l'auteur va jusqu'à s'impliquer personnellement dans la défense des Italiens, afin de racheter leur mauvaise réputation, due souvent à l'opinion diffusée par les voyageurs français: « ... & j'ai pris avec eux une espèce d'engagement de réparer les torts dont ils se plaignoient, en présentant les heureuses contrées qu'ils habitent sous leur véritable point de vue ».⁷³⁷ Dans l'avertissement, Richard expose son projet de manière programmatique. Il souligne l'urgence de substituer une description méthodique et utile de l'Italie aux généralités des récits-guides, entremêlées souvent de « *plaisanteries satyriques ou d'anecdotes obscures* »⁷³⁸. Dans une sorte de « retour à l'ordre », Richard réprimande les voyageurs « peu sérieux », et rétablit la priorité instructive du voyage. Parmi ses cibles, Misson ne pouvait certainement pas manquer. Il est accusé d'être superficiel, de juger de manière trop violente la religion catholique et de raconter des mensonges, mais il souligne en même temps le succès dont son guide jouit encore: « *Je n'en excepte pas Misson, dont l'ouvrage se soutient depuis plus de soixante-dix ans, & est regardé comme la relation de l'Italie la plus curieuse que l'on ait faite* ».⁷³⁹ Et en effet, le but de Richard et de Lalande trois ans plus tard est de supplanter le récit-guide de Misson, par la création d'un nouvel ouvrage, « total », qui ne néglige rien et réunit tous les

⁷³⁵ Professeur d'astronomie au Collège de France, Lalande fut l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'astronomie et joua un rôle capital dans la vulgarisation de cette discipline (*Histoire céleste française*, 1789-1798 ; *Bibliographie astronomique*, 1804). Il publia plusieurs articles sur l'astronomie, les mesures et la franc-maçonnerie pour l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert.

⁷³⁶ Abbé Richard, *Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son Gouvernement, des Sciences, des Arts, du Commerce, de la Population & de l'Histoire Naturelle*, Dijon, 1766. La relation de l'Abbé Richard fut rééditée en 1768, 1769, 1770, 1779 et publiée en italien en 1781. (On se réfère ici à l'édition de 1769).

⁷³⁷ *Ibid.*, *Discours préliminaire*, p. 11.

⁷³⁸ *Ibid.*, *Avertissement*, p. 1.

⁷³⁹ *Ibid.*, *Discours préliminaire*, p. 5.

aspects du pays, du gouvernement, jusqu'aux mœurs, en passant par les beaux-arts, l'histoire naturelle, l'agriculture et le commerce.

Le *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 et 1766*⁷⁴⁰, reprend les mêmes objectifs et les mêmes thèmes que le guide de Richard, à un tel point que dans la Préface Lalande déclare: « & j'avoue que si j'eusse été instruit du projet de M. l'Abbé Richard, je me serois épargné la peine d'entreprendre mon Ouvrage ».⁷⁴¹ Mais le récit-guide de Lalande, dont le long sous-titre souligne son ambition de *compendium*, se veut encore plus précis et complet que celui de son prédécesseur. Il représente l'instrument du voyageur encyclopédique par excellence, et c'est lui qui va s'imposer sur le marché international, en remplaçant définitivement le *Nouveau Voyage* de Misson. Comme le *vademecum* de Misson avait marqué au moins une génération de voyageurs, celui de Lalande boucle l'époque missonienne et en inaugure une autre. Dans la Préface, il expose le contenu de son ouvrage et la méthode utilisée. C'est surtout ce deuxième point qui lui confère un rôle d'innovateur. Pour la rédaction de son récit-guide, Lalande combine les observations personnelles à celles obtenues par les amis ou les gens qu'il fréquente pendant le voyage et les lectures. Il réunit aussi l'élément historique à la description. Lalande ouvre un long chapitre sur l'utilisation des sources écrites, qui a une valeur historiographique et permet de parcourir rétrospectivement l'état de la littérature de voyage au XVIIIe siècle. En voulant prendre ses distances avec l'ethnocentrisme qui caractérise les voyageurs français, Lalande déclare s'être d'abord penché sur la littérature italienne, en faisant appel à la bibliothèque de Monsieur de Froncel, censeur royal. Il passe ensuite en revue les différents ouvrages qu'il a consulté pour composer son ouvrage: il mentionne l'abbé Richard, mais aussi Rogissart, Keyssler, Burnet, à propos duquel il met en garde le lecteur sur ses inclinaisons protestantes, Addison, Wright, Smollet et Sharp, qu'il accuse d'être injurieux envers le peuple italien, le Marquis d'Orbessan, Madame du Boccage, Grosley, qu'il critique pour son style trop personnel, le Président de Brosses, qui lui a confié personnellement le manuscrit de ses lettres. Un des jugements les plus sévères, est adressé au récit-guide de Misson, dont il souligne le caractère rétrograde: « *Le Voyage de Misson, réimprimé tant de fois, & qui est encore entre les mains de tout le monde, n'est autre chose, comme il le dit lui-même, que ses tablettes imprimées avec beaucoup de confusion. Cet*

⁷⁴⁰ Jean-Jérôme de Lalande, *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 & 1766. Contenant l'Histoire et les Anecdotes les plus singulières de l'Italie, et sa description; les Moeurs, les Usages, le Gouvernement, le Commerce, la Littérature, les Arts, l'Histoire Naturelle, et les Antiquités; avec des jugements sur les Ouvrages de Peinture, Sculpture et Architecture, et les Plans de toutes les grandes villes d'Italie*, Paris: Desaint 1769. Si le guide de de Lalande connût une seule édition, à cause peut-être de la renommée que connaissait à cette époque le guide de Richard, en 1786 il faut signaler la publication d'un Atlas: Jean-Jérôme de Lalande, *Atlas de voyage d'un François en Italie*, Paris: Vve. Dessaint, 1786.

⁷⁴¹ *Ibid.*, Préface, p. 15.

*Ouvrage est rempli de partialité & d'inexactitude ; il est incomplet dans tous les genres, & d'ailleurs il est actuellement trop ancien pour être utile à un voyageur ».*⁷⁴²

En ce qui concerne le traitement de thèmes plus spécifiques, comme les beaux-arts, il déclare s'être servi du *Voyage pittoresque* de Nicolas Cochin⁷⁴³, mais surtout du Manuscrit de l'abbé Gougenot⁷⁴⁴. Quant aux observations sur la configuration physique de l'Italie, sur la qualité de sa terre et de ses pierres, il se sert de l'ouvrage de M. Guétard paru en 1768, *Mémoires sur différentes parties des Sciences et des Arts*.

Afin de conclure la préface, Lalande dédie un long chapitre à la différence de la comptabilisation des heures en Italie et en France, qu'il accompagne d'un tableau illustrant la variation des heures, selon les différentes villes italiennes et suivant les saisons.⁷⁴⁵ Suit l'*Abrégé de la Route d'Italie, et des distances itinéraires*, où Lalande dresse le parcours du voyage idéal, en partant de Paris et en calculant un parcours d'une année à travers l'Italie. La gestion du temps coïncide avec les différentes manifestations auxquelles il est conseillé de participer, comme le Carnaval à Rome, ou la fête du Bucentaure à Venise. Afin de parcourir l'Italie, Lalande recommande la consultation d'une carte, comme celle de M. d'Anville⁷⁴⁶, donnant une vue d'ensemble de l'Italie, ou d'autres cartes régionales ou spécialisées, qu'il conseille de se procurer dans la calcographie de J. de Rossi, ou encore la carte de P. Boscovich.

Plus qu'à la lecture, le guide de Lalande est un instrument destiné à la consultation pratique et accomplit ainsi surtout une fonction épistémique. La lecture de la préface du *Voyage d'un François en Italie* nous permet de mesurer sa valeur épistémologique et la distance qui le sépare de *Nouveau Voyage* de Misson. Exacte, impartiale et complète, la relation de Lalande apparaît méthodologiquement très différente du guide de Misson. À la « belle écriture », Lalande substitue un style froid et descriptif, contre l'effort de paraître original et novateur, il propose un conservatisme qui privilégie la citation et la synthèse de la tradition qui le précède, au lieu d'un regard partiel et partial, il propose une vision de l'Italie objective et la plus complète possible.

⁷⁴² *Ibid.*, Préface, p. 17.

⁷⁴³ Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie ou recueil de notes. Sur les Ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris : Ch. Ant. Jombert, 1754.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, Préface, pp. 10-14. Abbé Gougenot, *Critiques sur la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*, 1750. Louis Gougenot (1719-1767). Parallèlement à son activité au Grand Conseil, l'abbé Gougenot s'intéressa aux Beaux arts, il devint le protecteur du jeune Greuze et fut reçu en tant qu'associé-libre à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, Préface, pp. 37-38.

⁷⁴⁶ *Analyse géographique de l'Italie, dédiée à monseigneur le Duc d'Orléans, premier prince du sang, Par le Sieur d'Anville, Géographe ordinaire du Roi*, Paris : Veuve Estienne & fils 1744.

L'attitude méthodologique de Lalande se révèle aussi dans la partie dédiée à la description de Venise, qui occupe la fin du septième et une bonne partie du huitième tome de son *Voyage*. Ici aussi, il commence par offrir au lecteur des instruments bibliographiques précis pour compléter sa description de la ville: le guide de Sansovino⁷⁴⁷, celui de Martinelli⁷⁴⁸ et de Boschini⁷⁴⁹, le *Forestiere illuminato*⁷⁵⁰ et le recueil de *vedute* de Michele Marieschi. L'insertion, dans la bibliographie d'un recueil de gravures célèbres, est une nouveauté qu'il est important de souligner. L'utilisation de la vue en tant qu'instrument de connaissance de Venise, montre comment l'image de la ville était déjà codifiée et comment il y avait à cette époque une relation entre le texte et l'image.

Lalande s'atelle d'abord à une description topographique de Venise. Au lieu de faire allusion à la situation exceptionnelle de la ville, *topos* de tous les voyageurs, il se concentre sur des détails d'ordre très pratique, comme le nombre de ponts, d'îles, l'état des canaux, la fréquence du flux et reflux de la mer, les matériaux constituant les habitations vénitiennes, en développant une attitude qu'on avait déjà constatée chez Misson. Comme lui, Lalande suit un itinéraire qui élit la Place Saint-Marc comme point de départ, et il semble même se calquer sur les traces et l'attitude missoniennes en abandonnant pour un instant son impartialité habituelle, lorsqu'il dit: « *En arrivant à Venise, le premier objet de ma curiosité fut la Place S. Marc, l'Eglise & le Palais Ducal qui sont à peu près vers le milieu de la ville ...l'on en parle beaucoup plus que d'aucune autre partie de la Ville, dans nos histoires et dans nos livres, & c'est par-là que je vais commencer ma description* ».⁷⁵¹ Mais la rigueur qui caractérise Lalande, s'exprime dans sa lecture logique de la ville: « *...la marche que j'ai suivie pour parcourir Venise avec méthode, n'est pas précisément conforme à la distribution des quartiers, mais elle en approche un peu ; mon objet étant de faire le moins de chemin possible & de voir tout dans l'ordre le plus direct* ».⁷⁵² Si la division des chapitres du guide de Lalande suit l'énumération des différents quartiers de la ville, *Quartier S. Marc, Partie orientale de Venise, entre le Rialto et l'Arsenal, Sestier di S. Polo, & le Sestier della Croce,*

⁷⁴⁷ Voir p. 13.

⁷⁴⁸ Domenico Martinelli, *Il ritratto, ovvero le cose più notabili di Venezia : diviso in due parti : nella prima si descrivono brevemente tutte le chiese della città, con le memorie più illustri, Depositi, Epitaffij, Inscrizioni, Scolture, e Pitture più cospicue, con le dichiarazioni, e Autori di esse. Nella Seconda, si dà breve Relazione del Governo della Repubblica, delli Magistrati, delle Fabriche pubbliche, e più riguardevoli*, Venezia : Giacomo Hertz 1684.

⁷⁴⁹ Lalande fait probablement référence à la deuxième édition, qui connût un succès considérable : Marco Boschini, *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*, Venezia, Francesco Nicolini, 1674.

⁷⁵⁰ *Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'Isole...*, Venezia : Giovanbattista Albrizzi 1740.

⁷⁵¹ Jean-Jérôme de Lalande, *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 & 1766...*, p. 14.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 60.

Partie septentrionale de Venise, Partie méridionale de Venise, la description des édifices civils et religieux est ensuite énumérée, dans le détail, à l'intérieur de chaque chapitre. Les monuments sont également souvent mis en évidence d'un point de vue typographique, avec leurs noms en majuscule dans le corps du texte, ou alors en minuscule dans les marges. S'ensuivent des chapitres sur le Gouvernement de Venise, sur les mœurs et les usages de la ville, sur le Carnaval et les fêtes, sur les spectacles, sur les sciences et les arts et enfin des informations sur les poids, les mesures, les monnaies et le commerce vénitiens. Une telle attention pour l'information pratique et les caractéristiques formelles du texte, telles la subdivision en quartiers et le marquage typographique, révèle la dette de Lalande envers les premiers guides portatifs du XVIII^e siècle, de Boschini et de Coronelli en particulier, et exacerbe la fonction utile et épistémique de son ouvrage.

Un point commun entre le guide de Misson et celui de Lalande est la volonté de donner une idée globale de la ville. Mais à la différence de Misson, Lalande décide de le faire de manière beaucoup plus systématique, en organisant sa description de la ville en deux parties thématiquement distinctes: la première avec des rubriques exposant des « objets », la deuxième concernant des « personnes ». Dans cette deuxième partie, touchant les mœurs des Vénitiens, il est intéressant de constater une différence d'attitude et d'esprit entre Misson et Lalande. Notons d'abord une divergence dans l'approche du sujet du Gouvernement vénitien. Si Misson avait conduit son analyse en contestant avec véhémence le mythe de la durabilité et de la liberté du gouvernement vénitien, Lalande procède avec plus de prudence. Il se livre d'abord à une description des différentes composantes du gouvernement, dont il donne le nom original en italien, en fournissant au lecteur une explication précise de leurs fonctions. C'est seulement après une définition qu'il peut se permettre de prononcer un jugement général sur le caractère du gouvernement, jugement où il maintient rigoureusement l'emploi du pronom impersonnel « on »: « *Un des reproches qu'on peut faire à ce Gouvernement, c'est de n'avoir point changé ses maximes, depuis que ses richesses & sa puissance ont diminué...* ». ⁷⁵³

Un exemple particulièrement frappant des différences existant entre Misson et Lalande, est à chercher dans le traitement des informations concernant les mœurs féminines. On avait constaté, chez Misson, une image de la femme victime des mariages forcés, ou alors concubine ou trompée par le mari, la coutume de la prostitution étant désormais totalement banalisée. Lalande inverse cette image, en dépeignant la femme « de qualité », accompagnée

⁷⁵³ *Ibid.*, Chapitre XI, tome VIII, p. 149.

par un sigisbée, un chevalier servant, sorte d'accompagnateur et protecteur de la femme mariée.

La coutume du sigisbée avait été dénoncée comme licencieuse, en particulier dans les *Letters from Italy*⁷⁵⁴ de Samuel Sharp⁷⁵⁵ (1700 ?-1778), parues en 1766. L'ouvrage dénonçait les mœurs et les habitudes des Italiens dans le but de mettre en garde le voyageur étranger.⁷⁵⁶ Avec Tobias Smollett, auteur des *Travels through France and Italy* paru également en 1766, Sharp était le représentant d'une vision négative de l'Italie, pays de canailles et de brigands. Lalande en aspirant à restituer une image neutre et équilibrée du sigisbée, choisit la description de Sharp comme cible exemplaire à attaquer, en mettant en évidence l'aspect caricatural: «*L'usage des cicisbés ou Cavalieri serventi, si commun parmi les personnes de qualité, a fait dire à un Anglois outré que la plupart des filles se marient non par amour pour l'époux qu'elles choisissent, mais pour avoir la liberté de vivre sans contrainte avec leur Cavalier servente, que c'est là l'ancienne Chypre, l'ancienne Amathonte, une licence affreuse, une débauche dégoûtante, un impudent débordement ; qu'aucun mari ne peut s'y regarder comme le pere des enfants qu'il voit dans sa maison ; que tous les jours ressemblent aux fêtes de Venus chez certains peuples de l'antiquité. Toutes ces déclamations ou plutôt ces invectives ne sont que de la bile noire d'un homme qui voyage pour sa santé, & qui ne voit rien de bien quand il n'est pas en Angleterre ; le cicisbée n'est jamais un amant que la jeune mariée se soit destiné d'avance, c'est très souvent un homme pour qui elle a peu de goût & qui l'accompagne par décence ; il voit sa Dame beaucoup plus au spectacle & en compagnie qu'en tête à tête ; et si le mari y prend quelque intérêt, le Cavalier servente ne sera pas plus libre avec la Dame qu'un Anglois ne l'est chez la femme de son ami...*».⁷⁵⁷ Dans les *Letters* de Sharp, plusieurs exemples d'observation sociale visent à mettre les Vénitiens et Venise sous une lumière négative, voire caricaturale. Ainsi, pour n'en citer que quelques-uns, Sharp dénonce la décadence de la noblesse, la présence d'un nombre considérable de mendiants, commune à tous les pays catholiques et, plus généralement, la difficulté de la vie à Venise pour le voyageur étranger. En effet, les moustiques pullulent à cause de l'insalubrité des canaux, le vin et le pain sont mauvais, l'eau de pluie qu'on boit est cause fréquente de

⁷⁵⁴ Samuel Sharp, *Letters from Italy, Describing the customs and manners of that country, in the years 1765, and 1766. To which is annexed, an admonition to Gentlemen who pass the Alps, in their tour through Italy*, London 1766.

⁷⁵⁵ Le chirurgien anglais Samuel Sharp accomplit un voyage en Italie en 1765-1766. Sa vision critique de l'Italie provoqua la réaction de l'écrivain d'origine italienne Giuseppe Baretti, qui lui répondit dans *Account of the Manners and Customs of Italy* (1767).

⁷⁵⁶ *Ibid.*, Letter V, pp. 18-22.

⁷⁵⁷ Lalande, Chapitre XII, tome VIII, pp. 176-177.

dysenteries⁷⁵⁸. Sharp exprime aussi son agacement envers le dialecte vénitien, (« ...*the Venetian dialect is a corrupt Italian, as they have letters in their alphabet, which most of the natives of this town can never learn to utter...* »)⁷⁵⁹, et il se montre particulièrement virulent contre la manière de plaider des avocats. Sa critique contient une série de clichés comme l'emphase et l'irrationnel qui ont contribué jusqu'à aujourd'hui à constituer une image négative de l'italianité : « ...*shall only describe, if I am able, the agitation and fury of the pleaders, more like that of a Demoniac, than of a man endeavouring, by sound reason, to convince the judges and the audience of the justice of his client's cause. Every advocate mounts into a small pulpit, a little elevated above the audience, where he opens his harangue with some gentleness, but does not long contain himself within those limits ; his voice soon cracks, and, what is very remarkable, the beginning of most sentences (whilst he is under any agitation, or seeming enthusiasm, in pleading) is at a pitch above his natural voice, so as to occasion a wonderful discord : then if he mean to be very emphatical, he strikes the pulpit with his hands five or six times together, as quick as thought, stamping at the same time, so as to make the great room resound with this species of oratory ; at length, in the fury of his argument, he descends from the pulpit, thwacks it with his hands more than at first, and continues in this rage, running up and down the pulpit several times, till he has finished his harangue* ». ⁷⁶⁰

Lalande corrige, réévalue, contredit les affirmations de Samuel Sharp à propos de Venise à plusieurs reprises. Dans le but de renverser des images désormais établies, Lalande s'applique à redimensionner, par exemple, l'état de la prostitution à Venise qui, au lieu d'être florissante, est devenue une pratique « bas de gamme ». Ou alors, il donne une image bienveillante des *ridotti*, lieux de la sociabilité de la noblesse vénitienne, où « *l'on y trouve l'avantage de voir ceux qu'on l'aime en déshabillé, sans cérémonie, sans assujettissement, sans aprêt* ». ⁷⁶¹ La systématique avec laquelle il entreprend enfin la description des différentes catégories sociales de femmes et d'hommes vénitiens et de leur différente manière de s'habiller, « Les Dames », « Les Bourgeoises ou Citadines », « Les Contadines ou Paysannes », « Les magistrats », « Les nobles », « Les Sages », relève d'un effort de considérer la totalité de l'humanité vénitienne, et d'être objectif, en évitant la restitution d'une image stéréotypée. ⁷⁶²

⁷⁵⁸ Samuel Sharp, *Letters from Italy...*, pp. 26-31.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, pp. 32-33

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 178.

⁷⁶² *Ibid.*, pp. 180-183.

Le caractère ouvertement polémique de l'ouvrage de Sharp le rend facilement contestable et en quelque sorte un « catalyseur » de la tradition anti-italienne. En l'attaquant, Lalande vise tous ses représentants. Il est d'ailleurs intéressant de savoir que l'ouvrage de Sharp déclencha un vrai débat et reçut une réponse critique de Giuseppe Baretti⁷⁶³ (1719-1789), qui publia, en 1768, une sorte de contre-attaque. Dans *An Account of the Manners and Customs of Italy*⁷⁶⁴, il contredit pas à pas l'ouvrage de Sharp afin d'en corriger les erreurs et les malignités.⁷⁶⁵ Dans la traduction française qui paraît en 1773⁷⁶⁶, Baretti tisse un vrai éloge du Voyage de Lalande: « *Il réunit les qualités les plus désirées du public dans ces sortes d'ouvrage : l'exactitude de la narration, la beauté & la justesse des descriptions, l'abondance et la variété des matières, & un mélange agréable de traits d'histoire, de morale, de politique et de critique. Mais ce qui donne à cette lecture un charme inexprimable, c'est que l'Auteur parle de tout en maître. Il semble posséder tous les arts, tous les genres de connoissances ; il est à la fois peintre, architecte, sculpteur, botaniste, naturaliste & philosophe* ». ⁷⁶⁷ De plus, une année plus tard, le *Account* de Baretti est inséré à la suite de la troisième édition des *Nouveaux mémoires* de Grosley. Ces liens, de nature « éditoriale », ne font que confirmer le rôle capital joué par les ouvrages des « compilateurs » dans une évolution positive de l'image de l'Italie, et plus précisément, de Venise. Non seulement ils introduisent une nouvelle manière de décrire, sur un ton neutre et universel, mais l'exemple de leur objectivité va corriger et prendre en contre-pied une image négative de Venise, inaugurée par Misson et exacerbée par Sharp et Smollett.

⁷⁶³ L'écrivain et critique littéraire d'origine italienne Giuseppe Baretti, séjourne à Venise entre 1763-1765. Auteur de la « *Frusta Letteraria* », édité à Venise, il se distingue par ses articles polémiques.

⁷⁶⁴ Joseph Baretti, *An account of the Manners and Customs of Italy ; with some observations on the mistakes of some travellers, with regard to that country*, London 1768.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, Preface, pp. VII-X.

⁷⁶⁶ Joseph Baretti, *Les italiens ou mœurs et coutumes d'Italie*, Paris : J.P. Costard, 1773.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, Preface.

IV.II.VII *La spécialisation du voyage en Italie et l'abandon du modèle missonien*

Les récits-guides des « compilateurs » auront une forte répercussion dans l'évolution générale du voyage en Italie. Le récit-guide de Lalande, en particulier, assume une valeur historique et définitive en opérant une synthèse de toute la littérature de voyage qui le précède. Son caractère exhaustif et anthologique contribuera à distinguer deux genres différents dans la littérature de voyage: le journal, dans lequel le voyageur exprime ses pensées personnelles, et le guide, purement instructif. Cette séparation s'était déjà avérée avec le *Nouveau Voyage d'Italie* de Misson, par la distinction, à l'intérieur d'un même ouvrage, entre la partie narrative et le *Mémoire pour les voyageurs*, où étaient confinées les informations purement instructives, et elle était commune à plusieurs récits de voyage. Toutefois, à partir de Lalande et des guides encyclopédiques, se met en place un véritable processus de séparation entre l'utile et l'agréable, la fonction épistémique et esthétique, concepts qui avaient cohabité au sein de la littérature de voyage pendant toute la première moitié du XVIII^e siècle. Ces ouvrages cumulatifs, représentent en quelque sorte un moment charnière, entre l'époque de la raison et celle des sentiments. En effet, dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle, on assiste à la transition vers le guide de petit format, où l'aspiration à une totalité du savoir est remplacée par des informations utiles et essentielles. Cette spécialisation de plus en plus grande de la littérature de voyage en général, implique ainsi un déclin du guide de voyage « organique », que nous avons appelé jusqu'ici récit-guide.⁷⁶⁸

D'un point de vue iconographique, la fin du XVIII^e siècle connaît aussi un tournant, avec une vaste production de *Voyages pittoresques*, dont le premier exemple célèbre est dû à l'Abbé Saint-Non⁷⁶⁹. Ces « reportages » unissent le récit de voyage à des gravures de grand format affichant des points de vue mystérieux et pittoresques, en accord avec l'émergence d'une imagerie romantique.⁷⁷⁰ L'immense succès que connaît ce type d'ouvrages, marque la

⁷⁶⁸ Gilles Bertrand, « L'expérience géographique de l'Italie dans les guides de voyage du dernier tiers du XVIII^e siècle ». Dans : *Les Guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle. Villes, paysages, voyages*, Paris : Belin, 2000, p. 378.

⁷⁶⁹ Jean Claude Richard, Abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, 1783. En ce qui concerne l'image « pittoresque » de Venise voir : De Forbin, *Un mois à Venise, ou Recueil de vues pittoresques par M. le Cte de Forbin et M. Dejuinne*, Paris, 1825.

⁷⁷⁰ Fernando Mazzocca, « L'illustrazione romantica ». Dans : *Storia dell'arte italiana*, vol. IX, tome II, Torino : Einaudi, pp. 323-419.

progressive diffusion d'une vision stéréotypée de l'Italie auprès d'un public bourgeois et annonce, parallèlement à l'avènement du tourisme, la canonisation des points de vue propres à la carte postale et au souvenir.⁷⁷¹

L'apport et l'héritage des compilateurs se vérifient par la parution de toute une série d'ouvrages, visant un public très large, marquant la transition vers le genre du guide, qui s'affirmera au XIX^e siècle. Le caractère « ouvert » de ces ouvrages, des guides « en recherche de leur forme », les destine à des lectures plurielles, où la personnalité de l'auteur n'apparaît que discrètement, et reflète un esprit objectif, cosmopolite, en accord avec les idéaux des Lumières. Dans l'avant-propos du *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie*⁷⁷² de Jean-Dominique Cassini, le concept d'*utilitas* assume un rôle central et est présenté en opposition au caractère agréable de la description et de la narration: « *La plupart des auteurs qui ont fait imprimer leurs voyages en Italie ont écrit moins pour l'instruction de ceux qui doivent après eux parcourir la même contrée, que pour l'amusement des lecteurs qui ne veulent connoître cette belle partie de l'Europe que par récit, & sans sortir de leurs foyers. C'est du moins ce que prouvent les amples descriptions, les longues narrations & les fréquentes digressions dont ces écrivains ont grossi leurs ouvrages. Ils n'en sont, à la vérité que plus agréables à lire : mais ils deviennent trop diffus, trop volumineux & peu propres à l'usage de celui qui ne veut que des instructions courtes, des avis utiles, des indications sûres, & du reste n'a besoin d'aucun détail pour des objets que ses yeux lui feront connoître encore mieux que toutes les descriptions du monde* ». Ce type d'ouvrages n'affiche pas une recherche esthétique dans l'écriture, ni une forme d'amusement, ni un jugement critique sur l'Italie. Le voyage y est considéré comme source d'enrichissement et de progrès pour l'homme éclairé. Le but ultime étant l'instruction du voyageur, la méthode et la préparation préliminaire du voyage, y jouent un rôle capital: « *Cette préparation consiste à prendre connaissance anticipée des lieux & des objets que l'on va parcourir, à prévoir les différents aspects sous lesquels ils pourront se présenter et être observés, à choisir l'ordre et la méthode que l'on croit les plus propres à en faciliter l'examen* ».

⁷⁷¹ Maria Antonella Fusco, *op.cit.*, pp. 765-767.

⁷⁷² Jean-Dominique Cassini, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie, contenant les détails de la position des lieux, de leur distances, des routes de communication, du nombre et du prix des postes, des curiosités qui se trouvent dans chaque ville, comme les tableaux les plus célèbres, les plus beaux morceaux de sculpture, les antiquités, les cabinets, bibliothèques, avec des cartes particulières des principales routes*, Paris, Duchesne 1778.

Une telle attitude didactique se retrouve dans l'*Itinéraire des routes les plus fréquentées ou journal d'un voyage aux villes principales de l'Europe*⁷⁷³ de Louis Dutens. Ici, plus que la description de la ville, on relate l'évaluation de la distance d'un poste à l'autre et les coûts du voyage, où l'on précise, entre autres, le prix des chevaux, du palefrenier, du domestique et des auberges [ill. 97-98]. Ces renseignements, quantitatifs, réunis dans des tableaux, qualifient l'*Itinéraire* d'instrument de repérage, et se révèlent précieux à la reconstitution d'une dimension « matérielle » du voyage.

La rédaction d'ouvrages spécialisés est encouragée par le développement et l'intensification de la production des « instructions de voyage », où l'orientation et la préparation du voyageur sont conçues dans une intention d'utilité, mise à disposition de la collectivité.⁷⁷⁴ Si, à la fin du XVIIe siècle déjà, Baudelot de Dairval⁷⁷⁵ avait fixé toute une série de règles et de qualités requises pour bien voyager, l'importance des instructions en tant que genre sera officialisée et systématisée au début du XIXe siècle, par Gilles Boucher de la Richarderie, dans la section « Instructions et traités préliminaires sur l'utilité des voyages et la manière de les rendre utiles » de sa *Bibliothèque universelle des voyages*.⁷⁷⁶ La multiplication de ces ouvrages et la constitution d'une méthodologie et d'une préparation théorique de plus en plus claire s'expliquent par l'importance que le voyage a désormais acquise au XVIIIe siècle, comme moyen de connaissance privilégié. Le discours éducatif est peu à peu relayé par toute une littérature visant à rendre le voyage une activité profitable, intégrant toute une série de détails techniques et des règles pour y parvenir : l'apprentissage de la langue, la rationalisation des déplacements, la maniabilité du guide, l'utilisation de cartes géographiques ou d'instruments

⁷⁷³ Louis Dutens, *Itinéraire des routes les plus fréquentées ou journal d'un voyage aux villes principales de l'Europe, où l'on a marqué... le temps employé à aller d'une poste à l'autre, les distances en milles anglais... les choses remarquables à voir... On y a joint le rapport des monnoies et celui des mesures itinéraires et linéales (...)*, Paris, Pissot, 1775.

⁷⁷⁴ Antonella Vannoni, « Les instructions pour les voyageurs : voyage, expérience et connaissance au XVIIIe siècle ». Dans : *Le Terrain des Sciences Humaines. Instructions et Enquêtes (XVIII-XXe siècles)*. Sous la direction de Claude Blanckaert, Paris : l'Harmattan, 1996, p. 75.

⁷⁷⁵ Charles César Baudelot de Dairval, *De l'utilité des voyages et de l'avantage que la recherche des antiquitez procure aux sçavans*, Paris, Pierre Aubouin et Pierre Emery, 1686, 2 tomes.

⁷⁷⁶ Gilles Boucher de la Richarderie, *Bibliothèque universelle des voyages, ou notice complète et raisonnée de tous les voyages anciens et modernes dans les différentes parties du monde...*, Paris: Treuttel et Wurtz, 1808.

de mesure tels la boussole, l'astrolabe, la montre.⁷⁷⁷ Parmi les nombreuses éditions se succédant tout au long du siècle, se distingue l'*Essai pour diriger et étendre les recherches des voyageurs qui se proposent l'utilité de leur patrie*, traduit en anglais et paru en 1789⁷⁷⁸, où l'allemand Von Berchtold, partisan du voyage « réel », met au point les règles qui doivent guider l'observation, concept déjà développé à partir du XVII^e siècle. Le texte de von Berchtold dénote une méthodologie qui conçoit le voyage comme une entreprise scientifique, tout en s'adressant à un public assez large. On assiste aussi, de plus en plus, à la parution de textes spécialisés, tels ceux de Horace-Bénédict de Saussure, Pierre Henri Valenciennes, Lettsom notamment, qui conçoivent le voyage et la méthode d'observation, au service de secteurs particuliers du savoir, comme les sciences ou l'art.⁷⁷⁹ L'orientation vers des recherches spécifiques, le voyageur n'étant plus seulement un simple observateur mais aussi un collecteur de données, est parallèle au développement de différentes branches de la Science. Cette spécialisation du savoir annonce la fin du Grand Tour comme pratique éducative et l'avènement du tourisme et du voyage comme activité de loisir, au début du XIX^e siècle.

⁷⁷⁷ Gilles Bertrand, « Les raisons du voyage ». Dans : *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle- début XIX^e siècle*, Rome, Ecole française de Rome 2008, pp. 23-70.

⁷⁷⁸ Leopold von Berchtold, *An essay to direct and extend the inquiries of patriotic travellers...*, London : Printed for the author, 1789.

⁷⁷⁹ Horace-Bénédict de Saussure, *Agenda du voyageur géologue*, tiré du 4^{ème} volume des *Voyages dans les Alpes*, Genève, Paschoud, 1796 ; Pierre Henri Valenciennes, « Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage ». Dans : *Elémens de perspective pratique à l'usage des artistes*, Paris, l'Auteur-Desenne-Duprat, an VIII (1800) ; John Coackley Lettsom, *Le voyageur naturaliste, ou instructions sur les moyens de ramasser les objets d'histoire naturelle et de les bien conserver, avec des observations propres à étendre les recherches relatives aux connoissances humaines en général*, Amsterdam, Lacombe, 1775.

IV.II.VIII *Vers le voyage sentimental...*

La spécialisation scientifique du voyage détermine le dépassement du modèle encyclopédique et ouvre les portes à une nouvelle époque. À côté des manuels et des instructions, un nouveau type de littérature fait son apparition. La subjectivité, l'individu, la narration se substituent à une description objective de la réalité. L'enquête extérieure des faits, qu'on avait constaté dans les relations de voyage de toute la première moitié du XVIII^e siècle, cède le pas à l'enquête intérieure de la sensibilité de l'auteur. L'affirmation de la subjectivité, qui s'accompagne d'un nouveau sentiment d'identification avec la nature, entraîne une rupture avec la fonction épistémologique, assignée au voyage par la tradition humaniste.

L'œuvre considérée comme fondatrice de ce nouveau type de voyage, « sentimental », est sans aucun doute le *Sentimental Journey*, de l'anglais Laurence Sterne, paru en 1767.⁷⁸⁰ Le protagoniste du voyage, le jeune Yorick, pseudonyme shakespearien, est le narrateur du journal et le témoin direct d'une nouvelle manière de concevoir le voyage. Afin de transmettre une idée de proximité au lecteur, Yorick écrit en temps réel, au moment même de son déplacement dans le Calais, depuis sa chaise à porteurs : « *Ceci m'amène à mon sujet et va me conduire (si le balancement que j'imprime à cette Désobligeante me permet de continuer) à énumérer les causes efficientes et les causes finales qui font voyager* ». ⁷⁸¹ Yorick dresse d'abord un bilan des voyageurs l'ayant précédé, en les divisant en différentes catégories, (voyageurs oisifs, voyageurs curieux, voyageurs menteurs, voyageurs orgueilleux, voyageurs vaniteux, voyageurs qui s'ennuient), pour ensuite annoncer et inaugurer une nouvelle catégorie: le voyageur sentimental. Yorick définit ce nouveau type de voyageur, en l'opposant à la tradition fondée sur la puissance de la raison, dont il fait la parodie. De manière plutôt provocatrice, il remet en question les idéaux propres aux Lumières:

« *On acquiert le savoir et les progrès en s'embarquant et courant la poste à cet effet : mais ce savoir sera-t-il utile, et ces progrès seront-ils réels ? C'est pure loterie - et même quand l'aventure réussit, il faut encore employer le capital acquis avec prudence et économie si l'on*

⁷⁸⁰ Laurence Sterne, *A sentimental Journey through France and Italy*. Yorick, London: Cooke, s.d. Nous utilisons ici l'édition française de 1981: Laurence Sterne, *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie*. Traduction par Aurélien Digeon ; chronologie, préface, bibliographie et notes par Serge Soupel, Paris: Flammarion 1981 (Première édition française en 1788).

⁷⁸¹ Laurence Sterne, *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie*, p. 47.

veut en tirer profit.- Malheureusement, les chances roulent terriblement dans l'autre sens, tant pour l'acquisition que pour l'emploi ; et j'en conclus qu'un homme agirait aussi sagement s'il pouvait prendre sur lui de vivre content, sans savoir et sans progrès étrangers ; surtout s'il vit dans un pays où l'on n'a un besoin absolu ni de l'un ni des autres ».⁷⁸²

Dans son périple à travers la France, Yorick fait toutes sortes de rencontres avec des Français, issus de classes sociales différentes. Ces échanges sont gouvernés par la sensibilité, par l'écoute des émotions et mus par l'empathie et la bienveillance envers l'humanité. Cette attitude fonctionne en opposition aux voyageurs anglais hostiles, en particulier Smollett et Sharp, dont Yorick dresse une critique très négative, en les désignant ironiquement par les pseudonymes Smelfungus (Smollett) et Mundungus (Sharp): « Je retombai sur Smelfungus à Turin, pendant son voyage de retour ; et triste était le récit des aventures lamentables qu'il avait à raconter, et dans lequel « il parlait d'accidents émouvants sur terre et sur mer, et des cannibales qui s'entre-dévorent: des anthropophages »- il avait été écorché vif, livré à tous les diables, et plus traité que saint Barthélémy, à tous les relais où il s'était arrêté. – Je le dirai à l'univers, cria Smelfungus. Vous feriez mieux, répliquai-je, de le dire à votre médecin ».⁷⁸³

Le *Sentimental Journey* fonctionne en quelque sorte comme un « anti-récit de voyage ». En dressant une critique envers les écrivains hostiles aux mœurs continentales, mais aussi en parodiant les adeptes invétérés du *Grand Tour*, il se situe dans une autre dimension, où le voyageur, débarrassé des préjugés et des vérités absolues, doit faire uniquement confiance à ses sentiments et à ses intuitions.

Dans le sillage de Sterne, les auteurs de la fin du XVIIIe siècle publient des relations de voyage où la présence égotique du narrateur et de ses états d'âme deviennent les vraies protagonistes, en préluant ainsi au romantisme. Cette mutation est également due à l'élaboration de nouvelles valeurs esthétiques, accordant une nouvelle image à la nature et à sa relation avec l'homme, telles le sublime ou le pittoresque, théorisées par Burke et Gilpin après la moitié du siècle. Progressivement, la rhétorique et les images de ce pré- romantisme, s'imposent non seulement en peinture mais aussi dans la littérature de voyage. Les relations de John Moore, Hester Lynch Piozzi et William Beckford, et en particulier leur traitement de l'image de Venise, peuvent être considérées comme exemplaires de cette période de glissement vers un voyage sentimental.

⁷⁸² Laurence Sterne, *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie*, p. 51.

⁷⁸³ Laurence Sterne, *Ibid.*, p. 74.

Le médecin écossais John Moore⁷⁸⁴ (1729-1802), dédie un nombre considérable de pages (22 lettres sur un total de 83) à Venise, dans son *A view of Society and Manners in Italy*.⁷⁸⁵ La relation de Moore correspond encore à un exemple de journal « organique » et didactique, comme en témoigne l'index, où le détail du contenu de chaque lettre apparaît. Le journal de voyage, à la première personne, et les différentes anecdotes sont intercalés entre des parties descriptives, dédiées aux monuments, aux origines de la ville, à son gouvernement et à ses mœurs; le tout sous un angle positif, et voué à rétablir le respect des voyageurs envers l'Italie. À son arrivée à Venise, Moore propose un motif qui va devenir un *cliché* de la littérature romantique: la conscience de connaître à l'avance la vision de la ville par les textes et par les tableaux, l'impossibilité donc de la surprise devant le spectacle vénitien: « *The view of Venice, at some little distance from the town, is mentioned by many travellers in terms of the highest admiration. I had been so often forewarned of the amazement with which I should be struck at first sight of the city, that when I actually did see it, I felt little or no amazement at all* ». ⁷⁸⁶ La mémoire joue un rôle fondamental, même dans la considération des monuments les plus célèbres de la ville. Avant de procéder à la description des objets, l'auteur anticipe l'effet de déjà-vu et l'association spontanée avec des images intériorisées qu'ils vont provoquer: « *After our eyes have been dazzled with looking at pictures, and our legs cramped with sitting in a gondola, it is no small relief, and amusement, to saunter in the Place of St. Mark. The number and diversity of objects which there present themselves to the eye, naturally create a very rapid succession of ideas* ». ⁷⁸⁷

Nous constatons une attitude, également bienveillante, dans les *Observations and Reflections*⁷⁸⁸ de l'écrivaine britannique Hester Lynch Piozzi⁷⁸⁹ (1741-1821), où l'auteur admire l'architecture, la douceur du dialecte vénitien, la manière de s'habiller des dames et voue même du respect envers l'immutabilité des lois, (« *certain it is that they have preseved*

⁷⁸⁴ John Moore fut aussi l'auteur d'une autre relation de voyage : *A view of Society and Manners in France, Switzerland and Germany*, 1779).

⁷⁸⁵ John Moore, *A view of society and manners in Italy*, London 1781.

⁷⁸⁶ John Moore, *A view of society and manners in Italy*, letter IV, p. 39.

La vue de Venise, à une petite distance de la ville, est évoquée par de nombreux voyageurs avec la plus grande admiration. J'avais si souvent été prévenu de la stupéfaction qui me frapperait à la première vue de la ville que, quand enfin je l'avoue, je n'ai éprouvé peu ou aucun émerveillement. (Traduction de Sarah Rusconi).

⁷⁸⁷ John Moore, *A view of society and manners in Italy*, letter VI, pp. 57-58.

Après que nos yeux aient été éblouis en regardant les peintures, et nos jambes endolories en restant assis dans la gondola, ce n'est pas un petit soulagement, et un amusement, de débarquer sur la Place Saint-Marc. La quantité et la diversité des objets qui se présentent à l'œil créent naturellement une rapide succession d'idées. (Traduction de Sarah Rusconi).

⁷⁸⁸ Hester Lynch Piozzi, *Observations and Reflections made in the course of a journey through France, Italy and Germany : in two volumes*, London: Strahan 1789.

⁷⁸⁹ Amie de l'écrivain Samuel Johnson, Hester Lynch Piozzi lui dédia deux ouvrages : *Anecdotes of Samuel Johnson, by Hester Lynch Piozzi* (1786) ; *The letters of Samuel Johnson* (1788).

*their laws inviolate, their city unattempted, and their republic respectable, through all the concussions that have shaken the rest of Europe »).*⁷⁹⁰ Le thème de l'arrivée à Venise, l'impression qu'il s'agit plutôt d'un déjà-vu, intériorisé à travers les images de Canaletto, que d'une vraie rencontre avec la ville, ouvre la première lettre écrite depuis Venise:

*« We went down the Brenta in a barge that brought us in eight hours to Venice, the first appearance of which revived all the ideas inspired by Canaletti, whose views of this town are most scrupolosly exact- those especially which one sees at the Queen of England's house in St. James Park- to such a degree, indeed, that we knew all the famous towers, steeples, etc., before we reached them ».*⁷⁹¹

Le rapport à un *background* acquis bien avant de partir est aussi présent de manière explicite, lorsque Lynch-Piozzi se demande s'il est vrai, comme elle l'a entendu dire par beaucoup d'amis anglais, que les gondoliers chantent les vers du Tasse et de l'Arioste. Cette réflexion trouve une réponse dans la réalité, qui fait soudain irruption dans la chambre :

*« But hark ! while I am writing this peevish reflection in my room, I hear some voices under my window, answering each other upon the Grand Canal. It is –it is the gondolieri sure enough ; they are at this moment singing to an odd sort of tune, but in no unmusical manner, the flight of Erminia from Tasso's « Jerusalem ».*⁷⁹²

Les exemples de Moore et Lynch-Piozzi se situent dans une phase transitoire, où les observations, à caractère didactique, sont complétées par des réflexions personnelles et par l'expression des états d'âme des auteurs.

Un autre anglais, l'excentrique William Beckford (1760-1844), plus connu pour sa biographie que pour ses talents poétiques, peut être considéré comme le vrai précurseur d'une esthétique romantique au sein de la littérature de voyage.⁷⁹³ En 1782, le jeune et richissime poète part avec le peintre John Robert Cozens et une équipe de serviteurs pour l'Italie. Le

⁷⁹⁰ Hesther Lynch Piozzi, *Observations and Reflections...*, p. 162.

C'est sûr qu'ils ont gardé leurs lois inviolées, leur ville intacte, et leur république respectable à travers toutes les turbulences qui ont secoué le reste de l'Europe. (Traduction de Sarah Rusconi).

⁷⁹¹ Hesther Lynch Piozzi, *Observations and Reflections...*, p. 150.

Nous avons descendu la Brenta à bord d'une barge qui en huit heures nous a conduit à Venise, dont la première apparition raviva les idées inspirées par Canaletti, dont les vues de cette ville sont le plus scrupuleusement exactes- en particulier celle que l'on voit dans la maison de la Reine d'Angleterre à St. James Park- à tel point que, en effet, nous connaissions les fameuses tours, les clochers, avant même de les atteindre. (Traduction de Sarah Rusconi).

⁷⁹² Hesther Lynch Piozzi, *Observations and Reflections...*, p. 175.

Mais oyez ! Alors que, dans ma chambre, j'écris cette réflexion maussade, j'entends des voix sous ma fenêtre, se répondant entre elles au dessous du Canal Grande. C'est- c'est les gondoliers c'est certain ; en ce moment ils chantent suivant une étrange mélodie, mais pas sans harmonie, la bataille d'Erminia de la « Jérusalem » du Tasso. (Traduction de Sarah Rusconi).

⁷⁹³ William Beckford, 1760 - 1844 : *an eye for the magnificent*, Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture. Philip Hewat-Jaboor, Bet McLeod ... Derek E. Ostergard, New Haven [u.a.] : Yale University Press, 2001.

résultat de ce *Grand Tour*, intitulé *Dreams, waking thoughts and incidents from various parts of Europe* est imprimé en 1783 et immédiatement supprimé par la famille de Beckford qui le juge trop intime, voire scandaleux (le jeune Beckford y laissait clairement entendre ses inclinaisons sexuelles envers les garçons). En 1834, dix ans avant sa mort, Beckford réédite le livre, dans une forme expurgée, comme premier tome de son journal de voyage écrit à l'occasion de ses séjours en Espagne et au Portugal en 1787-1788: *Italy; with Sketches of Spain and Portugal* ⁷⁹⁴. Fidèles à leur titre, les *Sketches* se rapprochent plus du langage de l'esquisse, de l'impression, du rêve que de la relation de voyage. Venise, une des premières étapes du *Grand Tour* de Beckford, y occupe une place centrale: au moins un quart des *Sketches* lui est dédié. La Venise de Beckford a même été reconnue comme étant à l'origine d'un des motifs fondateurs de la littérature romantique: le paysage mental.⁷⁹⁵ Avec Beckford, le thème de la ville, déclencheur de réminiscence, d'associations textuelles et littéraires, est désormais devenu un *topos* du voyage sentimental. Venise et la lagune sont comparées à des vieilles connaissances. La fréquentation des images les fait apparaître comme humanisées et familières:

« As soon as we had doubled the cape of this diminutive island, an expanse sea opened to our view, the domes and towers of Venice rising from its bosom. Now we began to distinguish Murano, St. Michele, St. Giorgio in Alga, and several other islands, detached from the grand cluster, which I hailed as old acquaintances; innumerable prints and drawings having long since made their shapes familiar ».⁷⁹⁶ Un autre élément capital dans la rhétorique beckfordienne est la superposition de la réalité extérieure, (le paysage, les différentes parties de la journée, le climat, les rumeurs) et des états d'âme du narrateur. Voici quelques exemples de cette superposition qui rythme le texte, dote les événements d'une corniche narrative et marque la succession du jour et de la nuit, de l'écoulement du temps:

« I retired to rest, full of the sound ; and long after I was asleep, the melody seemed to vibrate in my ear »⁷⁹⁷ ; « It was not five o'clock before I was aroused by a loud din of voices and

⁷⁹⁴ William Beckford, *Italy; with Sketches of Spain and Portugal*. By the author of « Vathek ». In two volumes, London : Richard Bentley, New Burlington Street, Publisher in Ordinary to his Majesty, 1834.

⁷⁹⁵ E. S. Shaffer, « "To remind us of China" : William Beckford, mental traveller on the Grand Tour ; the construction of significance in landscape ». Dans: Chloe Chard, *Transports : travel, pleasure, and imaginative geography, 1600 - 1830*, New Haven [u.a.] : Yale University Press, 1996, p. 220.

⁷⁹⁶ William Beckford, *Italy, with Sketches of Spain and Portugal*, pp. 99-100.

« Aussitôt après avoir doublé la pointe de l'îlot, nous avons aperçu un vaste bras de mer d'où surgissaient les dômes et les tours de Venise. Nous distinguons Murano, S. Michele, S. Giorgio in Alga et d'autres îles se détachant de l'archipel principal. Je les saluai comme des vieilles connaissances : de nombreuses gravures, des dessins, me les avaient depuis longtemps rendues familières ». Dans : William Beckford, *Voyage d'un rêveur éveillé. De Venise à Naples*, Collection romantique n. 18, José Corti, 1989, p. 10.

⁷⁹⁷ *Ibidem*, pp. 102-103.

splashing of water under my balcony»⁷⁹⁸; « *The heats was so excessive in the night, that I thought myself several times on the point of suffocation, and dreamt of the Devil and Senegal...* »⁷⁹⁹. Parfois, l'interaction est recherchée. Beckford essaie de provoquer un effet esthétique, par exemple, lors de sa visite à la cour du Palais Ducal, - bientôt interrompue par un policier qui le contraint à partir-, où les colonnes et les statues apparaissent comme transfigurées et vues en rêve ; des présences fantomatiques:

« *The various portals, the strange projections ; in short, the striking irregularity of these stately piles, delighted me beyond idea ; and I was sorry to be forced to abandon them so soon, especially as the twilight, which bats and owls love not better than I do, enlarged every portico, lengthened every colonnade, and increased the dimensions of the whole, just as imagination desired* ». ⁸⁰⁰

Cette rencontre, entre extérieur et intérieur, provoque une plus grande empathie et une proximité avec le lecteur, qui a l'impression d'absorber sensuellement le monde vénitien de Beckford.

Ce dernier, comme chaque voyageur du *Grand Tour*, ne manque pas de visiter les lieux célèbres de la ville. Dans sa description, il donne au lecteur l'illusion d'être là aussi, de participer à la scène qu'il est en train de vivre, *in medias res*. Cette illusion est particulièrement forte dans les passages où l'auteur se regarde de l'extérieur et se décrit en tant que spectateur d'une scène donnée. Ainsi en décrivant la foule qui anime la Place Saint-Marc:

« *I contemplated the busy scene from my peaceful platform, where nothing stirred but aged devotees creeping to their devotions, and, whilst I remained thus calm and tranquil, heard the distant buzz of the town. Fortunately some length of waves rolled between me and dits tumults ;*

« Je me retirai alors pour prendre du repos. Longtemps après m'être endormi, la mélodie tintait encore à mes oreilles ». Dans : William Beckford, *Voyage d'un rêveur éveillé. De Venise à Naples*, p. 12.

⁷⁹⁸ *Ibidem*, p. 103.

« Il n'était pas encore cinq heures quand un grand bruit de voix et d'eau éclaboussée sous mon balcon me fit sortir du lit ». Dans : William Beckford, *Voyage d'un rêveur éveillé. De Venise à Naples*, p. 13.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 123.

« Les chaleurs ont été si excessives la nuit que je me suis cru sur le point de suffoquer. Je me suis débattu comme un poisson pris au filet puis j'ai rêvé du diable et du Sénégal réunis ». Dans : William Beckford, *Voyage d'un rêveur éveillé. De Venise à Naples*, p. 31.

⁸⁰⁰ *Ibidem*, p. 116.

« Les divers portails, les étranges saillants et rentrants, la longue perspective des cloîtres, bref la noble irrégularité des lieux m'enchantait au-delà de toute expression. Je me vis au regret d'abandonner tout cela si rapidement au crépuscule. Comme les hiboux et les chauves-souris j'en aime la lumière qui agrandit chaque portique, allonge chaque colonnade et augmente les dimensions au gré de notre fantaisie. » Dans : William Beckford, *Voyage d'un rêveur éveillé. De Venise à Naples*, 25.

*so that I ate grapes ; so that I ate my grapes, and read Metastasio, undisturbed by officiousness or curiosity. When the sun became too powerful, I entered the nave ».*⁸⁰¹

Comme dans la visite de la ville, la description des Vénitiens et de leurs mœurs nous donne l'impression que Beckford « glisse » d'une ambiance à une autre, comme s'il se déplaçait, en proie à une transe: « *The novelty of the scene afforded me no small share of amusement, and I wandered about from group to group, and from one strange exotic to another, asking and being asked innumerable ridiculous questions, and settling the politics of London and Constantinople, almost in the same breath ».*⁸⁰²

En général, les lettres de Beckford dédiées à Venise récupèrent la dimension mythique du passé vénitien, en l'intégrant dans le présent. Ceci se traduit dans l'expression d'une nostalgie pour un monde disparu, ou dans l'association d'un lieu avec un passé glorieux.

Ainsi, en admirant la Place Saint-Marc et les chevaux qui dominent la Basilique de Saint-Marc, sa pensée se dirige vers des personnages et des actions célèbres: « *To behold at one glance these stately fabrics, so illustrious in the records of former ages, before which, in the flourishing times of the republic, so many valiant chiefs and princes have landed, loaded with oriental spoils, was a spectacle I had long and hardently desired. I thought of the days of Frederic Barbarossa, when looking up the Piazza of St. Mark, along which he marched in solemn procession, to cast himself at the feet of Alexander the Third, and pay a tardy homage to St. Peter's successor ».*⁸⁰³ L'organisation d'une excursion dans la lagune, aux îles de Burano, Torcello et Mazorbo, est l'occasion, pour Beckford, d'exprimer la nostalgie pour un monde primitif. L'auteur restitue la confrontation avec un monde « autre », éloigné de la ville, par le recours à des objets ou à de figures symboliques. Ainsi l'auteur se promène à travers les ruines, « un tas de pierres et de fragments informes », il admire les murs et les mosaïques de la basilique de Torcello et se remémore l'existence d'un monde passé, où les

⁸⁰¹ *Ibidem*, pp. 105-106.

« Je contemplais cette scène colorée du paisible quai où je me trouvais assis. Rien n'y bougeait sauf de vieux bigots se traînant à leurs dévotions. Je demeurais immobile écoutant la rumeur lointaine de la cité ; par bonheur les flots me séparaient du tumulte. Alors j'entamai mon pain et mes raisins tout en lisant Métastase et sans être en aucune façon dérangé par les officieux ou les curieux ». Dans : William Beckford, *Voyage d'un rêveur éveillé. De Venise à Naples*, pp. 15-16.

⁸⁰² *Ibidem*, p. 119.

« La nouveauté du spectacle m'amusait, j'allais de groupe en groupe, d'une figure exotique à une autre. Je questionnais et j'étais questionné tout d'une haleine sur les affaires de Constantinople ou les dernières émeutes de Londres ». Dans : William Beckford, *Voyage d'un rêveur éveillé. De Venise à Naples*, p. 27.

⁸⁰³ *Ibidem*, p. 105.

« Embrasser d'un coup d'œil ces majestueux édifices rendus si illustres par l'Histoire des temps anciens, où, à l'époque florissante de la République tant de héros et de princes ont abordé chargés des dépouilles des nations lointaines, constituait une vision unique. Je pensais à Frédéric de Barberousse levant les yeux sur la Place Saint-Marc au moment qu'il s'avancait en procession solennelle pour se prosterner aux pieds d'Alexandre III et rendre un tardif hommage au successeur de Saint-Pierre ». Dans : William Beckford, *Voyage d'un rêveur éveillé. De Venise à Naples*, p. 15.

îles n'avaient pas encore été englouties par la mer. Lorsque, avec ses compagnons, il se met à jouer des airs de musique, voilà que, comme par miracle, les habitants des îles sortent de leurs maisons pour les écouter. Mais les figures qui expriment le mieux tout le *pathos* d'un monde retiré, isolé, ce sont les sœurs d'un couvent, auprès duquel Beckford et ses accompagnateurs font halte: « ...*the nuns, allured by the sound of our flutes an oboes, peeped out of their cells and showed themselves by dozens at the grate. Some few agreeable faces and interesting eyes enlivened the dark sisterhood ; all seemed to catch a gleam of pleasure from the music ; two or three of them, probably the last immured, let fall a tear, and suffered the recollection of the world an dits profane joys to interrupt for a moment their sacred tranquillity. We stayed till the sun was low, on purpose that they might listen as long as possible to a harmony which seemed to issue, as the old abbess expressed herself, from the gates of paradise ajar* ». ⁸⁰⁴

Autant par les thèmes que par leur rhétorique, les *Sketches* peuvent être considérés comme subversifs, dans le sillage du *Voyage Sentimental* de Sterne. La création d'un paysage plus mental que réel comporte en effet un bouleversement des paramètres habituels. Comme nous l'avons constaté, les frontières entre les mondes extérieur et intérieur du narrateur sont très fragiles : le texte de Beckford fait également preuve d'un autre rapport au temps et à l'espace, qui apparaissent comme dilatés. Beckford oppose à la maîtrise de l'espace et à la prise de distance qui permet la délimitation d'un objet, typique du voyage rationnel, une nouvelle géographie de l'esprit, sans frontière. ⁸⁰⁵

Par son pouvoir d'évocation, la Venise des voyageurs sentimentaux semble se prêter spontanément à une association avec le monde des images, qu'il s'agisse de la Venise des gravures tremblantes de Canaletto ou, plus tard, des *vedute* de Guardi [ill. 99]. Ces dernières en particulier, par leur esprit fantastique traduit par l'accentuation du clair-obscur et par un traitement animé et psychologique des *macchiette*, trouvent un écho particulier avec les pages de Beckford, suspendues entre rêve et réalité. ⁸⁰⁶

⁸⁰⁴ *Ibidem*, pp. 141-142.

« Les nonnes charmées par les harmonies de nos flûtes et de nos hautbois se faufilèrent hors de leurs cellules pour se précipiter par douzaines jusqu'à la clôture. Parmi elles quelques physionomies avenantes, quelques paires d'yeux intéressants égayaient la sombre communauté. Toutes paraissaient éprouver de la joie à entendre notre musique. Deux ou trois d'entre elles, sans doute les dernières arrivées pour emmurer leur vie dans ce cloître, ont versé une larme quand le souvenir du monde et de ses plaisirs profanes est venu troubler leur sainte retraite. Nous sommes restés là jusqu'à ce que le soleil ait baissé à l'horizon, que la brise du large se mette à fraîchir, mais surtout pour que les sœurs puissent écouter à loisir une musique dont le son, comme disait la vieille abbesse, paraissait provenir d'un paradis aux portes grandes ouvertes ». Dans : William Beckford, *Voyage d'un rêveur éveillé. De Venise à Naples*, p. 50.

⁸⁰⁶ Un parallèle intéressant au XIXe siècle est constitué, dans un autre contexte, par l'exemple de la transfiguration visionnaire de la ville de Fribourg opérée par John Ruskin dans le quatrième volume des *Modern*

Cette remarque liée au monde évocateur des images à l'époque pré-romantique, doit nous amener à nous interroger sur le fait qu'aucun des écrivains-voyageurs dont les pages ont été analysées dans ce chapitre n'a jugé opportun d'insérer des illustrations dans leurs textes. Mise à part le récit-guide de Misson et quelques rares exceptions comme *Les délices d'Italie* de Rogissart, il n'y a à cette époque aucun exemple de guide combinant texte et image. La raison est probablement à identifier dans l'importance que commence à assumer à cette époque le *védutisme*, aux recueils de gravures dûs à des artistes reconnus qui apparaissent à cette époque et qui vont se développer comme un genre en soi. Le guide de Misson, réunissant et combinant texte et image dans une logique cohérente, réaffirme ainsi son rôle de précurseur capital dans la fabrication de l'image de la ville. Pour ses successeurs, l'image sera de plus en plus acquise, intériorisée et se fondera de plus en plus dans l'écriture, comme le montre ce dernier exemple où les pages de Beckford répondent aux peintures de Guardi.

Painters (1843-1860) grâce à l'exemple de la peinture de Turner. Voir : Pascal Griener, « 1835-1860 Ruskin, de l'anecdote à l'invisible », *op. cit.*

V. CONCLUSION

*After the bewitchment of the first vision, a chill falls upon the inquirer. Where is the poet, where the prophet, the princes, the scholars, the men whom, could we see, we should recognise wherever we met them, with whom the whole world is acquainted ? They are not here. In the sunshine of the Piazza, in the glorious gloom of San Marco, in the great council-chambers and offices of state, once so full of busy statesmen, and great interests, there is scarcely a figure recognisable of all, to be met with in the spirit- no one whom we look for as we walk, those individual footsteps are traceable wherever we turn. Instead of the men who made her what she is, who ruled her with so high a hand, who filled her archives with the most detailed narratives, and gleaned throughout the world every particular of universal history which could enlighten and guide her, we find everywhere the great image- an idealisation more wonderful than any in poetry- of Venice herself, the crowned and reigning city, the centre of all their aspirations, the mistress of their affections, for whom those haughty patricians of an older day, with a proud self-abnegation which has no humility or sacrifice in it, effaced themselves, thinking of nothing but her glory ».*⁸⁰⁷

V.I De la description- illustration à la Venise de l'esprit

Au début de ce travail, nous avons abordé la complexité du mythe de Venise, son caractère multiforme, changeant selon les époques. Ensuite, plus modestement, nous avons décidé d'arrêter notre attention sur une période déterminée, le XVIII^e siècle, et de nous demander comment on fabrique l'image d'une ville. C'est à ce moment qu'est intervenu le guide de Misson, notre fil rouge et modèle de comparaison. Il nous a conduit à considérer un corpus de textes et d'images en échelonnant le temps jusqu'aux gravures de Canaletto et à l'aube du voyage romantique. Maintenant, c'est en quelque sorte l'heure des bilans. En effet, nous avons jusqu'ici analysé le fonctionnement du texte et de l'image, vecteurs de la représentation de Venise, dans une sorte de parcours, de continuité. Désormais, nous aimerions prendre de la distance, nous interroger sur les raisons de ce fonctionnement propre au texte et à l'image, ce qui fait leur spécificité, leurs convergences, leurs différences. Vérifier, en somme, si ce parcours nous a été utile pour avancer des hypothèses, des pistes possibles sur le rôle de la littérature de voyage et de l'iconographie, et leur apport au mythe vénitien.

⁸⁰⁷ Margaret Wilson Oliphant, *The Makers of Venice, doges, conquerors, painters, and men of letters*, by Mrs. Oliphant,... London, Macmillan and Co., 1888, pp. 2-3.

Commençons par le corpus iconographique. La fluctuation entre cartographie et védutisme subsiste encore au XVIII^e siècle, comme en témoignent les recueils de vues de villes. Elle connaît un changement avec l'essor des premiers récits de voyages illustrés, où s'accomplit l'alliance entre *veduta* et description. Si nous nous situons au début de notre analyse, comme nous l'avons évoqué dans une brève description, les gravures contenues dans les lettres XVI et XVII du *Nouveau Voyage d'Italie* peuvent être considérées comme des illustrations, c'est à dire des images relatives à un texte.⁸⁰⁸ Leur rôle est de type fonctionnel : l'emplacement à des points stratégiques du guide et leur désignation par un numéro doivent rendre la lecture plus aisée et permettre d'identifier de manière rapide à quelle portion du texte elles font référence. L'illustration serait donc là pour soutenir la fonction épistémique du *Nouveau Voyage* : guider le lecteur en fixant dans sa mémoire les étapes obligées de l'itinéraire vénitien. L'image serait l'équivalent iconographique du texte, elle aiderait ultérieurement à fixer un cheminement, un parcours déjà évoqué par les mots. Ceci est vrai, mais ne constitue qu'un premier niveau de lecture. Il ne faudrait pas oublier une différence fondamentale qui existe entre le texte de Misson et les images exécutées par le graveur anonyme : tout en ne se détournant pas d'un itinéraire classique connu, Misson, comme on le sait, véhicule dans son texte une critique de l'Italie, et en offre une connotation de type idéologique. L'image, au contraire, même si elle est toujours issue d'une sélection, offre une lecture dirigée de la ville et est dépourvue de sens critique. Son rôle iconique lui fait assumer une signification immédiate et s'adapter aux différents textes auxquels elle est associée. Dans le cas du guide de Misson, elle recevrait donc du texte une stigmatisation négative, les monuments incarneraient en quelques sortes les critiques véhiculées par le texte. Du fait qu'auparavant rares étaient les cas de guides illustrés, le guide de Misson aurait donc inauguré une étape fondamentale dans la construction de l'image de la ville, en parvenant à créer une consolidation entre le texte et l'image. Le guide de Misson est en d'autres termes exemplaire des différences et ambivalences entre texte et image (le texte étant le produit d'une pensée idéologique, l'image ayant une signification iconique et universelle) ainsi que de leur combinaison et exploitation stratégique.

Ensuite, nous l'avons vu, s'ouvre la grande époque du *vedutisme* gravé. C'est avec le recueil *Le Fabrique et Vedute*, de Luca Carlevarijs, que les images assument un nouveau rôle. L'artiste explore non seulement la totalité de la ville, en créant un catalogue de vues inédites, mais le statut de l'image connaît un changement fondamental, en passant du rôle d'illustration

⁸⁰⁸ Ségolène Le Men, « Iconographie et illustration ». Dans : *L'Illustration. Essais d'iconographie*, Actes du Séminaire CNRS, Klincksieck 1999, p.9.

à celui de *veduta*, comme l'indique le frontispice programmatique de Luca Carlevarijs et sa revendication de la paternité des images. À la différence des vues contenues dans le *Nouveau Voyage*, les *vedute* de Carlevarijs remplacent le texte, réduit dans ce cas à une légende descriptive : elles assument totalement le rôle d'énonciation dans le discours sur la ville. La force des images de Carlevarijs se traduit, comme nous avons pu le vérifier, dans leur rôle de modèle, autant pour les guides de Coronelli, Lovisa, Albrizzi, où elles connaissent une utilisation directe, en étant récupérées par plagiat ou de manière déclarée, que pour les recueils de gravures d'artistes. Dans ces derniers, le modèle des images de Carlevarijs se transmet de manière moins explicite, avec souvent la répétition des mêmes points de vue, mais dans un but totalement différent. Si Marieschi nous offre une Venise déformée et théâtralisée, les gravures de Visentini en proposent une image hors du temps et le recueil de Canaletto une image poétique ; dans les trois cas, le but premier de l'image n'est plus uniquement d'informer, mais il s'agit d'une manière de transmettre une image personnalisée de la ville.

Afin de comprendre la différence fondamentale qui sépare, d'un point de vue rhétorique, l'image d'un guide de voyage de celle contenue dans un recueil destiné à un petit cercle d'amateurs, il est utile de procéder à une comparaison entre les images du *Nouveau Voyage* de Misson et celles de Canaletto. D'un point de vue général, les images contenues dans les lettres XVI et XVII du *Nouveau Voyage d'Italie* se distinguent des images des *Vedute* de Canaletto, par leur concentration sur des points essentiels de la ville, des passages obligés. Chez Canaletto, par contre, nous comptons seulement six gravures dédiées à des parties centrales de la ville, sur un ensemble de 31 feuilles, ce qui montre l'intérêt pour une dimension périphérique. À l'exception de deux gravures, dédiées à la vue des Procuraties Nouvelles et à l'église de S. Giacometto de Rialto, nous réalisons que l'artiste s'est limité à la représentation d'une partie de la Place Saint-Marc, la Piazzetta. Celle-ci n'est pas représentée sous un angle habituel, depuis le Bassin de Saint-Marc, ni dans sa globalité, mais apparaît de manière émietlée. Même les sujets principaux, les bâtiments, ne sont décrits que partiellement, et jamais de manière frontale : le Palais Ducal est sectionné, la coupole de Saint Georges Majeur n'apparaît que de loin. L'intention de Canaletto se situe à l'opposé d'une description fidèle des monuments. C'est comme si ceux-ci, déjà intériorisés dans la mémoire visuelle collective, ne nécessitaient plus d'être mis en évidence par leur importance. Imbibés par l'atmosphère qui les entoure, englobés dans un tout, leur présence est plus proche d'une vision que d'une vue. Misson, au contraire, comme le graveur-artisan qui illustre son guide, procède à une description globale de la Place Saint-Marc, pour ensuite en détailler les

différentes parties dans des images individuelles. Nous pouvons affirmer que Misson se trouve à l'opposé du processus de Canaletto : en se situant encore au début de la construction de l'image de Venise, il a besoin de nommer, d'énumérer, afin de faire exister les différents monuments de la ville. Les deux démarches, opposées, de Misson et de Canaletto, sont représentatives de la différence de buts et d'intentions existant entre l'utilité et la beauté. Alors que le graveur du *Nouveau Voyage* prend le lecteur par la main, en le guidant pas à pas dans un parcours d'identification et de reconnaissance des lieux principaux de la ville et de ses symboles, Canaletto le désoriente. Les *Vedute* offrent, à qui regarde, une série d'images où caprice et réalité sont constamment mélangés, pour donner lieu à des visions poétiques. Il ne faudra enfin pas oublier que cette différence fondamentale est indissociable d'un facteur concernant la nature matérielle des objets et plus précisément leur dimension et leur maniabilité. La fonction utilitaire des vignettes du guide de Misson découle en effet de leur petit format, de leur regroupement dans un même livre et est dictée par la nécessité même du voyage, du déplacement dans l'espace et de la volonté de faciliter l'action physique de la comparaison entre l'image gravée et le monument observé dans la réalité. Au contraire, les feuilles d'un Canaletto ou d'un Marieschi présentent bien souvent des grands formats, elles peuvent être déparpillées et ne sont en tous les cas pas conçues pour une utilisation « ambulante ». Elles sont destinées à être contemplées, exhibées, faire circuler une image de Venise qui remplace bien souvent la réalité par une vision.

En ce qui concerne l'évolution de l'image de Venise au sein de la littérature de voyage, nous avons également choisi des exemples clés, afin de mettre en tension l'ouvrage de Misson avec un corpus de textes et d'en vérifier son statut de modèle.

À l'aube du XVIII^e siècle, *Le Nouveau Voyage d'Italie* de François Deseine représente un contre- modèle par rapport au *Nouveau Voyage d'Italie* de Misson : au guide subjectif du protestant, Deseine oppose le guide objectif du catholique. La référence, en creux, à Misson, est directe : non seulement Deseine le critique ouvertement dans la Préface, mais toute la construction du guide semble vouloir le démentir, à partir du style d'écriture, impersonnel et objectivant, jusqu'au choix des exemples positifs concernant l'Italie. Dans le cas de Joseph Addison et de Montesquieu, le guide de Misson serait à considérer comme un point de départ, pour une observation de la réalité italienne, politique et économique, pratiquée par les deux auteurs. La mise en place d'une enquête sur la réalité, guidée par l'esprit critique et basée sur des paramètres empiriques, a dû être un exemple précurseur aux yeux du voyageur éclairé du XVIII^e siècle. Les exemples de Charles De Brosses et d'Anne Marie Du Boccage, inaugurent

quant à eux, une nouvelle conception du voyage : tout en nous donnant des informations didactiques, leur personnalité d'auteurs s'affirme de plus en plus. Leur référence à Misson apparaît dans le choix du style épistolaire et, dans le cas de De Brosses, par plusieurs renvois au *Nouveau Voyage*. Même si les *Lettres familières* ne renoncent jamais à la description détaillée, confinée surtout dans les *Mémoires* et dans les *Catalogues*, il est indéniable que la référence à Misson est à concevoir comme une sorte de libération d'une contrainte d'exhaustivité et représente la possibilité pour de Brosses de donner libre cours à ses impressions personnelles. L'affichage d'une familiarité avec une source « incontournable » et son exploitation manifeste, intégrée dans le corps du texte, nous montre un passage charnière de l'évolution de la littérature de voyage. En étant conscient de ne plus pouvoir seulement instruire ou enseigner des choses nouvelles, l'auteur peut alors s'occuper de la manière, du style en attachant de l'importance à l'amusement de ses lecteurs. De Brosses annonce en quelque sorte la séparation entre la relation de voyage utile et agréable, qui sont ici encore réunis.

Les guides des encyclopédistes sonnent définitivement le glas de la fin du modèle du *Nouveau Voyage*. Dès le milieu du XVIII^e siècle, ils le remplacent par une vision exhaustive et objective de l'Italie, en ouvrant la voie à une spécialisation de la littérature de voyage et à une scission entre le voyage utile et le voyage comme expérience intime.

Nous devrions enfin maintenant nous demander s'il existe une relation entre les textes et les images choisies dans nos corpus. Dans le cas du guide de Misson, le problème ne se pose pas : comme il s'agit d'un récit-guide illustré, nous avons constaté une relation directe, voulue, complémentaire, entre texte et image. En ce qui concerne les textes et les images restants, les parallèles paraissent moins évidents, et même téméraires, vu la diversité des contextes dans lesquels ils ont été produits. Cependant, en adoptant une logique fonctionnaliste, nous pouvons proposer quelques parallèles. En effet, même si ces associations entre textes et images ne sont pas dictés par une concomitance de production ou d'intentions, nous estimons qu'ils présentent des stratégies rhétoriques communes, dues à l'évolution d'une perception de la ville d'une logique descriptive à une évocation de l'esprit, évolution que nous avons observé séparément dans le corpus littéraire et iconographique.

Le recueil de Luca Carlevarijs, inventeur du *vedutisme*, peut nous laisser imaginer une première association avec les textes. Entre les images de Carlevarijs et les *Lettres familières* de Charles de Brosses, un parallélisme d'intentions peut d'abord être identifié dans la combinaison de l'utile à l'agréable : comme dans les pages de de Brosses, nous pouvons

observer dans les images de Carlevarijs une recherche esthétique, une ambition artistique et littéraire, qui ne perd pour autant jamais de vue le but didactique, instruire. Ce savant mélange entre information, et séduction se manifeste en particulier par l'irruption du quotidien dans les vues de la ville, qui se traduit chez Carlevarijs dans l'utilisation des *macchiette* et trouve un écho surprenant avec les descriptions de de Brosses :

« *Les robes longues des nobles, les manteaux, les robes de chambre, les Turcs, les Grecs, les Dalmates, les Levantins de toutes espèce, hommes et femmes, les trétaux des vendeurs d'orviétan, des bateleurs, des moines qui prêchent et des marionnettes ; tout cela, dis-je, qui y est tout ensemble, à toute heure, la rendent la plus belle et la plus curieuse place du monde...* ».⁸⁰⁹

Le recueil de Carlevarijs, par sa constitution, se prête aussi à d'autres types de comparaisons concernant plus spécifiquement la forme et l'organisation de l'information. C'est par sa structure de catalogue, aspirant à l'exhaustivité, par sa logique de répertoire, par une vision (prétendument) scientifique et objective de la réalité, qu'il trouve une analogie avec les récits-guides des encyclopédistes. En l'occurrence il est intéressant de comparer le recueil de Carlevarijs au récit-guide de Lalande : tous les deux dictent l'ordre d'apparition des monuments de la ville, respectivement par le texte et par la gravure, selon des choix précisément établis. Si pour Lalande, comme nous l'avons évoqué, le répertoire des sites est dépendant de son déplacement physique dans la ville et dicté par des raisons pratiques (d'abord S. Marco et Rialto, ensuite Santa Croce et San Polo, enfin Cannaregio et Dorsoduro), de manière différente mais autant raisonnée, pour Carlevarijs la hiérarchie suit des critères liés à l'importance institutionnelle et représentative des monuments.

La similitude la plus grande, entre les textes et les images choisis dans le cadre de ce travail, apparaît cependant entre les recueils de *vedute* d'artistes et le voyage sentimental. Comme si les artistes et écrivains s'étaient enfin autorisés à s'exprimer plus librement, le recueil de Carlevarijs ou les récits-guides des encyclopédistes ayant assouvi une soif de connaissance et une maîtrise de la réalité de la ville. Le parallèle le plus frappant, en ce sens, se fait entre les images de Canaletto et le journal de William Beckford : ni le texte, ni l'image n'ont plus comme mission principale de décrire, d'énoncer mais fonctionnent par sous-entendus, par déjà-vu.

Ce bilan conclusif, nous a donc conduit à synthétiser les mécanismes de nos corpus iconographique et littéraire. L'utilité d'une mise à distance consiste aussi dans la vérification

⁸⁰⁹ Charles de Brosses, *Lettres familières*, op.cit., p. 269.

d'une prise de conscience des limites de notre travail, déjà évoquée dans la partie introductive.⁸¹⁰ Le parcours évolutif qu'on vient de synthétiser, d'une Venise décrite à une Venise imaginaire, est en effet le résultat d'une vision orientée par un regard exogène, donc partielle et partiale. Le choix du récits-guide de Misson et la répercussion qu'il a eu sur les récits de voyages français et anglais du XVIIIe siècle, a en effet catalysé l'attention sur une Venise construite de l'extérieur. Le corpus iconographique, s'il concentre, quant à lui, les productions gravées d'artistes essentiellement indigènes, il est aussi conçu pour un regard extérieur, celui des riches voyageurs auxquels les estampes étaient destinées. C'est la combinaison de ces deux regards de provenances différentes, mais tous dirigés vers un but commun, l'exportation de l'image de la ville, que constitue l'essence et l'efficacité du fonctionnement du mythe vénitien que nous avons pris en considération.⁸¹¹

V.II Venise, un mythe composite...

Le fonctionnement du texte et de l'iconographie, leurs parallélismes, ont permis d'éclairer l'importance de leur rôle mutuel dans la fabrication d'un discours sur la ville, qui nous a conduit d'une Venise décrite à une Venise imaginaire. Il nous semble ainsi avoir confirmé la pertinence du choix méthodologique. Face à la multitude des approches et des publications concernant Venise, l'étude combinée du texte et de l'image nous a permis de toucher à une composante fondamentale du mythe vénitien : le monde des représentations. Le texte autant que l'image n'est pas seulement doué d'un objectif documentaire et épistémique, mais sa force est aussi dans son pouvoir esthétique, de séduction, et dans sa capacité à débrayer et libérer l'imagination et la perception.

Dans l'introduction de ce travail, nous nous étions demandée quelles étaient les spécificités propres au texte et à l'image et nous en avons évoquées les différences fondamentales. L'illustration, par son statut iconique, est certainement douée d'une plus grande immédiateté, la primauté de la vue était en effet théorisée depuis la tradition

⁸¹⁰ Voir chapitre I.II de ce travail.

géographique comme indéniable ; mais le texte et sa réitération a également le pouvoir de créer des images mentales, des espaces physiques et symboliques. L'autonomie du texte et de l'image, leur séparation, qui se vérifiait jusqu'au XVII^e siècle dans les guides dépourvus d'images et dans les recueils de vues de villes, est comblé au cours du XVIII^e siècle. Le succès du védutisme vient confirmer un découpage et une hiérarchisation de la ville, déjà opérés par le texte. Avec l'avènement du *vedutisme*, une sorte de cristallisation de l'image de Venise a lieu. Elle conditionnera de plus en plus notre perception de la réalité la remplacera par une représentation. L'ambivalence de Venise, faite d'éloges ou de critiques, étant désormais acquise, la *veduta* essaiera d'aller au-delà du texte, de sonder la valeur impalpable de la ville, de la rendre éternelle. Certes, la *veduta* n'a pas l'apanage de cette perception de la ville. D'autres images ont contribué à la rendre immortelle dans le temps et à rentrer de manière efficace dans la pensée collective. On pense en particulier aux allégories de Venise, qui n'ont pas été analysées dans ce travail : leur pouvoir de suggestion, par l'association à des figures ou à des symboles est autant fort que la *veduta*.⁸¹² Qu'elle soit iconographique ou textuelle, qu'elle emploie des moyens rhétoriques différents, l'image résultante n'est désormais plus décelable de manière distincte, mais elle donne lieu à une représentation mentale de Venise. Sa force est engendrée par son efficacité à s'inscrire dans la mémoire du lecteur, du spectateur, du voyageur, par sa capacité à lui faire visualiser des objets qui vont être intériorisés dans son système de connaissance. L'appréhension d'une ville, de sa constitution matérielle et idéologique peut être mise en relation avec cet « Art de la mémoire », qui, depuis la pratique rhétorique de l'Antiquité, consiste à se souvenir des parties d'un discours, en les mettant en relation avec des *loci* imaginaires. Un des procédés les plus communs était de se représenter une maison et de peupler chacune de ses pièces d'une image reliée à une partie du discours et dont la prononciation formait un parcours.⁸¹³ Or, les images que nous avons rencontrées dans notre périple vénitien, selon un procédé similaire font référence à des idées, forment un discours et un parcours. La cartographie, la *veduta*, la carte postale, jusqu'au souvenir, évoquent en effet une signification urbaine à travers l'association élémentaire entre image et idée, en utilisant la représentation d'une portion célèbre de la ville ou de monuments.⁸¹⁴

⁸¹² Nous nous référons en particulier aux nombreuses représentations du lion de Saint-Marc brandissant l'épée, symbole de domination de la ville, et aux célèbres allégories de Venise au Palais Ducal (Paolo Veronese, *Trionfo di Venezia*, 1575-1578 ; Giambattista Tiepolo, *Nettuno offre doni a Venezia*, 1748-50).

⁸¹³ Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris : Gallimard, 1975.

⁸¹⁴ Maria Antonella Fusco, « Il « luogo comune » paesaggistico nelle immagini di massa », *op.cit.*, p. 753.

La construction d'une image mentale de la ville est présente, et dans les *vedute* gravées que nous avons analysées, et dans les descriptions contenues dans les récits de voyage ; sa force repose sur sa nature référentielle, sur sa capacité à circuler d'un texte à un autre, d'une gravure à une autre. Lorsque Misson parcourt la Place Saint-Marc pas à pas, il décrit et forme une image, qui se matérialise devant lui. Celle-ci assume une valeur particulièrement forte, car, comme nous l'avons vu, l'auteur décrit les monuments en nous donnant l'illusion d'être le premier voyageur à les découvrir, alors que ses mots viennent renforcer un *cliché* préalable. Lorsque H. Lynch Piozzi, presque un siècle plus tard, compare la réalité qu'elle appréhende à une « association d'idées », ou aux vues de Canaletto, il est clair que l'image vénitienne, intériorisée, devient désormais un terme de comparaison avec la réalité. Ce qui s'est produit, entre les deux, est une alliance entre le *vedutisme* et le texte, qui donne lieu à un découpage de la ville. À ce propos, pour comprendre cette transition, nous considérons emblématique le passage de l'une des lettres du Président de Brosses en approchant Rome, où l'auteur relate de cette intériorisation de la ville au moyen des images qui rend les paroles impuissantes et superflues : « *D'ailleurs, il faudroit de beaux in folio pour donner une idée succincte de Rome et tant d'autres l'ont déjà fait ! Qu'en pourray-je dire que vous n'eussiez tout déjà vu ou pu voir ?* ».⁸¹⁵

Dans la richesse de textes et d'images sur Venise, et dans leur apport au mythe de la ville, nous avons tissé notre système de référence autour d'un objet principal, le *Nouveau Voyage* de Misson, en considérant qu'il représentait un maillon incontournable au sein de notre analyse. En effet, nous estimons qu'il a joué un rôle fondamental, pionnier, dans la fixation de l'espace physique et mental vénitien et dans sa transmission, comme le témoigne la réitération de son modèle tout au long du XVIII^e siècle. Ce qui a fait la force du modèle missonien, par rapport à d'autres, a été en premier lieu la capacité d'avoir su interpréter l'espace physique et symbolique vénitien, déjà construit de manière préalable, à la lumière d'une subjectivité. Par son attitude empirique, Misson est parvenu à « malaxer » l'itinéraire vénitien, tout en inaugurant un modèle négatif, auquel ses successeurs se sont mesurés soit par opposition, soit par la méthode, soit par l'emprunt, soit par la réévaluation. Au-delà de la valeur négative, d'un point de vue thématique, Misson a renforcé toute une série de leitmotiv et de clichés parfois ambivalents : les opinions sur le gouvernement et les pratiques religieuses, les mœurs vénitiennes et en particulier la condition de la femme, le Carnaval et les lieux du spectacle, la vie mondaine. Par la stratégie partielle et subjective annoncée dès

⁸¹⁵ Charles de Brosses, *Lettres familières*, 1991, *op.cit.*, tome I, p. 491.

l'Avertissement, nous avons délibérément tu ou évité d'approfondir certains arguments, telles les richesses artistiques, qui auraient pu orienter positivement l'image de Venise. Il a pu atteindre son objectif en organisant textes et illustrations en un ensemble cohérent, afin de cristalliser de manière efficace l'image de Venise. Il a ainsi donné naissance à ce que l'on pourrait appeler une « machinerie », un dispositif coordonné, où l'alliance entre mots et images a permis de dessiner un espace mental de la ville. C'est à partir de cette alliance de base que l'image de Venise a pu ensuite migrer d'un support à l'autre, et fonctionner comme modèle dans les différentes situations que nous avons approfondies lors de notre analyse.

Malgré ses fonctionnements distincts, malgré son ambivalence, positive ou négative, l'image de Venise n'est plus décelable de manière distincte. Aujourd'hui, il est devenu difficile, au-delà de leurs qualités objectives, de distinguer une image « iconographique » d'une image « textuelle » comme vecteur de la représentation vénitienne. Le film, les images en série, la perte de l'image unique, auxquelles viennent s'amalgamer les visions contradictoires textuelles et iconographiques des siècles passés, participent à cette confusion. À un certain stade, il faudrait alors considérer Venise comme un réservoir composite, où images et textes viennent former un énorme intertexte de références mutuelles, au point qu'il serait difficile de les considérer séparément, ou d'évaluer une prépondérance des uns sur les autres. Le pouvoir migratoire du texte et de l'image, leur nomadisme et leur confusion avec la réalité, nous fait enfin dire que le mythe de Venise est fait de mémoires stratigraphiques, en évolution, moins mortes que jamais.

VI. Bibliographie

I. DICTIONNAIRES, OUVRAGES DE REFERENCE

Biographie universelle, ancienne et moderne ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertues ou leurs crimes, [éd. par Louis-Gabriel Michaud], Paris : Michaud 1811-1862, 85 vol.

Blanc, J. *Bibliographie italo-française universelle, ou catalogue méthodique de tous les imprimés en langue française de tous les imprimés en langue française sur l'Italie ancienne et moderne depuis l'origine de l'imprimerie, 1475-1855, 2 voll., Milan, 1886.*

Boucher de la Richarderie, Gilles, *Bibliothèque universelle des voyages ou notice complète et raisonnée de tous les voyages anciens et modernes dans les différentes parties du monde, Paris : Treuttel, 1808, 6 vols.*

Cox, E.G., *A reference guide to the literature of travel, 3 voll., University of Washington Publications, 1935-1948.*

D'Ancona, A., « Saggio di una bibliografia ragionata dei viaggi e delle descrizioni d'Italia e dei costumi italiani in lingue straniere ». Dans : *Giornale del Viaggio di Michele de Montaigne in Italia nel 1580 e 1581*, Città di Castello, 1889.

Dictionnaire de Biographie française, sous la direction de M. Prevost et Roman D'Amet, Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1951.

Haag, Eugène et Emile, *La France protestante ou vies des protestants français*, Paris, 1856.

Kanceff, Emanuele, "Schedario della Collezione Tursi"- Classe I. In *Bollettino del C.I.R.V.I.*, nn. 20-30, 1990-1994.

I libri di viaggio e le guide della raccolta Luigi Vittorio Fossati Bellani. A cura di Antonio Pescarzoli, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1951.

*L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des Métiers, Tome Dix-septieme VENERIEN-Z, A Neufschastel, chez Samuel Faulche & Compagnie, Libraires * Imprimeurs, MDCC.LXV*, New York: Readex Microprint Corporation, 1969.

Mariette, Pierre-Jean, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, T. 5, ROBUSTI-VAN OYE, Ouvrage publié par MM. Ph. De Chennevières et A. de Montaiglon, Paris : J.-B. Dumoulin, 1853-1862.

Moreri, Louis, *Le grand dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane par Mre Louis Moreri,... Nouvelle édition, dans laquelle on a refondu les Supplémens de M. l'abbé Goujet, le tout revu, corrigé et augmenté par M. Drouet*, Paris : les libraires associés, 1759.

Nouvelle Biographie générale depuis les temps plus reculés jusqu'à nos jours. Avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter. Publiée par MM. Firmin Didot Frères. Sous la direction de M. Le Dr. Hoefer, Paris : Firmin Didot Frères, 1861.

Pine Coffin, R.S, *Bibliography of British and American Travel in Italy*, Firenze: Leo Olschki Editore, 1974.

Tursi, Angiolo, "Di una bibliografia dei viaggiatori stranieri in Italia". Dans: *Nuova Rivista Storica*, n.1, 1956.

Viola, Gianni, Eugenio, *Viaggiatori del Grand Tour in Italia*, Milano, 1987.

II. SOURCES IMPRIMEES

Addison, Joseph, *Remarks on several Parts of Italy, In the years 1701, 1702, 1703*, London : Jacob Tonson, 1705.

Amelot de la Houssaie, Abraham Nicolas, *Du gouvernement de Venise*, par le Sieur Amelot de la Houssaie, Paris, Frédéric Léonard, 1677.

Bacon, Francis, « Des voyages » (*Of Travel* 1615). Dans : Francis Bacon, *Essais*, traduits par Maurice Castelain, Paris : Aubier, 1940, pp. 91-95.

Baretti, Giuseppe, *An account of the Manners and Customs of Italy ; with some observations on the mistakes of some travellers, with regard to that country*, Londres, 1768.

Baretti, Giuseppe, *Les italiens ou mœurs et coutumes d'Italie*, Paris : J.P. Costard, 1773.

Baudelot de Dairval, Charles César, *De l'utilité des voyages et de l'avantage que la recherche des antiquitez procure aux sçavans*, Paris : Pierre Auboüin et Pierre Emery, 1686, 2 vols.

Bayle, Pierre, *Pensées diverses sur la comète*, introduction, notes, glossaire, bibliographie et index par Joyce et Hubert Bost, Paris : Flammarion, 2007.

Beckford, William, *Italy ; with Sketches of Spain and Portugal*, Londres : Richard Bentley, 1834.

Beckford, William, *Voyage d'un rêveur éveillé. De Venise à Naples*, traduit de l'anglais par Roger Kann, Collection Romantique N. 18, Paris : José Corti, 1989.

Blome, Richard, *A geographical Description of the four parts of the world, taken from the notes and workes of the famous Monsieur Sanson...and other eminent travellers and authors...Also a Treatise of Travel, and another of Traffik... by Richard Blome*, London, 1670

Bodin, Jean, *Les Six Livres de la République de J. Bodin*, Lyon : J. Du Puys, 1579.

Boschini, Marco, *La Carta del navegar pitoresco*. Edizione critica con la « Breve Instruzione » premessa alle « Ricche Minere della Pittura Veneziana », a cura di Anna Pallucchini, Venezia-Roma : Istituto per la collaborazione culturale, 1966.

Boschini, *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana, Compendiosa informazione di Marco Boschini, Non solo delle Pitture pubbliche di Venezia : ma dell'Isole circonvicine*, In Venezia : Appresso Francesco Nicolini, 1674.

Brosses, Charles de, *Lettres familières*, texte établi par Giuseppina Cafasso, introduction, notes et bibliographies par Letizia Norci Cagiano de Azevedo, préface par Giovanni Macchia, Naples : Centre Jean Bérard, 1991, 3 vols.

Burnet, Gilbert, *Some letters containing an Account of what seemed most remarkable in Switzerland etc*, Rotterdam: A. Acher, 1686.

Cassini, Jean-Dominique, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie, contenant les détails de la position des lieux, de leurs distances, des routes de communication, du nombre et du prix des postes, des curiosités qui se trouvent dans chaque ville, comme les tableaux les plus célèbres, les plus beaux morceaux de sculpture, les antiquités, les cabinets, bibliothèques, avec des cartes particulières des principales routes*, Paris : Duchesne, 1778.

Contarini, Gasparo, *De magistratibus et Republica Venetorum*, Venise, 1551.

Coryate, Thomas, *Coryats Crudities, hastily gobbled up in five moneths travells in France, Savoy, Italy...*, London, printed by W. S. [Stanby], 1611.

Coryate, Thomas *Crudezze. Viaggio in Francia e in Italia di Thomas Coryat*, edizione e traduzione di Franco Marengo, Antonio Meo, Milano : Longanesi 1975.

Daseine, François, *Nouveau voyage d'Italie. Contenant une description exacte de toutes ses Provinces, Villes & lieux considérables, & des Isles qui en dépendent, avec les routes et Chemins publics pour y parvenir*, Lyon : Jean Thioly, 1699.

De Muralt, Beat, « Lettre sur les voyages ». Dans : *Lettres sur les Anglais et sur les Français*, (1^{ère} édition 1725), Bibliothèque romande, Ed. Rencontre, 1972, p. 86.

Descartes, R., « Discours sur la méthode ». Dans : *Œuvres complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1937.

Diacono, Giovanni, *Istoria Veneticorum* (I éd. 1765), edizione e traduzione a cura di Luigi Andrea Berta, Bologna : Zanichelli, 1999.

Du Boccage, Anne-Marie Lepage Fiquet, *Lettres de Madame Du Boccage, contenant ses voyages en France, en Angleterre, en Hollande et en Italie, faits pendant les années 1750, 1757 & 1758*. Dresde, Chez George Conrad Walther, 1771.

Du Val, Pierre, *Le Voyage et la description d'Italie (...)*, Paris: Clousier, 1656.

Dutens, Louis, *Itinéraire des routes les plus fréquentées, ou journal de plusieurs voyages aux villes principales de l'Europe, où l'on a marqué...le temps employé à aller d'une poste à l'autre, les distances en milles anglais...les choses remarquables à voir...On y a joint le rapport des monnoies et celui des mesures itinéraires et linéales (...)*, Paris : Pissot, 1775.

Evelyn, John, *Memoirs of John Evelyn*. Comprising his diary, from 1641 to 1705-6, and a selection of his familiar letters. Edited by William Bray. London, F. Warrs and Co., s.d.

Freschot, Casimir, *Remarques historiques et critiques faites dans un Voyage d'Italie en Hollande, l'an 1704*, Cologne: Le Sincère 1705.

Freschot, Casimir *Nouvelle relation de la ville de Venise*, Utrecht : Guillaume van Poolsum 1709, pp. 432-456.

Giannotti, Donato, « Della Repubblica de' Viniziani » (I éd. 1525-1527). Dans : *Opere politiche*, a cura di Furio Diaz, Milano : Marzotati Editore, 1974.

Grosley, Pierre-Jean, *Nouveaux Mémoires ou observations sur l'Italie et les Italiens par deux gentils hommes suédois*, 1764.

Howell, James , *Instructions for forraigne travell, showing by what cours and in what compasse of time one may take an exact survey of the kingdomes and states of christendome and arrive to the practical knowledge of the languages to good purpose*, 1642.

Huguetan, Jean, *Voyage d'Italie curieux et nouveau, enrichi de deux listes, l'une de tous les curieux et de toutes les principales curiositez de Rome, l'autre de la plupart des sçavans, et ouvriers excellents de toute l'Italie à présent vivants*, Lyon : Jean Huguetan, 1681.

Labat, le Père Jean-Baptiste, *Voyages en Espagne et en Italie dans les années 1705 et 1707*, Paris, 1730.

Lalande, Joseph Jérôme Le François de, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766. Contenant l'Histoire et les Anecdotes les plus singulières de l'Italie, et sa description ; les Mœurs, les Usages, le Gouvernement, le Commerce, la Littérature, les Arts, l'Histoire Naturelle, et les Antiquités ; avec des jugements sur les Ouvrages de Peinture, Sculpture et Architecture, et les Plans de toutes les grandes villes d'Italie*, Paris : Desaint, 1769, 8 vols.

Lassels, Richard, *Voyage or a Compleat Journey through Italy*, Londres : J. Starkley, 1670.

Lassels, Richard, *Voyage d'Italie, Contenant les mœurs des peuples, la description des Villes & de tout ce qu'il y a de beau & de curieux*, Paris : L. Billaine, 1671.

Lessing, G.E. , *Laocoon*, avant-propos d' Hubert Damisch, introduction de Jolanta Bialostocka, Paris : Hermann, éditeurs des sciences et des arts, Paris, 1990.

Liverdis, Grangier de, *Journal d'un Voyage de France et d'Italie fait par un gentilhomme français commencé le quatorzième septembre 1660, et achevé le trente-unième may 1661...*, Paris : M. Vaugon, 1667.

Lynch, Piozzi, Hesther, *Observations and Reflections made in the course of a journey through France, Italy and Germany*, Londres : Strahan, 1789.

Mabillon, Jean, *Museum Italicum (...)*, Paris: Coignard 1687

Machiavelli, Niccolò, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio (I-III)*, Libro I, VI, a cura di Rinaldo Rinaldi, Torino : UTET, 1999.

Maffei, Scipione, *Verona illustrata*, Verona: Vallarsi e Berno 1732, tome III, pp. 530-537.

Misson, François-Maximilien, *NOUVEAU/ VOYAGE/ D'ITALIE,/ Fait en l'année 1688./ AVEC UN MEMOIRE CONTENANT/ des avis utiles à ceux qui voudront/ faire le mesme voyage./ PREMIERE PARTIE/ A LA HAYE,/ Chez HENRI VAN BUKDEREN, Marchand/ Libraire, dans le Pooten, à l'Enseigne/ de MEZERY/ M.DC. XCI.*

Misson, François-Maximilien, *NOUVEAU/ VOYAGE/ D'ITALIE,/ Avec un Memoire contenant des avis/ utiles à ceux qui voudront faire/ le mesme voyage./ SECONDE EDITION,/ Beaucoup augmentée, & enrichie de nouvelles Figures./ TOME PREMIER./ A LA HAYE,/ Chez HENRY VAN BULDEREN, Marchand/ Libraire, dans le Pooten, à l'Enseigne de Mezeray./ M.DC.XCIV./ Avec Privilège des Etats de Hollande & West-frise.*

Misson, François-Maximilien, *Herrn MAXIMILIAN/ MISSONS/ Reisen/ aus Holland durch Deutschland/ In Italien./ Leipzig/ Verlegts Thomas Fritsch/ 1701.*

Misson, François-Maximilien, *Nouveau voyage d'Italie. Avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le même voyage. Quatrième édition, plus ample et plus correcte que les précédentes ; et enrichie de nouvelles figures. Tome second (et tome troisième). La Haye, Chez H. van Bulderen, 1702.*

Misson, François-Maximilien, *Nouveau voyage d'Italie. Avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le même voyage. Quatrième édition, plus ample & plus correcte que les précédentes ; & enrichie de nouvelles figures.* Tome second (et tome troisième). La Haye, Chez H. van Bulderen, 1717.

Misson, François-Maximilien, *Nouveau voyage d'Italie. Avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le même voyage. Cinquième édition, plus ample et plus correcte que les précédentes ; et enrichie de nouvelles figures.* Tome premier. La Haye, Chez H. van Bulderen, 1717.

Misson, François-Maximilien, *NOUVEAU/ VOYAGE/ D'ITALIE,/ Avec un Mémoire contenant des Avis/ utiles à ceux qui voudront faire/ le mesme voyage./ QUATRIEME EDITION,/ Plus ample et plus correcte que les précédentes ;/ et enrichie de nouvelles Figures./ A LA HAYE/ Chez HENRY VAN BULDEREN, Marchand/ Libraire, dans le Pooten, à l'Enseigne/ de Mezeray.* M.DCCXVII

Misson, François-Maximilien, *VOYAGE/ D'ITALIE/ DE/ MONSIEUR MISSON,/ Avec un Mémoire contenant des avis utiles à/ ceux qui voudront faire le même voyage./ CINQUIEME EDITION,/ Plus ample et plus correcte que les précédentes, enrichie de nouvelles Figures/ ET /Augmentée d'un quatrième volume traduit/ de l'Anglois, & contenant les Remarques/ QUE/ MONSIEUR ADDISON/ A faites dans son voyage d'Italie./ A UTRECHT/ Chez GUILLAUME VANDE WATER, ET JAVQUS VAN POOLSUM/ MDCCXXII.*

Misson, François-Maximilien, *Voyage d'Italie. Par Maximilien Misson. Edition augmentée de remarques nouvelles et interessantes.* Amsterdam-Paris, Chez Clousier-David l'aîné-Durand..., 1743.

Misson, François Maximilien, *Viaggio in Italia*, traduzione a cura di Gianni Eugenio Viola, introduzione a cura di Letizia Norci Cagiano, Palermo : L'Epos, 2007.

Monfaucon, Bernard de, *Voyage en Italie- Diarium Italicum : Un journal en miettes*, édition critique, introduction et notes par Anna Galliano, Genève : Slatkine, 1987.

Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, *Voyages*, publiés par le baron Albert de Montesquieu, Bordeaux : G. Gounouilhou, 1894-1896.

Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, « Voyages ». Dans : *Œuvres complètes*, texte présenté et annoté par Roger Caillois, Paris : Gallimard, 1949.

Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, *Lettres persanes*, présentation par Laurent Versini, Paris : Flammarion, 1995.

Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, *Voyages*, Paris : Arléa, 2003.

Moore, John, *A view of society and manners in Italy*, Londres, 1781.

Moryson, Fynes, *An Itinerary, Containing his Ten Yeers Travell trrough the Twelve Dominions...* (1617), Glasgow : James Mac Lehosé and sons, 1907-1908.

Paruta Paolo, *Opere politiche*, Firenze : Le Monnier, 1852.

Richard, Jérôme, *Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son Gouvernement, des Arts, du Commerce, de la Population & de l'Histoire Naturelle* (1766), par M. l'abbé Richard, Paris : chez Delalain, 1770 (2^{ème} éd.).

Sansovino, Francesco, *Delle Cose notabili della città di Venetia libri II [da F. Sansovino] ne'quali... si contengono usanze antiche... musici di più sorte. Nuovamente riformati, accresciuti..., Venetia : gli heredi di L. Valvassori e G. D. Micheli, 1583 (1^{ère} édition 1556).*

Sansovino, Francesco, *Venetia, città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino... Con aggiunta di tutte le cose notabili... occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663, da D. Giustiniano Martinioni,... - Cronico particolare delle cose fatte da i Veneti dal principio della città fino all'anno 1581. - Primo [-sesto] catalogo de gl'huomini letterati veneti [de i dottori ; de i medici ; de gli avvocati ; de gli pittori di nome ; delli scultori] , Venetia : S. Curti, 1663. (1^{ère} édition 1581).*

Seignelay, Marquis de, *L'Italie en 1671. Relation d'un voyage du Marquis de Seignelay. Suivie de lettres inédites...et précédée d'une étude historique par Pierre Clément*, Paris : Didier et Cie, 1867.

Spon, Jacob, *Le Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant fait ès années 1675 et 1676 par Jacob Spon, Docteur Aggrégé à Lyon et Georges Vuheler Gentilhomme Anglais*, Lyon : A. Cellier, 1678.

Spon, Jacob, *Le Voyage d'Italie...*, Genève : Slatkine, 2004.

Sterne, Laurence, *A sentimental Journey through France and Italy*. Yorick, Londres, Cooke, 1768.

Sterne, Laurence, *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie*, traduction par Aurélien Digeon ; chronologie, préface, bibliographie et notes par Serge Soupel, Paris : Flammarion, 1981.

Von Berchtold, Leopold, *An essay to direct and extend the inquiries of patriotic travellers...*, Londres, 1789.

I. SOURCES ILLUSTREES : GUIDES, RECUEILS DE GRAVURES

Albrizzi, Giambattista (éd.), *Forestiere illuminato/ Intorno le cose più rare, e curiose,/ antiche e moderne/ della città di Venezia,/ e dell'isole circonvicine ;/ Con la descrizione delle Chiese, Monisterj,/ Ospedali, Tesoro di S. Marco, Fabbriche/ pubbliche, Pitture celebri, e di*

quanto/ v'è di più riguardevole./ Opera adornata/ Di molte bellissime Vedute in rame delle fabbriche/ più cospicue di questa Metropoli./ Prodotta sotto gli auspicj/ di S.A.R./ Federigo Cristiano/ Principe Reale di Polonia, ed/ Elettorale di Sassonia ec./ In Venezia/ MDCCXL/Presso Giambattista Albrizzi Q. Gir./ Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.
[1740]

Albrizzi, Giambattista (éd.), *Teatro delle fabbriche più cospicue in prospettiva, sì pubbliche, che private della città di Venezia*, Venezia : Albrizzi, 1740.

Canaletto, *VEDUTE/ Altre prese da i Luoghi, altre ideate / DA/ ANTONIO CANAL/ e da esso intagliate poste in prospetiva /umiliate/ All' Ill.mo Signor / GIUSEPPE SMITH/ Console di S.M. Britanica appresso la Ser.ma / Repubblica di Venezia./ In segno di stima ed ossequio.*
[1751]

Carlevarijs, Luca, *Fabriche, e Vedute di Venetia disegnate, poste in prospettiva et intagliate da Luca Carlevarijs con privilegii* [Venezia 1703].

Luca Carlevarijs, *Le Fabriche e Vedute di Venetia*, catalogo ragionato a cura di Isabella Reale, Venezia: Marsilio, 1995.

Coronelli, Vincenzo, *Isolario, descrizione geografico-historica, sacro-profana, antico-moderna, politica, naturale e poetica...Mari golfi semipiazze porti... ed ogni più esatta notizia di tutte l'isole... Ornato di 310 tavole geografiche topografiche corografiche... Tomo II dell'Atlante Veneto, Venezia : Vincenzo Coronelli a spese dell'autore, 1696.*

Coronelli, Vincenzo, *Teatro delle città e porti principali dell'Europa, in pianta, in profilo, ed in elevazione...In Venetia, 1697.*

Coronelli, Vincenzo, *Viaggi del P. Coronelli parte prima/- seconda. Consecrati all'illustriss. Ed eccellentiss. Signore Conte Lazzaro Ferro di gloriosa memoria, e presentati all'illustriss., ...Conte Giovanni di lui fratello..., In Venetia : Gio. Battista Tramontino, 1697.*

Coronelli, Vincenzo, *Guida/ de' Forestieri/ sacro-profana- Per osservare il più ragguardevole/ nella Città di/ Venezia/ con la di lei Pianta per passeggiarla/ in Gondola, e per Terra, / Estratta/ Dal Tomo I de' Viaggi d'Inghilterra/ del P. Coronelli Min. Con/ Aggiuntovi in questa quarta edizione il / Protogiornale/ Perpetuo per godere le funzioni più cos-/ picue della medesima del detto / Autore, ...1700.*

Coronelli, Vincenzo *Singularità/ di/ Venezia/ e del/ serenissimo suo dominio/, divise in più parti/ che si distribuiscono unite, e separate, / spiegate ne' XXXXV Tomi della Biblioteca sua universale/ del P. ex-generale Coronelli, / Tomo centesimo nono delle opere da esso pubblicate/ 1708-1709.*

Forestiere illuminato, Intorno le cose più rare, e curiose, antiche e moderne della città di Venezia, e dell'isole circonvicine, a cura di Ugo Stefanutti, Arnaldo Forni Editore, 2006.

Lovisa, Domenico (éd.), *Il Gran Teatro/ di/ Venezia/ ovvero/ Descrizione esatta/ Di cento delle più insigni Prospettive, e di altrettante celebri/ Pitture della medesima Città/ Il tutto disegnato, e intagliato eccellentemente da periti artefici/ Con la narrazione della fondazione*

delle Chiese, Monasteri, Spedali, Isolette, e altri luoghi/ si pubblici, come privati di essa città : col ristretto delle vite de Pittori, Scultori, e Archi-/tetti, che l'hanno con le loro fatiche abbellita, ed adornata : e finalmente con la/ spiegazione delle storie, che nelle suddette pitture saranno rappresentate, ch' / unitamente formerà la Storia Universale sagra, e profana della stessa/ famosa Metropoli./ Tomi due in foglio imperiale. / In Venezia, Per Domenico Lovisa sotto i portici di Rialto./ Con licenza de' superiori, e Privilegio, 1717.

Marieschi, Michele, *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus, quos olim Michael Marieschi Venetus Pictor, et Architectus in plerisque tabulis depinxit, nunc vero ab ipsomet accurate delineante, incidente, tippisque mandante, iterum in sexdecim oereis tabulis in lucem oeduntur. Venetijs MDCCXLI cum Excell.mi Senatus permissu ac privil.*

Montecuccoli degli Erri, Federico, « Schede » (catalogo ragionato). Dans : *Canaletto incisore*, Venezia : Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 227-289.

Venezia 1717, Venezia 1993 : immagini a confronto : Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio, Venezia, 28 luglio-31 dicembre 1993, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo : Silvana, 1993.

Visentini, Antonio (d'après Canaletto), *Prospectus / Magni Canalis Venetiarum / addito Certamine Nautico et Nundinis Venetis : / Omnia sunt Expressa ex Tabulis XIV / Pictis ab Antonio Canale, / in Aedibus Iosephi Smith Angli, / Delineante atque Incidente, Antonio Visentini, / Elegantius recus, ANNO MDCCXLII.*

Zanetti, Anton Maria (Le Jeune), *Descrizione di tutte le pubbliche pitture de la città di Venezia e le Isole circonvicine : O sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 sino al presente 1733...*, Venise : Pietro Bassaglia, 1733.

II. LITTERATURE SECONDAIRE

A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento, Venezia Mestre: Arsenale Editrice 1999.

Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Editions Payot & Rivages, 2007.

Agnanine, Eugenio, « L'Italia vista da' viaggiatori francesi del sec. XVII ». Dans : *Nuova Rivista Storica*, gennaio-aprile 1937, anno XXI, XV, I-II, pp. 1-27.

Aikema, Bernard, « Painters of Venice ». Dans : *Painters of Venice. The story of the Venetian « veduta »*, Catalogue d'exposition, Rijksmuseum Amsterdam, The Hague : Rijksmuseum Amsterdam and Gary Schwartz, 1990.

Aikema, Bernard et de Klerck, Bram, « Carlevarijs e l'arte nordica ». Dans : *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, a cura di Isabella Reale e Dario Succi, catalogo della mostra, Padova, Palazzo della ragione, 25 settembre- 26 dicembre 1994, Milano : Electa, 1994, pp. 143-157.

Aikema, Bernard, « Il ritratto di Venezia nel Seicento ». Dans: "Aux quatre Vents". *A Festschrift for Bert W. Meijer*. Edité par Anton W.A. Boschloo, Edward Grasman and Gert Jan Van der Sman with the assistance of Oscar ten Houten, Florence: Centro Di, 2002, pp. 305-314.

Analyses et réflexions sur Montesquieu, De l'esprit des lois. La nature et la loi, Paris : Edition Marketing, 1987.

Armao, Ermanno, *Vincenzo Coronelli : cenni sull'uomo e la sua vita, catalogo ragionato delle sue opere, lettere, fonti bibliografiche, indici*, Firenze: Bibliopolis 1944.

Barcham L., William, « Luca Carlevarijs e la creazione della veduta veneziana del XVIII secolo ». Dans : *Gaspere Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra, Roma, Chiostro del Bramante ; Venezia, Museo Correr, Roma : Viviani Arte, 2002, pp. 57-67.

Bates, E.S., *Touring in 1600. A study in the Development of Travel as a Means of Education*, New York: Burt Franklin 1911.

Batten Jr. , Charles L., *Pleasurable Instruction. Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1978.

Battilana, Marilena, *Scrittori inglesi a Venezia, 1350-1950*, Venezia : Stamperia di Venezia Editrice, 1981.

Battilana, Marilena, « Writers and artists in Eighteenth Century Venice ». Actes du Congrès de l'Ateneo Veneto, 13-15 octobre 1979, textes réunis par Emanuele Kanceff et Gaudenzio Boccazzi, Genève : Slatkine, 1981, pp. 49-54.

Bertrand, Gilles, *Bibliographie des études sur le voyage en Italie, voyage en Europe, XVIe-XXe siècle*, Grenoble : CRHIPA, 2000.

Bertrand, Gilles, *Les guides imprimés du XVIè au XXè siècle*, Paris : Belin, 2000.

Bertrand, Gilles (sous la dir. de), *La culture du voyage. Pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XXe siècle*, Paris : L'Harmattan, 2004.

Bertrand, Gilles, *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie (milieu XVIIIe-début XIXe siècle)*, Rome : Ecole française de Rome, 2008.

Bettini, Sergio, *Venezia. Nascita di una città*, Vicenza : Neri Pozza, 2006.

Black, Jeremy, *The British and the Grand Tour*, London ; Sydney : Croom Helm, 1985.

Bony, Alain, *Joseph Addison, Richard Steele. The Spectator et l'essai périodique*, Diider Erudition : CNED, 1999.

Bost, Hubert, *Pierre Bayle*, Paris : Fayard, 2006.

Bouwsma, William, *Venice and the defense of Republican Liberty : Renaissance values in the age of the Counter Reformation*, Berkeley : University of California Press, 1968.

Braunstein, Philippe et Delort, Robert, *Venise. Portrait historique d'une cité*, Paris : Seuil 1971.

Briganti, Giuliano, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma : Ugo Bozzi Editore, 1966.

Briggs, E.R., « Une correspondance inédite : Misson, Beausobre et un Nouveau converti ». Dans : AA.VV., *La Révocation de l'Edit de Nantes et le protestantisme français en 1685*. Actes du Colloque de Paris, 15-19 octobre 1985, Paris : Au siège de la Société, 1986, pp. 313-334.

Brilli, Attilio, *Quand voyager était un art. Le roman du Grand Tour*, Paris : Monfort, 1995

Brilli, Attilio, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Milano : Banca Popolare, 1987.

Brilli, Attilio, *Le Voyage d'Italie. Histoire d'une grande tradition culturelle*, traduit de l'italien par Sabine Valici-Bosio, Paris : Flammarion, 1987.

Brizay, François, *Touristes du Grand Siècle : le voyage d'Italie au XVIIIe siècle*, Paris : Belin, 2006.

Canaletto & Visentini. Tra Venezia e Londra, catalogo della mostra a cura di Dario Succi, Castello di Gorizia, 7 giugno-21 settembre 1986, Cittadella : Bertoncetto ; Venezia : E. Tedeschi, 1986.

Capricci veneziani del Settecento, Catalogo della mostra a cura di Dario Succi, Gorizia, giugno-ottobre 1988, Torino: Umberto Allemandi & C., 1988.

Carile, Paolo, « Nicolas Audebert et Maximilien Misson à Bologne, relecture de deux « archetypes » du voyage en Italie aux XVI et XVII siècles ». Dans: *Huguenots sans frontières. Voyage et écriture à la Renaissance et à l'Âge classique*, Paris : Champion 2001, pp. 245-274.

Carile, Paolo, « Parcours intertextuels: Misson et de Brosses en Italie ». Dans: *Charles de Brosses et le voyage lettré au XVIIIè siècle*, textes rassemblés par Sylviane Leoni, Colloque de Dijon, 3-4 octobre 2002, Dijon : Editions Universitaires de Dijon 2004, pp. 43-53.

Cassini, Giocondo, *Piante e vedute prospettiche di Venezia*, Venezia : La Stamperia di Venezia Editrice, 1982.

Chaney, Edward, « Quo Vadis ? Travel as Education and the Impact of Italy in the Sixteenth Century ». Dans: *The Evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, London: Frank Cass Publishers, 1998, pp. 58-101.

Chaney, Edward, *The Grand Tour and the Great Rebellion. Richard Lassels and « The Voyage of Italy » in the Seventeenth Century*, Genève: Slatkine 1985.

Chard, Chloe, *Pleasure and guilt on the Grand Tour. Travel writing and imaginative geography 1600-1830*, Manchester and New York : Manchester University Press, 1999.

Charles de Brosses 1777-1977. Actes du colloque organisé à Dijon du 3 au 7 mai 1977, Genève: Slatkine, 1981

Charles de Brosses et le voyage lettré au XVIIIe siècle, textes rassemblés par Sylviane Leoni, Colloque de Dijon, 3-4 octobre 2002, Dijon: Editions Universitaires de Dijon 2004.

Chiswick Robey, Jessica, *From the City Witnessed to the Community Dreamed : The Civitates Orbis Terrarum and the Circle of Abraham Ortelius and Joris Hoefnagel*, Ann Arbor, Michigan : UMI Dissertation Services, 2006.

Christin, Anne-Marie, « Le texte et l'image ». Dans : *L'illustration, essais d'iconographie*, Actes du séminaire CNRS, Paris 1993-1994, Paris, Klincksieck : 1999.

Colletta, Teresa, « Vincenzo Coronelli, cosmografo della Repubblica Veneta e gli "Atlanti di città" tra il XVII e il XVIII secolo ». Dans: *Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII*, Vicence : Neri Pozza Editore 1988, pp. 1-3.

Collini, Silvia, « Conseils pratiques et orientations théoriques dans les instructions pour les voyageurs (XVIIIe siècle) ». Dans : *Le terrain des Sciences Humaines. Instructione et Enquêtes (XVIIIè- XXè siècles)*, sous la direction de Claude Blanckaert, Paris: l'Harmattan 1996, pp. 57-69.

Comparato, Vittor Ivo, « Viaggiatori inglesi in Italia tra Sei e Settecento : la formazione di un modello interpretativo ». Dans: *Quaderni storici*, 1979, n. 3, pp. 850-886.

Conconi, Bruna, « Echi della *République des Lettres* nel *Nouveau Voyage d'Italie* di Maximilien Misson ». Dans : *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature française offerts à Enea Balmas*, tome I, Klincksieck, 1993, pp. 787-819.

Conconi, Bruna, « Il paesaggio italiano nel « *Nouveau Voyage d'Italie* » di Maximilien Misson. Dans: G. Botta, *Cultura del viaggio. Ricostruzione storico-geografica del territorio*, Milano: Unicopli 1989, pp. 275-299.

Constable, W.G., *Giovanni Antonio Canal 1697-1768*, Oxford : At the Clarendon Press 1962.

Corboz, André, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Milano : Electa Alfieri, 1985, 2 vols.

Corboz, André, « Venezia negata ». Dans: *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*. Catalogo della mostra, a cura di Lionello Puppi e Giandomenico Romanelli, Venezia, Ala Napoleonica Museo Correr, mai-juillet 1985, pp. 71-75.

Corboz, André, « Profilo per un'iconografia veneziana ». Dans : *Luca Carlevarij e la veduta veneziana del Settecento*, a cura di Isabella Reale e Dario Succi, catalogo della mostra,

Padova, Palazzo della ragione, 25 settembre- 26 dicembre 1994, Milano : Electa, 1994, pp. 21-34.

Corboz, André, « La veduta veneziana tra realtà e mito ». Dans : *Mythos Venedig. Venezianische Veduten des 18. Jahrhunderts / Mito e fascino di Venezia nelle vedute del Settecento*, catalogo della mostra a cura di Gertrude Borghero, 8 giugno- 31 ottobre 1994, Fondazione Langmatt Baden, Baden : Stiftung Langmatt ; Milano : Electa, 1994, pp. 20-37.

Corboz, André, « Vues réformatrices ». Dans : *Une Venise imaginaire. Architectures, vues et scènes capricieuses dans la gravure vénitienne du XVIIIe siècle*, catalogue d'exposition sous la direction de Rainer Michael Mason, Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire, Genève, du 14 mars au 26 mai 1991, Genève : Musée d'art et d'histoire-Cabinet des estampes, 1991, pp. 15-27.

Cosgrove, Denis, "The myth and the stones of Venice: an historical geography of a symbolic landscape". In: *Journal of Historical Geography*, 8,2 (1982), pp. 145-169.

Cozzi, Gaetano, "Cultura, politica e religione nella "pubblica storiografia" veneziana del '500. Dans : *Bollettino dell'Istituto di storia della società e dello stato veneziano*, 5-6 (1963-64).

Crouzet-Pavan, Elisabeth, *Venise triomphante. Les horizons d'un mythe*, Paris: Editions Albin Michel 1999.

Da Carlevarij ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento, Venezia : Albrizzi Editore, 1983.

Daru, Pierre, *Histoire de la République de Venise*, Paris : F. Didot, 1819.

Das Capriccio als Kunstprinzip: zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya: Malerei, Zeichnung, Graphik. Catalogue d'exposition, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 8. Dec 1996-16 Feb 1997. Ed. Ekkehard Mai, réd. Joachim rees. Milan: Skira, 1996.

Davis, Robert C. et Marvin, Garry R., *Venice, The Tourist maze. A cultural critique of the world's most touristed city*, Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2004.

Davoli, Zeno, « Dibattito su un incisore : Giacomo Franco ». Dans : *grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno*. Anno XI, luglio-settembre 2000, No. 43, pp. 3-7.

Debray, Régis, *Contre Venise*, Paris : Gallimard, 1995.

Décultot, Elisabeth, « Le Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique ». Dans : *Les études philosophiques* 2003/2, no. 65, pp. 197-212.

De Domenico, Elio, « François Deseine e il suo *Nouveau Voyage d'Italie*. Dans : *Bollettino del C.I.R.V.I.*, janvier-juin 1989, année X, II, pp. 159-175.

Del Negro, Piero, "Lo sguardo su Venezia e la sua società: viaggiatori, osservatori politici". Dans: *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, Roma: Treccani 1994, pp. 275-301.

Del Vento Christian et Tabet, Xavier, « Les Venises du XIXe siècle ». Dans : *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, pp. 7-14.

De Seta, Cesare, « L'Italia nello specchio del Grand Tour ». Dans : *Storia d'Italia, V, Il paesaggio*, Torino : Einaudi, 1982, pp. 125-263.

De Seta, Cesare, *L'Italia del Grand Tour : da Montaigne a Goethe*, Napoli : Electa, 1992.

De Seta, Cesare, « Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century », dans : *Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century* », cat. exhib., edited by Andrew Wilton and Ilaria Bignamini, Tate Gallery, London, 10 October 1996- 5 January 1997, Rome, 5 February 1997-7 April 1997, London : Tate Gallery, 1996, pp. 13-19.

De Seta, Cesare, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino : Bollati e Boringhieri, 1999.

De Seta, Cesare, « La fortuna del « ritratto di prospettiva » e l'immagine delle città italiane del Rinascimento ». Dans: *A volo d'uccello. Jacopo de'Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Venezia: Arsenale Editrice 1999.

De Seta, Cesare, « Il Grand Tour e il fascino dell'Italia ». Dans : Rainer Babel und Wener Paravicini, *Adeligen Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Ostfildern ; Jan Thorbecke Verlag, 2005, pp. 205-214.

De Silvestre, E., *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII et XVIII siècles*, Paris : Imprimerie de Madame Veuve Bouchard-Huzard 1869, pp. 26-31.

Dévanthéry, Ariane , « Avant les guides de voyage moderne : les récits-guides ». Dans : *Itinéraires. Les guides de voyage en Suisse de la fin du XVIIIè siècle à 1914. Contribution à une histoire culturelle du tourisme*, Thèse présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, 2008, pp. 32-39, (en cours de publication).

Diehl, Charles, *La République de Venise*, Paris : Flammarion, 1985.

Eglin, John, *Venice Transfigured. The Myth of Venice in British Culture, 1660-1797*, New York : Palgrave, 2001.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963.

Fasoli, Gina, « Nascita di un mito ». Dans: *Scritti di storia medievale*. A cura di F. Bocchi, A. Carile, A.I. Pini, Bologna: la Fotocromo Emiliana 1974, pp. 445-472.

Fasoli, Gina, « Liturgia e cerimoniale ducale ». Dans : *Scritti di storia medievale*. A cura di F. Bocchi, A. Carile, A.I. Pini, Bologna: la Fotocromo Emiliana 1974, pp. 529-561.

Faucheux, L.E., *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israel Silvestre. Précédé d'une notice sur sa vie*, Paris : Jules Renouard 1857.

Ferrone, Vincenzo et Roche, Daniel, *Le monde des Lumières*, Paris : Fayard, 1999.

Finlay, Robert, *Politics in Renaissance Venice*, London : Ernest Benn, 1980.

Fontana, Alessandro et Fournel, Jean-Louis, « Le « meilleur gouvernement » : De la constitution d'un mythe à la terreur de l'avenir. Dans : *Venise 1297-1797. La République des castors*, textes réunis par Alessandro Fontana et Georges Saro, Fontany / Saint-Cloud : ENS Editions, 1997.

Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966, chap. III.

French Master Drawings of the 17th & 18th centuries in North American collections. Introduction et catalogue par Pierre Rosenberg, London: Secker & Warburg 1972.

Fumaroli, Marc, « Les Lettres familières du Président de Brosses : le voyage en Italie comme exercice du loisir lettré ». Dans : *Le loisir lettré à l'âge classique*, essais réunis par Marc Fumaroli, Philippe-Joseph Salazar et Emmanuel Bury, Genève : Droz, 1996.

Fusco, Maria Antonella, « Il luogo comune paesaggistico nelle immagini di massa ». In: *Storia d'Italia*, Annali 5, *Il paesaggio*. A cura di Cesare De Seta, Torino : Einaudi 1982, pp. 753-803

Gaeta, Franco et Tateo F., « Alcune considerazioni sul mito di Venezia ». Dans : *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance. Travaux et documents*, Tome XXII, Genève : Droz, 1961, pp. 58-75.

Gaeta, Franco, « Venezia da « Stato misto » ad aristocrazia « esemplare ». Dans : *Storia della cultura veneta, Il Seicento*, Tome IV, vol. 2, Vicenza : Neri Pozza, 1984, pp. 437-494.

Gaehtgens, Thomas, *Le XVIII^e siècle*, Paris: Seuil, 1998.

Gallo, Rodolfo, *L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, Venezia 1941.

Gaspere Vanvitelli e le origini del vedutismo, catalogo della mostra, Roma, Chiostro del Bramante, 26 ottobre 2002- 2 febbraio 2003, Venezia, Museo Correr, 28 febbraio-1 goigno 2003, Roma : Viviani Arte, 2002.

Grandi, Edoardo, « Vincenzo Coronelli : un genio confuso ? ». Dans : *Vincenzo Coronelli e l'immagine mundi*, a cura di Donatino Domini e Marica Milanese, Ravenna: Longo Editore 1998, pp. 11-31.

Grego, Mario, « Viaggiatori inglesi nel Veneto ». Actes du Congrès de l'Ateneo Veneto, 13-15 octobre 1979, textes réunis par Emanuele Kanceff et Gaudenzio Boccazzi, Genève : Slatkine, 1981, pp. 43-48.

Griener, Pascal, « 1835-1860 Ruskin, de l'anecdote à l'invisible ». Dans : *L'image de Fribourg*, Volume hors série des « Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg », Fribourg : SHCF et Fidconsult, 2007, pp. 79-92.

Griener, Pascal, *La République de l'œil. L'Expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris : Odile Jacob, 2010.

Harder, Hermann, *Le Président De Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Genève : Slatkine, 1981.

Haskell, Francis, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Andrée Lyotard-May et Louis Evrard, Paris : Gallimard, 1991.

Hazard, Paul, *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, Tome I, Paris : Boivine & Cie, 1935.

Hersant, Yves, « Grand Tour » e Illuminismo. Dans: *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, A cura di Cesare De Seta, Napoli: Electa 2001, pp. 20- 27.

Hornsby, Clare (ed. by), *The Impact of Italy : The Grand Tour And Beyond*, London : The British School at Rome, 2000.

Hüttinger, Edward, « Venezia come mito ». Dans : *Venezia da Stato a mito*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bettagno, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 30 agosto- 30 novembre 1997, Venezia : Marsilio, 1997, pp. 9-35.

Iconicité et narrativité, textes réunis et présentés par J. Leblanc, Toronto, Trinity College : Les Editions Trintexte, 1998.

Infelise, Mario, *I Remondini di Bassano: stampa e industria nel Veneto del Settecento* [2ème ed.]. Bassano del Grappa: Ghedina & Tassotti, 1990.

Infelise, Mario, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano: Franco Angeli, 1991.

Israel, Jonathan I., *Les lumières radicales. La philosophie, Spinoza et la naissance de la modernité (1650-1750)*, traduit de l'anglais par Pauline Hugues, Charlotte Nordmann et Jérôme Rosanvallon, Paris : Editions Amsterdam, 2001.

Italienische Holzschnitte der Renaissance und des Barock, Bestandeskatalog der Graphische Sammlung der ETH Zürich, bearbeitet von Michael Matile, Bâle : Schwabe & CO. AG, 2003.

I rami di Visentini per le vedute di Venezia del Canaletto, catalogo della mostra a cura di Giulio Lari, Venezia, Museo Correr 1990, Venezia: "Visentini per il Correr", 1990.

Jonard, Norbert, *La vie quotidienne à Venise au XVIII siècle*, F. Beauval, 1978.

Kanz, Roland, *Die Kunst des Capriccio: kreativer Eigensinn in Renaissance und Barok*. Munich: Deutscher Kunstverlag, 2002.

Kassem, Badreddine, « La licence des mœurs en Italie ». Dans : *Décadence et absolutisme dans l'œuvre de Montesquieu*, Thèse de doctorat, Genève : Droz, 1960, pp. 159-164.

Kemp, Martin *The science of art : optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven: Yale University Press 1992.

Kunstform Capriccio: von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne. Eds. Ekkehard Mai, Joachim Rees. Cologne: König, 1998.

Labrot, Gérard, *Un instrument de polémique : L'image de Rome au temps du schisme : 1534-1667*, Thèse de doctorat, Lille : Université de Lille III, 1978.

Lane, Frederic C., *Storia di Venezia. Ascesa e declino di una Repubblica marinara*, Torino : Einaudi, 1991.

La Mostra degli incisori veneti del Settecento. Catalogo a cura di Rodolfo Pallucchini, II Edizione, Venezia, Ridotto, 28 Giugno- 30 Settembre 1941.

La pianta prospettica di Venezia del 1500. Disegnata da Jacopo de' Barbari. Illustrata da Giuseppe Mazzariol e da Terisio Pignatti, Venezia : Cassa di Risparmio, 1963.

Laubriet, Paul, « Les Guides de voyages au début du XVIIIe siècle et la propagande philosophique ». Dans: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. XXXII, 1965, pp. 269-325.

Laureati, Laura, « Gaspar van Wittel e l'origine del genere « veduta » nella pittura veneziana del Settecento ». Dans : *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra, Roma, Chiostro del Bramante ; Venezia, Museo Correr, Roma : Viviani Arte, 2002, pp. \$\$\$

Lee, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XVe-XVIIIe siècles*, Paris : Editions Macula, 1998.

Leed, Eric J., *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, trad. di Erica Joy Mannucci, Bologna: Il Mulino 1992.

Leed, Eric J., « Memoria e ricordo : il ruolo dei dipinti nel Grand Tour in Italia ». Dans : *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, a cura di Cesare De Seta, Napoli : Electa, 2001, pp. 12-19.

Le Grandic, Eric, « Le siècle de Lumières et la tradition du voyage en Italie. Les récits de voyage en Italie comme contribution au débat esthétique philosophique et moral au XVIIIe siècle. Dans : *Diffusion du savoir et affrontement des idées 1600-1770 (...)*, Montbrison : Association du centre culturel, 1993, pp. 123-135.

Le loisir lettré à l'âge classique, essais réunis par Marc Fumaroli, Philippe-Joseph Salazar et Emmanuel Bury, Genève : Droz, 1996.

Le Men, Ségolène, « Iconographie et illustration ». Dans : *L'Illustration. Essais d'iconographie*, Actes du Séminaire CNRS, Klincksieck 1999, pp. 9-17.

Léoni, Sylviane, « De la description-inventaire à la lettre galante ». Dans: *Voyageurs français à Vérone*, Genève : Slatkine 1984, pp. 33-56.

Lorenzetti, Giulio, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Padova : Edizioni Erredici, 2005.

Maczak, Antoni, *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, Roma : Laterza, 2000.

Mai, Ekkehard, Rees, Joachim, *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, Köln : König, 1998.

Marenco, Franco, «Per uno studio sistematico del viaggio inglese in Italia». Dans: *Problemi*, 83, 1988, pp. 230-238.

Marenco, Franco, « Il Grand Tour e la svolta romantica nella letteratura di viaggio ». Dans : *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, a cura di Cesare De Seta, Napoli : Electa, 2001, pp. 29-38.

Marin, Brigitte, « Les miroirs de la ville. Représentations textuelles et représentations figurées. Naples 1550-1740 ». Dans : *Bollettino del C.I.R.V.I*, gennaio-dicembre 1985, pp. 1-30.

Marin, Brigitte, « L'espace urbain dans les récits de voyage et l'iconographie de la ville. Naples (1550-1740) ». Dans : *Bollettino del C.I.R.V.I*, luglio-dicembre 1986, pp. 217-254.

Marin, Brigitte, « La ville en miettes. L'image de Naples dans les récits de voyage et l'iconographie de la ville (1550-1740) : éléments et composition ». Dans : *Bollettino del C.I.R.V.I*, gennaio-giugno 1988, pp. 1-28.

Marin, Louis, « Eléments pour une sémiologie picturale ». Dans : *Etudes sémiologiques. Ecritures, peintures*, Klincksieck, 1971, pp. 17-43.

Marin, Louis, « La ville dans sa carte et son portrait ». Dans : *De la Représentation*, Paris : Seuil/ Gallimard, 1994, pp. 204-218.

Mariette, Pierre-Jean, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris : F. de Nobele, 1966.

Mason, Rainer Michael, « Michele Marieschi : Venise telle que ses vues l'imaginent ». Dans : *Genava*, Tome XXXII, 1984, pp. 121-125.

Matvejevitch, Predrag, *L'autre Venise*, Paris : Fayard, 2003.

Mazzariol, Giuseppe et Pignatti, Terisio, *La pianta prospettica di Venezia del 1500 disegnata da Jacopo de' Barbari*, Venezia : Cassa di Risparmio, 1963.

Mazzocca, Fernando, « L'illustrazione romantica ». Dans : *Storia dell'arte italiana*, vol. IX, tome II, Torino : Einaudi, pp. 323-419.

Mead, Edward Mead, *The Grand Tour in the Eighteenth Century*, New York: Benjamin Blom Inc. 1972.

Meijer, Bert W., « A proposito della *Vanità della ricchezza* e di Ludovico Pozzoserrato ». Dans: *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*. Atti del Seminario, Treviso, 6-7 novembre 1987, Asolo : Acelum Edizioni 1988, pp. 114-116.

Michéa, René, *Le voyage en Italie de Goethe*, Paris: Aubier 1945.

Monnier, Philippe, *Venise au XVIII siècle*, Editions Complexe, 1981.

Montalbetti, Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris : PUF, 1997.

Montecuccoli degli Erri, Federico, « L'ultimo impegno di Marieschi nell'incisione ». Dans : *Michele Marieschi. La vita, l'ambiente, l'opera*, Milano: Bocca Editori 1999.

Montecuccoli degli Erri, Federico, *Canaletto incisore*, Venezia : Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002.

Montecuccoli degli Erri, Federico , « Una storia di 250 anni ». Dans: *I rami di Visentini per le vedute di Venezia del Canaletto*, catalogo della mostra, Museo Correr Venezia, sett-novembre 1990, Bergamo: Poligrafiche BOLIS 1990, pp. 10-13.

Montecuccoli degli Erri, Federico, "Il console Smith: notizie e documenti". In: *Ateneo veneto* 1995, v.33, pp.111-181.

Moschini, Giannantonio *Dell'incisione in Venezia*, Venezia : Zanetti Editore 1923.

Muir, Edward, « From myth to ritual or from ritual to myth ? ». Dans : Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton N.J. ; Guidford : Princeton Univ. Press, 1981.

Muir, Edward, « Images of Power : Art and Pageantry in Renaissance Venice ». Dans : *American Historical Review*, 1979, pp. 16-52.

Nessi, Antonia, *Une Venise de papier. La cité des Doges à l'époque de Canaletto et Tiepolo. Chefs d'œuvres d'une collection d'estampes vénitiennes au XVIIIe siècle*, catalogue d'exposition sous la direction de Pascal Griener et Nicole Minder, Cabinet cantonal des estampes, Musée Jenisch, Vevey, du 23 avril au 4 septembre 2005 ; Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 17 sept. 2005- 8 janv. 2006, Milan : 5 Continents Editions, 2005.

Niedda, Daniele, *Joseph Addison e l'Italia*, Roma: Bulzoni Editore 1993.

Norci Cagiano, Letizia, « Introduzione ». Dans: *Viaggio in Italia / François Maximilien Misson* ; traduzione a cura di Gianni Eugenio Viola, Palermo: L'Epos 2007, pp. 13-35.

Norci Cagiano, Letizia, « Les sources des *Lettres familières* ». Dans: *Charles de Brosses et le voyage lettré au XVIII^e siècle*, textes rassemblés par Sylviane Leoni, Colloque de Dijon, 3-4 octobre 2002, Dijon : Editions Universitaires de Dijon 2004, pp. 21-31.

Nuti, Lucia, « Alle origini del Grand Tour : immagini e cultura della città italiana negli atlanti e nelle cosmografie del secolo XVI ». Dans : *Storia urbana*, Anno VIII, 1984, pp. 3-54.

Nuti, Lucia, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia : Marsilio, 1996.

Nuti, Lucia, « I « teatri di città e l'Italia del secolo XVII ». Dans : *Cartographiques. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome*, 19-20 mai 1995, sous la direction de Marie-Ange Brayer, Paris : Réunion des musées nationaux, 1996, pp. 105-123.

Nuti, Lucia, « Carte geografiche, corografiche, guide come strumenti del viaggio tra Seicento e Settecento ». Dans : *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, a cura di Cesare De Seta, Napoli : Electa, 2001, pp. 152-166.

Oliphant, Margaret Wilson, *The Makers of Venice, doges, conquerors, painters, and men of letters*, by Mrs. Oliphant,... London, Macmillan and Co., 1888.

Ortalli, Gherardo, « Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia ». Atti del convegno internazionale, Bologna 5 sett-7 sett. 2001, a cura di F.Bocchi, R. Smurra, Roma : Viella, 2003, pp. 297-307.

Pasquali, Adrien, « Des genres du récit de voyages ». Dans : *Le tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris : Klincksieck, 1994.

Pescarzolo, Antonio (a cura di), *I libri di viaggio e le guide della raccolta Luigi Vittorio Fossati Bellani*, Roma : Edizioni di storia e letteratura, 1957.

Pedrocco, Filippo, *Vues de Venise. De Carpaccio à Canaletto*, traduit de l'italien par Jean-Philippe Follet, Paris : Rd. Citadella & Mazenod, 2001.

Pittaluga, Mary, *Acquafortisti veneziani del Settecento*, Firenze: Le Monnier, 1953.

Pomian, Krzysztof, « Les collections à Venise et dans la Vénétie au temps de la Sérénissime. Une introduction historique ». Dans : *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di Bernard Aikema, Rosella Lauber, Max Seidel, Venezia : Marsilio, 2005, pp. 43-54.

Pomian, Krzysztof, « Venise dans l'Europe artistique au XVIII^e siècle ». Dans: *Giambattista Tiepolo nel centenario della sua nascita: atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia-Vicenza-Udine-Parigi*, 29 ottobre- 4 novembre 1996. Padova: il Poligrafo 1998, pp. 393-401.

Pomeau, René, « Voyage et lumières dans la littérature française du XVIII^e siècle ». Dans : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. LVII, 1967, pp. 1269-1289.

Pelletier, Monique, « I globi di Coronelli ». Dans: *Vincenzo Coronelli e l'immagine mundi*, a cura di Donatino Domini e Marica Milanese, Ravenna: Longo Editore 1998, pp. 90- 98.

Qu'est-ce que les Lumières radicales ? Libertinage, athéisme et spinozisme dans le tournant philosophique de l'âge classique, sous la direction de Catherine Secrétan, Paris : Âmsterdam, 2007.

Redford, Bruce, *Venice & The Grand Tour*, New Haven and London : Yale University Press, 1996.

Reichler, Claude, « Introduction. Représentation et médiation symbolique dans la littérature de voyage ». Dans : *Mots et images nomades. Etude de lettres*, Revue de la Faculté des Lettres, Université de Lausanne, janvier-juin 1995.

Reichler, Claude, « Pourquoi les pigeons voyagent. Remarques sur les fonctions du récit de voyage ». Dans : « Littérature et Voyage », *Versants*, No. 50/ 2005, Genève : Slatkine, 2005, pp. 11-36.

Reichler, Claude, « 1790-1840 Leçons d'abîme ». Dans : *L'image de Fribourg*, Volume hors série des « Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg », Fribourg : SHCF et Fidconsult, 2007,

Roche, Daniel, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris : Fayard, 2003.

Roddier, Henri, « Montesquieu et Venise ». Dans : *Venezia nelle letterature moderne*. Atti del primo congresso dell'Associazione internazionale di letteratura comparata, Venezia, 25-30 settembre 1955, Venezia ; Roma : Istituto per la collaborazione culturale, 1971, pp. 33-41.

Roe, F.C., « Uno sguardo alla Venezia culturale del primo Settecento ». Dans : *Venezia nelle letterature moderne*. Atti del Primo Congresso dell'Associazione Internazionale di letteratura comparat, Venezia, 25-30 sett. 1955, a cura di Carlo Pellegrini, Venezia-Roma : Istituto per la collaborazione culturale, pp. 21-61.

Romanelli, Giandomenico, « Venezia 1500 ». Dans : *L'Europa moderna : Cartografia urbana e vedutismo*, a cura di Cesare de Seta, Napoli : Electa, 2001, pp. 13-18.

Rosset, François, *L'arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature française*, Paris : Editions Imago, 1996.

Shaffer, E. S., "To remind us of China" : William Beckford, mental traveller on the Grand Tour ; the construction of significance in landscape. Dans: Chloe Chard, *Transports : travel, pleasure, and imaginative geography, 1600 - 1830* , New Haven [u.a.] : Yale University Press, 1996, pp. 207-241.

Schudt, Ludwig, *Italienreisen in 17. und 18. Jahrhundert*, Wien-München: Schroll-Verlag, 1959.

Schulz, Juergen, « The printed plans and panoramic views of Venice (1486-1797) ». Dans : *Saggi e memorie di storia dell'arte*, Firenze : Leo Olschki, 1970.

Schulz, Juergen, « La grande veduta « a volo d'uccello » di Jacopo de'Barbari. Dans : *L'Europa moderna : Cartografia urbana e vedutismo*, a cura di Cesare de Seta, Napoli : Electa, 2001, pp. 59-66.

Schwander, Martin, « Venedigbilder-Geschichte und Mythen einer Stadt ». Dans : *Venedig. Von Canaletto und Turner bis Monet*, Ausst.- Kat., herausgegeben von Martin Schwander, Riehen/ Basel Fondation Beyeler, 28 Sept. 2008- 25 Jan. 2009, Riehen/ Basel: Museum Beyeler; Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, pp. \$\$\$

Smithers, *The life of Joseph Addison*, Oxford : At The Clarendon Press, 1954.

Sollers, Philippe, *Dictionnaire amoureux de Venise*, Paris: Plon, 2004.

Starobinski, Jean, *Montesquieu*, Paris : Seuil, 1994 (1^e édition 1953).

Succi, Dario, « L'album di acqueforti di Canaletto per Joseph Smith ». Dans : *Canaletto e Visentini : Venezia e Londra*, catalogo della mostra a cura di Dario Succi, Cà Pesaro, Galleria internazionale d'arte moderna, 18 ott. 1986- 6 genn. 1987, Cittadella (Padova) : Bertonecello ; Venezia-Mestre : E. Tedeschi, 1986, pp. 107-127.

Succi, Dario, *Marieschi. Catalogo ragionato dell'opera incisa*, Torino : Umberto Allemandi & Co, 1987.

Succi, Dario, « Veduta. Il vedere, la vista...Lat. Visus ». Dans : *Luca Carlevarij e la veduta veneziana del Settecento*, a cura di Isabella Reale e Dario Succi, catalogo della mostra, Padova, Palazzo della ragione, 25 settembre- 26 dicembre 1994, Milano : Electa, 1994, pp. 15-19.

Succi, Dario, « Carlevarij, Van Wittel, Venezia ». Dans : *Luca Carlevarij e la veduta veneziana del Settecento*, a cura di Isabella Reale e Dario Succi, catalogo della mostra, Padova, Palazzo della ragione, 25 settembre- 26 dicembre 1994, Milano : Electa, 1994, pp. 35-51.

Susinno, Stefano, *La veduta nella pittura italiana*, Firenze : Sansoni, 1974.

Tenenti, Alberto, « Venezia e il Veneto nelle pagine dei viaggiatori stranieri (1650-1790). Dans : *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, V, Vicenza : Neri Pozza Editore, 1985, pp. 557-578.

Transports : Travel, Pleasure, and Imaginative Geography, 1600-1830, ed. by Chloe Chard and Helen Langdon, New Haven & London : Yale University Press, 1996.

Travels through France and Italy (1647-1649), introduction and notes by Luigi Monga, text established by Luigi Monga and Chris Hassel, Genève : Slatkine, 1987.

Turri, Eugenio, *Antropologia del paesaggio*, Milano : Edizioni di Comunità, 1974.

Une Venise imaginaire. Architectures, vues et scènes capricieuses dans la gravure vénitienne du XVIIIe siècle, catalogue d'exposition sous la direction de Rainer Michael Mason, Cabinet

des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire, Genève, du 14 mars au 26 mai 1991, Genève : Musée d'art et d'histoire-Cabinet des estampes, 1991.

Urban, Lina, *L'arte dell'incisione nelle « botteghe del Settecento a Venezia*, Venezia: Centro Internazionale della Grafica Edizioni, 1990.

Van Klenze, Camillo, *The Interpretation of Italy during the last two centuries. A contribution of Goethes Italienische Reise*, Chicago : The University of Chicago Press, 1907.

Vannoni, Antonella , « Les Instructions pour les voyageurs : voyage, expérience et connaissance au XVIII^e siècle ». Dans: *Le terrain des Sciences Humaines. Instructione et Enquêtes (XVIII^e- XX^e siècles)*, sous la direction de Claude Blanckaert, Paris: l'Harmattan 1996, pp. 73-84.

Veduten und Capricci. Venezianische Druckgraphik des 18. Jahrhunderts, I. Mai bis 23. Juni 2002, Kupferstichkabinett, Kunsthalle Bremen.

Venedig. Von Canaletto und Turner bis Monet, Ausst.- Kat., herausgegeben von Martin Schwander, Riehen/ Basel Fondation Beyeler, 28 Sept. 2008- 25 Jan. 2009, Riehen/ Basel: Museum Beyeler; Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008.

Venezia nelle letterature moderne : atti del primo congresso dell'Associazione internazionale di letteratura comparata, Venezia ; Roma : Istituto per la collaborazione culturale, 1971.

Venezia 1717-Venezia 1993. Immagini a confronto, a cura di Umberto Franzoi, Maria Giulia Montessori, Alessia Bonannini, Cinisello Balsamo: Silvana Ed., 1993.

Venezianische Veduten. Ein Cicerone durch das Venedig des frühen 18. Jahrhunderts, cat. exp., Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig/ Niederösterreich, 13. Mai- 28. Oktober 1990, sous la direction de Gregor Martin Lechner et Werner Telesko, Göttweig : Benediktinerstift, 1990.

Voyageurs étrangers à Venise. Actes du congrès de l'Ateneo Veneto, 13-15 octobre 1979, textes réunis par Emanuele Kanceff et Gaudenzio Boccazzi, Genève: Slatkine, 1981.

Vues vénitiennes du XVIII^e siècle. Catalogue d'exposition, 8 février- 31 mars 1973, Cabinet des Estampes, Musée d'art et d'histoire Genève, sous la direction de Rainer Michael Mason , Genève: Musée d'art et d'histoire, 1973.

Venturi, Franco, « L'Italia fuori d'Italia ». Dans : *Storia d'Italia*, III, *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino : Einaudi, 1973.

Vincenzo Coronelli, *Cosmografo della Serenissima, nel terzo centenario della nascita*, Venise : Officine grafiche C. Ferrari, 1950.

Visible et lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image, Actes du colloque, Paris, Institut national d'Histoire de l'Art, 29-30 juin 2006, Paris : Nouveau Monde éditions, 2007.

Vivian, Frances, *Il Console Smith mercante e collezionista*, Vicence 1971.

Vouilloux, Bernard, « Langage et arts visuels. Réflexions intempestives sur un champ de recherches ». Dans : *Llieux Littéraires / La Revue (Université Paul Valéry)*, 1, juin 2000, pp. 203-223.

Watson, F.J., « Un nuovo libro di disegni di Carlevarijs ». Dans: *Arte Veneta*, n.6, 1950, pp. 131-134.

William Beckford, 1760 - 1844 : an eye for the magnificent, Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture. Philip Hewat-Jaboor, Bet McLeod ... Derek E. Ostergard, New Haven [u.a.] : Yale University Press, 2001.

Wolfzettel, Friedrich , *Le discours du voyageur. Le récit de voyage en France, du Moyen Age au XVIIIe siècle*, Paris : PUF, 1996.

Zardini-Lana, R. Grazia, « Misson e Verona ». Dans: *Bollettino del C.I.R.V.I*, luglio-dicembre 1983, anno IV, fascicolo II, pp. 159-175.

Zeri, Federico, *Le mythe visuel de l'Italie*, Paris : Ed. Payot & Rivages, 2001.

Zorzi, Alvise, *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia*, Milano : Bompiani, 2005.

Yates, Frances A., *L'art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris : Gallimard, 1975.

TABLE DES MATIERES

<i>Prologue</i>	1
I. Introduction	3
I.I Venise : un mythe ?	3
I.II Venise à l'époque du Grand Tour entre littérature de voyage et védutisme. Esquisse méthodologique et objectifs.....	21
I.III Le texte, l'image : cadre théorique	28
II. François Maximilien Misson, Nouveau voyage d'Italie, 1691	38
II.I Le Nouveau voyage d'Italie. Circonstances du voyage	38
II.III Style, méthode et ambitions de Misson dans l'Avertissement et dans l'Avis au Lecteur..	44
II. IV Le Nouveau Voyage d'Italie dans la littérature du Grand Tour	52
II.V Le Nouveau Voyage : un nouveau modèle par rapport à la tradition du XVIIe siècle	58
II.V.I L'exemple des voyageurs anglais	59
II.V.II L'exemple des voyageurs français.....	69
II.VI L'image de Venise dans les lettres XVI et XVII du Nouveau Voyage d'Italie	77
II.VI.I Pour une définition de la « poétique vénitienne » de Misson	77
II.VI.II Analyse des lettres XVI et XVII sur Venise	81
II.VI.III Misson un précurseur de l'âge de la critique ?	109
III. L'image de Venise dans l'iconographie: entre guides de voyage, cartographie et védutisme	113
III.I Les gravures des lettres XVI, XVII dans le Nouveau Voyage d'Italie de François-Maximilien Misson.....	113
III. II L'image de Venise entre cartographie et vedutisme.....	115
III.III Pour une généalogie des images du Nouveau Voyage d'Italie	126
III.III.I Giacomo Franco, <i>Habiti d'huomeni et donne venetiane</i>	129
III. III.II Israël Silvestre : 14 vedute incise dedicate a Venezia, vers 1650.....	132
III.IV Le Fabrique et Vedute de Luca Carlevarijs et une nouvelle conception de veduta	135
III.IV.IV Plagiat, récupération et fortune des Fabrique : les <i>Singularità</i> de Coronelli, le <i>Gran Teatro</i> de Lovisa, le <i>Forestiere illuminato</i> d'Albrizzi	147
III. V Les recueils de vedute « d'artistes »	153

III.V.I <i>Les Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum de Michele Marieschi</i>	155
III.V.II <i>Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores: l'entreprise Smith- Visentini-Canaletto</i>	158
III.V.III <i>Canaletto, Vedute altre prese dai luoghi, altre ideate</i>	162
IV. L'héritage du modèle de Misson au XVIIIe siècle	169
IV.I Critiques et polémiques	169
IV.II <i>L'héritage du modèle de Misson dans la littérature de voyage du XVIIIe siècle</i>	173
IV.II.I <i>Misson et Deseine: deux « Nouveaux voyages » rivaux</i>	176
IV.II.II <i>L'examen de la réalité vénitienne dans les Remarks de Joseph Addison</i>	181
IV.II.III <i>Montesquieu et le voyage comme expérience sociologique</i>	187
IV.II. IV <i>Les Lettres familières de Charles de Brosses et les Lettres sur l'Italie d'Anne-Marie du Bocage</i>	194
IV.II.V <i>Vers une réévaluation de l'image de Venise : Le relativisme dans les Nouveaux mémoires de Pierre-JeanGrosley</i>	207
IV.II.VI <i>La Venise des encyclopédistes : les guides de l'Abbé Richard et de Jérôme De Lalande</i>	212
IV.II.VII <i>La spécialisation du voyage en Italie et l'abandon du modèle missonien</i>	220
IV.II.VIII <i>Vers le voyage sentimental...</i>	224
V. CONCLUSION	233
V.I <i>De la description- illustration à la Venise de l'esprit</i>	233
V.II <i>Venise, un mythe composite</i>	239
VI. Bibliographie	243

Antonia Nessi

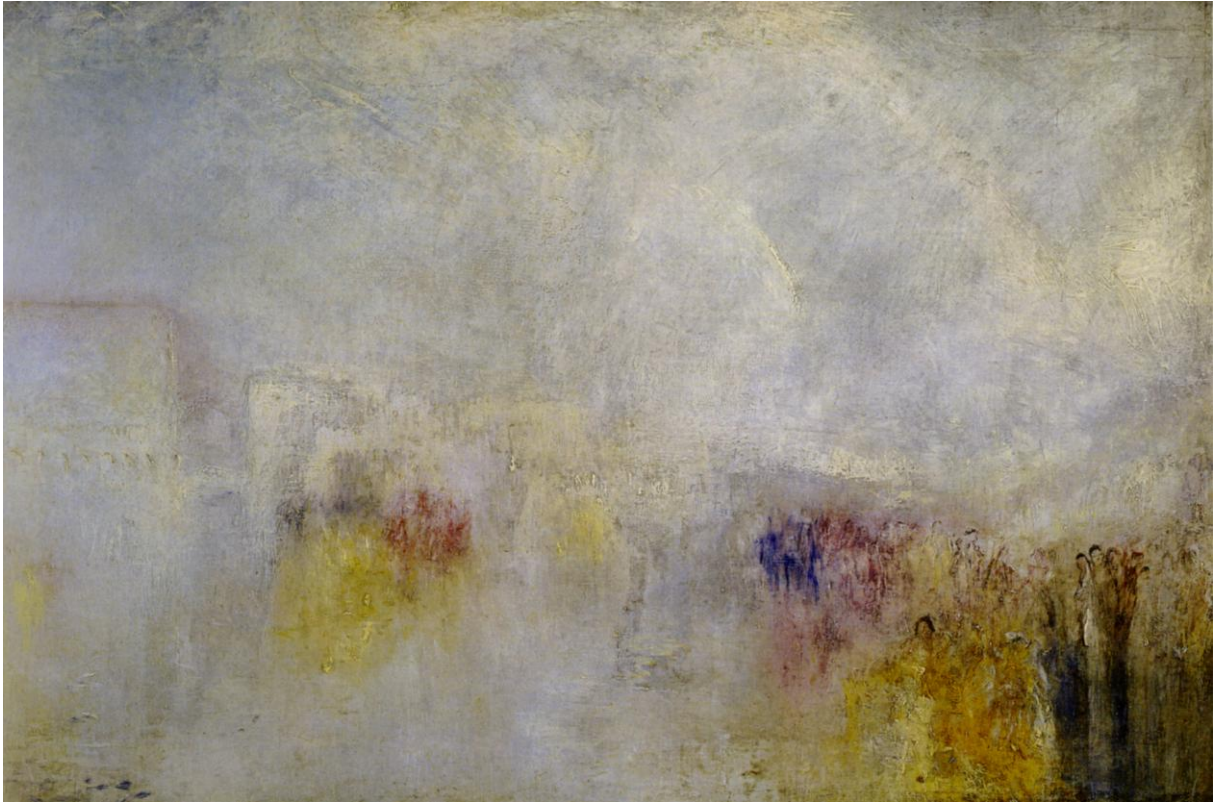
**« Fabriquer Venise » : Le *Nouveau Voyage d'Italie* de F.M. Misson
et l'image de la ville au XVIII^e siècle dans la littérature de voyage
et les *vedute* gravées (1691-1788)**



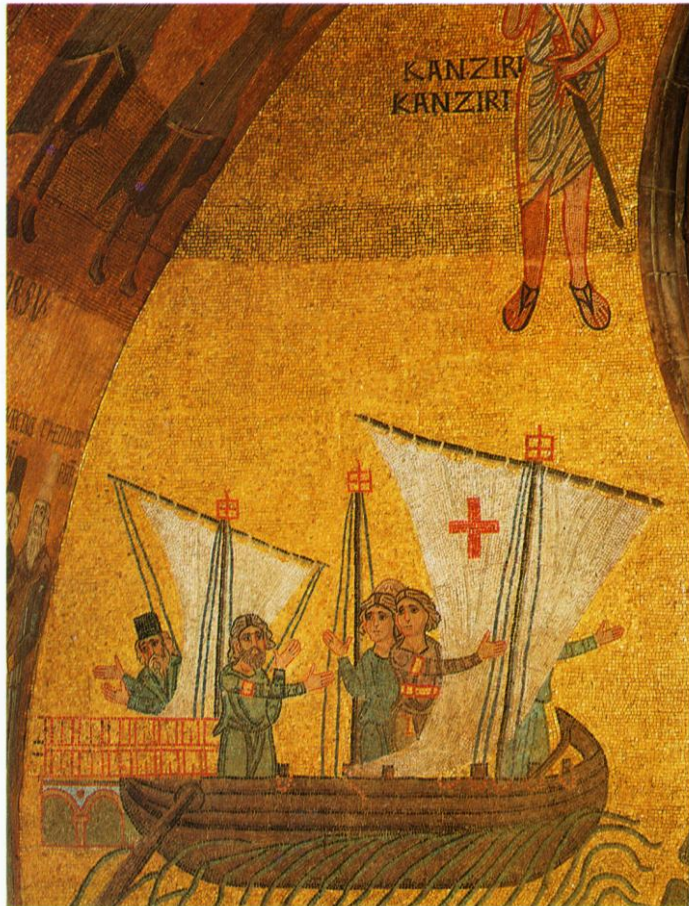
Partie iconographique



III. 1



III.2



III.3



III.4







NOUVEAU
VOYAGE
D'ITALIE,

Avec un Mémoire contenant des avis
utiles à ceux qui voudront faire
le mesme voyage.

QUATRIEME EDITION,
*Plus ample & plus correcte que les précédentes;
& enrichie de nouvelles Figures.*

TOME PREMIER.



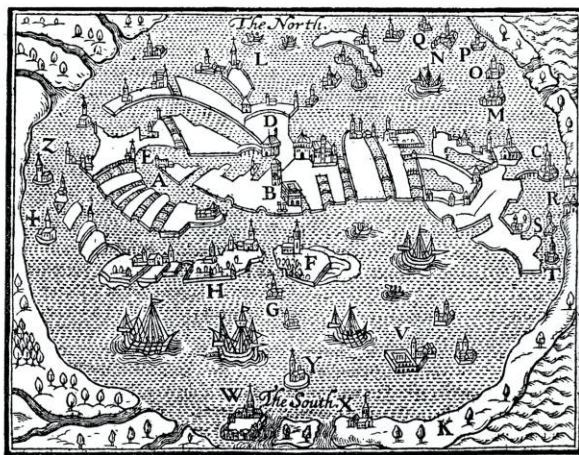
Chambrier

A LA HAYE,

Chez HENRY VAN BULDEREN, Marchand
Libraire, dans le Poorten, à l'Enseigne de Mezeray.

M. DCCII.

Avec Privilège des Etats de Hollande & de Westfrise.



The description of Venice

The Description of Venice.

Upon the West side of Venice beyond the marshes, lies the Territory of Padua. On the North side beyond the marshes, lies the Province Frioli. On the South side beyond the marshes, lies partly the firme land of Italy, and partly the Adriatique sea; On the East side beyond the marshes lies the Adriatique sea, and the City consisteth all of Iles, compassed round about with the saide marshes.

A The great channell.

B The market place of Saint Marke, seated in the first Sextary of Saint Marke.

C The Cathedrall Church of Saint Peter, the seate of the Patriarkes, seated in the second Sextary, called Castelli Olivolo.

D The third Sextary on this side the channell, called di Canarigio.

E The Church of Saint James lies neere the bridge

160

COMMENTS UPON VENICE

A.D.
1594.

Rialto, and is seated in the fourth Sextary of Saint Paul, being the first of them beyond the channell.

The rest of the City is divided into two other Sextaries beyond the channell, namely the fifth di Sta. Croce, and the sixth de Dorso duro.

F The Church of Saint George the greater. G And the Church of Santa Maria delle gratie, both lie in the Sextary di Santa Croce.

H The Iland Giudecca belongs to the sextary di Dorso duro.

K The banke of the sea, vulgarly Il Lido.

L The Iland Murana. M The new Lazaretto.

N Mazorbo.

O Buran. P San Franscesco del deserto.

Q Torcello. R Duo Castelli.

S La Certosa. T Sta. Hellena.

V Lazaretto Vecchio.

W Chioza.

X Malamocco, the haven within the sea banke.

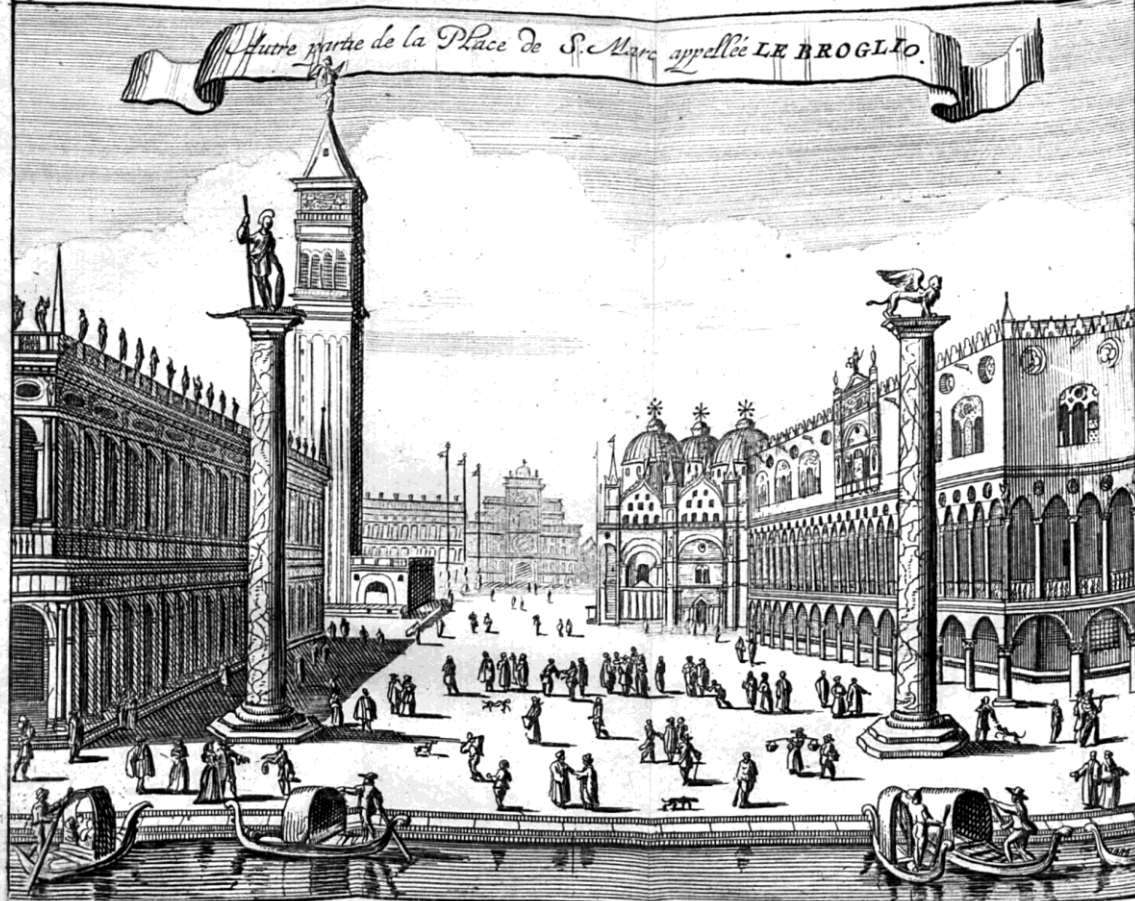
Y Povegia, an Iland.

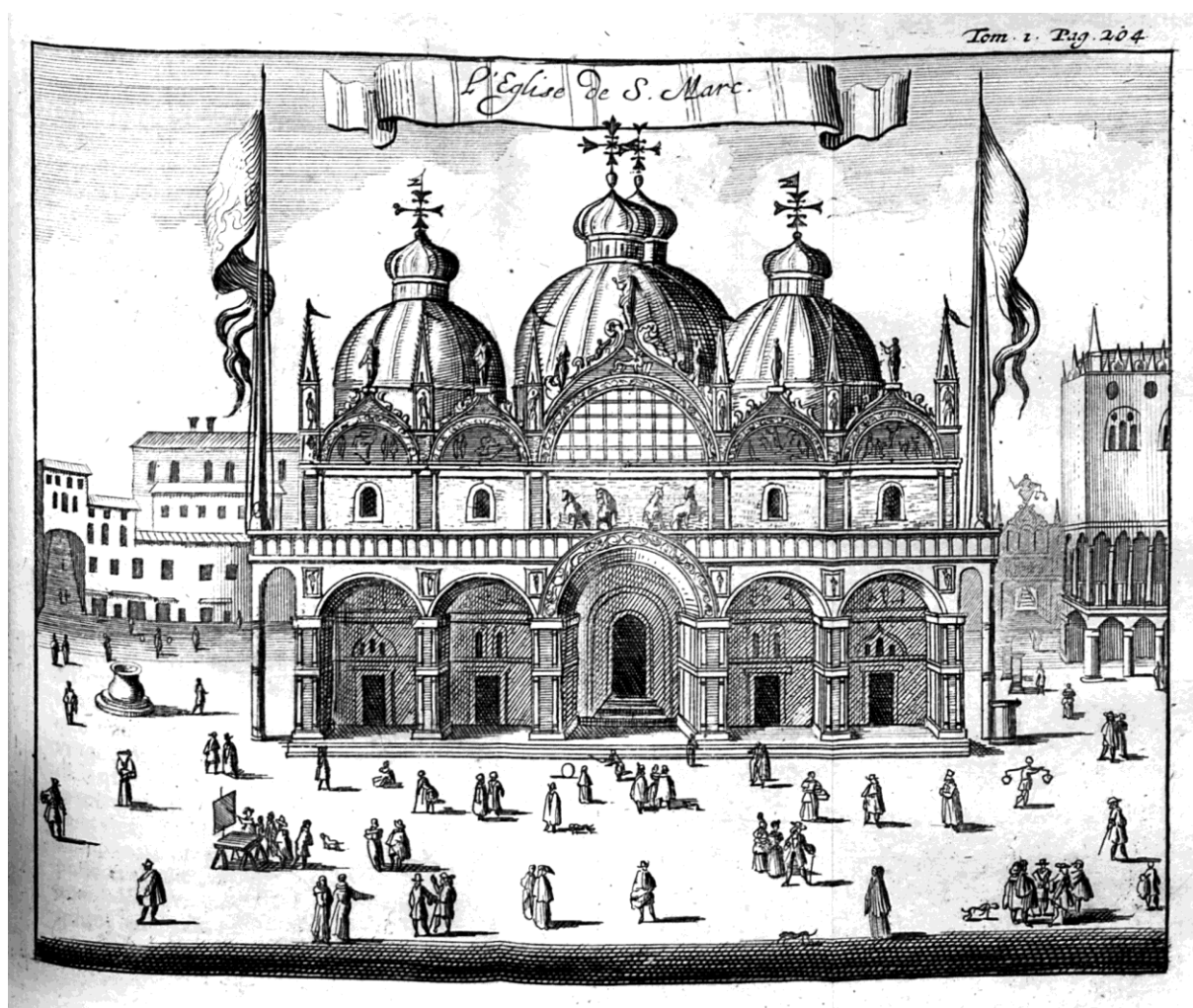
Z San' Georgio d' Alega, in the way as we come from Padua to Venice, a little Iland.

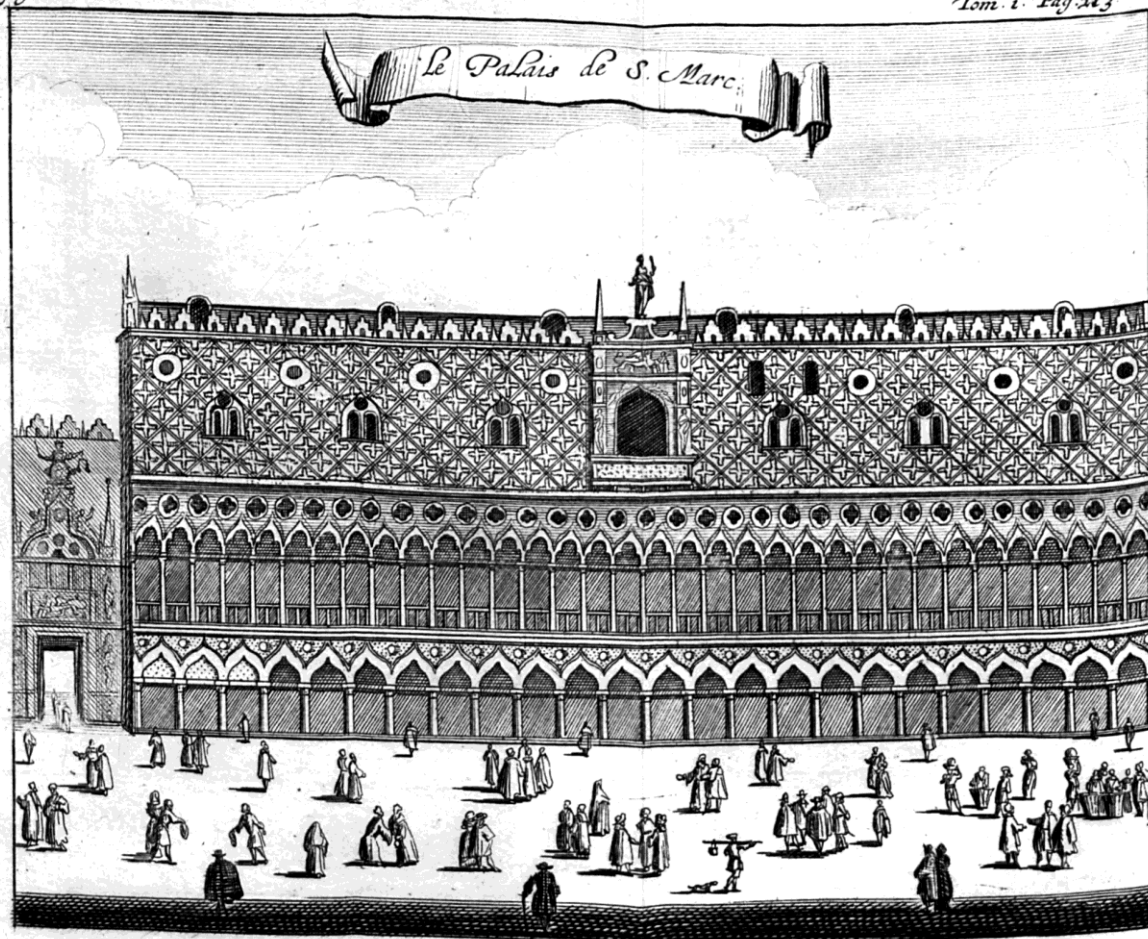
✦ La Concordia: a little Iland.

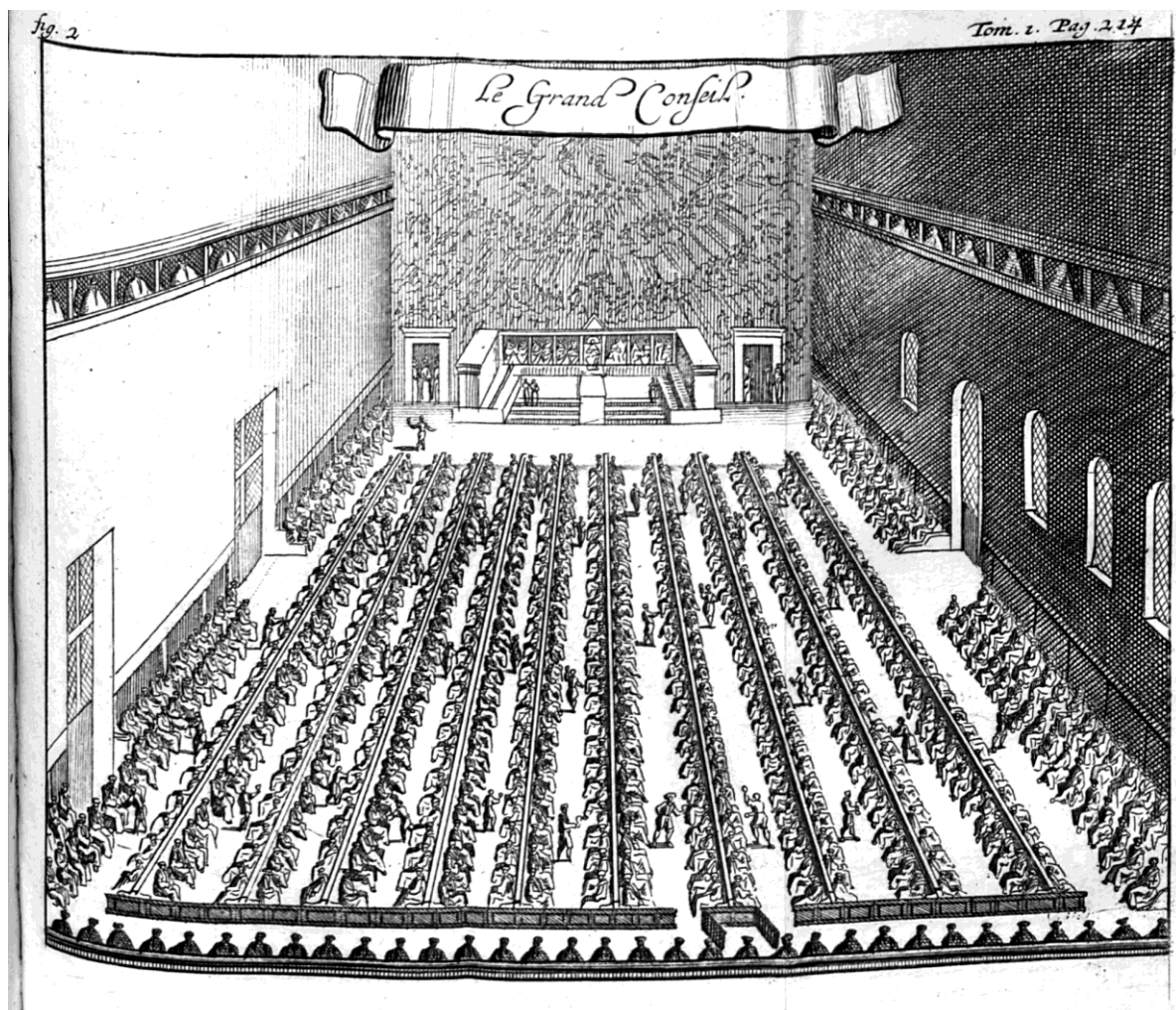
The Description
of the
City.





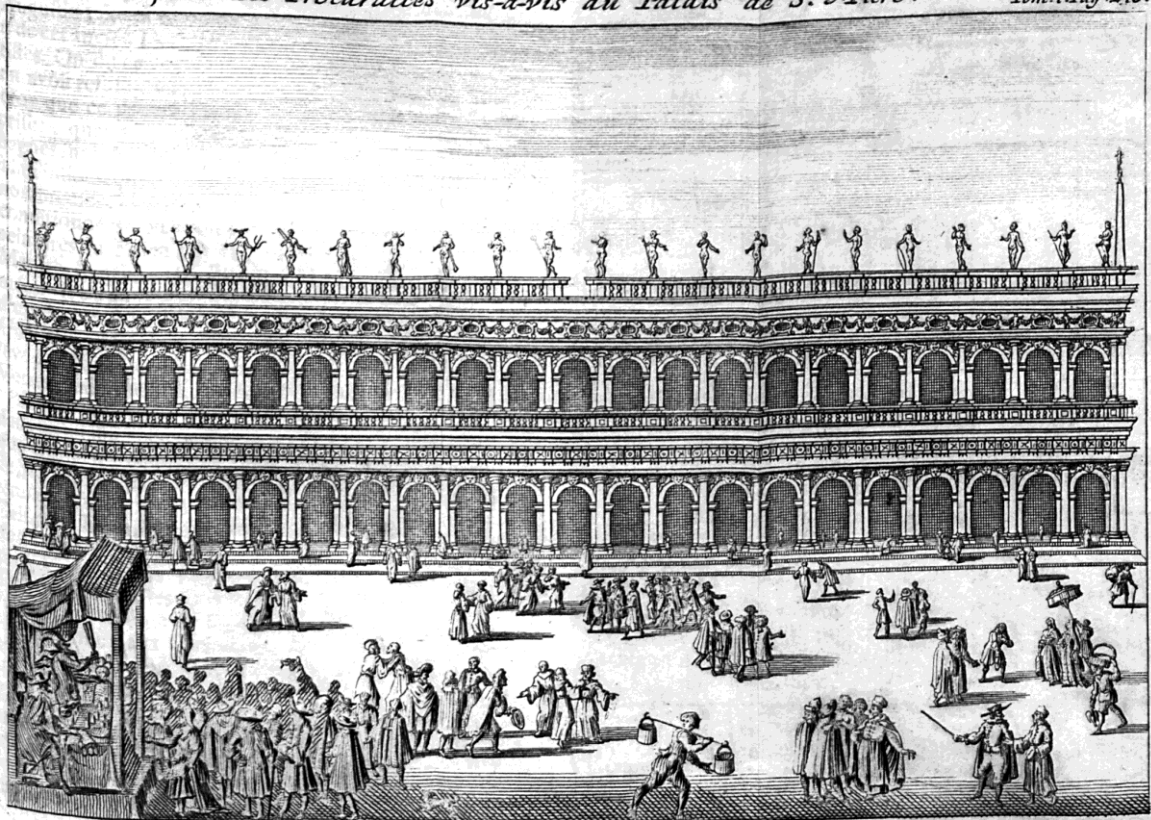


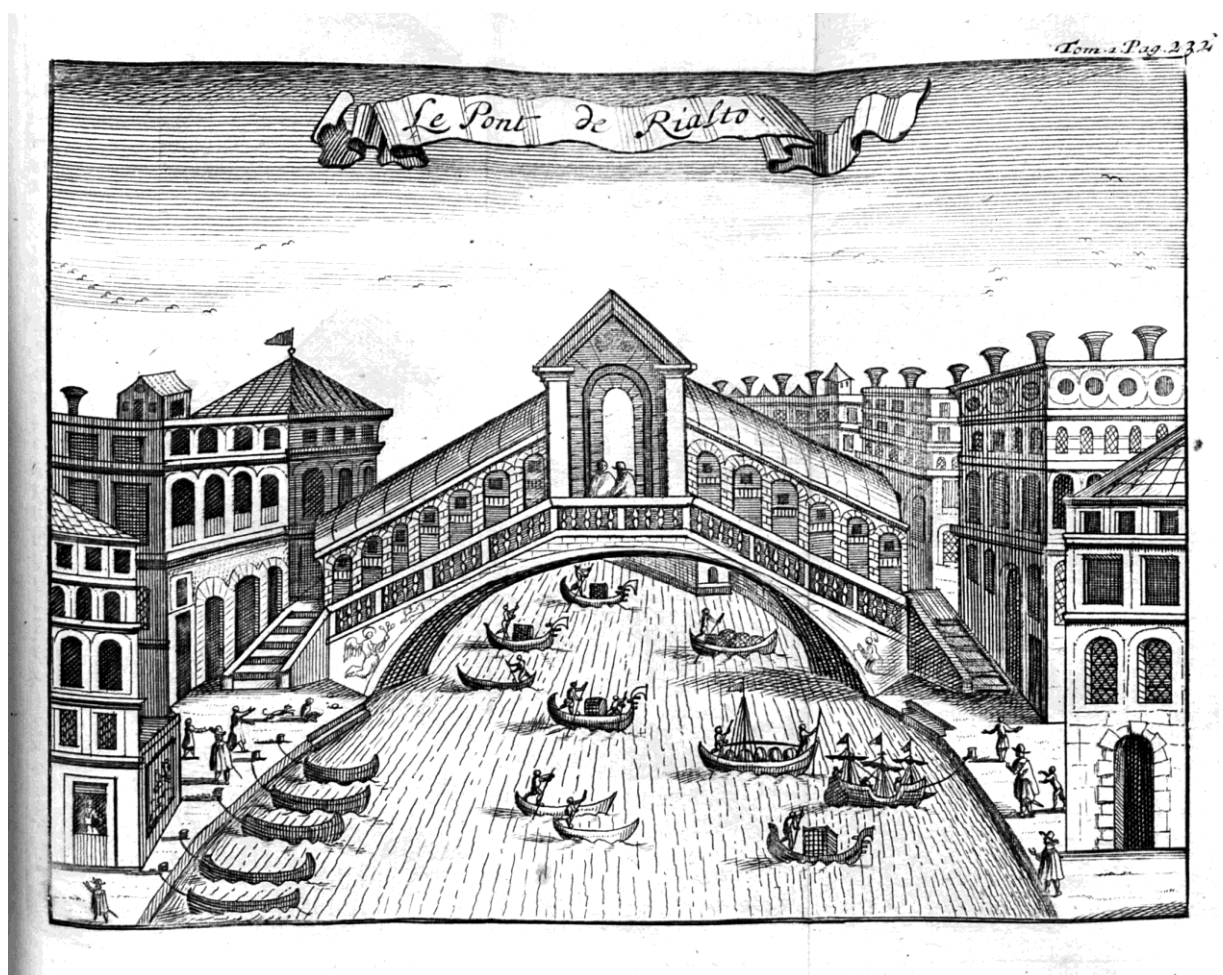


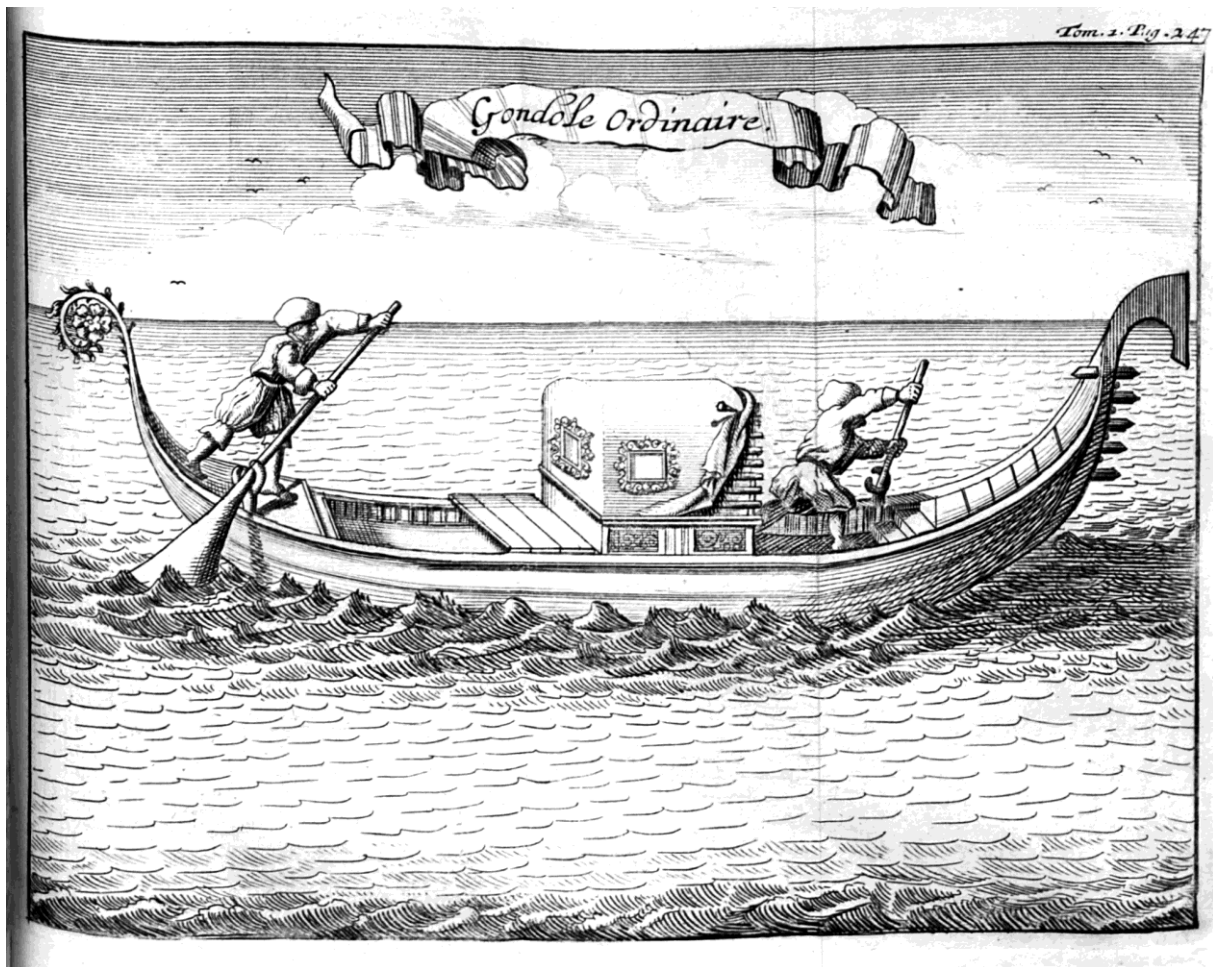


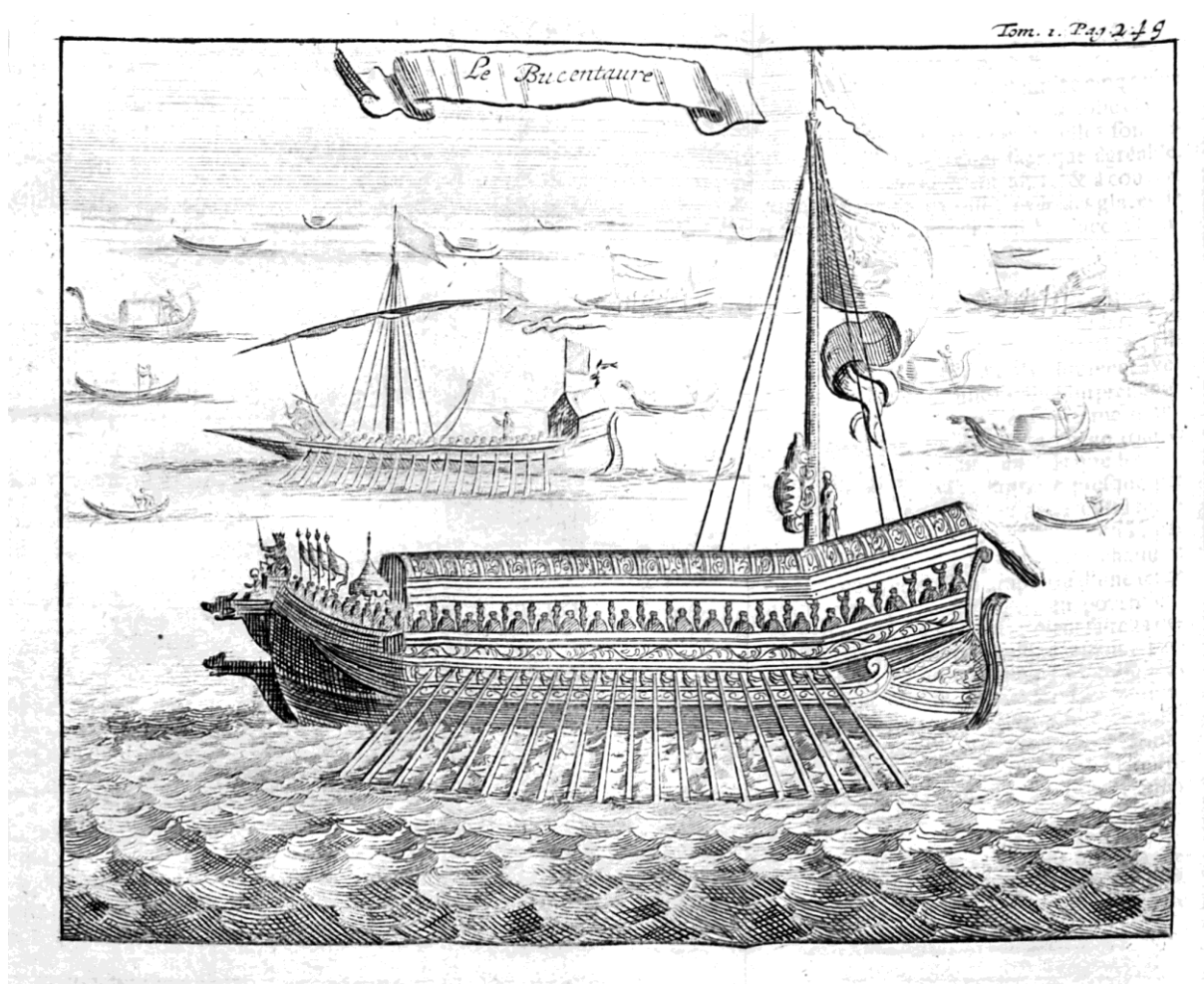
Façade des Procuraties vis-à-vis du Palais de S. Marc.

Tom. I. Pag. 218.









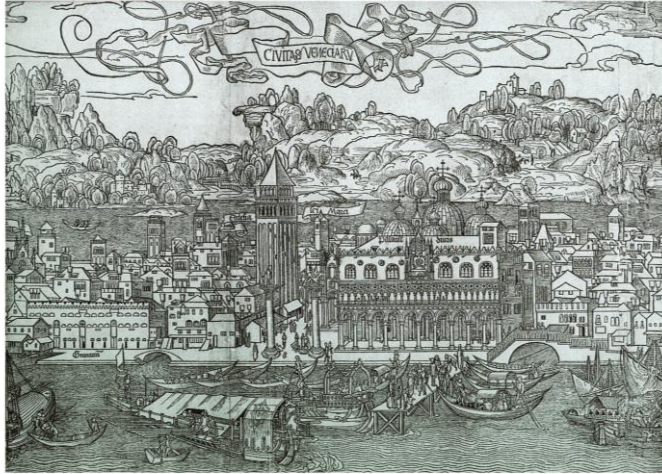






MERCVRIO E PLANETA MARCVLINO POSTO NEL SECONDO CIELO ET SECHO MA PERCHE LA 2VA 21
 CCITA EMOLTO PAZZIVA LVI EFREDO CONVEGLI SEGNICHE ZONO FRDDI EVMIDO COGLI HVV
 DI SELOVENTE INGEGNIOZO AMA LE 2GIENTIE MATEMATICHA E 2TVOIA NELLE DIVINATIONE
 HA IL CORPO GRACILE COE 2CHIETTO E LABRI 2OTTILI 2TATVRA CONPIVTA DE METALLI A LALA
 RGENTO VIVO ELDI2VO E MERCOLEDI COLLA PRIMA ORA 8 15 E 22 LANOTTE 2VA E DELDI DELLA
 DOMENICA A P AMICO ILZOLE 2 NIMICHA VENERE LA 2VA VITA OZERO 22ACITATIONE E VIRGO L
 22VA MORTE OZERO HVMIATIONE EPICCE HA DVA HABITATIONE GEMINI DIDI VIRGO DIN
 OTTE VA E 12 SEGNI IN 5 38 DI COMINCIANDO DA VIRGO TN ZO DIE 2 HORE VAVN 2EN
 20

















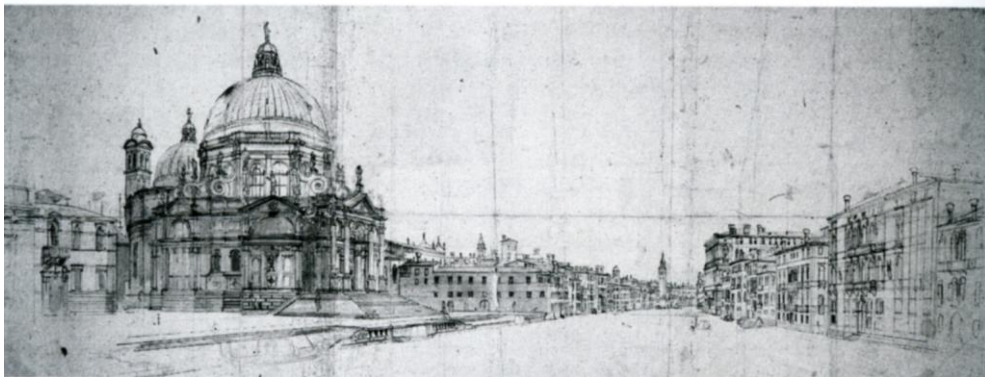
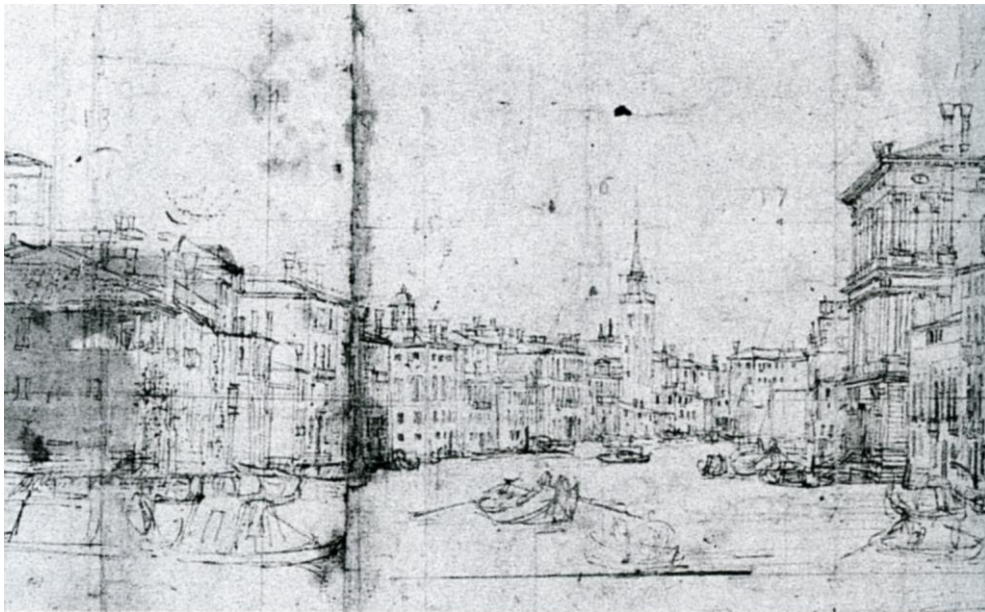
25 Pianta prospettica della città e delle lagune
 incisa in rame da Giacomo Franco, Venezia, 1597.







III. 34



Ils. 35-36



Ills. 37-38





Manquent 2 images :

-Joris Hoefnagel

-Anonyme, d'après L. Toeput

Ill. 42-43



*Ill.^{us} atque L.^{us} D. D. Gerardo Sagredo D. Marci Procuratori Viro omnium bonarum artium
Fideli et Accendit presbiteri.*

In Obsequio argumentum Cordis Vindicta D.D.D.

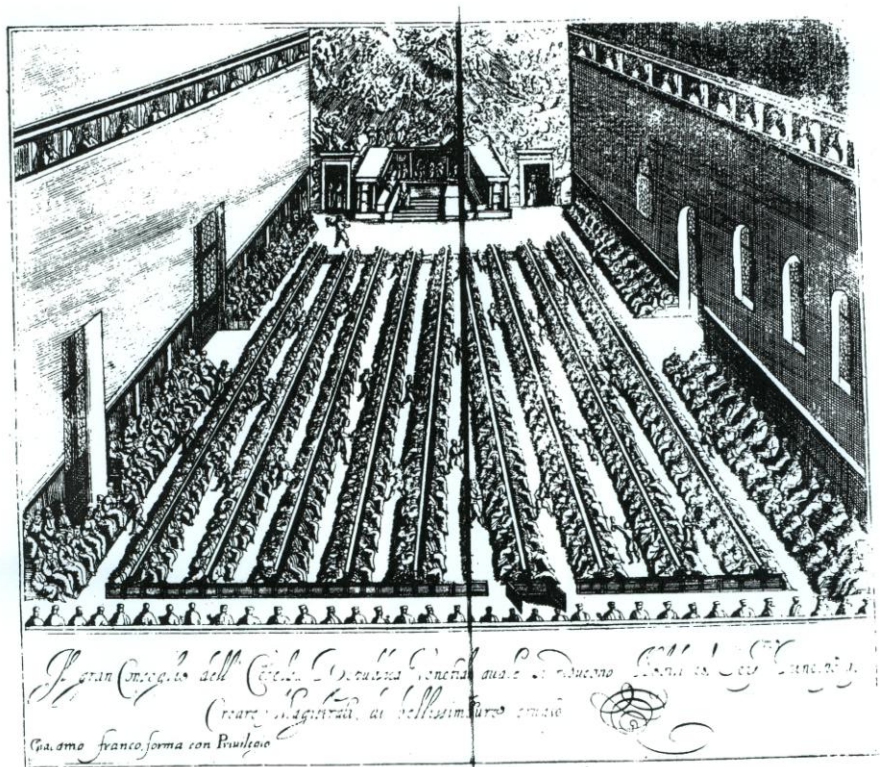
M.^{us} Ricci Sc. A. P.

Images manquantes :

Ill. 42 Joris Hoefnagel, « Vue Pzza- San Marco e Piazzetta », *Civitates urbis terrarum*. Dans : *The origins of the Italian veduta*, 1978, pp. 43-44

Ill. 43 Anonyme, d'après L. Toeput, « Vue de la Piazzetta », *Civitates urbis terrarum*. Dans : *The origins of the Italian veduta*, 1978, pp. 43-44

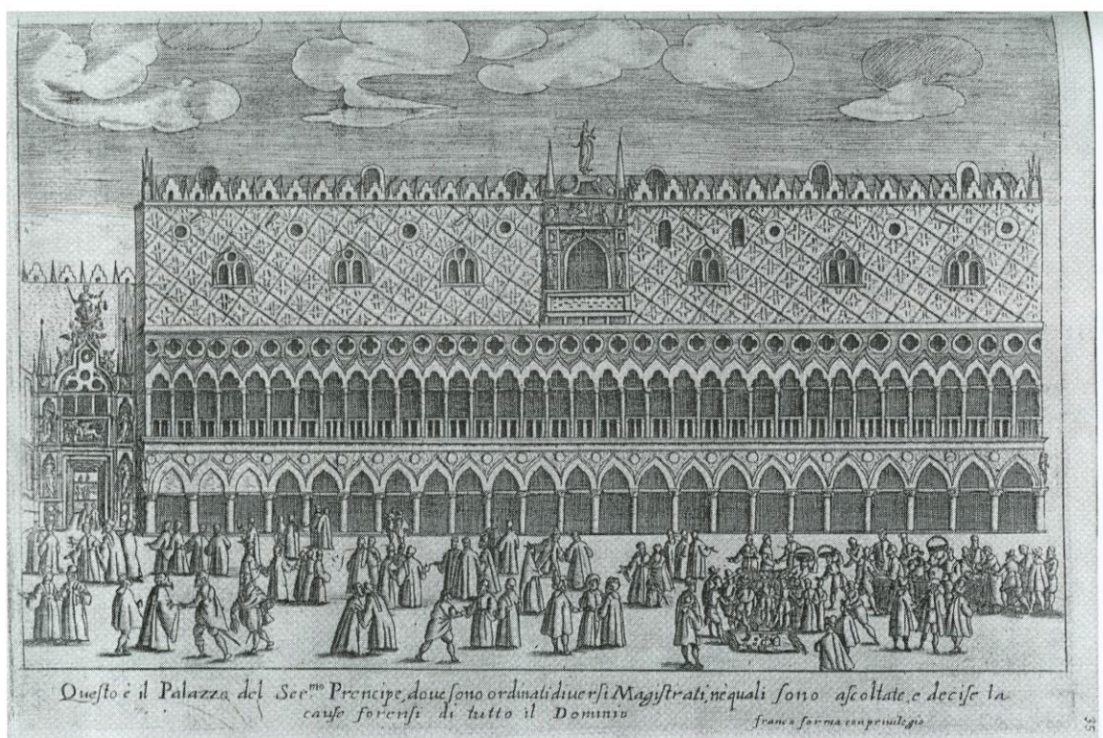


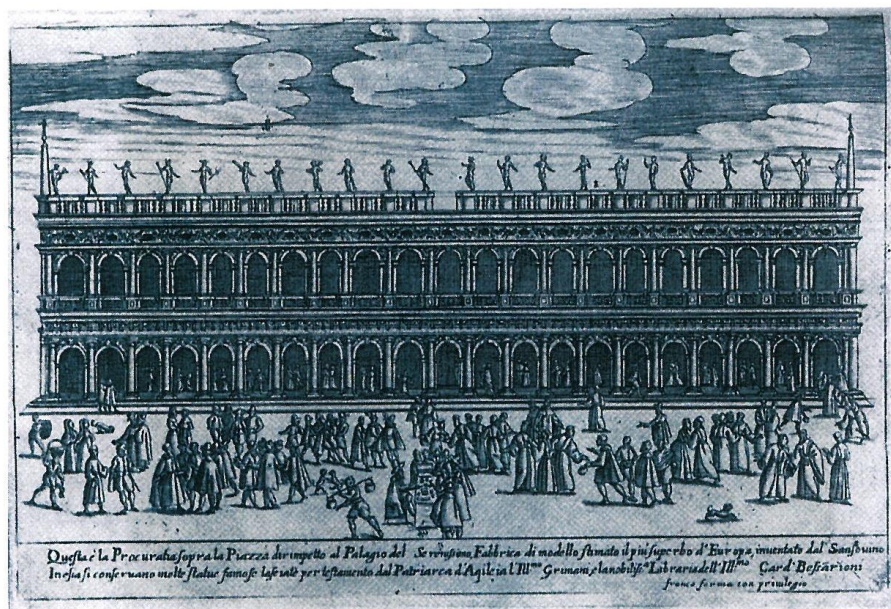




*In questo habito si uede il Sc^{mo} Doge di Venetia, nelle cerimonie et feste
 principali: il qual habito fuori chel corno, che e proprio ornamento, nel
 rimanente e tutto regale.* *Francoforma con Priuilegio*

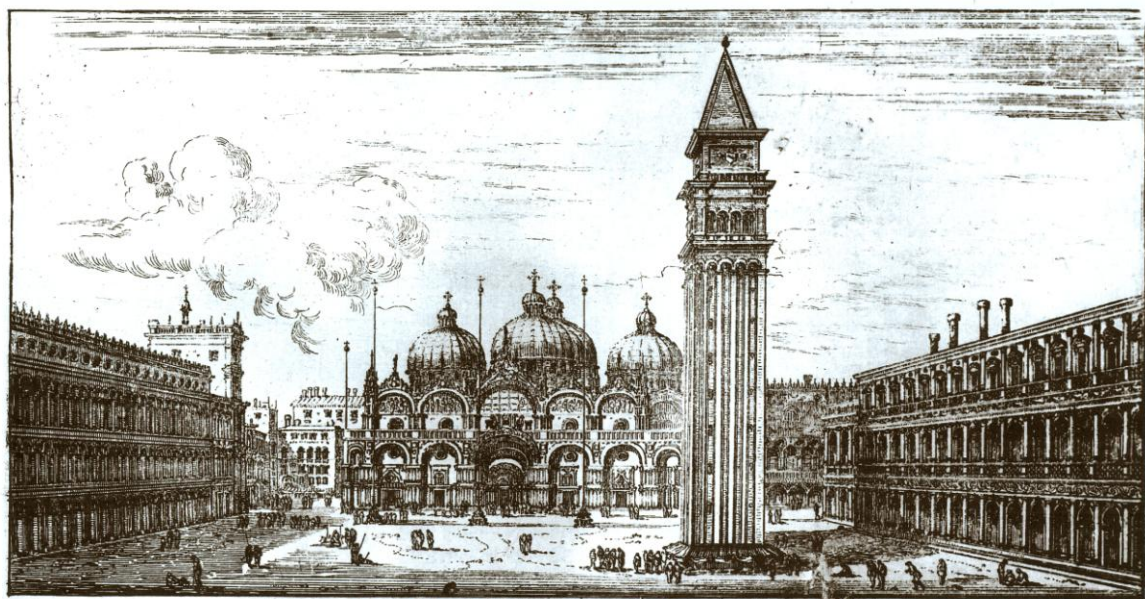








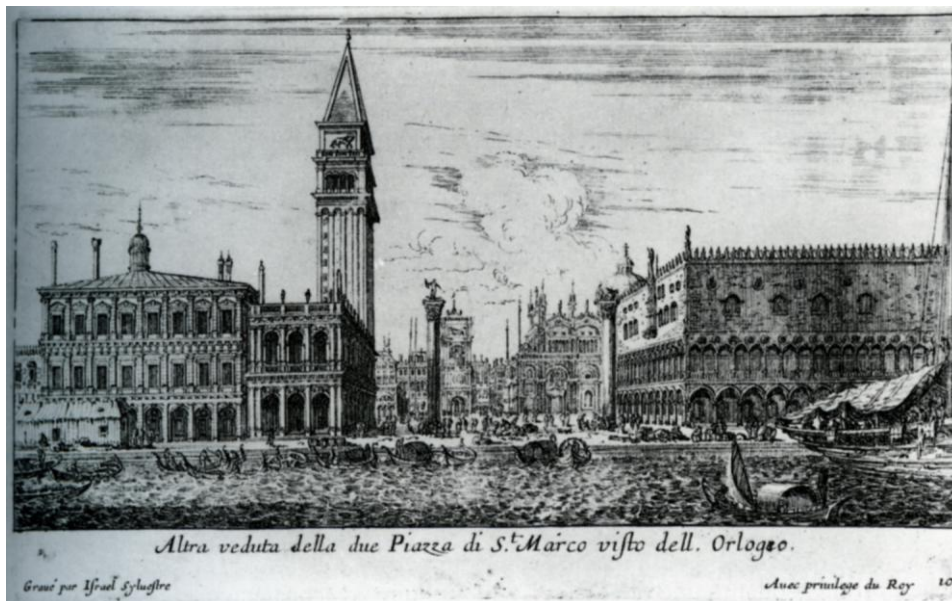
III. 50



Altra veduta del Medesima grand Piazza di S.^t Marco

Graue par Israel Sylvestre.

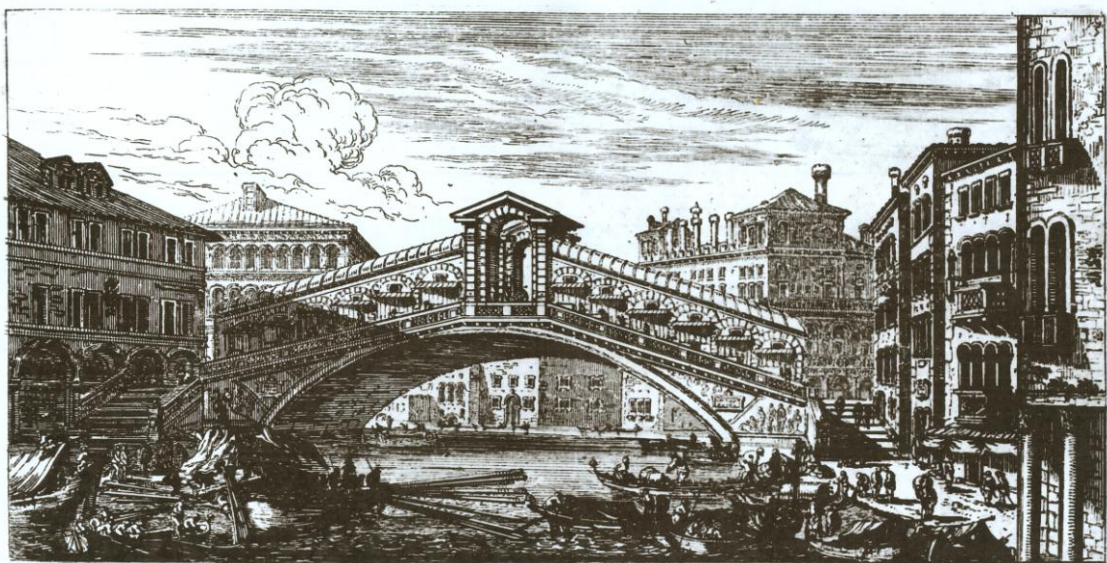
Avec privilege du Roy. 12.



Altra veduta della due Piazza di S. Marco visto dell. Orologio.

Gravé par Israël Sylvestre

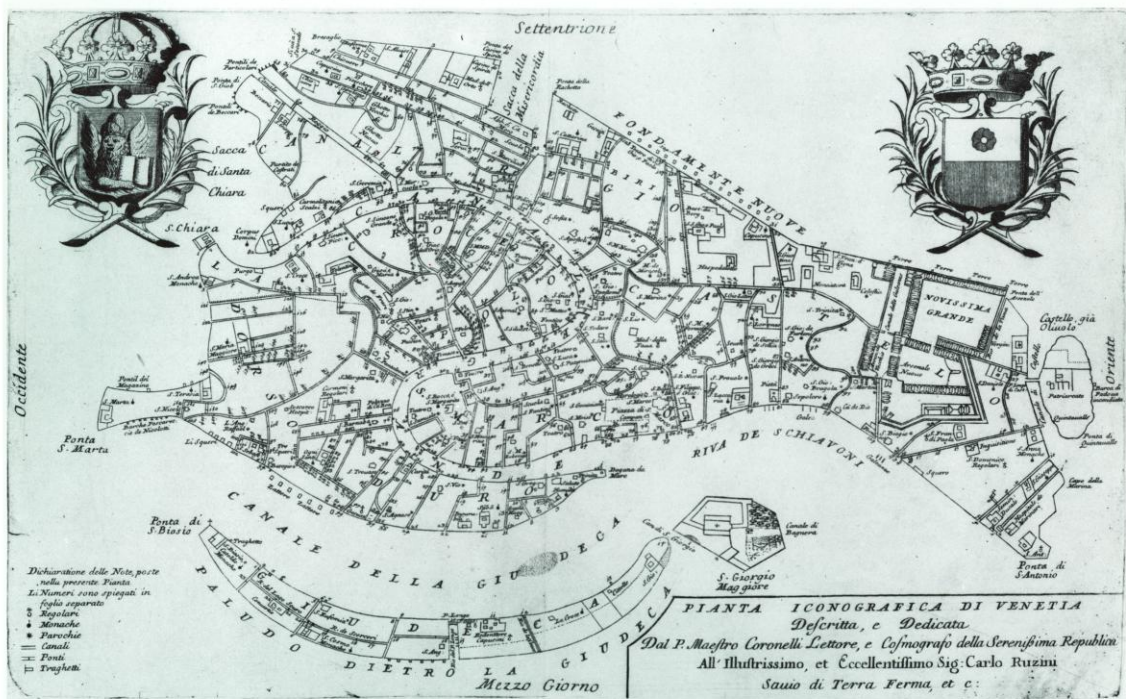
Avec privilege du Roy 10



7 *Vue du pont de Rialte de Venise inuente par Michel Ange .*
Gravé par Israël silvestre . *Avec privil. du Roy .*









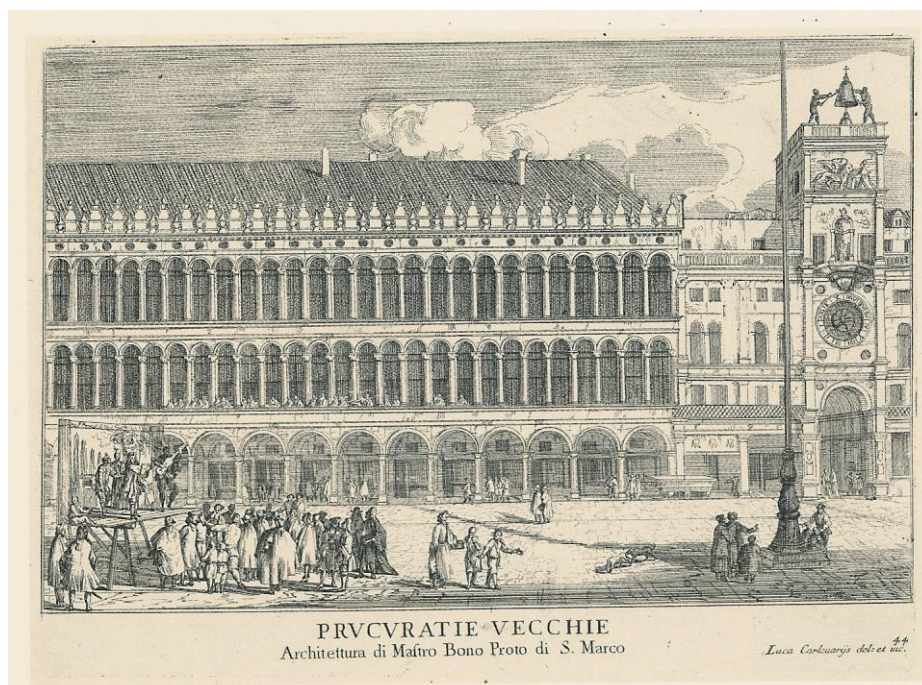
CHIESA DI S. GIORGIO MAGGIORE
DE' MONACI BENEDETTINI
Architettura di Andrea Palladio



VEDUTA DELLA PIAZZA
Verso la Chiesa di S. Marco

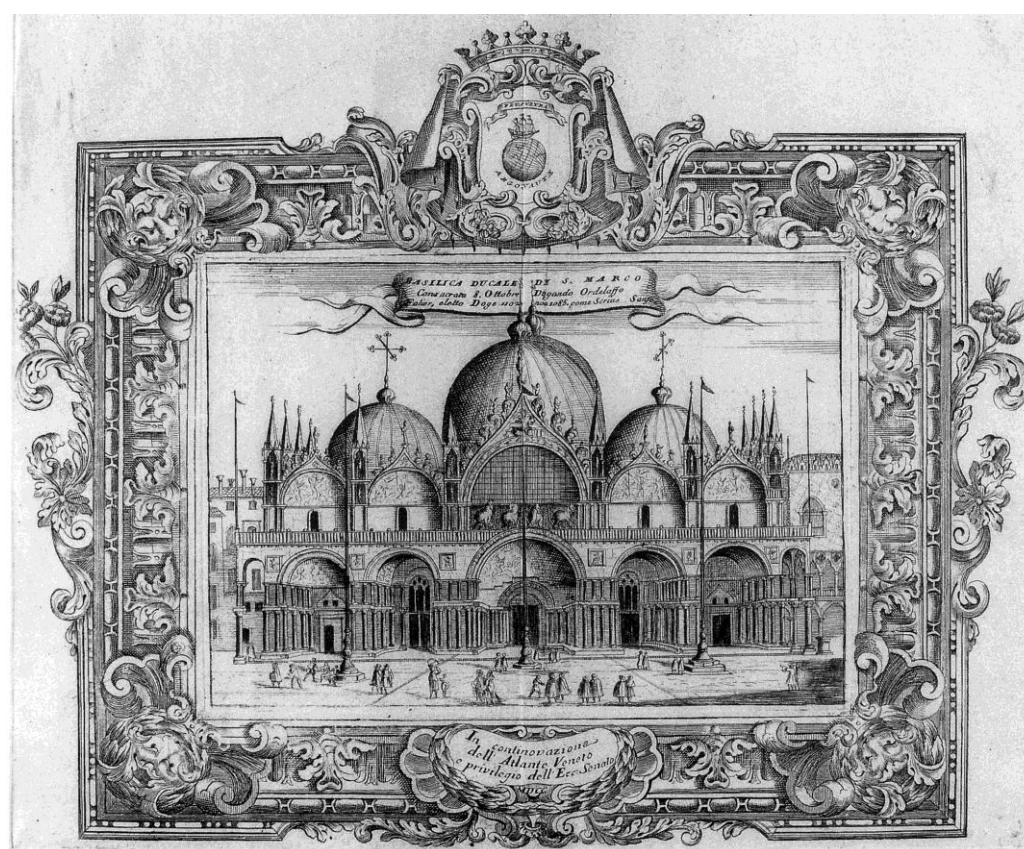
Lavinia Fontana del 17. sec. 4.3



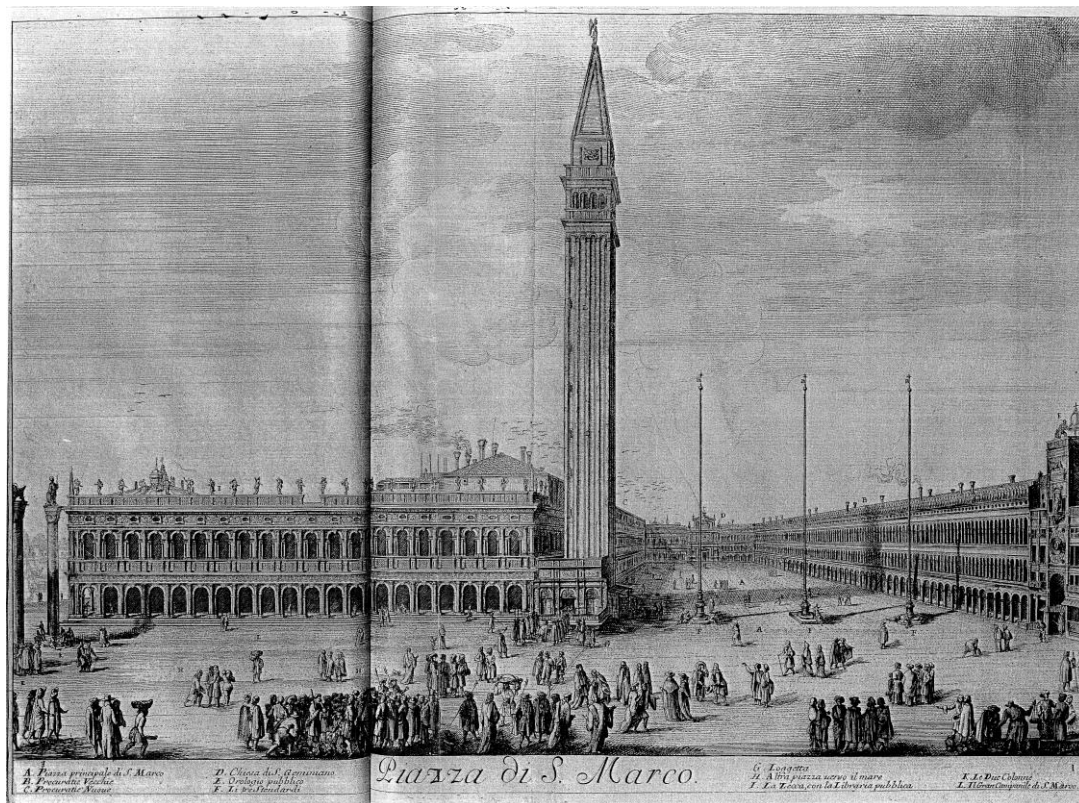


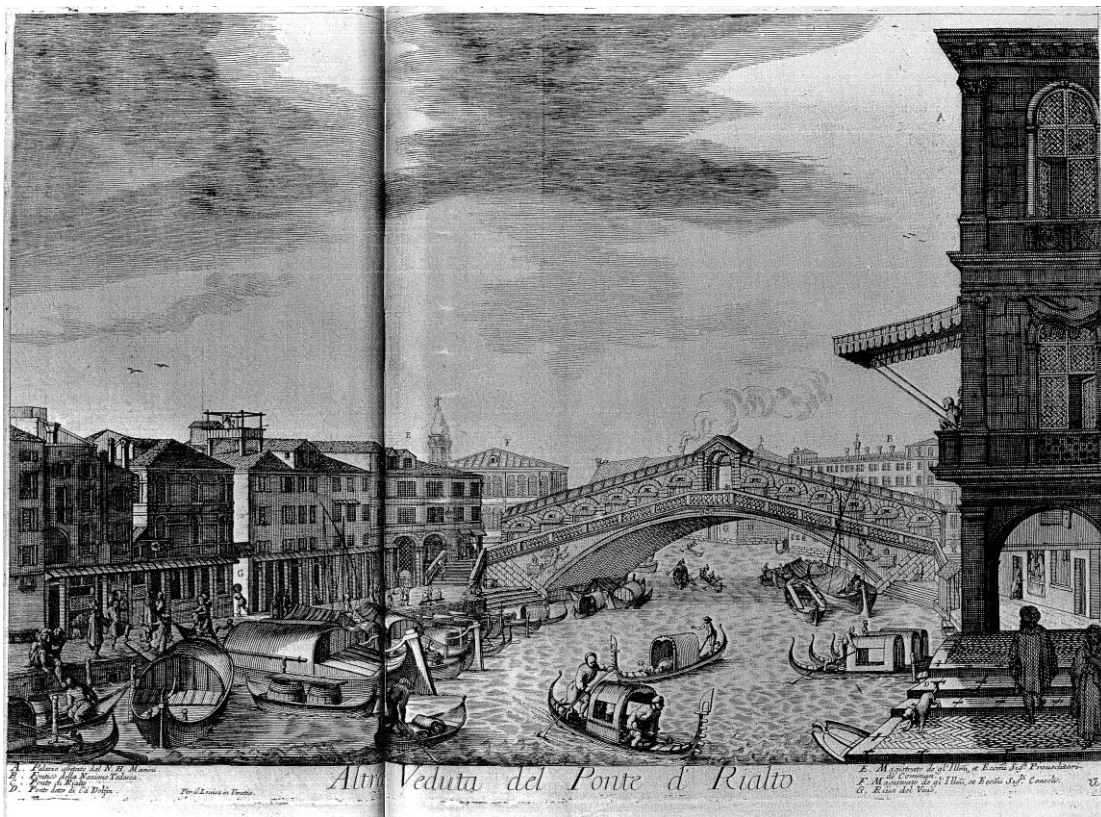
PRUCVRATIE VECCHIE
Architettura di Maestro Bono Proto di S. Marco

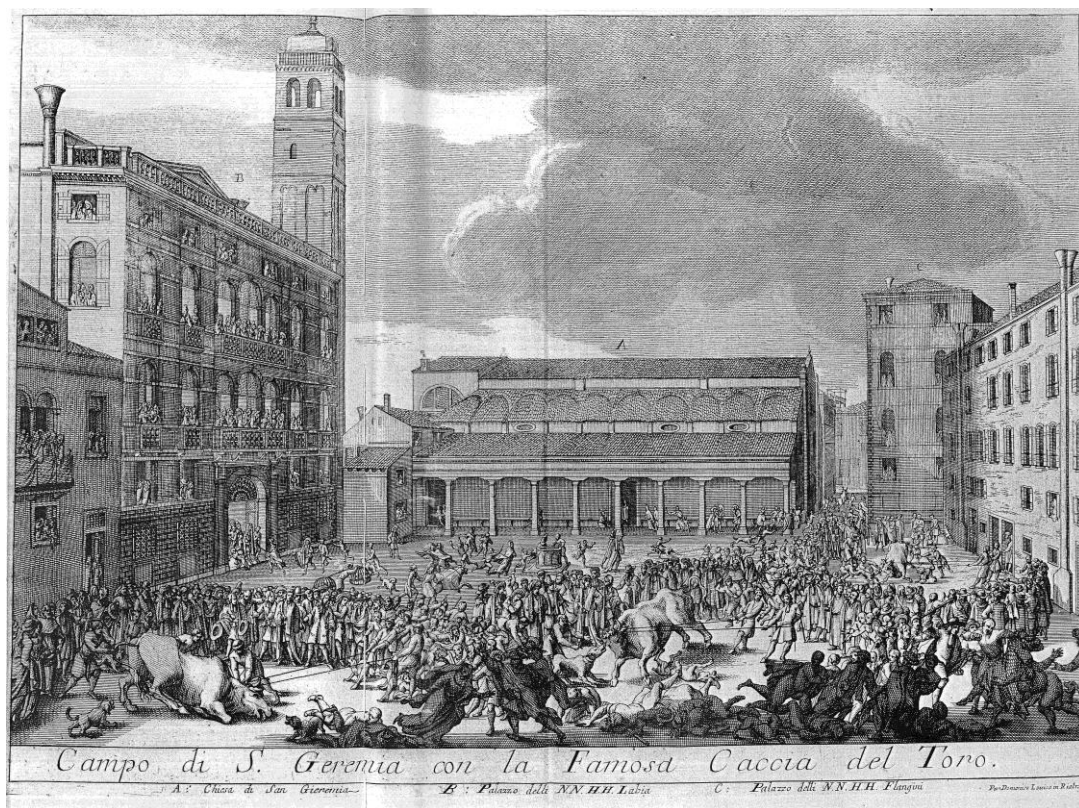
Luca Carlucci del. et sculp.

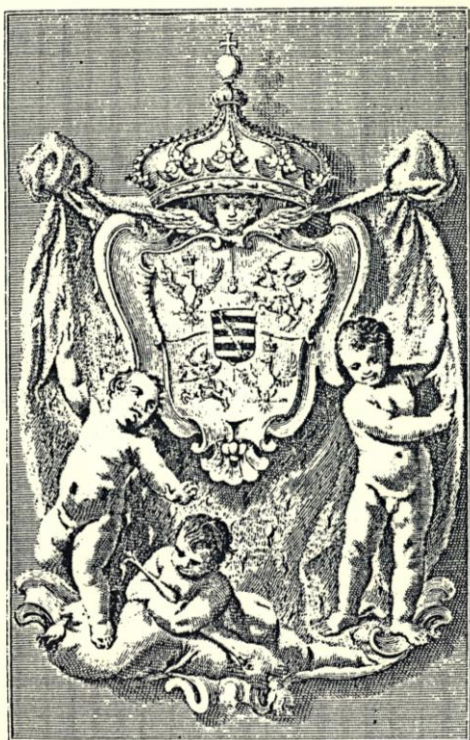












FORESTIERO ILLUMINATO
 INTORNO LE COSE PIU' RARE, E CURIOSI
 ANTICHE, E MODERNE
 DELLA CITTA' DI VENEZIA
 E DELL' ISOLE CIRCONVICINE

Con la descrizione delle Chiese, Monisteri, Ospedali,
 Tesoro di San Marco, Arsenale, Fabbriche
 pubbliche, Pitture celebri, Funzioni
 e Divertimenti, e di quanto v'è
 di più riguardevole.

OPERA ADORNATA

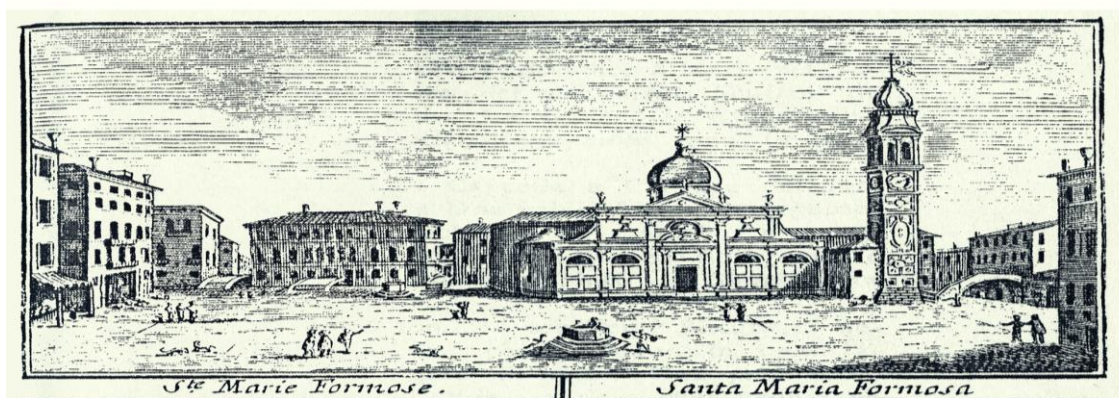
*Di molte bellissime Vedute in rase delle Fabbriche
 più cospicue di questa Metropoli.*

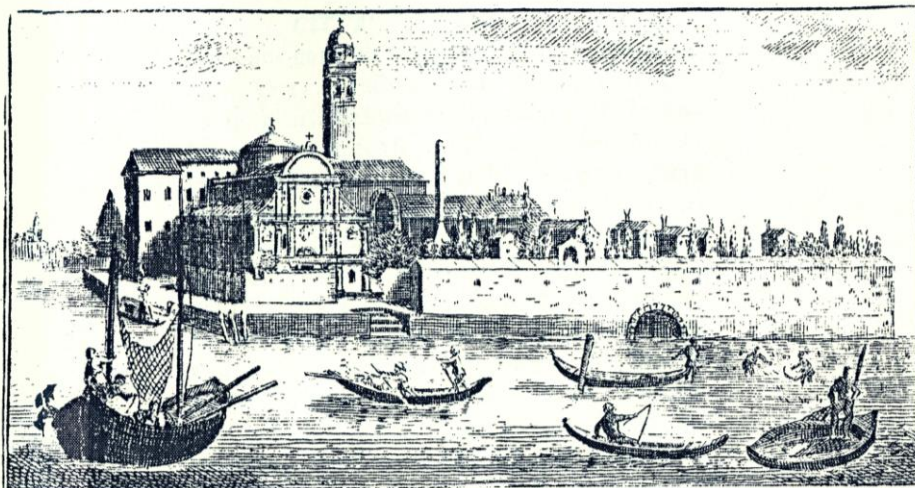


IN VENEZIA
 MDCCLXXXIV.

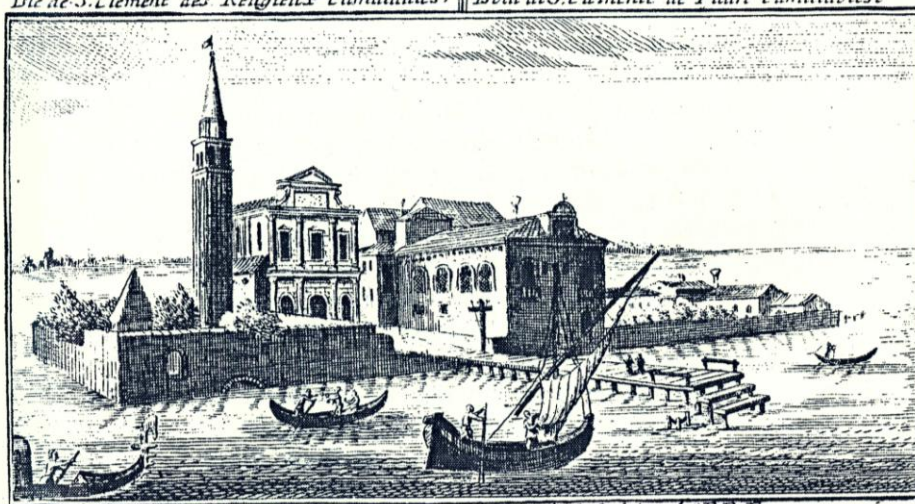
Presso GIROLAMO ALERIZZI & Gio: BATT.
 In Corte di Cà Rizzo a S. Cassan
 Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.





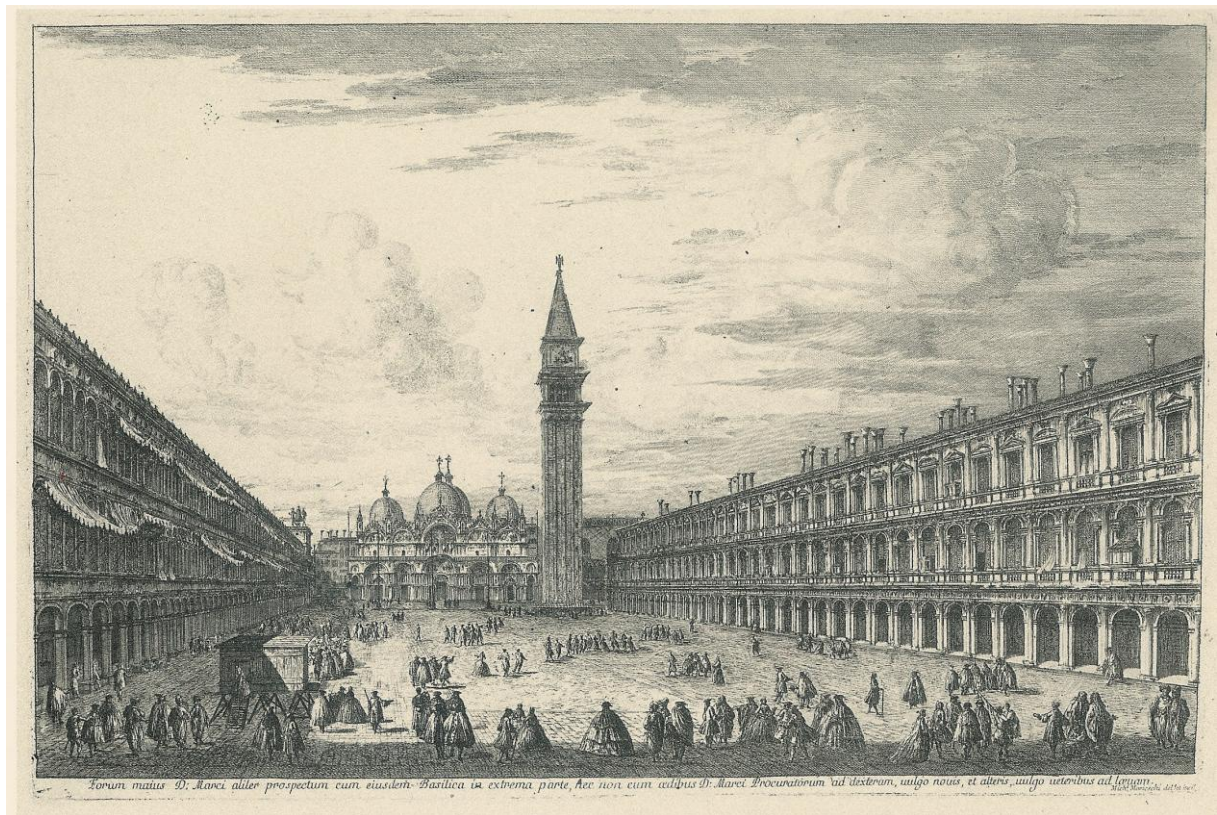


Ile de S. Clement des Religieux Camaldules. || Isola di S. Clemente de Padri Camaldolesi.



Ile de S. Esprit des Freres Cordeliers. || Isola di S. Spirito de P.P. Francescani.



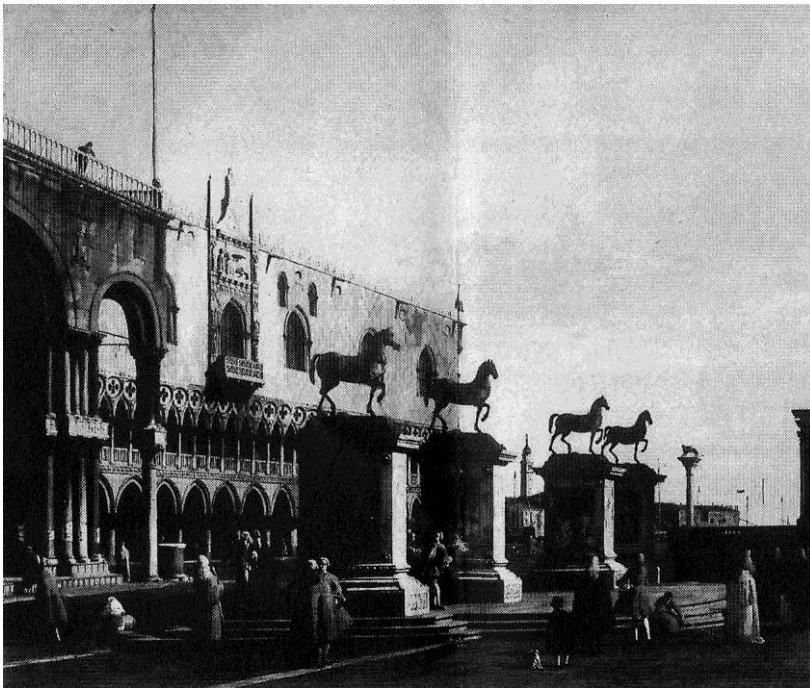
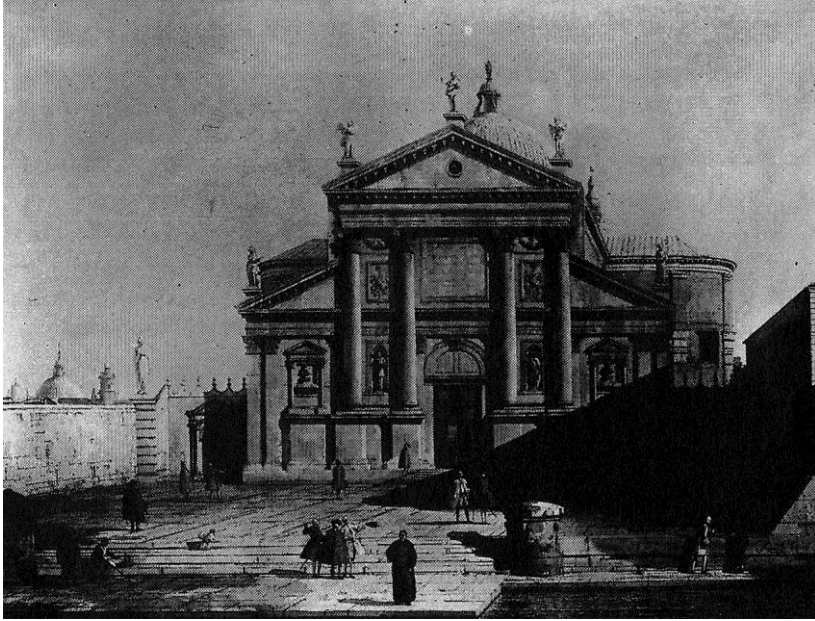




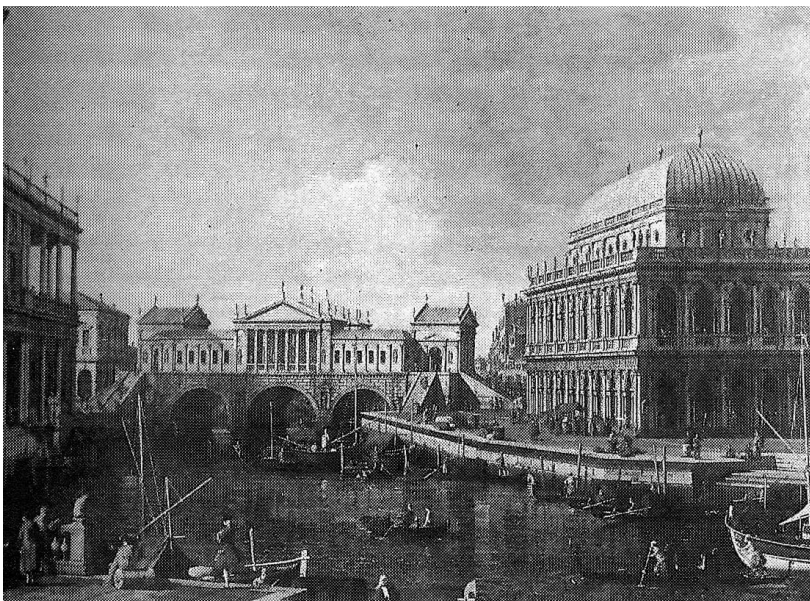






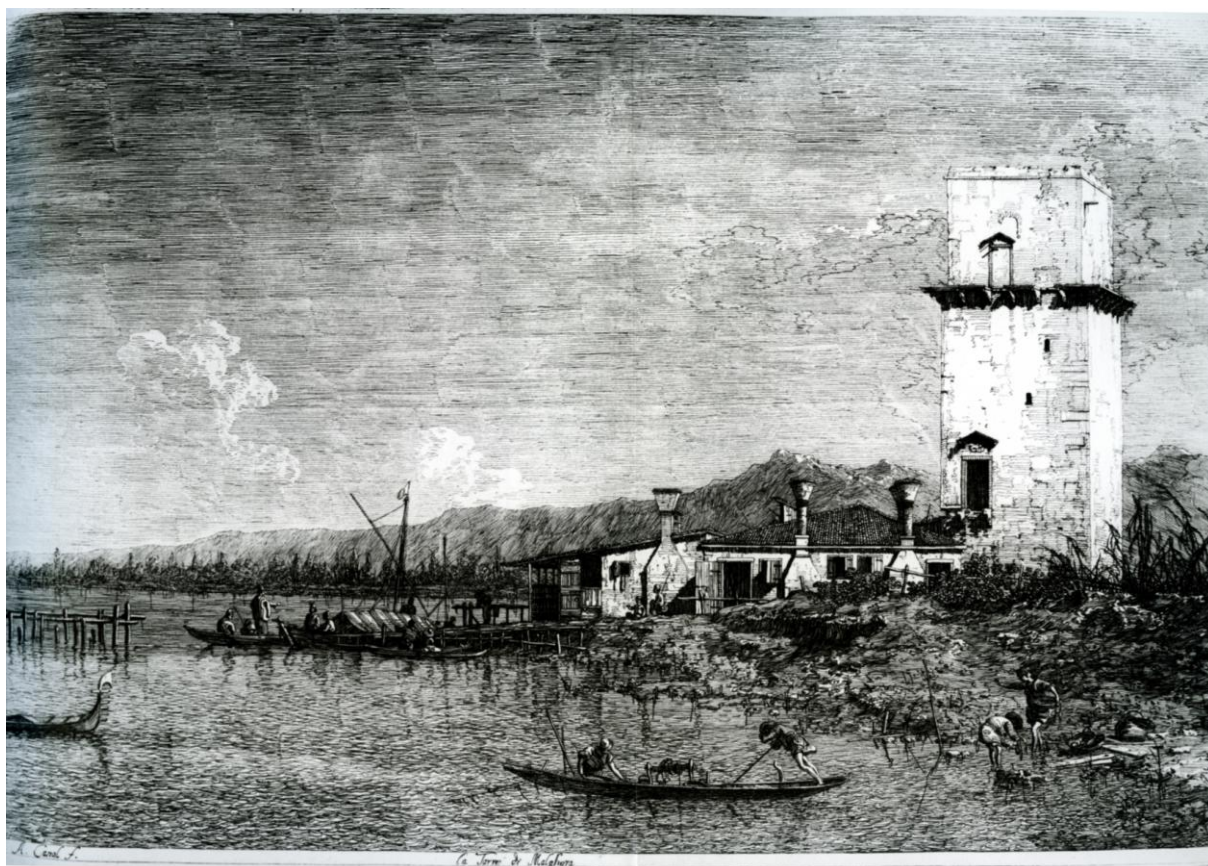


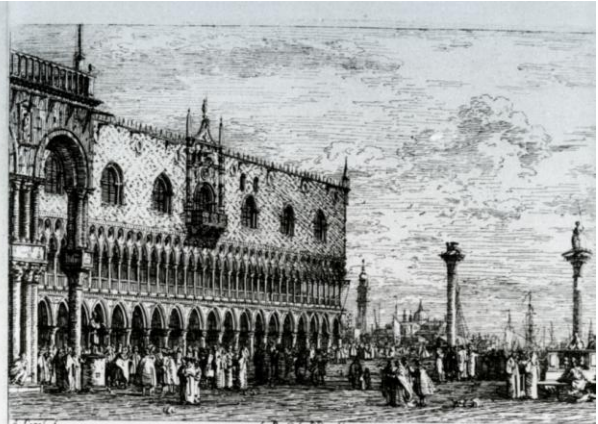
Ills. 85-86



Ills. 87-88







Ils. 91-94



III. 95



Dépense en détail.

Dépense pour un grand train.

	ANGLETTERE.		F R A N C E.				S E P T E M T R I O N A L E ,				T A L I E				M É R I D I O N A L E .				V i s - à - v i s l a p a g e x .			
	Par mille.		Par mille anglois.		Par Poste.		Par mille anglois.		Par Poste.		Par mille anglois.		Par Poste.		Par mille anglois.		Par Poste.					
	L. f. d.		L. f. d. déc.		L. f. d. déc.		L. f. d. déc.		L. f. d. déc.		L. f. d. déc.		L. f. d. déc.		L. f. d. déc.		L. f. d. déc.					
CHEVAUX, POSTILLONS, &c.																						
1 Cheval de chaise.		4 $\frac{1}{2}$		2 62		1 12		3 67		2 9		2 67		2 4 ^p								
1 Cheval de selle.		3		2 62		1 12		3 33		2 6		2		1 3 ^p								
1 Postillon.		1 $\frac{1}{4}$		2 10		10 50		2		1 6		2		1 3 ^p								
1 Palefrenier.		0 $\frac{6}{7}$						0 66		2 ^p		0 66		2 ^p								
Argent à dépenser d'un Offic.		0 $\frac{1}{2}$		0 42		4 ^p 10		0 48		4 30		0 48		4 30								
Argent à dépenser d'un Domestique en livrée.		0 $\frac{1}{10}$		0 36		1 81		0 40		12 ^p 60		0 40		12 ^p 60								
Carrosse à 4 chev. en Angl. 6 en France & en Italie.	1	3		3 $\frac{1}{2}$		6 $\frac{1}{2}$ 10 ^p		10		6		4		6								
Chaise à 2 chev. en Angl. & en Italie, & 3 en France.		9		8		3 $\frac{1}{2}$ 13 ^p		7 $\frac{1}{2}$		6		5 $\frac{1}{2}$		6								
4 Chevaux de selle.		9		8		3 $\frac{1}{2}$ 13 ^p		10		6		6		6								
3 Postill. en Angl. 4 en France & en Ital. & le Palefrenier.		4 $\frac{1}{2}$		8 $\frac{1}{2}$		6		8 $\frac{1}{2}$		6		8 $\frac{1}{2}$		6								
3 Officiers & 3 Laquais, pour argent à dépenser.		2 $\frac{1}{2}$		2 $\frac{1}{2}$		11 $\frac{1}{4}$ 1 $\frac{1}{2}$		2 $\frac{1}{2}$		11 $\frac{1}{4}$ 2 ^p		2 $\frac{1}{2}$		11 $\frac{1}{4}$ 1 ^p								
Auberges.		10		10		2 $\frac{1}{2}$ 16 ^p		10 $\frac{1}{2}$		4 ^p 8		10 $\frac{1}{2}$		4 ^p 8								
Barrières, Bacs, Cafucis à 1 livre fiscal. par jour.		4		5		8 ^p		5 $\frac{1}{2}$		11 $\frac{1}{4}$ 1 ^p		5 $\frac{1}{2}$		11 $\frac{1}{4}$ 1 ^p								
Total par mille & par poste.		6 $\frac{1}{4}$		9 $\frac{1}{2}$ louis d'or.		10 $\frac{1}{4}$ 6 ^p 1 $\frac{1}{2}$		6 $\frac{1}{2}$ technini.		11 $\frac{1}{4}$ 1 ^p		6 $\frac{1}{2}$ technini.		11 $\frac{1}{4}$ 1 ^p								
Total par jour.	13	11	3			11 18 9 ^p		11 18 9 ^p		11 18 9 ^p		11 18 9 ^p		11 18 9 ^p								

De BOLOGNA à VENISE.	Postes.	Distances en milles anglais.	Temps en route.	OBSERVATIONS LOCALES.
			h. min.	
De BOLOGNA à San Gior- gio	1 $\frac{1}{2}$	9	1 45	
à Cento	1	8	1 30	
à San Carlo	1	7 $\frac{1}{2}$	1 10	
à FERRARA (a)	1 $\frac{1}{2}$	9	1 50	
à Rovigo	2	18	4 20	
à Monfalcone	2	15	2 20	
à PADOUA (b)	1 $\frac{1}{2}$	12	2	
al Dono	1	10	1 45	
à Fusina	1 $\frac{1}{2}$	9	1 20	
à VENEZIA (c)	1 $\frac{1}{2}$	5	1 15	
(a) Aux trois Maures.	13 $\frac{1}{2}$	102 $\frac{1}{2}$	19 15	
(b) A l'Aigle d'or, bonne au- berge.				
(c) Chez Bons Dato près le Rial- to.				

De FUSINA à VENISE
on va en gondole pour
12 livres.

REMARQUES.

Cento est le lieu de la naissance de Guercino, & où l'on voit le plus de tableaux de lui.

FERRARE, belle ville; il y a une place magnifique, & une bonne citadelle; — un palais que l'on appelle le palais des Diamants, parceque les pierres de la façade en sont taillées à facettes; c'est un très beau bâtiment qui appartenait autrefois à la maison d'Est, & est à présent au Marquis Villa; — Le palais du Marquis Pallavicini, autrefois Gouverneur de Milan. Arioste, né & mort à FERRARE, a son tombeau aux Bénédictins.

PADOUE, grande ville mal peuplée. L'Université est bâtie par Palladio. L'église de saint Antoine, Patron de cette ville, est grande & belle. On fait voir ici une maison que l'on nomme la maison de Tite-Live, où il y a plusieurs inscriptions anciennes. — Eglise Santa Justina.

VENISE, l'une des plus belles villes du Monde, & certainement la plus singulière par sa situation. On y compte 200,000 habitants. Elle est toute bâtie sur pilotis au centre des Lagunes. Il s'y fait un commerce très florissant. Les beautés principales de VENISE sont la place Saint Marc & tous les bâtiments qui l'environnent. La vue du haut de la tour est admirable. — Les quartiers appelés le Merceria & le Rialto. Les palais, d'une très belle architecture, de plusieurs Nobles, bâtis par Palladio, Scamozzi, &c. L'arsenal de terre, l'arsenal de mer, la corderie, les galeries, les 4 chevaux de bronze dorés, au-dessus du portail saint Marc, qui furent donnés à Néron par Tiridate, transportés à Constantinople par Constantin, & apportés à Venise par les Vénitiens lorsqu'ils pillèrent Constantinople. Il faut voir aussi les églises de san Giorgio, le Zitelle, santa Maria della Carità, il Redentore, toutes de Palladio. Il faut tâcher de se trouver à VENISE à l'Ascension pour y voir la cérémonie des épousailles de la mer par le Doge.



III. 99