



## VOIE GÉNÉRALE

2<sup>DE</sup>

1<sup>RE</sup>

T<sup>LE</sup>

*Histoire des arts*

ENSEIGNEMENT

SPÉCIALITÉ

# VOYAGES D'ARTISTES EN ITALIE QUESTION LIMITATIVE FICHE N°2 : RÉVÉLATION : HORIZONS ET CONDITIONS D'UN CHOC

### Plan

Fiche n°1 : Introduction : L'épreuve du ressourcement

#### Fiche n°2 : Révélation : horizons et conditions d'un choc

- Précédents et enjeux du voyage
- Conditions du transit et des séjours
- Formes du séjour et profils des voyageurs

Fiche n°3 : Absorption : les champs d'une expérience sensible

- De la Rome transportée à la révélation pittoresque
- L'architecture, écrin de l'intégration symphonique
- Les musiciens au défi du temple de la musique

Fiche n°4 : Vision : relations et transposition d'un ressourcement

- Un pèlerinage esthétique, voyages d'écrivains
- Reportages photographiques et documentaires
- Restitutions et transpositions cinématographiques

Fiche n°5 : Incursion : la création de l'Académie de France à Rome

- Une mission complexe
- Un creuset cosmopolite
- Rigorisme et résistances

## Révélation : horizons et conditions d'un choc

Le début du XVII<sup>e</sup> siècle est la première époque d'une présence massive des artistes étrangers en Italie, en particulier à Rome, comme l'a récemment souligné le catalogue d'une exposition consacrée à l'accueil des artistes français par l'Académie romaine de Saint-Luc<sup>1</sup>. Mais le XVII<sup>e</sup> siècle, qui voit Nicolas Poussin s'installer dans la Ville Éternelle, ne fait que prolonger un phénomène de voyages et de séjours plus ancien, hérité de l'Antiquité tardive et des pèlerinages majeurs conduisant aux basiliques romaines et aux lieux saints qui leur sont associés.

### Précédents et enjeux du voyage

Au temps des guerres d'Italie marqué par le retentissant sac de Rome par les troupes du connétable de Bourbon (1527), le voyage des artistes est dépendant de raisons politiques et militaires. Entre 1494 et 1559, date de la fin de la onzième guerre d'Italie, la découverte par l'entourage des rois de France – mais aussi de l'empereur du Saint-Empire Charles Quint – de l'architecture ligure (Pavie et Milan) causera la diffusion européenne d'un premier style à l'antique dit *lombard*, qu'ont étudié et imité les artistes septentrionaux accompagnant la cour en guerre<sup>2</sup>. Désireuses d'explorer le trésor des formes artistiques italiennes qui étaient bien souvent perçues comme antiques et symboliques – et symboliques parce qu'antiques –, les aristocraties septentrionales ont amorcé le phénomène des voyages d'artistes, en finançant un grand nombre afin de permettre à ceux-ci de se perfectionner, mais aussi avec bien d'autres fins sans lesquelles le voyage d'Italie n'aurait concerné que quelques individualités.

Dès la fin de l'Antiquité, les pèlerinages ainsi que les missions diplomatiques entraînent bien souvent dans leur sillage des écrivains (Joachim du Bellay) et des artistes, quand ces derniers ne furent pas eux-mêmes plénipotentiaires (Jean Fouquet). Dès le Grand Schisme d'Occident, les voyageurs étrangers, y compris les artistes, furent à l'occasion associés à des missions de repérage topographique ou d'espionnage qui ont partie liée avec le développement du genre du paysage et du recueil de monuments (voir ci-dessous, E. Dupérac). Les voyages attestés de Dürer jusqu'à Venise, Bologne et Ferrare (1494 et 1505) sont-ils en relation avec l'intervention militaire de Maximilien I<sup>er</sup> dans le Milanais ? Cette suspicion a pu concerner Rome, mais les pèlerinages rendent la Ville trop perméable ; l'espionnage artistique est plus souvent associé à Venise dont l'Inquisition est chargée spécifiquement de la chasse aux espions politiques et économiques (ateliers de verre de Murano), et à Milan, une marche dont le contrôle permettait l'invasion de l'Italie du Nord<sup>3</sup>.

1. Carolina Brook (dir.), *Roma - Parigi : accademie a confronto : l'Accademia di San Luca e gli artisti francesi : XVII-XIX secolo*, exposition, Rome, Accademia di San Luca, 13 oct. 2016-17 juillet 2017, Roma : Accademia nazionale di San Luca, 2016.

2. Chastel. Frères Juste, cf. « Vous ne pouvez imaginer les beaux jardins que j'ai en cette ville de Naples car, sur ma foi, il semble qu'il n'y manque qu'Adam et Eve pour en faire un Paradis terrestre tant ils sont beaux et pleins de toutes bonnes et singulières choses... Avec ce, j'ai trouvé en ce pays de meilleurs peintres ; je vous enverrai pour faire des planchers-plafonds des aussi beaux qu'il est possible. Les planchers de Beauce, de Lyon et d'autres lieux de France n'approchent pas en beauté et en richesse ceux d'ici. C'est pourquoi je m'en fournirai et les mènerai avec moi pour en faire à Amboise... » D'après Lettre de Charles VIII à Pierre de Bourbon, S.H.P.

3. Pour une documentation avancée de la concurrence des couronnes dans l'espionnage et le contre-espionnage au XVII<sup>e</sup> siècle, voir : Alain Hugon, *Au service du roi catholique : « honorables ambassadeurs » et « divins espions » : représentation diplomatique et service secret dans les relations hispano-françaises de 1598 à 1635*, Madrid : Casa de Velázquez, 2004.

Si pèlerinages, diplomatie et espionnage constituent la toile de fond sociopolitique de notre sujet pour la période considérée, il est de fait que l'Italie devient à partir du XVI<sup>e</sup> siècle le théâtre d'un phénomène unique, celui d'une présence étrangère motivée par des raisons artistiques et culturelles. Dans un premier temps, en particulier au XVII<sup>e</sup> siècle, cette présence se concentre dans les villes de Rome et de Florence, avant de s'élargir à Venise et Naples au XVIII<sup>e</sup> siècle, incluant les itinéraires entre Rome et ces deux villes (Pérouse, Bologne, Parme, Padoue) ainsi que des poussées vers des sites comme Capoue et Paestum. Le voyage s'étend à l'ensemble de l'Italie au XIX<sup>e</sup> siècle (Pise, Ravenne, Sienne) au bénéfice d'une réhabilitation du Moyen Âge dont l'Italie donnait à voir des témoins exemplaires et indépendants des modèles nordiques et bien sûr d'un culte de la Renaissance qui conduit les artistes savants à redécouvrir Urbino, Ferrare, Rimini, Prato, Arezzo.

En 1855, *Le Cicerone* de Jacob Burckhardt (*Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*), qui déploie sur toute la géographie de l'Italie l'histoire plutôt exhaustive de l'architecture, de la sculpture et de la peinture depuis l'antiquité romaine jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, donne une idée du savoir élaboré par les artistes voyageurs sur l'art et le patrimoine italien. Cet ouvrage pionnier inspire directement Karl Baedeker (1801-1859), qui met au point peu avant sa mort le premier volume d'un guide de voyage qui sera traduit dans toutes les langues européennes après sa publication en 1861, *Ober-Italien bis Bologna, Genua, Nizza, nebst den Eisenbahn- und Haupt-Post-Strassen aus Deutschland nach Italien*, refondue dans le célèbre et magistral *Italien : Handbuch für Reisende*, le modèle des guides de voyage ultérieur publié en 1870.

## Conditions matérielles du transit et des séjours

Les conditions du voyage puis du séjour sont bien connues depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, grâce aux récits détaillés qu'en donnent d'illustres voyages tels Michel de Montaigne ou le président Charles de Brosses<sup>4</sup>. Les mémoires d'artistes relaient ces témoignages, à titre privé à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>, à titre institutionnel dès la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, via la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*. Celle-ci constitue, à partir de la fondation de l'institution dont elle émane en 1666, un fonds documentaire d'une richesse exceptionnelle pour le voyage des artistes en Italie [en ligne]. Il peut être complété par des fonds inédits (Vincennes) ou par des correspondances, dispersées mais copieuses depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Reste que le séjour des artistes à l'Académie de France à Rome constitua rapidement un modèle de présence artistique étrangère en Italie, en raison notamment de son installation en 1725 au Palazzo Mancini sur le Corso, puis à la Villa Médicis<sup>6</sup> en 1803<sup>7</sup>. Les conditions des séjours particuliers, commandités ou institutionnels ont été documentées avec précision par des études approfondies des directeurs de l'institution, par exemple Charles Errard pour les années 1660, Jean-François de Troy (1738-52)<sup>8</sup> ou Charles-Joseph Natoire (1751-77)<sup>9</sup>.

4. François Brizay, « Voyager en Méditerranée aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », *Heurs et malheurs des voyages (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) À travers mers et océans*, Annales de Bretagne et de Pays de l'Ouest, 121-3, Rennes, PUT, 2014, p. 147-163 <https://doi.org/10.4000/abpo.2850>.

5. J. Chr. Von Mannlich, *Histoire de ma vie (1741-1822)*, éd. Karl-Heinz Bender et Hermann Kleber, Trier, Spee Verlag, 1989-1993.

6. Voir la fiche n° 5 : Incursion : la création de l'Académie de France à Rome.

7. *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini : un foyer artistique dans l'Europe des Lumières*, Marc Bayard, Émilie Beck Saiello et Aude Gobet (dir.), PUR, 2016.

8. Christophe Leribault, *Jean-François de Troy, 1679-1752*, Éditions Arthena, 2002.

9. Susanna Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire*, Paris, Arthena, 2012, [compte rendu](#).

Tout au long de la période considérée, les conditions du voyage voire du séjour en Italie sont critiques, à l'exception peut-être des séjours des artistes français protégés par le roi de France. Pour le voyage, il faut envisager deux accès, venant du Nord par voie fluviale et venant de l'Ouest par voie maritime. Les artistes nordiques sont favorisés par un Danube relativement navigable, quand les artistes français prennent le bateau à Marseille et rejoignent généralement Gênes dans des conditions de calée favorisant le mal de mer et d'éventuels naufrages. Artistes et pèlerins traversaient la Méditerranée sur de grosses nefes lentes, à voiles carrées, très hautes sur l'eau, dotées d'artillerie ou de fret commercial. Les vols à bord des bateaux sont fréquents, alimentant la demande faite aux protecteurs et mécènes, relayée par la correspondance, de nouveaux subsides.

Les auberges et les hôtelleries font l'objet de nombreuses critiques de la part des voyageurs. L'hôtellerie de Padoue est considérée comme déplorable quoique peu onéreuse. Florence s'illustre aussi par la propreté toute relative et l'absence de confort de ses auberges, les punaises de ses literies, l'absence de vitres et de châssis aux fenêtres et le prix excessif des nuitées. La table est peu appréciée et le reproche généralisé d'une absence de qualité d'accueil reste partagé jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle (Georges Vigarello, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris). Nombre d'aubergistes sont si peu accueillants et si malhonnêtes qu'ils faisaient fuir les clients, quand ils n'envoient pas les voyageurs dîner ailleurs. En Sicile, où le voyage des artistes commencera au début du XIX<sup>e</sup> siècle, seuls les hommes pouvaient passer la nuit dans les hôtels de l'île, et « pour s'assurer qu'aucune femme ne s'était glissée dans les chambres pendant la nuit, les autorités municipales chargeaient un garde de passer près des lits et de tâter le menton des dormeurs pour s'assurer qu'ils avaient bien une barbe » (Jordan, 1693 ; Deseine, 1699, cit. par Brizay).

Pourtant, lorsqu'il arriva à Rome le 30 novembre 1580, Montaigne passa deux jours à l'auberge de l'Ours, le temps de trouver un logement chez un Espagnol près de l'église Santa Lucia della Tinta, dans la rue Monte Brianzo. Pour vingt écus par mois, il disposa de « trois belles chambres », d'une salle, d'un garde-manger, d'une écurie et d'une cuisine. La pratique de la « chambre locante » est attestée à Rome, à Venise, et à Naples. Mais pour les artistes qui ne disposaient pas des revenus de Montaigne, ils préféraient loger dans des maisons ou des hôtels tenus par des compatriotes, souvent répartis en quartiers nationaux : les Français sont regroupés à Rome dans le quartier du Minerve et de Saint-Louis-des-Français, mais aussi près de l'église de la Trinité-des-Monts et autour de la place Navone où sont installés des Marseillais. On signale leur présence à Ferrare aux alentours de l'hôtellerie de L'Ange, dont le patron parlait français, à Bologne près de l'hôtellerie Saint-Marc, à Milan, près de celle des Trois Roys. Espagnols et Portugais disposent à Rome d'un quartier autour de leurs églises nationales, la Très-Sainte-Trinité-des-Espagnols et Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli, et l'église Sant'Antonio dei Portoghesi au champ de Mars (Campo Marzio). Les Allemands se répartissent quant à eux entre le Campo dei Fiori, les rues parallèles à la via Trinità dei Monti et le quartier du Panthéon.

Commandité par le chancelier Séguier, le voyage en Italie et le séjour romain de Charles Le Brun (1640-1642), futur premier peintre de Louis XIV, est appointé par une pension de 200 écus par an – une somme qui ne se justifie que par des objectifs précis. Recommandé à l'attention du cardinal Antonio Barberini et au pape par Louis XIII, Le Brun partage un logement avec le peintre français Daniel Boulanger, dans l'isola

Retrouvez éducol sur



incontro Santo Isidoro de la paroisse Sant'Andrea delle Fratte. Raccompagnant à l'aller Nicolas Poussin après l'abandon par ce dernier du chantier du Louvre, il retrouve un premier noyau d'artistes proches de la Couronne (François Perrier, Charles Errard) avec l'aide desquels il rassemble plus de cinq cents dessins d'après des peintures, des monuments et des sculptures antiques exécutées dans les plus prestigieuses collections romaines (Médicis, Mattei, Verospi, Giustiniani, Ludovisi).

Ce séjour permettra l'édition du *Livre d'antiques tirées d'après celles qui sont à Rome* (Paris, Bibliothèque Nationale de France) – une étape décisive dans la formation du projet d'académie de France à Rome que créera Colbert. Mais ce type de séjour prélude aussi aux voyages de plusieurs générations d'artistes aux talents diversifiés, férus d'archéologie, qui arpenteront Rome tout au long des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles en quête de vestiges inédits et à dessein de faire progresser les connaissances en matière d'histoire et de civilisation gréco-romaine, à Rome comme dans le reste de l'Italie – c'est encore le cas de Thomas Ashby au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup> ou de l'historien de l'art Henri Focillon pourvu d'une bourse pour un séjour en 1906-1907 lors duquel il multipliera les croquis et initiera sa passion pour l'architecte graveur Piranèse<sup>11</sup>.

Les séjours commandités du XVII<sup>e</sup> siècle prélaient à des séjours institutionnels dont la forme aboutie est proposée par l'Académie de France à Rome créée par Colbert en 1666. Patiemment mise en place par les soins de Charles Errard, un proche de Poussin et Le Brun<sup>12</sup>, cette institution, à laquelle nous consacrons le volet V, accueillait pour des séjours d'une durée de trois ans en moyenne des élèves de l'Académie royale de Peinture et Sculpture de Paris sélectionnés dans le cadre d'un concours dit Grand prix (décernés à partir de 1663 aux peintres et sculpteurs et de 1720 aux architectes), qui deviendra le Prix de Rome après 1796.

Après avoir connu diverses adresses, l'Académie de France s'installera au Palazzo Mancini sur le Corso en 1725. Les pensionnaires du roi y sont logés auprès du directeur et de sa famille qui jouit de l'étage noble. On retrouve les élèves récemment arrivés sous les combles, qu'ils partagent avec des artistes en formation logés par autorisation ou protection, dont certains viennent d'Écosse ou de principautés allemandes proches de la Couronne de France (Deux-Ponts). Les pensionnaires sculpteurs sont en relation avec des sculpteurs romains qu'ils peuvent employer comme praticiens pour l'exécution des œuvres en marbre. L'accès aux palais (Vatican notamment pour les fresques de Raphaël et Michel-Ange) et aux collections privées de peintures et d'antiques (Ludovisi, Doria, Borghèse, Barberini) est réglementé par le directeur qui prend contact avec les propriétaires au bénéfice de la recommandation royale.

En effet, les lauréats du grand Prix ont pour mission de compléter leur formation parisienne en copiant les œuvres des grands maîtres de la Renaissance et du XVII<sup>e</sup> siècle – notamment Raphaël, Michel-Ange, Annibal Carrache et son école pour les peintres, les plus remarquables antiques sculptées des collections romaines pour les sculpteurs. À l'occasion, les pensionnaires reçoivent des commandes romaines (Edmé Bouchardon, Carle Vanloo) mais cette éventualité n'est pas appréciée par l'institution qui attend d'eux des copies de grande qualité pour orner châteaux et jardins royaux. C'est toutefois l'occasion pour eux de découvrir l'Italie sur le chemin et au retour de

10. Thomas Ashby, *Viaggi in Abruzzo* (1901 / 1923), Londres, 1923.

11. Voir : Henri Focillon, *Lettres d'Italie* (1906-07), Paris, Gallimard, 1999

12. Emmanuel Coquery, *Charles Errard 1601-1689 : la noblesse du décor*, Paris, Arthéna, 2013.

Rome (Gênes, Florence, Parme, Venise) et de réaliser des séjours déterminants dans le sud de l'Italie (Naples), initiant un élargissement inédit de la culture artistique européenne. Le sculpteur Edmé Bouchardon sera pensionnaire quatre ans durant à l'Académie puis commencera une carrière romaine indépendante avant d'être rappelé par l'institution après neuf ans d'un séjour d'où il reviendra tranquillement en visitant l'Italie du nord. Carle Vanloo reviendra de l'Académie de France à Rome en passant par le Piémont, sans doute chargé d'une mission diplomatique, et en profitera pour épouser une cantatrice de la cour de Turin, avant de revenir s'installer à Paris. Quant au peintre allemand Johann Christian von Mannlich, hébergé par courtoisie à l'Académie de France à Rome, il ne retournera auprès du duc de Deux-Ponts qu'après un séjour conséquent à Parme.

### Formes et finalités du séjour

Le voyage et le séjour d'artistes en Italie s'effectuent couramment depuis le XVI<sup>e</sup> siècle sous trois formes, qui n'excluent pas des modalités plus exceptionnelles.

Il peut s'agir de séjours individuels, motivés par la recherche d'un complément de formation et d'opportunités professionnelles. En pratique, il s'agissait de se rapprocher de mécènes et collectionneurs de peintures à titre privé<sup>13</sup> et de commanditaires princiers ou ecclésiastiques susceptibles d'ordonner des chantiers longs et rémunérateurs. Naples aragonaise au temps du royaume des Deux-Siciles (1442-1494), Florence avec l'institution du duché médicéen de Toscane (1530), la Rome des papes bâtisseur Jules II, Léon X, Clément VII et plus tard Sixte V, Grégoire XV et Urbain VIII fédèrent des quantités de talents internationaux qui se fondent dans les équipes romaines et italiennes, par exemple dans les chantiers de rénovation des basiliques majeures vers 1600<sup>14</sup>.

L'afflux d'artistes venant d'Europe, qui s'associe aux circulations internes des artistes italiens se déplaçant d'une région à l'autre en quête de chantiers, s'explique par le grand nombre d'opportunités d'emploi et la multitude des chantiers aristocratiques (de Pienza à Macerata et Vicence), politiques (de la Turin capitale du royaume de Piémont-Sardaigne à la Rome de Victor-Emmanuel II) et ecclésiastiques. L'Église et les fabriques de chaque paroisse, basilique, couvent ou communauté ordonnent une commande régulière et dynamique financée par le réseau mondial des ordres, jusqu'à des villes peu favorisées comme Tarente ou la Gênes de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle où séjourne Pierre Pujet. On considère que les séjours fréquents de ceux que l'on appelle les « romanistes » flamands et hollandais, qui viennent des anciens Pays-Bas (Belgique, Hollande et nord de l'actuelle Allemagne), procèdent aussi bien d'une recherche de complément de formation que d'une quête d'engagement et d'opportunités professionnelles.

Né à Meulebeke près de Courtrai en 1548, Carel van Mander renonce à la carrière de marchand-drapier pour se consacrer à la peinture sous la conduite du maître gantois Lucas de Heere puis de Pierre Vlerick à Courtrai. Ses origines sociales (il est fils de bailli) mais aussi son goût pour la poésie et la rhétorique ont sans doute favorisé son départ pour l'Italie. Il rencontre Vasari à Florence (1573), est engagé sur un chantier de décoration à fresque à Terni (1574) puis à Rome, où il exécute des grotesques. Cette

13. Francis Haskell, *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy*, Yale University Press, 1993.

14. Rudolf Wittkower, *Art and Architecture Italy, 1600-1750*, 1980, Penguin Books, 1958.



expérience favorise sans doute son introduction à la cour de Rodolphe II à Prague, qui prélude à son retour en Flandre via le Danube navigable, et à une carrière de peintre auréolé du prestige de la formation italienne<sup>15</sup>. Son célèbre *Livre des peintres* – une mise en relation des vies et œuvres des peintres de l'Antiquité, de l'Italie moderne et des Pays-Bas – publié à Amsterdam en 1604, s'inscrit dans cette logique essentielle de légitimation du statut des artistes, qui peuvent se prévaloir, au retour d'Italie, d'une maîtrise des arts libéraux (inséparable en Italie de la peinture) tout autant que d'une connaissance de l'Antiquité et d'un savoir-faire virtuose, ces trois qualités associées assurant l'essor des académies d'art européennes à partir du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>.

Sur un modèle proche mais pas analogue, Joachim von Sandrart (1606-1688) bénéficiera lui aussi – un siècle après Dürer – de l'accès privilégié de Nuremberg à l'Italie par le Danube via Prague. Élève de Gerrit van Honthorst – un célèbre émule de Caravage –, à Utrecht, il fait la connaissance de Pierre Paul Rubens avant 1629. En 1627, il accompagne son maître en Angleterre, puis en Italie, où il exécute de nombreux dessins pour des planches gravées d'après les galeries de peintures auxquelles il accède (*Galerie Justinienne* gravée par Cornelius Bloemaert) – nombre de ces dessins serviront d'illustrations aux premières descriptions de l'Italie à destination des amateurs, par exemple *l'Itinerarium Italiae nov-antiquae* de Martin Zeiller. De 1629 à 1635, le pape Urbain VIII lui obtient plusieurs commandes de portraits et de tableaux destinés à des églises romaines – l'illustration de sa *Teutsche Akademie* (1675) rendra hommage au mécénat pontifical en associant une reconstruction du *Panthéon*, la pyramide de Cestius et la vue de la façade de Saint-Pierre dotée de la colonnade du Bernin.

Le témoignage de Sandrart est ici essentiel puisqu'il rappelle le rôle que joua Urbain VIII tout au long de son pontificat et avant même sous le nom de Maffeo Barberini dans la recommandation des artistes étrangers à Rome auprès des collectionneurs, commanditaires et institutions. Les peintres Valentin de Boulogne, Nicolas Régnier, Simon Vouet, Nicolas Poussin profitèrent amplement de cet appui pour réaliser des séjours longs voire définitifs dans la Ville Éternelle. De même, le sculpteur Nicolas Cordier<sup>17</sup>, soutenu par Henri IV, bénéficie de l'appui et des commandes des papes Clément VIII et Paul V, des cardinaux Cesare Baronio, Paolo Emilio Sfondrati, Pietro Aldobrandini, et Alexandre de Médicis (futur Léon XI), bien sûr de Maffeo Barberini (futur Urbain VIII), et de son puissant rival dans le mécénat, Scipione Borghèse, neveu de Paul V.

Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, il est possible que l'intérêt politique et diplomatique relaie dans pareils cas l'amour de l'art<sup>18</sup>. Mais il ne faut pas négliger la volonté individuelle qui préside à de nombreux voyages. À partir de 1625 le vocable de *bamboccianti* se diffuse pour qualifier les peintres nordiques qui travaillent et vivent à la façon du célèbre Pieter van Laer, *il Bambocchio*, « le viveur ». Le terme désignera très rapidement une peinture de genre représentant la vie quotidienne dans ses aspects les plus crus (la bambochade), importée des écoles du Nord et des modèles procurés à partir de 1550 par Peter Brueghel l'ancien et ses émules. Mais les *bamboccianti* ne se contentent pas

15. *Voyage d'artistes en Italie du Nord, XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Véronique Meyer et Marie-Luce Pujalte-Fraysse (dir.), Rennes, PUR, Collection Art et Société, 2011.

16. Nikolaus Pevsner, *Les académies d'art. Passé et présent* (éd. originale 1940), Paris, Klicksiek, 2018.

17. Sylvia Pressouyre, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Rome, École française de Rome, 1984, 2 vols.

18. Voir aussi le cas exemplaire du flamand François Duquesnoy, cf. Marion Boudon-Machuel, *François du Quesnoy (1597-1643)*, Paris, Arthena, 2005.

de peindre crûment et adoptent, comme nombre d'artistes d'origine étrangère en Italie, des mœurs libres, ce que permet le fait d'échapper au contrôle des structures familiales et ce que favorise le cosmopolitisme initié à Rome dès le XVI<sup>e</sup> siècle. Le dialogue de l'iconographie inspirée par cette vie débridée et d'authentiques beuveries, tabagies, orgies et bacchanales souriantes et éthyliques a fait l'objet en 2014 de la belle exposition organisée par Francesca Cappelletti et Annick Lemoine, *Les Bas-fonds du Baroque*<sup>19</sup>.

A priori, les voyages et séjours d'artistes indépendants en Italie ne peuvent être confondus avec les séjours commandités. Toutefois, certains artistes se verront confier des commandites du fait de leur présence à Rome, ou bien seront rappelés en raison de la réputation qu'ils y auront acquise. Le cas de Nicolas Poussin est exemplaire : échappant à la surveillance de son père, il quitte sa ville natale à pied pour rejoindre Fontainebleau puis Rome, où il entre dans la clientèle d'Urbain VIII vers 1630 (qui lui commande sans doute *L'inspiration du poète* du musée du Louvre<sup>20</sup>). Ayant acquis une réputation sur place, Louis XIII le fait rappeler à Paris en 1639 pour lui confier la décoration de la grande galerie du Louvre.

Les séjours commandités conservent toutefois une forme et une finalité propre. Dès le XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup> siècle, on peut envisager que les voyages de Dürer, Carel Van Mander, Pierre-Paul Rubens ou Diego Vélasquez, furent associés à des missions politiques ou diplomatiques<sup>21</sup>. Dans le cadre relativement cosmopolite de l'Italie accessible par les artistes jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle (Rome, Florence, Naples, Venise sous condition), les missions artistiques visent principalement à collecter des formes sur un mode graphique – l'achat de vestiges ou d'œuvres peintes et sculptées revenant à des agents spécialisés dès le XVII<sup>e</sup> siècle.

Le cas du bordelais Etienne Dupérac (v. 1520-1604), connu en Italie sous le nom de Stefano Du Perac, permet de prendre conscience de la très progressive constitution d'une connaissance graphique de l'Italie, mais aussi de la structure de l'imaginaire symbolique qui présidaient à celle-ci. Les dessins qu'il exécute à partir de son arrivée à Rome en 1550 seront gravés et assemblés dans des recueils de description topographique (*Urbis Romae Sciographia*, 1574 ; 1577), architecturale (plan de la villa d'Este à Tivoli, 1575), et archéologique (*I vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva*, Rome, Lorenzo della Vaccheria, 1575). Leur finalité était avant tout symbolique : il s'agissait de donner une image de la Rome moderne qui satisfasse aussi bien les attentes des autorités pontificales et civiles locales (soit une image de ville ressuscitée à l'éternité de sa splendeur antique) que le projet des États européens d'édifier des capitales européennes à l'image de cette Rome héritière de Troie et d'Athènes.

La présence des artistes en Italie sera souvent motivée par ce rêve politique d'une *translatio urbis et genii* (transport de la ville et de son génie) que contient et condense la place du Capitole gravée par Etienne Dupérac : l'architecture de Michel-Ange, incontestable objet de l'intérêt du graveur, se présente comme l'écrin de la statue équestre de Marc-Aurèle, considérée au Moyen Âge comme une effigie de Constantin

19. Francesca Cappelletti, Annick Lemoine, *Les Bas-fonds du Baroque*, cat. de l'exposition, Paris, musée des Beaux-Arts de la ville de Paris-Petit Palais, Officina Libraria Editions, nov. 2014.

20. Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1998.

21. Voir : Martin Warnke, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, M. S. H., 1989.



(bronze, 173-176, Rome, musées du Capitole) et présentée telle une relique devant la basilique majeure de San Giovanni Laterano<sup>22</sup>.

La poursuite de ce que l'on peut appeler un projet d'appropriation symbolique s'opère par l'intermédiaire des envois de copies des artistes français séjournant à Rome à leurs académies respectives, ainsi que par l'exercice de l'inventaire des chefs-d'œuvre antiques et modernes sous toutes ses formes. En 1757, Giovanni Paolo Panini peint au moins deux versions des *Galerias de vues de la Roma antique et moderne* pour Étienne François de Choiseul (huile sur toile 170 x 245 cm, Paris, musée du Louvre), qui sont contemporaines du premier recueil critique des richesses artistiques de l'Italie rédigé par Charles-Nicolas Cochin<sup>23</sup>. Rédigé alors que celui-ci voyageait avec le marquis de Marigny, qui devait prendre en main la direction des Bâtiments du roi de France, ce premier inventaire exhaustif prolonge la politique colbertienne d'appropriation du plus grand nombre d'œuvres italiennes possibles par achat ou copie et prélude à la réquisition, pour le *Museum Central* des Arts de la République, d'un nombre considérable de trésors italiens antiques et modernes après la campagne victorieuse du général Bonaparte en Italie.

Ces réquisitions, destinées à rassembler les chefs-d'œuvre artistiques de l'humanité dans le musée de la Liberté, firent l'objet d'une ardente critique de la part d'Antoine Quatremère de Quincy, dont les *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* ne ralentirent guère le rythme<sup>24</sup>. Partiellement restituées après 1815, elles éclairent un des projets forgés dans le cadre du voyage des artistes européens, celui du transport du génie immémorial romain par l'appropriation politique de ses réalisations artistiques les plus notables. Ce projet s'accompagnait de très nombreuses interfaces éditoriales, notamment celles concernant l'architecture qu'il était difficile de déplacer, par exemple le remarquable recueil de Charles Percier, *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome. Publiés à Paris, l'an 6 de la République française*, 1798.

D'autres finalités du voyage des artistes en Italie ont pu apparaître au cours de l'époque contemporaine. Elles procèdent généralement des attentes étatiques ou nationales apparues au XVII<sup>e</sup> siècle ou bien du supplément d'expérience sensible qui est attribué à l'Italie à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle.

22. R. Chevallier, « La statue équestre du Capitole vue par les Français », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 62, 1984. Voir aussi : Jean Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, The Warburg Institute (1937, 1939), CTHS/CNRS (1968, 1996).

23. Ch.-N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, 1758

24. Antoine Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, éd. E. Pommier, Paris, Macula, 1996. Pour une vue d'ensemble sur cette politique de fédération / spoliation des richesses artistiques européennes, voir : Edouard Pommier, *L'Art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Gallimard, 1991.