

# Introduction

## Regards en miroir

« Ainsi donc, Dieu soit loué ! Venise n'est plus pour moi un simple mot... »

GOETHE J. W., Voyage en Italie,  
Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1862, p. 122,  
28 septembre 1786.

« Changer de pays et de séjour, c'est changer de nature, de facultés, de mœurs, d'habitudes, de telle sorte qu'on a l'air d'être un autre, et qu'on est tout désorienté et abasourdi<sup>1</sup> », écrit Giorgio Vasari. C'est ainsi qu'il justifie l'échec du peintre Rosso Fiorentino à Rome. Le rapport au déracinement, à la rupture, engendre un conflit extérieur et intérieur pour l'artiste : il ne se reconnaît pas dans son nouvel espace, et ne se reconnaît plus lui-même. La vision que Vasari porte sur l'artiste, simple individu intimement lié à l'espace géographique qui l'a vu naître, est à l'origine de la notion d'école artistique, de foyer créatif. L'abbé Du Bos, en 1719, propose une théorie de l'art dépendante du climat, de l'air et des miasmes propres à la zone géographique d'origine de chaque artiste. Celle-ci influencerait sur les comportements des individus et engendrerait, à l'image de la multitude des espaces, une multitude de cultures différentes<sup>2</sup>. L'affirmation d'une géo-anthropologie semble à la source du scepticisme culturel cher au XVIII<sup>e</sup> siècle et vanté par Montesquieu<sup>3</sup>, qui passionne chaque voyageur évoluant en Italie, de ville en ville. Le morcellement artistique propre à l'Italie et à ses traditionnelles souverainetés permet aux artistes et amateurs d'art de forger leur œil et leur goût en comparant les œuvres qu'ils découvrent. Leur réflexion empirique est efficace, au point de soutenir le développement du jeune commerce européen de l'art et de participer à l'instauration du *connoisseurship*.

### LA RENCONTRE DE PARIS ET DE VENISE

■ Certes, *tous les chemins mènent à Rome*, comme le dit l'adage. La quête des antiques, des biens exceptionnels à amasser et des collections à appréhender renforce le pouvoir d'attraction de la Cité Éternelle. Mais face à Rome, Venise s'affirme avec force<sup>4</sup> et devient un haut lieu de villégiature esthétique. Les grands maîtres sont recherchés, tout comme les artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Si la peinture vénitienne est appréciée par la plupart des collectionneurs européens de premier ordre de Londres à Saint-Pétersbourg, force est de constater que la République elle-même, définie par son histoire, sa structuration politique, son évolution économique mais aussi son tissu social, ne suscite pas le même enthousiasme. Cette distinction singulière entre l'expression artistique et la nation qui l'a faite naître est à la source du paradoxe de la peinture vénitienne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi les écrits du comte de Caylus (1692-1765), pour qui « Venise est extrême en tout », sont-ils si frappants<sup>5</sup>. S'il fait une halte de quelques jours sur la lagune en 1714, il ne laisse aucun témoignage relatif à l'art de la cité dans son journal. Seul l'apparat administratif le fascine par son aspect désuet et théâtral. C'est également le cas pour Montesquieu qui, plus sévère encore vis-à-vis de la pesanteur de l'État vénitien, se montre aussi critique envers sa culture qu'il juge déclinante, à l'agonie<sup>6</sup>. Il s'agit bien d'un jugement que les Français émettent sur Venise. Aucun élément de cette ville ne laisse les voyageurs insensibles, que ce soit son urbanisme, sa culture ou son État. Les avis sont tranchés, manichéens, car Venise ne génère pas d'avis modéré. On se passionne pour elle ou on la rejette.

Au même moment, la France est marquée par le bouleversement de son gouvernement. Louis XIV, dont la longue vie se termine en 1715 après des années de crépuscule,

laisse place à la régence de Philippe II d'Orléans (1674-1723). La culture de la Ville succède à celle de la Cour, et emmène avec elle Paris dans un tourbillon de nouveautés. La polysynodie fait son apparition<sup>7</sup>, tout comme les cercles artistiques privés, à l'image de celui de Pierre Crozat (1661-1740)<sup>8</sup>, ou encore la République des arts. On invente la spéculation boursière et le papier-monnaie, et le règne des financiers se substitue à celui des princes. Paris devient l'une des villes les plus attractives pour les artistes et les curieux du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi pour les chercheurs d'aujourd'hui, fascinés par le particularisme économique et culturel de la société de Philippe II d'Orléans<sup>9</sup>. Francis Haskell l'a décrite comme « la troisième ville qui aida la peinture vénitienne à se dégager des liens du passé », après Düsseldorf et Londres<sup>10</sup>. Les artistes vénitiens prennent de premiers contacts avec la France dans les dernières années du règne de Louis XIV, à l'image de Sebastiano Ricci (1659-1734) qui s'y arrête en 1711, sur la route de Londres, avant de revenir en 1715. Néanmoins, ils s'enthousiasment surtout pour la Régence. Entraînés par les nouvelles opportunités qui s'offrent à Gianantonio Pellegrini (1675-1741) à la Banque royale, la pastelliste Rosalba Carriera (1673-1757), sa famille et leur ami le *connoisseur* Antonio Maria I Zanetti (1680-1757 ou 1767) traversent les Alpes dans l'espoir de développer leur carrière à Paris.

Si Venise envoie peu ses artistes en France avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, la passion française pour l'art de la Sérénissime s'exprime déjà sous le règne de Louis XIV. Les peintres des jeunes années du Roi Soleil forment un groupe homogène, collectivement attiré par Venise. Le séjour à Venise de Charles de La Fosse (1636-1716), par exemple, documenté entre 1660 et 1663<sup>11</sup>, révèle un goût pour la peinture du Titien, son souffle dramatique, sa fougue mais aussi sa discipline<sup>12</sup>. Louis XIV, grand amateur de peinture vénitienne, favorise le Grand Tour de ses jeunes peintres qui parachèvent leur formation au contact de l'Italie où le séjour vénitien, plébiscité par Roger de Piles (1635-1709) et le goût pour le coloris, est essentiel<sup>13</sup>. Sensiblement tombé en désuétude autour de 1700, le voyage vers Venise reprend après 1708, au moment où l'Académie de France à Rome, affaiblie par les guerres de Louis XIV, disperse ses étudiants dans toute la péninsule<sup>14</sup>. Désormais, les peintres français sont divisés en deux groupes distincts : ceux n'effectuant qu'un court séjour au sein de la République vénitienne, comme Jean Raoux (1677-1734), Guy Louis II Vernansal (1689-1749) et Nicolas Vleughels (1668-1737), et ceux faisant le choix de la sédentarité, à l'instar de Jean Stève (mort en 1728) et Louis Dorigny (1654-1742). Si les

premiers sont attirés par la personnalité flamboyante de Sebastiano Ricci et s'enthousiasment pour la peinture de leur temps, les seconds participent plus intimement à la mixité des formes par l'apport de gravures et de techniques peu usitées jusqu'alors.

#### « UNE CHOSE DÉLICATE »

■ Après la redécouverte de la peinture vénitienne du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'occasion de l'exposition du Palais Pitti en 1922, plusieurs maîtres vénitiens sortent de l'ombre<sup>15</sup>. Mais il faut attendre 1971 et l'essai de Nicola Ivanoff<sup>16</sup> pour que soient jetées les bases de l'étude des relations artistiques entre la France et Venise, étude qui va fasciner nombre d'historiens. Prenant en compte un vaste corpus d'artistes, d'une érudition inouïe, il distingue pourtant trop les deux écoles artistiques, au point d'en oublier leurs points communs. Venise et Paris s'affrontent, au lieu de se retrouver et de s'unir, dans les accords comme dans les désaccords. Pourtant, « la seule civilisation du XVIII<sup>e</sup> siècle digne d'être comparée à la célèbre période "rocaille" française est, à mon avis, la civilisation vénitienne », affirme Egidio Martini en 1978<sup>17</sup>. Par-delà la *comparaison*, c'est la méthode du *paragone* qu'il revendique, du rapprochement systématique, et non de la juxtaposition de données. Mais malgré cela, « traiter des rapports entre les artistes vénitiens et les français au XVIII<sup>e</sup> siècle est encore une chose délicate », constate Bernardina Sani en 1987, avant de poursuivre : « Si, en général, les spécialistes français marquent l'influence des Vénitiens sur les Français, ils ne peuvent que considérer assez modeste l'apport de ceux-ci à la peinture vénitienne<sup>18</sup>. » Malgré la variété des travaux scientifiques à l'image de ceux de Franca Zava Boccazzi<sup>19</sup>, Krzysztof Pomian a émis le souhait d'une étude plus vaste encore consacrée aux échanges réciproques<sup>20</sup>.

Cet ouvrage n'aurait pu voir le jour à un autre moment. Il manquait encore, jusqu'au récemment, les catalogues raisonnés et éditions de sources nécessaires à une réflexion de grande ampleur. Les travaux consacrés à Sebastiano Ricci ont donné lieu à plusieurs publications dans les années 1970<sup>21</sup>. Puis, après une longue attente, un nouveau catalogue est paru, renforcé par une exposition et surtout un colloque édité en 2011<sup>22</sup>. La critique se montre aussi enthousiaste pour Rosalba Carriera, dotée d'une version réactualisée de sa monographie<sup>23</sup>. Mais ses relations avec Paris se limitent encore à un petit chapitre contenu dans les actes du colloque que la Fondation Cini lui a consacré à l'occasion de l'anniversaire de sa mort<sup>24</sup>. Quant à Gianantonio Pellegrini, la connaissance que nous avons de son œuvre se restreint aux

écrits d’Alessandro Bettagno et George Knox dans lesquels l’épisode parisien n’est qu’esquissé<sup>25</sup>. Seuls les articles de Klara Garas et d’Adriano Mariuz ont abordé le problème du décor de la Banque royale, et proposé quelques redécouvertes de travaux préparatoires<sup>26</sup>. Pour de nombreux autres artistes, enfin, aucune synthèse n’existe et il nous a fallu partir en quête de sources inédites.

L’enjeu de cet ouvrage est précisément de replacer dans leur contexte historique les liens artistiques qui unissent Paris et Venise au début du siècle des Lumières. Trois écueils apparaissent pourtant. Le premier consiste à réduire les relations artistiques au seul transfert d’artistes et de modèles d’une cité vers une autre, en oubliant leur symétrie. Ce point a été soulevé par Pierre Rosenberg qui, dans un texte publié pour la première fois en 2002, convoquait avec un goût certain du paradoxe littéraire « Paris-Venise, ou plutôt Venise-Paris<sup>27</sup> ». La réalité des regards artistiques qui se croisent, l’ambiguïté de l’effet de miroir que ces transferts suggèrent, montrent que la réciprocité, plus que jamais, caractérise les relations artistiques entre Paris et Venise. Qu’ils soient artistes ou aristocrates, amateurs ou financiers, de nombreux individus traversent avec constance et rapidité les frontières européennes du début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>. Les publications, récits de voyages, guides à l’attention des voyageurs sont recherchés et certains sont même traduits, témoignant de la perméabilité croissante des nations.

Le deuxième écueil réside dans la figure exemplaire de Rosalba Carriera. La grande question qui anime la critique française est son rôle dans le développement de la technique du pastel. Car, comme le rappelle Albert Besnard, « la Vénitienne aux clartés d’aurore [...] n’est certainement pas l’inventeur du pastel<sup>29</sup> ». L’historiographie est souvent complaisante : « Bien qu’une légende poétique affirme qu’une étrangère au nom de fleur, la Rosalba, répandit en France la vogue du pastel, rappelons, au risque de manquer de galanterie, que le sévère Nanteuil et que Le Brun précédèrent la Vénitienne<sup>30</sup>. » Et seuls quelques transferts de modèles sont évoqués avec parcimonie par la critique récente<sup>31</sup>. Les peintres d’histoire en partance entre Paris et Venise font pourtant pâle figure au regard du succès de la pastelliste, au point qu’une relation pleine de « malentendus » est parfois évoquée<sup>32</sup>.

Le troisième écueil s’apparente à la définition géographique de notre étude. Si Versailles représente le cœur de la France sous le règne de Louis XIV, Paris redevient la véritable capitale du royaume sous la régence de Philippe II d’Orléans. L’aube des Lumières voit ainsi s’affirmer successivement Cour et Ville. Mais les critiques du XVIII<sup>e</sup> siècle

font peu état de ces alternances ponctuelles. À l’image de Brandolese, ils assimilent sans grande rigueur les peintres « parigino<sup>33</sup> » et « francese ». Paris représente, de façon très générique dans leur imaginaire, la France et prend également en compte Versailles, ville certes délaissée politiquement peu de temps après la mort de Louis XIV en 1715<sup>34</sup>, mais si essentielle pour le patrimoine artistique que Rosalba Carriera elle-même note, en 1722 : « *Io ancora non mi scorderò mai né di Parigi, né di Versailles*<sup>35</sup>. » De son côté, la Sérénissime république de Venise comprend la cité lacustre, parfois appelée la Dominante, et ses territoires de Terre Ferme, la *terra ferma*, qui renferment les propriétés terriennes et bénéficient d’un fort renouveau religieux. L’objet de ce livre est précisément de traiter ces deux cités que sont Paris et la Dominante, qui centralisent la majeure partie du travail des artistes. Mais nous ne pouvons exclure la prise en compte ponctuelle de certaines villes attenantes comme Versailles pour Paris, ou encore Brescia et Padoue qui sont les étapes temporaires d’un voyage artistique qui prend Venise pour destination finale. La question régionale, elle, mérite des développements qui sortent de notre propos<sup>36</sup>.

Marc Fumaroli fait naître l’Europe des Lumières avec la Paix d’Utrecht en 1713, qui sacralise pour un siècle la suprématie intellectuelle de la France<sup>37</sup>. Si cette date éminemment politique annonce les ruptures de la Régence à Paris, elle n’est pas légitime pour aborder la situation de Venise. Aussi, il semble plus pertinent de faire coïncider notre propos avec les périodes de déclin puis de prospérité des académies artistiques. L’abandon temporaire de l’Académie de France à Rome en 1708<sup>38</sup>, bouleversant le lien des jeunes artistes en formation avec les écoles régionales, sera notre point de départ. Le chemin – le nôtre comme celui des artistes – nous portera jusqu’à la réaffirmation complète de l’autorité de l’Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, après le concours de 1727<sup>39</sup>, qui marque un coup d’arrêt aux pérégrinations artistiques. Entre ces deux dates, le voyage prend forme, l’aventure aussi. Cette période d’à peine deux décennies correspond au moment où les artistes français comme vénitiens s’émancipent du soutien institutionnel aux arts et cherchent de nouveaux subsides et modèles dans toute l’Europe. Même si le problème des académies doit être abordé, notre propos se présente plus comme le rapprochement de deux nations artistiques que comme celui de deux écoles. Par-delà l’historiographie, le présent ouvrage consiste à interroger, dans le cadre strict des échanges artistiques entre Paris et Venise, le lien entre l’identité nationale des artistes et la cité qui les accueille temporairement. Il s’agit de savoir si un peintre est légitime lorsqu’il travaille en

dehors de son pays et de toute structure s'y rattachant, et si les critiques de son temps le reconnaissent en tant que tel.

On approche là l'un des fondements des transferts culturels chers à Michel Espagne<sup>40</sup>, tout comme la géographie humaine et la *Kunstgeografie*, théories nées en France et en Allemagne au début du XX<sup>e</sup> siècle, revisitées par Dario Gamboni et Katarzyna Murawska-Muthesius puis synthétisées avec ambition par Thomas DaCosta Kaufmann<sup>41</sup>. Leur vision de la géographie artistique, fortement marquée par les travaux que George Kubler a dédié à la question de la circulation culturelle, confirme que l'Europe baroque joue de cette tension entre art vernaculaire et art d'importation. Notre ouvrage est conçu sur ces plans multiples. Loin de vouloir vanter le triomphe d'une école sur une autre, son objet est de montrer l'intensité des échanges intellectuels et artistiques entre Paris et Venise au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour ce faire, nous abordons les enjeux politiques, économiques et artistiques de la mobilité transnationale<sup>42</sup> des artistes, ainsi que les oppositions auxquelles elle se heurte nécessairement.

Certains reconnaîtront dans le titre un hommage à André Cardinal Destouches et sa comédie-ballet *Le Carnaval et la Folie*, « bagatelle » présentée pour la première fois en 1703<sup>43</sup>. D'autres se souviendront des mots de Robert Tomlinson qui rappelait que le jeune siècle est bien peu rationnel, tant il « naît [...] sous le signe de “la folie”<sup>44</sup> ». Certains, enfin, plus au fait de l'iconographie de la finance autour de 1720, seront sensibles à la Folie qui, telle le Chaos, se joue des hommes et de leurs ambitions<sup>45</sup>. Venise, Paris, Chaos. Par le jeu des métaphores, la rencontre entre Paris et Venise est mobile et troublante, légère et dramatique. L'objet de ce travail est précisément d'évoquer les relations artistiques nourries entre ces deux nations artistiques, pour mieux dépasser la simple étude de leur circulation. Cela fait référence à Antoine Furetière qui voit en la *relation* l'idée d'une « intelligence, correspondance qui est entre deux ou plusieurs personnes<sup>46</sup> ». Par-delà les emprunts formels, textuels et stylistiques, l'idée de *relation* induit une attention particulière portée à la question de la fascination et de la répulsion, tout comme aux thématiques politiques, économiques et sociales. La variété des liens transnationaux, de l'observation de l'autre à la perméabilité complète de certains sujets, trouve ainsi matière à s'exprimer.

## HISTOIRE DE L'ART,

## HISTOIRE SOCIALE ET HISTOIRE ÉCONOMIQUE

■ Ce livre met en lumière la mobilité des individus et des objets tout en insistant sur les phénomènes de réadaptation qui sont apparus à Paris comme à Venise. Centré sur l'étude

des sources, il aborde les problématiques soulevées par la sociabilité artistique, la théorie de l'art et l'iconographie. Mais c'est son ouverture sur l'histoire économique de l'art qui lui donne sa spécificité.

La première partie interroge les ressorts du voyage artistique entre la France et Venise, afin d'en révéler la réciprocity inhérente. Les artistes attirés par la découverte de l'Autre sont motivés par l'apprentissage. Qu'ils soient en cours de formation ou déjà confirmés dans leur carrière, ils trouvent en la nation artistique qui les accueille une source d'inspiration technique et formelle de premier ordre. Le regard sur les maîtres anciens entre alors en résonance avec celui posé sur les maîtres contemporains, bouleversant les méthodes d'enseignement, et dépassant le traditionnel paradigme de la Renaissance.

En cette aube des Lumières où les frontières s'atténuent pour favoriser la migration des hommes et des œuvres, une première République des Arts se dessine. Le nouvel axe de circulation des marchandises entre Paris et Londres, stimulé par les alliances qui font suite à la paix d'Utrecht, attire les peintres et encourage leurs déplacements jusqu'en Angleterre. Le concert européen protège tout autant le développement des académies, d'où se détache l'éminente Académie royale de peinture et de sculpture. Mais les difficultés financières rencontrées par l'établissement plongent le soutien aux arts dans un océan d'incertitudes. D'où il apparaît que la figure de l'artiste parcourant l'Europe entre Paris et Venise se dessine surtout selon des critères économiques. Le voyage résulte pour partie de cette économie en crise qui frappe les différents modes de soutien artistique. La Dominante, fragilisée par le conflit contre l'empire ottoman en Morée, développe peu sa corporation des peintres et les repousse vers les territoires de Terre Ferme. La France, appauvrie par les guerres de Louis XIV, amenuise les comptes de ses Académies. Les artistes vénitiens déploient une manière conforme à un goût international et font alors le choix de l'exil, tandis que les Français découvrent l'Italie à leurs frais. Pourtant l'Académie royale, qui « apparaît dépouillée de son ancien dogmatisme<sup>47</sup> », continue d'attirer les artistes étrangers en son sein, et témoigne ainsi de la subsistance de son prestige. Sebastiano Ricci ne laisse aucune œuvre en France mis à part son morceau de réception. Rosalba Carriera est reçue avec les honneurs au bénéfice d'une procédure exceptionnelle. Seul Gianantonio Pellegrini, lié malgré lui au scandale de la banqueroute du Système créé par John Law, peine à voir sa réception confirmée.

Dans ce tumulte, le rôle des amateurs est primordial. Empruntant les mêmes voies de circulations, ils se forment

au contact des écoles étrangères et des peintres<sup>48</sup>. Un nouveau mécénat voit le jour, où le cercle de Pierre Crozat s'affirme comme un cénacle au service des artistes. Les salons, nouveaux Parnasse, font progresser les pratiques sociales en intégrant les peintres. Si la France est en quête d'un certain équilibre social, la république de Venise garde un cloisonnement strict de ses groupes intellectuels. Malgré tout, la jeune fraternité européenne de la République des arts développe le commerce de l'art. Les œuvres issues de grandes collections et les objets de luxe transitent grâce aux mêmes intermédiaires polyvalents que sont Antonio Maria I Zanetti et l'abbé Antonio Conti (1677-1747).

La deuxième partie de notre étude propose un parcours au travers des œuvres et des lieux. Posant notamment la question des correspondances entre art sacré et art profane, elle aborde les enjeux du renouveau spirituel de Terre Ferme. Les villes de Brescia et Padoue accueillent les jeunes années de Guy Louis II Vernansal, qui développe une longue carrière au service de l'ordre des Théatins. Un regard plus précis est porté sur Louis Dorigny qui fait toute sa carrière du XVIII<sup>e</sup> siècle en *terra ferma*.

Le succès de Rosalba Carriera donne une ampleur nouvelle à la mode du portrait. Sa clientèle française embrasse un vaste panorama, de l'aristocratie au monde des financiers, en passant par les curieux et les artistes, et révèle une vaste palette de motivations. Outre la question de la vérité du modèle, où l'idéalisation entre en concurrence avec la véracité des traits, le cas spécifique du portrait d'ami atteste non seulement de la richesse des échanges entre artistes français et vénitiens, mais témoigne aussi de leur connivence.

L'aventure de la Banque royale et de son décor principal, celui de la galerie des Mississipiens où se réunissent les administrateurs de l'établissement, est un moment fort de ces échanges, qui prend place au cœur de la Régence. Oubliée pendant plusieurs siècles, la galerie est reconstituée à partir de dessins préparatoires et *modelli* de Gianantonio Pellegrini retrouvés ces dernières années. Prenant place dans une aile de l'ancien Palais Mazarin, celle de l'hôtel de Nevers, elle

déploie un programme iconographique nouveau au service du pouvoir royal et de sa gloire économique. Agiotage, faillite boursière puis défaut de paiement sont autant de péripéties qui contrarient le travail de Pellegrini.

La troisième partie aborde plus spécifiquement la question des relations artistiques entre Paris et Venise sous l'angle des transferts de modèles et de littératures. Dépassant la notion d'influence, l'étude des emprunts formels chers aux artistes montre de quelle façon ils évoluent de la simple citation ponctuelle d'un artiste à l'appropriation pure et simple d'un corpus. La classification des sources permet de distinguer les sources antiques de celles des temps modernes, et ainsi de poser un regard neuf sur les pratiques artistiques. Venise est méconnue pour ses antiques. Pourtant, la collection du Statuario Pubblico s'impose comme un répertoire de formes à destination des artistes, soutenu par l'édition gravée des Zanetti. Diffusés dans toute l'Europe, ces volumes véhiculent une nouvelle identité vénitienne.

Plus largement, nous établirons que le médium gravé devient le vecteur principal des transferts de sources entre les deux nations. Des compositions composites apparaissent, favorisées par le emploi de thèmes communément appréciés à Paris comme à Venise. Les motifs du carnaval, du masque et de la *commedia dell'arte* sont récurrents et soutiennent une réflexion autour du modèle et de son usage dans le cadre des échanges transnationaux. La littérature critique est aussi perméable à ces enjeux. Grâce au vif débat qui entoure la question de l'esquisse et la notion d'œuvre achevée, nous prendrons la mesure des résonances de la touche détachée et du *fa presto* propre à Pellegrini sur les jeunes artistes français, entre continuité et rupture.

Revendiquant une démarche historique, iconographique et théorique, nous convions le lecteur à la rencontre de deux nations tournées l'une vers l'autre, de leurs moments d'éclats communs à leurs inéluctables désaccords. Leurs regards se croisent comme dans un miroir, et suscitent fascination autant que déformation. Ni vraiment semblables ni totalement différentes, jamais éloignées, elles font l'éloge de l'autre en clair-obscur.



## Notes

1. VASARI G., cité dans CHASTEL A., *L'art italien*, Paris, Flammarion, 1995, p. 10 (1<sup>re</sup> éd. Paris, 1954-1955).
2. DU BOS Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, chez Jean Mariette, 1719, partie 2, section 13, « qu'il est probable que les causes physiques ont aussi leur part aux progrès surprenans des arts et des lettres », p. 146-154.
3. LOMBARD A., *L'Abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Paris, Hachette, 1913, p. 246 et 377.
4. BREJON DE LAVERGNÉE A. et DUREY Ph. (dir.), *Settecento, le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les collections publiques françaises* (cat. d'expo. Lyon-Lille, 2000-2001), Paris, RMN, 2000.
5. CAYLUS Comte de, *Voyage d'Italie, 1714-1715*, PONS A. A. (éd.), Paris, Fischbacher, 1914, p. 124.
6. MONTESQUIEU Comte de, « Le voyage en Italie, 1728 », dans HERSANT Y. (dir.), *Italies, anthologie des voyageurs français aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 339.
7. DUPILET A., *La Régence absolue. Philippe d'Orléans et la polysynodie (1715-1718)*, Seyssel, Champ-Vallon, 2011.
8. CROW T. E., *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New-Haven-Londres, Yale University Press, 1985, p. 40 (trad. Paris, 2000).
9. REYNAUD D. et THOMAS Ch. (dir.), *Le Régent, entre fable et histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2003; *Cahiers Saint-Simon : Philippe d'Orléans (1674-1723). Le mécène, le collectionneur, l'artiste* (journée d'études Versailles, 2006), n° 34, 2006.
10. HASKELL F., *Mécènes et peintres*, Paris, Gallimard, 1991, p. 519.
11. DEZALLIER D'ARGENVILLE A. N., *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, De Bure l'aîné, 1762, IV, p. 189; ROSENBERG P., « Sebastiano Ricci et la France : à propos de quelques textes anciens », dans SERRA A. (dir.), *Atti del congresso di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (colloque Udine, 1975), Milan, Electa Editrice, 1976, p. 122; GUSTIN-GOMEZ C., *Charles de La Fosse, 1636-1716*, Dijon, Faton, 2006, I, p. 37-38 et 140-142.
12. *Ibid.*, I, p. 141.
13. LUCCO M., « "Foresti" a Venezia nel Seicento », dans LUCCO M. (dir.), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, Milan, Electa, 2001, II, p. 485-522; DE FUCCIA L., « "Infinità de zoveni concore [...] in sta nostra Cità". Quelques observations sur les artistes français à Venise au XVII<sup>e</sup> siècle », dans MEYER V. et PUJALTE-FRAISSE M.-L. (dir.), *Voyages d'artistes en Italie du Nord, XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle* (colloque Poitiers, 2008), Rennes, PUR, 2011, p. 73-87.
14. LECOY DE LA MARCHE A., *L'Académie de France à Rome. Correspondance inédite de ses directeurs, précédée d'une étude historique*, Paris, Didier et Cie, 1874, p. 26 : « le nombre des pensionnaires était retombé à quatre : il tomba bientôt à rien, et pendant six mois l'Académie n'exista plus que de nom ».
15. TARCHIANI N. (dir.), *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* (cat. d'expo. Florence, Palais-Pitti, 1922), Rome, Bestetti e Tumminelli, 1922.
16. IVANOFF N., « La France et Venise », dans LACLOTTE M. (dir.), *Venise au dix-huitième siècle* (cat. d'expo. Paris, Orangerie, 1971), Paris, RMN, 1971, p. 17-29.
17. MARTINI E., *Venise au XVIII<sup>e</sup> siècle* (cat. d'expo. Paris, 1978), Paris, Galerie Miromesnil, 1978, p. 1.
18. SANI B., « La "furia francese" de Rosalba Carriera. Ses rapports avec Watteau et les artistes français », dans MOUREAU F. et GRASSELLI M. M. (dir.), *Antoine Watteau (1684-1721), le peintre, son temps et sa légende* (colloque Paris, 1984), Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, p. 73.
19. ZAVA BOCCAZZI F., *La ritrattistica di Rosalba Carriera nei suoi rapporti europei*, Università di Padova, manuscrit non imprimé, 1979; *idem*, « M.<sup>lle</sup> Rosalba, très vertueuse peintresse », dans PAVANELLO G. (dir.), *Rosalba Carriera, « prima pittrice de l'Europa »* (cat. d'expo. Venise, 2007), Venise, Marsilio, 2007, p. 15-25; ZAVA BOCCAZZI F., « Rosalba Carriera a Parigi », dans PAVANELLO G. (dir.), *Rosalba Carriera, 1673-1757* (colloque Venise, 2007), Vérone, Scripta Edizioni, 2009, p. 129-146.
20. POMIAN K., *Des saintes reliques à l'art moderne, Venise-Chicago, XIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2003, p. 207.
21. RIZZI A., *Sebastiano Ricci disegnatore* (cat. d'expo. Udine, 1975), Milan, Electa Editrice, 1975; SERRA A. (dir.), 1976; DANIELS J., *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Milan, Rizzoli Editore, 1976.
22. SCARPA A., *Sebastiano Ricci*, Milan, Bruno Alfieri Editore, 2006; PAVANELLO G. (dir.), *Sebastiano Ricci : il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano* (cat. d'expo Venise, 2010), Venise, Marsilio, 2010; *idem* (dir.), *Sebastiano Ricci : atti del Convegno internazionale di studi* (colloque Venise, 2009), Venise-Vérone, Fondazione Giorgio Cini-Scripta, 2012.
23. SANI B., *Rosalba Carriera*, Turin, U. Allemandi, 1988, puis *idem*, *Rosalba Carriera, maestra del pastello nell'Europa*, Turin, 2007.
24. Déjà esquissés par Bernardina Sani (SANI B., « La "furia francese" de... », art. cité, p. 73-84), les liens avec la France sont complétés par Franca Zava Boccazzi : ZAVA BOCCAZZI F., « Rosalba Carriera a Parigi », art. cité, p. 129-146.
25. BETTAGNO A. (dir.), *Disegni e dipinti di Giovanni Antonio Pellegrini* (cat. d'expo. Venise, 1959), Venise, Neri Pozza, 1959; *idem* (dir.), *Antonio Pellegrini. Il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa* (cat. d'expo. Padoue, 1998-1999), Venise, Marsilio, 1998; KNOX G., *Antonio Pellegrini, 1675-1741*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
26. GARAS K., « Le plafond de la Banque Royale de Giovanni Antonio Pellegrini », *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, XXI, 1962, p. 75-93; MARIUZ A., « Un regard sur la peinture plafonnante de Pierre de Cortone à Giambattista Tiepolo », dans DUCAMP E. (dir.), *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles*, Paris, Gourcuff, 2001, p. 59-71.
27. ROSENBERG P., « Paris-Venise ou plutôt Venise-Paris, 1715-1723 », dans TOSCANO G. (dir.), *Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle* (journée d'étude Paris, 2002), Paris, École du Louvre, 2004, p. 99-113 (1<sup>re</sup> éd. *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CLXI, 2002-2003, p. 1-30).
28. MACZAK A., *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, Rome-Bari, Editori Laterza, 2002; ROCHE D., *Les circulations dans l'Europe moderne, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2010.
29. BESNARD A., « Introduction », dans ROGER-MILÈS L., *Cent Pastels*, Paris, Georges Petit, 1908, p. VIII-IX.
30. ROGER-MARX C., « Pastels français du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle », *L'art vivant*, décembre 1933, p. 498-499.
31. SALMON X., *Maurice-Quentin de La Tour, le voleur d'âme* (cat. d'expo. Versailles, 2004), Versailles, Artlys, 2004, p. 78-79, n° 11.
32. ARIZZOLI-CARACCILO M. T., « La France du XVIII<sup>e</sup> et les "peintres modernes" des écoles d'Italie », dans BREJON DE LAVERGNÉE A. et DUREY Ph. (dir.), 2000, p. 30. Plus loin, elle écrit que « sur le terrain glissant des relations italo-françaises, où tant d'hommes ambitieux et doués finirent pas échouer, seule une femme réussit. Rosalba Carriera fut l'exception charmante qui confirme la règle de l'échec italien en France au XVIII<sup>e</sup> siècle ». *Ibid.*, p. 39.
33. BRANDOLESE P., *Pittura, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padoue, L'auteur, 1795.
34. MARAL A., *Le roi, la cour et Versailles, le coup d'éclat permanent 1682-1789*, Paris, Perrin, 2013, p. 26 : « Possession personnelle du souverain sous Louis XIV, le domaine de Versailles fut néanmoins réuni à ceux de la Couronne par l'édit de mai 1716. »
35. SANI B., *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, Florence, L. S. Olschki, 1985, I, lettre du 18 septembre 1722, p. 428, traduit en français dans SENSIER A. (éd.), *Journal de Rosalba Carriera*, Paris, Techener, 1865, p. 379 : « Jamais je n'oublierai ni Paris, ni Versailles. »

36. Relevant de cette approche régionale, citons JULIEN P., NAYROLLES J. et TEULIÈRES L. (dir.), *Artisans italiens en France aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : barbouilleurs, stucateurs, mosaïstes et autres métiers d'art* (colloque, université de Toulouse-Mirail, 2016).
37. FUMAROLI M., *Quand l'Europe parlait français*, Paris, De Fallois, 2001, p. 9.
38. LECOY DE LA MARCHE A., *op. cit.*, p. 26.
39. ROSENBERG P., « Le concours de peinture de 1727 », *Revue de l'art*, n° 37, 1977, p. 29-42.
40. Citons notamment ESPAGNE M. (dir.), *Russie, France, Allemagne, Italie. Transferts quadrangulaires du néoclassicisme aux avants-gardes*, Tusson, Du Lérot, 2005; *idem* (dir.), *Le prisme du Nord. Pays du Nord, France, Allemagne (1750-1920)*, Tusson, Du Lérot, 2006.
41. GAMBONI D., *La géographie artistique/Kunstgeografie*, Disentis, Desertina Verlag, 1987; MURAWSKA-MUTHESIUS K. (dir.), *Revisiting Kunstgeographie* (colloque Norwich, 1998), Varsovie, Institute of Art, 2000; DACOSTA KAUFMANN T., *Toward a Geography of Art*, Londres-Chicago, 2004; DACOSTA KAUFMANN T., DOSSIN C. et JOYEUX-PRUNEL B. (dir.), *Circulations in the global history of art*, Farnham Burlington, Ashgate, 2015.
42. L'adjectif *transnational*, par son préfixe latin *trans-*, induit un dépassement, une transcendance du mot auquel il renvoie. Lire NERLICH F., *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010.
43. Le livret a été écrit par Antoine Houdar de la Motte. Consulter Ouvrage collectif, *Le Carnaval et la Folie, André Cardinal Destouches*, 4<sup>es</sup> Cahiers d'Ambronay, Ambronay Éditions, 2007.
44. TOMLINSON R., *La fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève, Librairie Droz, 1981, p. 91.
45. FOUCAULT M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972; MORAUD Y., *Masques et jeux dans le théâtre comique en France entre 1685 et 1739*, Paris, Champion, 1977, p. 59.
46. FURETIÈRE A., *Dictionnaire universel*, La Haye-Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690 (éd. consultée Paris, Larousse, 1978), *ad vocem* « Relation », n. p.
47. CAVIGLIA-BRUNEL S., *Charles-Joseph Natoire (1700-1777) dessinateur : étude critique et catalogue raisonnée*, thèse de doctorat, RABREAU D. (dir.), université Paris I, 2002, p. 20. Ce travail a depuis été augmenté et publié : CAVIGLIA-BRUNEL S., *Charles-Joseph Natoire 1700-1777*, Paris, Arthéna, 2012.
48. GUICHARD C., *Les amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Seyssel, Champ-Vallon, 2008.